

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАН

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 35

Издается с 1993 г.



МОСКВА
2014

ББК 83
Л 64

Главный редактор

А.Н. Николюкин – д-р филол. наук

Редакция:

Е.А. Цурганова – канд. филол. наук,
Т.Г. Юрченко (ответственный секретарь)

Редакционный совет:

В.В. Агеносов – д-р филол. наук, *М.А. Айвазян* – канд. филол. наук, *В.Н. Аношкина* – д-р филол. наук, *П.П. Апрышко* – канд. филос. наук, *И.Л. Волгин* – д-р филол. наук, *И.Л. Галинская* – д-р филол. наук, *Н.В. Королёва* – д-р филол. наук, *О.А. Коростелёв* – канд. филол. наук, *Т.Н. Красавченко* – д-р филол. наук, *Б.А. Ланин* – д-р филол. наук, *А.Е. Махов* – д-р филол. наук, *А.Н. Сенкевич* – д-р филол. наук, *Л.В. Скворцов* – д-р филос. наук, *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук, *А.И. Чагин* – д-р филол. наук, *Е.П. Чельшев* – академик РАН

Л 64 Литературоведческий журнал № 35: Науч. журн. / РАН. Отд-ние ист.-филол. наук. Секция языка и лит., ИНИОН; Гл. ред. Николюкин А.Н. – М.: ИНИОН, 2014. – 320 с.

В журнале публикуются научные статьи по истории отечественной и зарубежной литературы, по теории литературы, а также хроника литературной жизни и библиография по литературоведению.

Рукописи представляются в редакцию в печатном и электронном виде. К тексту статьи прилагаются: краткая аннотация на русском и английском языках и список ключевых слов, а также справка об авторе с указанием ученой степени, должности, места работы и контактной информации. Публикуемые рукописи рецензируются. Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.

The Journal of Literary History publishes articles and essays on the history of Russian and foreign literature, theory of poetry, as well as literary chronicle and bibliography. The manuscripts are reviewed. The articles by postgraduates are published gratis.

Номер журнала, приуроченный к 200-летию рождения М.Ю. Лермонтова, включает статьи, посвященные общим проблемам творчества поэта, его отдельным произведениям, а также анализу историко-литературного контекста эпохи.

Для литературоведов, культурологов, преподавателей и студентов высших учебных заведений.

Журнал входит в систему elibrary.ru

ББК 83

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-летию рождения М.Ю. Лермонтова

| | |
|--|-----|
| <i>Т.С. Милованова. Первые литературные опыты Лермонтова и их роль в дальнейшем становлении поэта</i> | 5 |
| <i>В.Л. Корвин. О библейских мотивах в лермонтовском «Демоне» в связи с его творческой историей: (от Байрона – к Мильтону)</i> | 18 |
| <i>Е.Е. Янченко. Диалектичность природы в творчестве Лермонтова</i> | 34 |
| <i>Ю.Н. Сытина. Фантастическое у Лермонтова</i> | 48 |
| <i>А.М. Ранчин. «Чёрствый» Печорин: Об одном эпизоде и об авторской позиции в романе «Герой нашего времени»</i> | 56 |
| <i>А.С. Курилов. В.Г. Белинский и лермонтовское направление в русской литературе 1840-х годов</i> | 71 |
| <i>А.А. Медведев. «И эон с эоном говорит»: Диалог Р.-М. Рильке и Лермонтова в «большом времени»</i> | 89 |
| <i>К.А. Поташова. Эстетика света и поэтика контрастов в художественных системах Рембрандта и Лермонтова</i> | 107 |
| <i>О.Г. Егоров. Родители Лермонтова: Новый взгляд с позиций психоанализа</i> | 117 |
| <i>В.И. Новиков. Были ли знакомы Пушкин и Лермонтов?</i> | 135 |
| <i>И.А. Киселёва. О подготовке нового энциклопедического издания, посвященного жизни и творчеству Лермонтова</i> | 146 |

| | |
|--|-----|
| <i>Т.М. Миллионщикова. Русский романтизм и творчество Лермонтова в английском и американском литературо- ведении конца XX – начала XXI в.</i> | 153 |
| <i>А.Н. Николюкин. Лермонтов вчера и сегодня.....</i> | 187 |

История литературы

| | |
|--|-----|
| <i>В.Б. Трофимова. М.О. Меньшиков как литературный критик.....</i> | 198 |
|--|-----|

Библиография

| | |
|--|-----|
| <i>Александр Фёдорович Лабзин (1766–1825). Материалы к библиографии / Составление и предисловие А.Н. Стрижёва.....</i> | 225 |
|--|-----|

Публикации

| | |
|--|-----|
| <i>Неизвестная статья В.В. Розанова о Лермонтове / Вступит. ст. и публикация И.В. Логвиновой</i> | 264 |
| <i>Публицистика М.О. Меньшикова в 1917 г. / Вступит. ст., публикация и примечания В.Б. Трофимовой, Е.В. Алёхиной</i> | 272 |

Заметки Кота Учёного

| | |
|--|-----|
| <i>Спорт вместо культуры</i> | 312 |
| <i>Открытое письмо редактора «Литературоведческого журнала» к редактору журнала «Подъём»</i> | 313 |
| <i>Коротко об авторах</i> | 316 |

К 200-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Т.С. Милованова

ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОПЫТЫ ЛЕРМОНТОВА И ИХ РОЛЬ В ДАЛЬНЕЙШЕМ СТАНОВЛЕНИИ ПОЭТА*

Аннотация

Статья посвящена первым литературным опытам Лермонтова – трем поэмам и четырем стихотворениям, созданным поэтом в 1828 г. Эти произведения рассматриваются не только сами по себе, но и в контексте дальнейшего лермонтовского творчества. Выявляются те образы, мотивы, темы и проблемы, которые будут занимать Лермонтова и в дальнейшем. Таким образом, определяется значение первых литературных опытов Лермонтова в его становлении как творческой личности.

Ключевые слова: Лермонтов, романтизм, заимствования, «лермонтовский человек», «благородный дикарь».

Milovanova T.S. The role of the early Lermontov's literary experiences in his further creative work

Summary. The early Lermontov's poems written in 1828 are studied as the sources of themes, images and problems of the later works of the poet.

Интерес к литературному творчеству проснулся у Лермонтова рано. В 1826 г., в двенадцатилетнем возрасте, он завел себе тетрадь, в которую переписывал понравившиеся ему стихотворения и поэмы. «Тут встречаем мы прежде всего переписанными: “Бахчисарайский фонтан” А. Пушкина и “Шильонский узник”, пер. Жуковского»¹. Затем Лермонтов «от переписки стихов <...>

* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 12-34-10216.

мало-помалу переходит к переработке или переложению произведений известных поэтов, и затем уже к подражанию и, наконец, к оригинальным произведениям»².

Насколько проявлялась творческая индивидуальность юного Лермонтова на этом раннем этапе? Для начала следует отметить, что Лермонтов не переписывал все произведения современной ему литературы без разбору, а брал лишь те, в которых находил нечто близкое себе. Возможно, в уме у него уже составилась некий образ человека, и Лермонтов искал его художественного воплощения в произведениях других авторов. Гениального юношу привлекают люди яркие, с необычной судьбой, с сильным характером. Лермонтова интересует поведение человека в экстремальных ситуациях, его реакция на трагические жизненные обстоятельства, возможно, именно этим его привлек байроновский «Шильонский узник», где анализируется душевное состояние заключенного.

Видимо, в чужом творчестве не все устраивает юного поэта, и он начинает сперва переделывать по-своему уже готовые сюжеты, а затем и придумывать оригинальные (хотя и с опорой на существующую литературную традицию). Примером переделки чужого произведения может служить «Кавказский пленник» (1828) Лермонтова, почти полностью повторяющий сюжет одноименной поэмы А.С. Пушкина и даже включающий в себя ряд пушкинских строк. Однако в образ героя Лермонтов стремится привнести нечто свое, наделить его собственными переживаниями. «В поэму введены и друзья пленника, чего нет у Пушкина. Внося в поэму свое индивидуальное, Лермонтов дал в ней место выражению занимавших его чувств. Душа его в то время уже сильно жаждала дружбы. В набело переписанной тетради 1829 г., содержащей пьесы 1828 г., мы встречаем множество намеков, указывающих на то, что душа мальчика постоянно была занята мыслями о дружбе»³.

Большое место занимают в лермонтовской поэме этнографические мотивы: описание жизни черкесов, их песни и т.п. Эти описания выдержаны в традиционном романтическом духе: черкесы – «дети природы», «благородные дикари», живущие в гармонии с собой и родными горами, чуждые рефлексии, сомнений, разочарований. Но вместе с тем Лермонтов привносит в поэму и собственные впечатления от Кавказских гор, а также опирается на рассказы своих родственников Хастатовых о быте и нравах горцев.

Волновавший поэта конфликт добра и зла находит отражение и в поэме «Кавказский пленник». По наблюдению игумена Нестора (Кумыша), черкесы в изображении Лермонтова не идеальны: они добры к своим сородичам, но жестоки к закованным в кандалы пленным, любят свободу, но не замечают страданий тех, кто ее лишен⁴.

Появляется в поэме и *отец-деспот*, разрушающий счастье дочери и доводящий ее до самоубийства. Нельзя сказать, чтобы этот мотив был нов для литературы того времени. Можно вспомнить, например, баллады В.А. Жуковского «Алина и Альсим» (1814) и «Эолова арфа» (1814), в которых отцовская воля разлучает Алину с Альсимом, а Минвану – с Арминием; или повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга» (1823), в которой отец Ольги препятствует ее браку с Романом (эпиграф к повести, взятый из «Алины и Альсима» Жуковского, указывает на принадлежность сюжета к уже сложившейся литературной традиции). Юный Лермонтов, вводя в свою переделанную поэму жестокого отца, не изобрел новый сюжетный ход, а воспользовался уже готовым. Однако в дальнейшем тема родительского деспотизма у Лермонтова перестает быть простой данью литературной традиции и получает личную окраску – в таких произведениях, как «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек». Можно сказать, что одна из особенностей юношеского творчества Лермонтова – способность осваивать заимствованные у других писателей элементы, придавать им личный характер и органично вплетать в собственную художественную систему. Строго говоря, речь здесь идет не о заимствованиях. Прочитанное им у других писателей Лермонтов осмысливал, эмоционально переживал, пропускал через себя, и если использовал в дальнейшем, то уже как *свое*.

Поэтому уже в первых его произведениях, хотя и не вполне оригинальных по сюжету, встречается тот тип героя, которого можно с полным правом считать «лермонтовским человеком». Так, в поэме «Корсар» (1828), которая во многом навеяна чтением Байрона, Шиллера и Пушкина, герой – *разочарованный, странный человек*, наделенный такими чертами, как вольнолюбие и мятежность. Разочаровавшись в возможности найти счастье среди людей, Корсар говорит о своей любви к природе, противопоставляя естественную, природную жизнь людской суете:

*Желая быть спокоен, волен,
 Я часто по лесам бродил
 И только там душою жил;
 Глядел в раздумьи глубоко,
 Когда на дереве высоком
 Певец незримый напевал
 Веселье, радость и свободу,
 Как нежно вдруг ослабевал,
 Как он, треща, свистал, щелкал,
 Как по лазоревому своду
 На легких крыльях порхал,
 И непонятное волненье
 В душе я сильно ощущал.
 Всегда любя уединенье,
 Возненавидя шумный свет,
 Узнав неверной жизни цену,
 В сердцах людей нашед измену,
 Утратив жизни лучший цвет,
 Ожесточился я - угрюмой
 Душа моя смутилась думой...⁵*

Человек, стремящийся слиться с природой, часто встречается в стихотворениях Лермонтова, причем не только юношеских, но и зрелых. Воздействие природы на человеческую душу, а также причины, побудившие человека искать утешения у природы, а не у других людей, – все это занимало Лермонтова на протяжении его творческого пути.

«История души человеческой», рассказанная в поэме «Корсар», напоминает историю последующих лермонтовских героев: «Демонический характер в изображении Лермонтова всегда имеет одну и ту же предысторию: он начинается либо верой в добро и высокие идеалы, либо необузданной жадью жизни и кончается холодным ожесточением»⁶. Например, Корсар разочаровался в жизни после смерти своего брата:

*С тех пор с обманутой душою
 Ко всем я недоверчив стал. (III, 40)*

Выражение «с обманутой душою» повторяется в поэме еще раз:

*Везде с обманутой душою
 Бродил один, как сирота,
 Не смея ввериться, как прежде,*

*Все изменяющей надежде;
Мир был чуждой мне, жизнь пуста... (III, 43)*

Интересно это лермонтовское выражение «с обманутой душою». Кто обманывает Корсара? Не какой-то конкретный человек, а весь мир. Корсар обижен на такой миропорядок, при котором не сбываются лучшие надежды юности, при котором человек вынужден терять близких. Его разочарование носит глобальный характер: после смерти брата он в принципе не верит в возможность обретения счастья и гармонии.

Характерно то, что забвения, спасения от пустоты жизни Корсар ищет на море, среди сражений и бурь:

*Желал я быть в боях жестоких,
Желал я плыть в морях широких...
<...> Нашед корсаров, с ними в море
Хотел я плыть. Ах, думал я,
Война, могила, но не горе,
Быть может, встретят там меня. (III, 45–46)*

Важен в приведенном отрывке повторяющийся глагол «желал». Желание чего-то, что неинтересно другим людям, в чем жизнь почему-то отказала герою, к чему общественное устройство не позволяет стремиться, чего у героя нет возможности получить, — это желание можно назвать отличительной чертой «лермонтовских людей». Поэта привлекают люди неуспокоенные, ищущие, не удовлетворенные существующим положением вещей, стремящиеся к чему-то новому и верящие в возможность исполнения своих желаний.

*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 (I, 220), —*

напишет Лермонтов позже, в 1831 г. Важно и то, что исполнение своих желаний Корсар связывает с морем. Уже в этой юношеской поэме можно найти переклички с более поздними произведениями Лермонтова – стихотворением «Парус» (1832) и романом «Герой нашего времени» (1838–1840). Образ человека, ищущего покой среди бури, – один из самых ранних в творчестве Лермонтова и, по-видимому, один из самых важных, поскольку поэт не отказывается от него и в последующем творчестве.

И.А. Киселёва связывает этот образ с христианской традицией: «Поиск единения со стихией – лейтмотив лермонтовского творчества, звучит он и в его знаменитом стихотворении “Парус”. <...> В буре в день Пятидесятницы действительно явлен покой, ибо послан Дух Утешитель.

Еще аттические трагики сравнивали жизнь с плаванием, а в христианской культуре плавание на корабле мыслится как символ богопознания. <...> Образ плавания в бурном море связывали с путем преодоления страстей»⁷.

Желанию Корсара (и других «лермонтовских людей») обрести покой в буре можно найти и психологическое объяснение. Будучи по натуре людьми деятельными, страстными, они именно в деятельности ищут спасения от мук рефлексии, избавления от гнетущих их тяжелых воспоминаний. Не к богопознанию они стремятся, а бегут от себя, и некоторых это бегство приводит к отчаянию и гибели (как Печорина). Что же касается героя ранней лермонтовской поэмы «Корсар», то он уходит в море после смерти брата: бурная, полная опасностей жизнь морского разбойника не оставляет ему времени предаваться печали и бесплодным сожалениям о том, чего нельзя вернуть.

Однако буря дает лишь иллюзию забвения, и Корсар это прекрасно понимает. Он снова говорит о своих желаниях – на этот раз не вполне им осознанных, но заставляющих его тосковать и стремиться к иной жизни:

*Я часто храбрый, кровожадный
Носился в бурях боевых;
Но в сердце юном чувств иных
Таился пламень безотрадный.
Чего-то страшного я ждал,
Грустил, томился и **желал** (выделено мной. – Т.М.).*

*Я слушал песни удалые
Веселой шайки средь морей,
Тогда вспомнив золотые
Те годы юности моей,
Я слезы лил, не зная Бога,
Мне жизни дальная дорога
Была скользка; я был, друзья,
Несчастный прах из бытия. (III, 47–48)*

Однако в итоге Корсар приходит лишь к разочарованию. Он чувствует упадок сил, осознает, что больше не имеет цели в жизни и может испытывать только страдания:

*Друзья, взгляните на меня!
Я бледен, худ, потухла радость,
В очах моих, как блеск огня;
Моя давно увяла младость,
Давно, давно нет ясных дней,
Давно нет цели упования!..
Исчезло все!.. одни страдания
Еще горят в душе моей. (III, 39)*

С одной стороны, поэма представляет собой исповедь главного героя, его субъективный взгляд на события, с другой же – описание внешности Корсара дается как бы со стороны («бледен, худ», «потухла радость» в очах), что свидетельствует о попытке Лермонтова изобразить своего героя не только с субъективной, но и с объективной точки зрения. Будучи не только поэтом, но и художником, он стремится к живописности в поэзии, хочет не только передать чувства, но и нарисовать образ. Это внимание к внешности останется и в дальнейшем характерной чертой лермонтовского изображения человека.

Другой тип «лермонтовского человека» представлен в написанной в том же году поэме «Черкесы». Ее герой – черкесский князь, желающий освободить своего брата из русского плена, – сильная, цельная, героическая личность, лишенная каких бы то ни было признаков разочарованности. Несомненно, этот образ близок к образам «*благородных дикарей*», изображавшихся в литературе и до Лермонтова. Образ князя в поэме «Черкесы» пока что намечен лишь отдельными штрихами. О таких качествах его характера, как мужество, верность долгу, этическая бескомпромиссность, можно

узнать только из его монолога, в котором князь выражает готовность или освободить любимого брата из плена, или погибнуть:

*Его спасти я устремился;
И вот ищу и ночь и день;
И призрак легкий не являлся
С тех пор, как брата бледна тень
Меня звала, и я старался
Его избавить от оков;
И я на смерть всегда готов! (III, 14)*

В дальнейшем в поэме сообщается, что князь погибает, пронзенный русским копьем. То, что русские солдаты в поэме используют мечи и копья наравне с пушками и ружьями, по-видимому, не смущало юного Лермонтова. Он пока еще не стремился к реалистически точному изображению батальных сцен. Скорее всего, он просто использовал вычитанные им в других произведениях типовые фразы, которые могли бы подойти почти к любой битве. Исследователи отмечают в поэме «заимствования из произведений И.И. Козлова (“Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая”, 1828; “Чернец”, 1826), К.Н. Батюшкова (пер. “Сна воинов” из поэмы Э.Д. Парни “Иснель и Аслега”, 1811), И.И. Дмитриева (“Освобождение Москвы”, 1797; “Причудница”, 1794), В.А. Жуковского (“Двенадцать спящих дев”, 1817), Дж. Байрона (“Абидосская невеста”, в пер. Козлова)»⁸. Однако, как уже говорилось выше, заимствований в строгом смысле этого слова у Лермонтова нет. Отдельные слова и выражения у любимых авторов ему настолько нравятся, что прочно входят в его собственную эстетическую систему и потом используются им как *свои собственные*.

Важно отметить и то, что в этой поэме впервые в лермонтовском творчестве возникнет мотив клятвы: князь не просто выражает желание освободить брата, но и клянется в этом именем Пророка Магомета. Произнося слова клятвы, герой открывает глубины собственной души, свои заветные желания. В этот момент он предстает величественным, непохожим на окружающих людей, ему словно открывается его судьба. В дальнейшем так будет изображена и клятва Вадима в поэме «Последний сын вольности». Но данный обет может и погубить человеческую душу, как это произошло с Хаджи-Абреком, поклявшимся любой ценой отомстить Бей-Булату. И наконец, слова клятвы, при всей их внешней

красивости и торжественности, могут произноситься неискренне, как знаменитая клятва Демона («Клянусь я первым днем твоем...»), которую он приносит уже после спора с Ангелом, когда «в душе его проснулся старинной ненависти яд» (III, 472), и он добивается уже не любви Тамары, а власти над ее душой. Следовательно, герой (или антигерой), дающий клятву, его душевное состояние, причины, заставившие его клясться, – все это возникало в творчестве Лермонтова на разных этапах, однако в зависимости от авторского отношения к герою изображалось по-разному.

Помимо поэм, в 1828 г. Лермонтов написал несколько стихотворений. Образный строй двух из них – «Заблуждение Купидона» и «Цевница» – отличается от того, который в сознании читателя прочно ассоциируется с лермонтовским. Здесь и персонажи древнегреческой мифологии (Эрот, музы, грации, зефиры), и средиземноморские пейзажи (беседка среди акаций и роз). Возможно, эти стихотворения были написаны под влиянием учителя Лермонтова, С.Е. Раича, который в своих произведениях ориентировался на античные образцы.

Словосочетание «черемуха млечная» в стихотворении «Цевница» вполне могло быть подсказано стихотворением С.Е. Раича «Весна», опубликованным в 1827 г. в его альманахе «Северная лира»:

*Слышишь – соловей беспечной
Под черемухою млечной
Песнь поет весне молодой;
Видишь – роз душистых ветки,
Увиваясь вокруг беседки,
Дышат радостью живой⁹.*

В стихотворении «Весна» изображается похожий пейзаж – беседка, окруженная розами. Однако у Лермонтова стихотворение «Цевница» несет в себе совсем иную идею. С.Е. Раич в «Весне» зовет наслаждаться жизнью, пока еще длится весеннее цветение:

*С сводов неба светлым утром
Сходят росы перламутром,
В ветрах дышит аромат...
Что за нами, что пред нами,
Не заботься! – дни с крылами:*

*Дунет ветер и – улетят.
Наслаждайся! нам весна
Не на долгий срок дана*¹⁰.

Лермонтов же в своем стихотворении скорбит по уже ушедшим радостям жизни:

*Там некогда моя последняя любовь
Питала сердце мне и волновала кровь!..
Сокрылось все теперь: так, поутру, туманы
От солнечных лучей редуют средь поляны.
Исчезло все теперь; но ты осталось мне,
Утеха страждущих, спасенье в тишине,
О милое, души святое воспоминанье!
Тебе ж, о мирный кров, тех дней, когда страданье
Не ведало меня, я сохранил залог,
Который умертвить не может грозный рок,
Мое веселие, уж взятое гробницей,
И ржавый предков меч с задумчивой цевницей! (I, 3)*

Таким образом, стихотворение, близкое по поэтике и по образному строю творчеству С.Е. Раича, оказывается при этом лермонтовским по духу. Лирическое «я», его разочарование, воспоминания о минувших счастливых днях – все это вполне соотносится с образом «лермонтовского человека», но вместе с тем – и с «человеком Жуковского», задумчивым и склонным к меланхолии юношей.

Влияние С.Е. Раича на юного поэта заключалось также в том, что он привил Лермонтову интерес к итальянской тематике. «Раич более тяготел к итальянской культуре. В.Э. Вацура справедливо называет Раича проводником итальянского влияния в русской поэзии. С. Гардзонио говорит о раичевском италянофильстве»¹¹. Однако В.Н. Аношкина указывает на то, что в гораздо большей степени итальянские мотивы были близки К.Н. Батюшкову, и именно под его влиянием они появились в творчестве С.Е. Раича, «наследника и во многом союзника Батюшкова в поэзии»¹². Итальянские мотивы имели для К.Н. Батюшкова не только эстетическое (он восторгался красотой итальянского языка), но и важное нравственное значение. Итальянский поэт Торквато Тассо «был для Батюшкова моральной опорой, моральным образцом»¹³. Увлечение итальянской поэзией означало для

К.Н. Батюшкова «любование красотой природы, величием человеческих душ, любящих сердец»¹⁴, «воплощение прекрасно гармонических, христиански возвышенных устремлений человеческой души»¹⁵.

В 1828 г. Лермонтов также пишет произведение, посвященное итальянской тематике, – «Поэт», в котором рисует образ «Рафаэля вдохновенного». Как и его старший современник К.Н. Батюшков, начинающий поэт обращается к изображению «величия человеческой души». *Гений, творец* видится существом высоким, общающимся с небесными силами:

*Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живую кистью окончал:
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал! (I, 4)*

Однако Лермонтов подчеркивает, что художник не может долго оставаться в горнем мире:

*Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его молодой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный. (I, 4)*

Лермонтовский поэт, с одной стороны, предстает существом необычным, связанным с небом, а с другой – ведет себя как рядовой, простой человек. О том же самом говорится и в пушкинском стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта...»), которое было написано в 1827 г. и тогда же опубликовано в «Московском вестнике», так что Лермонтов вполне мог с ним познакомиться.

За первый год своего творчества Лермонтов создал четыре стихотворения и три поэмы. Это меньше, чем в последующие годы – 1829, 1830 и 1831-м, когда потребность высказаться у поэта невероятно сильна, когда стихи превращаются поистине в дневник его чувств и переживаний. Однако основа для поэтического творчества и главные черты мировоззрения Лермонтова-художника уже заложены в 1828 г. В качестве образцов поэт ориентируется на лучших поэтов русского и мирового романтизма – А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, Дж. Байрона. В то же время он не подражает им

слепо, а *осваивает* их творчество, заимствуя отдельные слова и выражения, некоторые сюжетные ходы и интерпретируя их по-своему.

В 1828 г. сложились и основные варианты «лермонтовского человека». Во-первых, это «естественный человек», «благородный дикарь» – кавказский горец, личность сильная и цельная. Во-вторых, это разочарованный человек, отчаявшийся, одинокий, способный даже на преступление, однако сам себя осуждающий. В последующем творчестве Лермонтов будет выводить два типа разочарованного человека: это может быть или мятежник, открыто выступающий против существующего миропорядка, или «странный человек» (не случайно именно так будет названа юношеская драма Лермонтова), разочаровавшийся в жизни, но предпочитающий не противостоять ей, а отгородиться от нее, уйти в свой внутренний мир, замкнуться в себе. Корсар в ранней поэме пока что совмещает в себе черты обоих типов. И, в-третьих, это гениальная личность. В 1828 г. для Лермонтова таким гением выступает художник, однако в дальнейшем образ великого человека в его творчестве будет усложняться.

¹ Висковатый П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Биография. – С. 39.

² Там же. – С. 40.

³ Там же. – С. 46.

⁴ См.: *Игумен Нестор (Кумыш)*. Тайна Лермонтова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Нестор-История, 2011.

⁵ *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание сочинений: В 5 т. – М.; Л.: Academia, 1935–1937. – Т. 3. – С. 40–41. В дальнейшем цитируется по этому изданию, сразу после цитаты римской цифрой обозначен том, арабской – страница.

⁶ *Гинзбург Л.Я.* Творческий путь Лермонтова. – С. 37.

⁷ *Киселёва И.А.* Онтология стихии в художественном мире М.Ю. Лермонтова // Вестник МГОУ. Серия «Философские науки». – 2011. – 4. – С. 74–78. – С. 75.

⁸ *Назарова Л.Н.* «Черкесы» // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.» – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 612–613. – С. 612.

⁹ *Раич С.Е.* Весна // Северная лира на 1827 год. Посвящается любительницам и любителям Отечественной словесности Раичем и Ознобишиным. – М.: В типографии С. Селивановского, 1827. – С. 436–440. – С. 436.

¹⁰ Там же. – С. 439.

- ¹¹ Резник Н.А. М.Ю. Лермонтов и его спутники: Жизненные и творческие связи. – Ханты-Мансийск, Информационно-издательский центр, 2004. – С. 68.
- ¹² Аношкина В.Н. Итальянский мотив в поэзии К.Н. Батюшкова // Мир романтизма: Сб. науч. тр.: К 50-летию научно-педагогической деятельности профессора И.В. Карташовой. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. – Т. 16 (40). – С. 34–47. – С. 45.
- ¹³ Там же. – С. 43.
- ¹⁴ Там же. – С. 45.
- ¹⁵ Там же. – С. 47.

В.Л. Коровин

**О БИБЛЕЙСКИХ МОТИВАХ
В ЛЕРМОНТОВСКОМ «ДЕМОНЕ»
В СВЯЗИ С ЕГО ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИЕЙ:
(ОТ БАЙРОНА – К МИЛЬТОНУ)**

Аннотация

В статье показано, как на разных этапах работы над «Демоном» менялся способ обращения Лермонтова с библейскими образами и цитатами. В поздних редакциях поэмы они используются в соответствии с христианским пониманием их вероучительского смысла. Такой способ характерен не для романтической поэмы, а для религиозных эпосов в духе Мильтона, с которыми «Демон» имеет немало общего.

Ключевые слова: Милтон, «религиозная» («духовная», «священная») поэма, А.Н. Муравьев, Книга Товита, Книга Иова, поэма В.И. Соколовского «Мироздание».

Korovin V.L. *On Biblical motives in the «Demon» by Lermontov in relation to his creative career: (from Byron to Milton)*

Summary. The article shows the way Lermontov changed his method of addressing the Biblical images and quotes in different stages of his work on *The Demon*. In the latter versions of the poem they are used in accordance with the Christian understanding of their doctrinal meaning. This method is typical not for a romantic poem but for religious epics after a fashion of Milton, *The Demon* having a lot of common with them.

Байрон и Милтон, которых нередко через запятую вспоминают в связи с «Демоном» Лермонтова, в сознании его современников были антагонистами. В стихотворении В.Г. Теплякова «Два ангела» (1833) они представлены как носители разных духов: один – «божественный слепец», «очами души» узревший «солнце рая»,

другой – «Гигант», измеряющий «пространства бездны» своим «мрачным умом»¹. В то время как Байрон уличался в проповеди безнравственности и эгоизма, чтение Мильтона, «христианского Гомера»², считалось душеполезным занятием. «Потерянный рай», как и эпопею Ф.Г. Клопштока «Мессия» (1748–1773), относили к образцовым «духовным поэмам», отличительной особенностью которых было «смешение вымысла с истинною религиею, выраженное в формах древней языческой поэзии»³. Критики, порицавшие их, отвергали искусственность «форм» классической эпопеи Нового времени, но не права «вымысла» в проповеди «истинной религии»⁴.

Способы обращения с Библией в поэмах Мильтона и мистериях Байрона («Каин», 1821; «Небо и земля», 1822) диаметрально противоположны. Оба прибегали к вымыслам, но Байрон *переосмысливал* библейские образы и сюжеты в целях самовыражения, а Милтон *актуализировал* для современников их подлинный смысл, претендуя, конечно, на правильное его понимание. Он выступал как толкователь и популяризатор Библии, определявшей в протестантизме все стороны жизни верующих. Добро и зло, положительные и отрицательные библейские персонажи у Мильтона выступают в том же качестве, что и в Библии, а не меняются местами, как зачастую у Байрона. То же касается и Сатаны в «Потерянном рае», изображенным Мильтоном отнюдь не в целях его апологии и реабилитации⁵.

Присутствие и весомость библейских мотивов в поэзии Лермонтова и, в особенности в «Демоне», самоочевидны, они не раз становились предметом исследований⁶. Вопрос в том, насколько произвольно он их использовал, т.е. не была ли его манера обращения с Библией всецело «байронической»? В случае с «Демоном» это было бы даже естественно, поскольку сюжет поэмы не связан с каким-то общеизвестным эпизодом священной истории (вроде грехопадения первых людей, как у Мильтона, или убийства Каином Авеля и Всемирного потопа, как в названных выше мистериях Байрона), это чистый поэтический вымысел, а значит, речь может идти лишь об отдельных образах, аллюзиях и цитатах. Критики XIX в. были склонны отказывать поэме в наличии сколько-нибудь серьезного богословского содержания⁷, в ее заглавном герое усматривали портрет сочинителя⁸. В соответствии с этой

традицией Б.М. Эйхенбаум, указывая на многочисленные русские и европейские источники лермонтовских произведений, отрицал связь «Демона» «с поэмой в стиле Мильтона»: «Из западного Сатаны получился “печальный демон”, в котором просвечивают черты знакомых нам хотя бы по драмам Лермонтова парадоксальных злодеев, вроде Арбенина из “Маскарада”. Он замаскирован на этот раз Демоном...»⁹ Позднейшие исследователи, хотя не известно ни одного прямого упоминания Мильтона Лермонтовым, с очевидностью обнаружили значительность именно мильтоновского пласта в «Демоне»¹⁰. Причем, как убедительно показал В.Т. Олейник, «в процессе работы над поэмой Лермонтов от редакции к редакции насыщал ее деталями, восходящими непосредственно к «Потерянному раю»»¹¹. Это позволяет говорить о причастности «Демона» вообще к традиции «религиозной» («духовной», «священной», «христианской») поэмы в духе Мильтона и Клопштока, образцы которой имелись и в русской литературе¹². Для авторов таких поэм была характерна озабоченность не только общими нравственными и религиозно-философскими проблемами, но и специальными вопросами богословия и библейской экзегетики, потому они нередко подвергались притеснениям духовной цензуры (как, например, «Иов» и «Таинственная капля» Ф.Н. Глинки¹³). И, напротив, совсем для них не характерны были религиозное вольнодумство и свободная игра с библейскими текстами и образами.

С одним знатоком и ценителем жанра религиозной поэмы Лермонтов был лично связан. Это А.Н. Муравьев, высокопоставленный синодский чиновник и широко известный уже в 1830-х годах церковный писатель¹⁴. Он был причастен к созданию «придворного» списка «Демона» в начале 1839 г., его последней (VIII) редакции. Считалось даже, что либо VII редакцию, либо VIII с ее новым финалом (счастливым для Тамары и неизбежным для Демона) Лермонтов сочинил по его совету с целью угодить вкусам двора¹⁵. Поводом к их знакомству, состоявшемуся в 1833–1834 гг., тоже была поэма «Демон», одна из ранних редакций которой оказалась у него в руках через лермонтовского однокашника. После этого, по воспоминаниям Муравьева, поэт часто у него бывал: «Часто читал мне молодой гусар свои стихи, в которых отзывались пылкие страсти юношеского возраста, и я говорил ему: “Отчего не

изберет более высокого предмета для столь блистательного таланта?»¹⁶. «Высокими предметами» Муравьев считал темы духовной поэзии. В 1826–1827 гг. он сам сочинял поэму «Потоп», думая выступить продолжателем Мильтона и Клопштока. Она осталась незавершенной (написаны были две песни, изданные Н.А. Хохловой в 2001 г.¹⁷), но, вполне вероятно, что в беседах с Лермонтовым Муравьев заводил о ней речь.

Действие поэмы происходит перед Всемирным потопом «в Араратских горах» (на Кавказе), а исходная ситуация – любовь ангелов к смертным женщинам (так здесь истолковано Быт 6:1–4). Оба обстоятельства, как видно, небезразличны для «Демона». В 1833–1834 гг. Лермонтов как раз создал V редакцию поэмы, события которой еще разворачиваются в некоем абстрактном пространстве с монастырем. Было бы слишком опрометчиво предполагать, что Кавказ как место действия последних редакций «Демона» был выбран под влиянием Муравьева, но можно не сомневаться, что в его лице Лермонтов нашел убежденного пропагандиста благочестивой эпопеи в духе Мильтона и Клопштока и что именно в этом направлении Муравьев пытался влиять на молодого автора полюбившейся ему поэмы.

В нижеследующих заметках приводятся некоторые наблюдения над способом обращения Лермонтова с библейским материалом на разных этапах работы над «Демоном», свидетельствующие, на наш взгляд, о его постепенной переориентации в этом отношении на опыт Мильтона и подобных ему авторов религиозных поэм.

«Демон молодой»: Ранние редакции

Обычай критиков XIX в. видеть в «Демоне» незамысловатую любовную историю, а в ее главном герое – заместителя молодого автора¹⁸ находит сторонников и среди современных исследователей¹⁹. Если бы речь шла только о ранних редакциях поэмы, созданных в 1829–1831 гг. (завершенный вид имеют II <начало 1830> и III <1831>), с этим мнением пришлось бы согласиться. В посвящении III редакции («Прими мой дар, моя мадона!...») поэт открыто сравнивает себя со своим героем: «Как демон, хладный и суровый, / Я в мире веселился злом...»²⁰ В первых трех редакциях

он даже наделяется возрастной характеристикой: «демон молодой» [с. 534, 536, 547]. Это еще не тот напугавший В.Ф. Одоевского «страшный протестант и мрачный соблазнитель» [см. прим. 8], который будет искушать грузинку Тамару в поздних редакциях, а именно «демон молодой», чьи переживания и поступки по-человечески понятны, хоть и не очень благовидны. Это один из второстепенных злых духов, который некогда «блистающий Сион оставил с гордым сатаною» и с тех пор «связан клятвой роковою». Клятва эта заключалась в том, что «ему любить не должно сердца допустить» [с. 538, 548]. Он ее, конечно, нарушил и тем «князя бездны раздражил» [с. 538, 549]. Полюбив безымянную монахиню, Демон оставляет ремесло искушителя и, боясь причинить ей зло, удаляется в некое горное жилище; там под влиянием нового чувства он начинает исправляться и даже делает добрые дела (помогает заблудившимся путникам), но однажды, все-таки решившись войти к ней, находит ее в охраняющих объятиях ангела, в полном согласии с ним: «Они счастливы, святы оба!» [с. 541, 551; то же и в V ред. <1833–1834>, с. 563]. Поняв, что она любит другого (в III редакции есть «Песнь монахини» о любви к ангелу), Демон исполняется злобой и жадой мщенья, а затем обольщает и умерщвляет монахиню. Во II редакции подчеркнуто, что она заслужила свою участь: «Ее страстям уж нет прощенья!...» [с. 545]. Этот сюжет, основанный на мотивах неразделенной любви и ревности, адресат посвящения III редакции должен был понять как намек вести себя благоразумней, чем монахиня, и не отталкивать начавшего исправляться автора: «Теперь, как мрачный этот Гений, / Я близ тебя опять воскрес / Для непорочных наслаждений, / И для надежд, и для небес» [с. 536].

В этом сюжете еще нет ничего специфически библейского. Это оригинальная вариация привлекавшего романтиков сюжета о любви между ангелами и смертными женщинами или между злыми и добрыми духами. Основанные на нем поэмы Т. Мура «Любовь ангелов» (1822), А. де Виньи «Элоа» (1824) и А.И. Подолинского «Див и Пери» (1827), как и «Небо и земля» Байрона, являются главными источниками первых редакций лермонтовской поэмы. Демон здесь действительно не столько злой дух, сколько маска автора, он недостаточно крепко стоит на стороне зла, и поэтому в принципе мог бы быть прощен, хотя этого не произошло: «Как

жалко! Он уже хотел / На путь спасенья возвратиться / <...> / И благодатное прощенье / Ему б случилось получить» [с. 541, 552].

В V редакции (1833–1834) статус Демона существенно повысился: уже нигде прямо не указывается на его подчиненное положение в иерархии злых духов, и возможность прощения и возрождения к новой жизни для него более проблематичны, чем для демонов ранних редакций, поскольку это прощение он заранее отвергает: «Он с гордым встретил бы челом / Прощенья глас, как слово казни» [с. 559]; «И слишком горд я, чтоб просить / У Бога вашего прощенья: / Я полюбил мои мученья / И не могу их разлюбить» [с. 565]. Правда, на вопрос монахини «Кто ты?» он в V редакции по-прежнему честно и правдиво отвечает: «Я демон» [с. 564; ср. с. 535, 542, 553], а не уклоняется от ответа, как подобало бы настоящему «лжецу и отцу лжи» (Ин 8:44) и как действительно поступает Демон в поздних редакциях («Я тот, которому внимала... <и т.д.>»). Тем не менее в V редакции Демон уже приобрел некоторые присущие каноническому образу дьявола черты, а в тексте появились библейские реминисценции, используемые, надо признать, вполне уместно.

**«А Бог! – На нас не кинет взгляда...»:
Грех против седьмой заповеди**

Диалог Тамары с Демоном отсутствует в последней, VIII, редакции поэмы, но с середины XX в. при всех переизданиях принято включать его в ее основной текст из ранних редакций (чаще всего в угловых скобках, как интерполяцию). Впервые он появился в V редакции (1833–1834) и без изменений перешел в следующие за ней.

<Т а м а р а

Зачем мне знать твои печали,
Зачем ты жалуешься мне?
Ты согрешил...

Д е м о н

Против тебя ли?

Т а м а р а

Нас могут слышать!..

Д е м о н

Мы одне.

Т а м а р а

А Бог!

Д е м о н

На нас не кинет взгляда:
Он занят небом, не землей!

Т а м а р а

А наказание, муки ада?

Д е м о н

Так что ж? Ты будешь там со мной!>
[с. 457; ср. с. 565, 585].

В этом диалоге усматривают кощунственное отрицание Промысла Божьего, в связи с чем Лермонтов якобы и исключил его из списка поэмы, предназначавшегося к чтению при дворе. Между тем здесь обнаруживается довольно точная цитата из Священного Писания. В Книге Иова Елифаз Феманитянин обличает многострадального праведника: «И отвечал Елифаз Феманитянин и сказал: разве может человек доставлять пользу Богу? Разумный доставляет пользу себе самому. Что за удовольствие Вседержителю, что ты праведен? И будет ли ему выгода от того, что ты содержишь пути твои в непорочности? Неужели Он, боясь тебя, вступит с тобою в состязание, пойдет судиться с тобой? Верно, злоба твоя велика, и беззакониям твоим нет конца. <...> Не превыше ли небес Бог? посмотри вверх на звезды, как они высоко! *И ты говоришь: что знает Бог? может ли Он судить сквозь мрак? Облака – завеса его, так что он не видит, а ходит только*

по небесному кругу» (Иов 22: 1–5, 12–14). Двоедушный друг обвиняет праведного Иова в неведомых ему грехах и отрицании Промысла, в то время как сам в начале своей речи заявил о незаинтересованности Бога в праведности человека. Слова о том, что Бог «не видит, а ходит только по небесному кругу», приведены здесь как выражение крайнего безумия. В устах Демона эти же слова («Он занят небом, не землей») призваны ослабить волю Тамары к сопротивлению, лишить ее надежды. Однако дело этим не ограничивается. В словах Демона есть тонкий психологический расчет: он обезоруживает и одновременно завлекает Тамару в сети греха, как будто бы совершенно ненаказуемого. И грех этот здесь вполне конкретный – грех против седьмой заповеди Закона Божьего: «не прелюбодействуй». Мысли, внушаемые Тамаре Демоном, по Библии, лежат на сердце каждого прелюбодея, думающего оставаться невидимым: «И око прелюбодея ждет сумерков, говоря: ничей глаз не увидит меня, – и закрывает лице» (Иов 24:15); «Человек, который согрешает против своего ложа, говорит в душе своей: кто видит меня? вокруг меня тьма, и стены закрывают меня, и никто не видит меня: чего мне бояться?» (Сирах 23:24–25).

Адекватность этой библейской аллюзии именно в контексте отношений Тамары с Демоном не требует пояснений. Он апеллирует одновременно к ее разуму (лишая веры и надежды на заступничество Бога) и к чувственности (изображая привлекательный грех ненаказуемым). Таким образом, кощунственный диалог оказывается не вольнодумной выходкой автора, а важнейшим моментом в развитии сюжета поэмы. В V редакции, где впервые появляется этот диалог, героиня (пока еще безымянная монахиня) становится именно жертвою «страстей», которые «владели пылкою душой» [с. 568]. В VI редакции (<8 сентября 1838>) на устах погибшей Тамары застыла «улыбка странная», в которой читалась «с небом гордая вражда» [с. 587], чем подчеркивается уже бо́льшая весомость интеллектуальной составляющей среди причин ее гибели. В VII редакции (<4 декабря 1838>) образ Тамары несколько изменен: она подвижна не столько любовной страстью, сколько состраданием, и оказывается больше жертвой обмана, чем страстей (незаметно для себя согласившись оказаться с Демоном в аду). Облик погибшей Тамары лишен здесь демонических черт (нет никакой «улыбки»), и в финале она названа просто «грешни-

цей молодой». Наконец, в VIII редакции Тамара изображена как взявшая на себя из любви и сострадания к Демону непосильную задачу его спасения, потому здесь ей и открываются врата рая, что она «страдала и любила», а коварный Демон, вроде бы добившийся ее ответного поцелуя (ночной сторож и здесь слышит «двух уст согласное лобзанье»), в конечном счете посрамлен. В этом контексте ее согласие быть с Демоном в аду, т.е. отказ от главной своей цели – его спасения, действительно выглядит странно и не совсем уместно. Поэтому, возможно, правы исследователи, не согласные с интерполяцией этого диалога в текст последней редакции и считающие, что Лермонтов исключил его не по цензурным, а художественным соображениям²¹.

«Лукавый Демон»: Поздние редакции

В трех последних редакциях поэмы (VI <8 сентября 1838>, VII <4 декабря 1838>, VIII <начало февраля 1839>) сюжет о несостоявшемся возвращении злого духа на небеса обрывается важными и отнюдь не только декоративными подробностями: действие теперь происходит на Кавказе, безымянная монахиня превращается в грузинку Тамару, дочь богатого и знатного Гудала, а главное, у нее появляется жених, «властитель Синодала». Он оказывается первым препятствием в борьбе Демона за любовь Тамары, и, конечно, это препятствие он легко устраняет, подстраивая его гибель. В таком виде сюжет поэмы находит близкое соответствие в Библии. Это Книга Товита, рассказ о Сарре, дочери Рагуила, которая «...была отдаваема семи мужьям, но Асмодей, злой дух, умерщвлял их прежде, нежели они были с нею как с женою» (Тов 3:8). Товия, сын Товита, пояснял эту ситуацию: «...ее любит Демон, который никому не вредит, кроме приближающихся к ней» (Тов 6:15; потом Товия, воспользовавшись советом ангела Рафаила, изгнал злого духа и женился на Сарре, см.: Тов 7–8).

Этот рассказ в связи с «Демоном» уже обсуждался²², но, кажется, еще не была замечена имеющаяся в поэме точная цитата из Книги Товита. В ее славянском тексте Асмодей именуется не «злой дух», а «лукавый демон» («яко быша дана седми мужем, и Асмодей, лукавый демон, уби их, прежде даже быти им с нею яко

с женами»). Это же выражение возникает в трех последних редакциях поэмы, и именно в связи с гибелью жениха Тамары:

*Его коварною мечтою
Лукавый Демон возмущал:
Он в мыслях, под ночною тьмою,
Уста невесты целовал*

[с. 443; ср. с. 575].

История, рассказанная в Книге Товита, привлекала внимание Лермонтова и раньше, что видно из наброска плана поэмы, датированного 1832 г.: «*Демон. Сюжет*. Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка; отец слепой; он в первый раз видит ее спящую. – Потом она поет отцу про старину и про близость ангела; и проч<ее> как прежде. – Евреи возвращаются на родину – ее могила остается на чужбине»²³. В чем-то этот план даже ближе к библейской книге, чем последние редакции поэмы (действие отнесено на Древний Восток, ко временам, близким к Книге Товита; слова «отец слепой» напоминают о бельмах самого Товита, ставшего в итоге тестем Сарры), но близость эта чисто внешняя: на библейском материале юный Лермонтов придумал собственный сюжет, не заботясь ни о букве, ни о духе оригинала. Совсем иначе он воспользовался им в 1838 г.: обстановка и развязка библейского рассказа в поэме иные, но сохранена самая его суть. «Лукавый Демон» Лермонтова выступает в том же качестве, что и Асмодей в Книге Товита: он *убийца жениха и мучитель невесты*. Во всей поэме нет ничего, что не согласовывалось бы с пониманием «лукавого демона» Асмодее в этой библейской книге как особенного недруга брака – одного из Божественных установлений²⁴, и с принятым в церковной традиции толкованием слов Товии «ее любит демон» (Тов 6:15): считается, что это указание на особенно сильное воздействие Демона на Сарру, повергавшее ее в мучительное и угнетенное состояние духа²⁵. В том же состоянии находится и Тамара, которую «любит» лермонтовский Демон. По христианским представлениям, у падших ангелов любовь, соразмерная их небесному происхождению, после падения превратилась в невообразимую для человека лютую ненависть и злобу. У Демона все обстоит именно таким образом. В двух последних (VII и VIII) редакциях поэмы Лермонтов вкладывает в его уста слова, из которых стано-

вится окончательно ясно, что любовь и ненависть для Демона просто неразличимы:

*В любви, как в злобе, верь, Тамара,
Я неизменен и велик*
[с. 459].

«Неизменному в злобе» Демону, конечно, невозможно вернуться к состоянию до его падения, «когда он верил и любил» и «не знал ни злобы, ни сомненья» [с. 438]. Его попытка воспользоваться с этою целью состраданием Тамары обречена с самого начала. Вне зависимости от того, осуждается ли Тамара на вечную гибель (как в VI и VII редакциях) или, по благову «Божьему решению», уносится ангелом в рай (как в VIII редакции), для Демона в последних версиях поэмы нет и не может быть прощения. Как невозможно для него раскаяние, так и «жизни новой... желанная пора» [с. 452] для него в принципе никогда не может наступить. Таким образом, в поздних редакциях поэмы Демон полностью расчеловечивается и обретает канонические черты главного злого духа христианской демонологии вместе с полагающейся ему частью.

«Люби меня!..»: Клятва Демона

Клятва Демона Тамаре в ответ на ее просьбу об обещании отречься «от злых стяжаний» – одно из самых запоминающихся мест в поэме. Она появляется только в двух последних редакциях (VII и VIII). Риторичность и противоречивость этой клятвы, не раз порицавшиеся критиками, кажется, входили в художественный расчет Лермонтова, потому что здесь Демон как бы заговаривается и проговаривается об истинных целях своего нападения на душу Тамары.

Поэма задумывалась как рассказ о неудавшейся попытке возрождения злого духа в любви к смертной женщине, но по мере того как от редакции к редакции Демон приобретал все новые черты, позволяющие отождествить его с главным врагом рода человеческого («Архиврагом» называет своего Сатану Мильтон), этот сюжет отодвигается на второй план, намерения Демона престают быть столь очевидными, как поначалу. В поздних редакциях, как и

в ранних, он любит героиню абсолютно искренне, но это уже настоящая демоническая любовь, т.е. ненависть. В клятве он до конца обнаруживает воистину нечеловеческие размеры своего чувства и всеобъемлющий характер своих притязаний. Его соперником в любви к Тамаре является уже не ангел, как в ранних редакциях, а Бог: Его место он жаждет занять и потому клятву свою начинает с «первого дня творенья» и его «последнего дня», заявляя таким образом, что он не удовольствуется никакой, даже самой большой частью из славы Творца мира, а претендует на всю ее целиком. При этом нужно заметить, что признаки дуалистических воззрений в поэме отсутствуют: в ранних редакциях, обращаясь к монахине и ангелу, Демон еще употребляет выражение *«Бог ваш»*, но в поздних оно исчезает, а вместо этого сам автор свидетельствует о подконтрольности Демона Творцу: *«...гордый дух / Презрительным окинул оком / Творенье Бога своего»* [с. 439].

Добиваясь любви Тамары, Демон хочет от нее того же, чего хочет от человека Бог. В этой связи клятве Демона, завершающейся страстным призывом к Тамаре *«Люби меня!..»*, находится одна интересная параллель в поэме В.И. Соколовского *«Мироздание»*, вышедшей в 1832 г. и переизданной в 1837 г. (можно не сомневаться, что Лермонтову это сочинение было известно, поскольку оба его издания вызвали целый ряд печатных откликов, сопровождавшихся дискуссией о жанре «духовной поэмы»). Это «духовное стихотворение» (такой жанровый подзаголовок дал автор в первом издании) посвящено шести дням творения мира. Сотворив человека, Бог обращается к нему с речью, перекликающейся, на наш взгляд, с позднее сочиненной клятвой Демона к Тамаре. Ввиду относительной малой в наше время известности поэмы Соколовского приводим эту речь полностью:

*«Ты сотворен из праха Мною,
Возвышен Духом ты Моим,
И бесконечным Духом сим
Владей ты вечно над землею.
Тебе Я уготовил рай,
И в нем во всякое мгновенье
За наслажденьем наслажденье
Ты в вечной радости вкушай.
Тебе цветов благоуханье,
Тебе их нежная краса,*

*Тебе зеленые леса,
И дня веселое сиянье,
И ночи сладостный покой;
И засветлеют пред тобой,
Как два волшебные потока,
Заря заката и востока.
Твои вседневные труды
Тебе обычно будут в радость,
И оживляющую сладость
Прольют в тебя лесов плоды.
Тебе приветом будет пенье
Жильцов воздушной высоты;
И тихо сладость умиления
Оно навеет на мечты.
Толпы зверей, твой глас слышав,
Послушно станут пред тобой;
Ты царь везде: где скрепла суша,
Над всем, что скрыто под землей!
Твои моря, ручьи и реки
И все живущее в водах –
Таков закон на небесах,
Мной предначертанный навеки.
Своим Отцом Меня зови
И за любовь своей душою
Воздай мне с детской простотою
Священным пламенем любви»²⁶.*

Сравнивая эту речь с клятвой Демона, можно заметить, что Бог говорит о том, что Он уже дал человеку весь мир вместе со Своей любовью и ждет от него только *ответной* любви, а Демон *обещает* Тамаре чудеса и власть над миром *в обмен* на ее любовь. Он ведет себя в полном соответствии с предписанной ему христианской традицией ролью соблазнителя, как бы мы ни понимали его клятву – как искренне излияние «нечеловеческих» чувств или коварно сплетенную сеть соблазна.

Таким образом, «Демон» в последних двух редакциях (и особенно в последней) оказывается в ряду «религиозных» поэм своего времени, авторы которых романтическому богоборчеству, нередко осуществляемому на библейском материале, противопоставляли апологию христианской веры и традиционной морали. Пользуясь выражениями современного Лермонтову критика, приведенными в начале этой статьи, специфику его «Демона» можно

определить как «смешение вымысла с истинною религиею» в «формах» романтической поэзии.

-
- ¹ См.: Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. – Л., 1972. – Т. 1. – С. 679–682. Впервые изданное в 1833 г., это стихотворение вошло в сборник Теплякова 1836 г. Описание второго «ангела» (вдохновлявшего Байрона) здесь созвучно лермонтовской поэзии и, в частности, «Демону».
- ² Люценко Е.П. Нечто о достоинстве и прежних переводах Потерянного и Возвращенного рая // Потерянный рай, поэма Иоанна Мильтона. С приобщением его же творения: Возвращенный Рай. Перевод с французского, исправленный по английскому подлиннику, с присовокуплением примечаний Е. Люценко. – СПб., 1824. – Ч. 1. – С. VII. Переводчику казались очевидными преимущества Мильтона перед Гомером, который все описывал «без нравственности, умиляющей и успокаивающей душу» (с. IV).
- ³ Давыдов И.И. Чтения о словесности. Курс третий. Изд. 2-е, испр. – М., 1839. – С. 288.
- ⁴ Н.А. Полевой, например, писал, что «духовная эпопея по форме языческой поэмы есть что-то уродливое, несмотря на гений Мильтона и Клопштока», но не сомневался, что «может и должна быть поэзия религиозная», в том числе эпическая, и даже набросал «идеал будущей христианской эпопеи» (*Полевой Н.А. О духовной поэзии* // Библиотека для чтения. 1838. Т. 26. Кн. 1. С. 94–108, здесь 104–106).
- ⁵ В этом отдавали себе отчет даже критики вроде В.Г. Белинского, склонные героизировать Мильтоновского Сатану: «...сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое» (*Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 8.* – М., 1982. – С. 362 («Взгляд на русскую литературу 1847 года»); курсив мой. – В.К.). Известно, что пафос лермонтовского «Демона» критик усматривал в словах «с небом гордая вражда» (относящихся к Тамаре в VI редакции поэмы и отсутствующих в двух ее последних редакциях), называя его при этом «детским, незрелым и колоссальным созданием» (Там же. Т. 9. – М., 1982. – С. 494, письмо В.П. Боткину от 17 марта 1842 г.). Отсюда видно, что вопрос о том, что «думал сделать» автор этого «детского» произведения, для Белинского не был слишком важен.
- ⁶ Общий обзор и основную библиографию вопроса см.: Роднянская И.Б. Библейские мотивы у Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 59–61; Найдич Э.Э., Роднянская И.Б. «Демон» // Там же. – С. 130–137. В одной из новейших работ обобщены прежние и сделаны новые интересные и тонкие наблюдения над библейскими мотивами в «Демоне», см.: Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. – Таганрог, 2001. – С. 115–200 («Пространство Демона»).

- ⁷ См., например, замечание Владимира Соловьёва в известной статье о Лермонтове 1899 г.: «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» (Соловьёв В.С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 289).
- ⁸ Против этой традиции протестовал Д.А. Столыпин, родственник и друг Лермонтова, вспоминая о реакции первых слушателей поэмы: «– Скажите, Михаил Юрьевич, – спросил поэта князь В.Ф. Одоевский, – с кого вы списали вашего Демона? – С самого себя, князь, – отвечал шутливо поэт, – неужели вы не узнали? – Но вы не похожи на такого страшного протестанта и мрачного соблазнителя, – возразил князь недоверчиво. – Поверьте, князь, – рассмеялся поэт, – я еще хуже моего Демона. – И таким ответом поставил князя в недоумение: верить ли его словам или же смеяться его ироническому ответу. Шутка эта кончилась, однако, всеобщим смехом. Но она дала повод говорить впоследствии, что поэма “Демон” имеет автобиографический характер» (М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 205–206).
- ⁹ Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. – Л., 1924. – С. 93–94.
- ¹⁰ См.: Олейник В.Т. Лермонтов и Мильтон: «Демон» и «Потерянный рай» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1989. Т. 48. № 4. С. 299–315; Boss V. Milton and the Rise of Russian Satanism. – Toronto, 1991 (2 ed. Toronto, 2011). Целый ряд текстуальных соответствий «Демона» с «Потерянным раем» был указан в одной старой брошюре: Страхова Е. «Творческий плагиат» Лермонтова в поэме «Демон»: (Займствования у Мильтона, Виньи, Байрона, кавказских легенд). – М., 1909.
- ¹¹ Олейник В.Т. Указ. соч. – С. 314.
- ¹² См.: Коровин В.Л. О жанре «религиозной поэмы» в русской литературе 1820–1840-х годов и поэмах С.А. Ширинского-Шихматова, А.Н. Муравьёва и Ф.Н. Глинки // Филаретовский альманах. Вып. 10. – М., 2014 (в печати).
- ¹³ О сложной цензурной истории этих поэм см.: Зверев В.П. Фёдор Глинка – русский духовный писатель. – М., 2002. – С. 382–435, 460–502. См. также: Коровин В.Л. «Замечания педанта»: Поэма Ф.Н. Глинки «Таинственная капля» и ее читатель М.А. Дмитриев // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 3 (97). – С. 178–203.
- ¹⁴ О деятельности Муравьёва в 1820–1830-х годах см.: Хохлова Н.А. Андрей Николаевич Муравьёв – литератор. – СПб., 2001 (об отношениях с Лермонтовым в особенности см. с. 196–206).
- ¹⁵ См.: Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. – М.; Л., 1955. – С. 417 (коммент. А.Н. Михайловой). Здесь влиянием Муравьёва объясняется также создание VII редакции поэмы в конце 1838 г.
- ¹⁶ Муравьёв А.Н. Знакомство с русскими поэтами. – Киев, 1871. – С. 22.
- ¹⁷ Хохлова Н.А. Эпическая поэма А.Н. Муравьёва «Потоп» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 2000. – М., 2001. – С. 19–45 (текст поэмы – с. 32–42).

- ¹⁸ «В Демоне Лермонтова не только начертан собственный портрет автора, но выражен чрезвычайно типически и его эротизм, стремительность и сила его любви» (*Спасович В.Д.* Байронизм у Пушкина и Лермонтова. – Из эпохи романтизма. II. Байронизм Лермонтова // *Вестник Европы*. – 1880. – Т. 130. – Кн. 4. – С. 535).
- ¹⁹ Ср.: «Содержание поэмы – это, в сущности, поэтическое изложение отношений со слабым полом противоречивого Лермонтова, пребывающего попеременно в ипостасях «мучителя» и «мученика», при незримом участии Бога-Промыслителя, в котором поэт видит непременного судью своим поступкам и замыслам» (*Алексеев А.Д.* «Демон». Тайна кода Лермонтова. – Воронеж, 2012. – С. 14).
- ²⁰ *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Сост., подг. текста и примеч. Э.Э. Найдича. – Л., 1989. – Т. 2. – С. 536 (Б-ка поэта, бс). Далее «Демон» и его ранние редакции цитируются по этому изд.; ссылки на страницы даются в тексте статьи без указания тома.
- ²¹ Из последних работ см.: *Нестор (Кумыш), игумен.* Поэмы Лермонтова как основные вехи его духовного пути. – М., 2008. – С. 229–230. Раздел, посвященный в этой книге «Демону» (с. 118–255), является опытом апологии духовного смысла поэмы с православной точки зрения.
- ²² См.: *Зотов В.Н.* Указ. соч. – С. 161–162 и сл.; *Васильев С.А.* О незамеченном библейском источнике поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон» // *Филологические науки*. – 2005. – № 3. – С. 24–32.
- ²³ *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. – М.; Л., 1957. – С. 382.
- ²⁴ См.: *Аверинцев С.С.* Асмодей // *Мифы народов мира*. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1991. – С. 114.
- ²⁵ См.: *Толковая Библия*. Т. 3. – СПб., 1906. – С. 346–347.
- ²⁶ *Соколовский В.И.* Мироздание. Кто Ты, Господи? Исповедь. – СПб., 1867. – С. 66–67.

Е.Е. Янченко

ДИАЛЕКТИЧНОСТЬ ПРИРОДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

*...А жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка.*

Аннотация

В статье исследуется противоречивость изображения природы и ее взаимоотношений с человеком в творчестве Лермонтова. На материале лирики, поэм «Мцыри» и «Демон», а также романа «Герой нашего времени» анализируется стремление человека слиться с природой как вечной и незабываемой ценностью бытия и выявляются причины, делающие это единение невозможным.

Ключевые слова: природа, пейзаж, нравственная опора, родина, гармония, вражда, смерть, красота, душа, Бог, судьба, вера и неверие.

Janchenko E.E. Controversy of the representation of nature in the oeuvre of Lermontov

Summary. The article concerns the controversy of the representation of nature and its relationships with the human being in the Lermontov's lyric poetry, poems «Mtsyri», «Demon» and novel «The Hero of Our Time». A human aspiration to merge with nature as enduring and inviolable value and the reasons for impossibility of this unity are educed.

Как бы ни пытались доброжелательные исследователи вернуть Лермонтова в лоно православного мироощущения и примирить его с Творцом, трудно найти в русской литературе XIX в. строки, проникнутые бóльшим холодом одиночества и богооставленности. Их можно сравнить, пожалуй, только с размышлениями Свидригайлова о вечности как тесной баньке с пауками по углам. Приведенные строки логично завершат стихотворение, в котором

одна за другой перечисляются все обманные «прелести» реального мира, для того чтобы отринуть их за бессмысленностью и эфемерностью («некому руку подать», «что пользы напрасно и вечно желать», «что страсти?», «любить? но кого же?...»).

Но человеческая душа не может жить в безвоздушном пространстве пустоты и абсурда, когда, говоря словами великого лермонтовского предшественника, жизнь — «насмешка неба над землей». (Характерно, что созвучная лермонтовской мысль у Пушкина подается как вопрос, прямой ответ на который показательным образом отсутствует, а косвенный можно увидеть в последней строке «Медного всадника» о том, что «хладный труп» Евгения «похоронили ради Бога». У Лермонтова же мрачное отчаяние в «И скучно, и грустно», по-своему программном стихотворении, утверждается как единственное возможное отношение к миру.) Человеку нужна какая-то жизненная опора, которая помогла бы преодолеть этот вселенский холод.

Этой опорой для лермонтовского героя становится природа. Когда он созерцает ее, «расходятся морщины на челе... и в небесах он видит Бога». Создание Творца, не запятнанное и не опошленное человеком, она напоминает о Создателе и помогает примириться с Ним.

Но абсолютна ли гармоничность природы? Будучи земным отражением небесного, свободна ли она от дисгармонии и конфликтов человеческой жизни? Может ли человек, доверившись ей, обрести вожделенный покой и ощущение не напрасности бытия?

Глубокий, пронизательный философ, Лермонтов видит диалектичность природы, контрастность ее проявлений, противоречивость взаимоотношений с людьми.

Отдохновение от земных тревог, постижение неведомого прежде Бога дает созерцание свежей красоты природы, ее дружеское участие в «Когда волнуется желтеющая нива...». Благотворна и всемогуща власть природы в «Как часто, пестрою толпою окружен...» Она делится с героем своей магической силой: уподобляет его себе, превращает в «вольную, вольную птицу» и переносит в «потерянный рай» детства, спасая от пошлой, умертвляющей действительности. В «Родине» картины русской природы рожают необъяснимую, иррациональную, но оттого еще более возвышаю-

щую душу любовь к родной земле, которая становится твердой нравственной опорой. Причем здесь уже мы можем увидеть скрытое противоречие. Любовь поэта вызывает не только милая глазу и сердцу «чета белеющих берез» «на холме средь желтой нивы», но и «степей холодное молчанье», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек ее, подобные морям». Эти картины уже не несут сентиментального умиления. Они поражают, даже устрашают своей безмерностью, холодной отчужденностью от человека, затаенной грозностью. Но таков ландшафт, сформировавший русскую душу, наверно столь же безмерную, стихийную, непостижимую...

В «Родине» контраст «четы белеющих берез» (само употребление слова «чета» вызывает ассоциации с семьей, домом, уютом, ладом домашнего микрокосма – в противоположность космическому размаху степей, лесов, разливов) и картин природных стихий приглушен, почти снят примирившим их патриотизмом поэта. По-иному складываются их взаимоотношения в «Выхожу один я на дорогу...».

Открывается стихотворение пейзажем, кажущимся продолжением образов «Родины». «Кремнистый путь», блестящий «сквозь туман», напоминает «холодное молчанье степей» предыдущего стихотворения. Ночной пейзаж одухотворен и гармоничен, но он холоден, бесстрастен, чужд человеку. Такой земля была, вероятно, в первые дни творения: твердь небесная и твердь земная – до создания растительности и тем более человека. Окружающая героя природа пустынна, дика и равнодушна к нему – она внимлет Богу, звезды говорят друг с другом, не замечая созерцающее их ничтожное существо, терзаемое своими «больным и трудными» страстями. Тезис сменяется антитезисом: величественное спокойствие природы противостоит мятущейся, страдающей человеческой душе. Душа мечтает приобщиться к гармонии природы, разделить ее. Но единственный путь, ведущий к этой цели, смерть, отвергается ею. Герой хочет заснуть, т.е. избавиться от суетных тревог человеческой жизни, но «не тем холодным сном могилы». Он ищет компромисса, полусна-полусмерти, который бы слил его с природой, но не растворил бы в ней, сохранив его индивидуальное бытие. В мечте героя возникает синтез: картина природы, окружающей его «колыбель», меняется, становится более гуманной, обращенной к человеку, ласковой и заботливой. «Темный дуб»,

«склоняющийся» над героем, укрывает его, «вбирает» его в себя, включает в природную гармонию, не отнимая «дремлющих» «сил жизни» в груди. Завершающий стихотворение пейзаж совершенно непохож на открывавший его, как «чета белеющих берез» на «степей холодное молчанье». Но эта мечта, этот синтез, гармония вечной природы и брэнной человеческой души неосуществимы в реальности, что создает затаенную трагичность стихотворения.

Подобную диалектичность взаимоотношений человека и природы можно увидеть и в поэме «Мцыри». В начале своего побега герой переживает страстное родство с природой, причем в разных ее проявлениях. Он, «как брат», обнимается с бурей, растворяется в цветущем вокруг него «божьем саде». Сбывается мечта героя «Выхожу один я на дорогу...»: природа принимает его, «вбирает» в себя. Она открывает ему свою душу, которая оказывается полна тех же стремлений, что и его собственная: он «разгадал думы» скал, разделенных потоком, их мечту о соединении; ему «внятен» «вечный спор» потока «с упрямой грудю камней» – как «таинственная сага» ручейка в «Когда волнуется желтеющая нива...». Шепчущиеся по кустам голоса природы приоткрывают Мцыри «тайны неба и земли». Природа помогает герою: буря создает благоприятную обстановку для побега, «грозящая бедна» останавливает его у себя на краю, оберегая от падения.

Природа возбуждает в нем естественные страсти – голод и любовь (встреча со спускающейся к ручью за водой юной грузинкой). Но – тут герой разрушает блаженную гармонию. Горящий в сакле огонек зовет усталого путника войти и утолить голод, обрести счастье в любви. Но он отказывается:

*Я цель одну –
Пройти в родимую страну
Имел в душе и превозмог
Страданье голода, как мог.*

Природные стихии, по известному утверждению «правлящие миром», свидетельствующие о неустранимом первенстве в человеке животно-естественного начала, преодолеваются Мцыри, подавленные силой его мечты – стремления на родину. Мцыри нужна не связь с людьми вообще, не участие себе подобных – оно, кстати, окружало его и в монастыре. Ему нужна именно родина, родные

по крови люди, семья, в которой он увидел свет и провел младенчество. В его генетической памяти живут воспоминания о родном ауле, всех членах рода, «рассказы длинные о том, как жили люди прежних дней», т.е. родовые предания, история. Ради этого он преодолевает призывы плоти, природного естества. Социально-исторические ценности оказываются для него выше и важнее естественно-природных. И природа не прощает этой измены.

С этого момента взаимоотношения с природой меняются: она становится враждебной ему. Она коварно скрывает от него горы – его путеводную звезду («в глубине лесной из виду горы потерял»), и он сбивается с выбранного маршрута. Не «волшебные голоса» лесной живности теперь приветливо «шептались по кустам», а грозно, насмешливо «миллионы черных глаз» следят за Мцыри в «ночи темноте». «Терновник, спутанный плющом», заграждает ему дорогу. Лес застилает глубину неба, где прежде можно было «следить» «ангела полет». Герой теперь не тонет «глазами и душой» в небесном своде, а в отчаянии грызет «сырую грудь земли».

Природа теряет одухотворенность, связь с высшим началом бытия, оборачивается своей исключительно плотской, материальной стороной, как в глухом ночном кошмаре, «страшней и гуще каждый час».

Кульминацией враждебности природы становится битва с барсом. В этом эпизоде Лермонтов гениально передает самый сложный комплекс братства-вражды, единения-соперничества. В Мцыри максимально раскрывается его природное дикое начало – изображение барса обретает антропоморфные черты. Парадоксальным образом в смертельной схватке возникает гармония природного и человеческого: они растворяются друг в друге, проникают друг в друга. Человек становится зверем («как барс пустынный, зол и дик») – зверь «заостался, как человек». Диалектическое понимание мира Лермонтовым, можно сказать, достигает здесь своего апогея. Это проявляется даже в сравнениях борющихся героев: «сплетясь, как пара змей, обнявшись крепче двух друзей» – рядом стоят сравнения из природного и человеческого миров.

Но – Мцыри снова разрушает эту страшную гармонию. Перед схваткой с барсом он вооружается – заранее, хладнокровно

обеспечив себя преимуществом, недоступным животному: «Я ждал, схватив рогатый сук, минуту битвы». Таким образом, он обращается за помощью не к природе, но к культуре, пусть и примитивной, первобытной, но, что характерно, в сравнении уподобляемой более высокой, развитой: «Надежный сук мой, как топор, широкий лоб его рассек». Победа достается Мцыри, но это не победа одного из «двух друзей», а торжество человека над природой.

Конечно, осудить героя за эту уловку нельзя: без помощи цивилизации человек в поединке с природой обречен, их силы слишком не равны. Но этот трагический эпизод снова доказывает недостижимость прочной, полноценной гармонии между природой и человеком, утопичность мечты о ней, как и в «Выхожу один я на дорогу».

Тактическая победа Мцыри над природой в образе барса оказалась новым шагом к его поражению. Природа победила героя, отказавшегося от растворения в ней, в ее социально-исторической энтропии. Лес, закрыв от Мцыри горы, куда тот стремился, сбил его с пути на родину, запутал его маршрут и предопределил его возвращение к монастырю. Схватка с барсом нанесла сокрушительный удар по его физическим силам. Герой осознает свое поражение. А крушение мечты означает неизбежную гибель для романтического героя. (Кстати, скорее всего, мечта Мцыри была обречена изначально. Каким образом у «русского генерала», продвигавшегося к Грузии через воюющий с Империей Северный Кавказ («из гор к Тифлису»), оказался «пленный» ребенок? Приходится предположить, что родной аул Мцыри был razорен русской армией в ходе очередной «зачистки» враждебных сел (не случайно в воспоминаниях Мцыри об отце запечатлелись прежде всего воинские детали: «в своей одежде боевой», «кольчуги звон и блеск ружья», «гордый, непреклонный взор», что явно противоречит последующей характеристике «нашего дома» как «мирного»), а крошечный мальчик из гуманности был пощажен и взят с собой. Если же представить, что Мцыри, сын влиятельного горского вождя, был заложником, понятно, что после его исчезновения у русских (оставления в монастыре умирать), семья вновь встанет «на тропу войны» и, скорее всего, будет уничтожена. Не понимая того, Мцыри стремится на пепелище: семьи, живой в его воспоминаниях, на самом деле нет. Таким образом, абстрактная, отвлеченная

проблематика романтической поэмы оказывается в глубинах своих мотивирована совершенно реалистически.

Как и положено в классической эстетике, перед смертью героя трагически враждующие противоречия примиряются. Сраженному, умирающему герою природа возвращает свою любовь. Журчащий прохладный ручей смягчает муки изможденного зноем и ранами тела Мцыри. Золотая рыбка поет ему ласковую, убаюкивающую песню. На пороге смерти Мцыри обретает блаженное состояние слияния с природой в полной, безмятежной гармонии, не теряя своего индивидуального сознания, – то, о чем мечтает герой «Выхожу один я на дорогу...». И последние минуты героя протекут в саду, в тени акаций, в виду Кавказа, который «с своих высот» пришлет ему «привет прощальный» «с прохладным ветерком», и в этом «привете» Мцыри почувствует заботу брата.

Таким образом, взаимоотношения Мцыри с природой в поисках родной души развиваются по классической диалектической схеме «тезис – антитезис – синтез». Единство с природой – метафорическое братство с бурей, наделение героем своими чувствами и стремлениями окружающий пейзаж. Борьба с ней, когда брат оборачивается врагом, не переставая при этом быть другом (Мцыри в битве «обнимается» с барсом «крепче двух друзей»). Наконец, воссоединение с ней в смерти – обретение, пусть в предсмертной агонии, ощущения заботы реального друга-брата, человека, подаренное могучей природой.

Противоречиво, диалектично изображение природы и в «Демоне», где она, в отличие от «Мцыри», не является главным героем, но играет важную роль для создания образов и идейного содержания поэмы.

Уже в самом начале изображается громадная вертикаль природного мира, с высоты обозреваемого Демоном, и в ней мы видим два полюса, между которыми будет разыгрываться действие мистерии: рай и ад.

*Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял.*

«Вечные снега» Кавказа, граничащего, по словам Пушкина, с «обителью Бога», – знак бессмертия; уподобление грани алмаза напоминает о чистоте блаженных душ. Внизу – черный мрак адских «трещин», где обитает Змей, Дьявол. Таков масштаб бытия, осмысляемого в поэме, и создать его помогает природа.

Она же углубляет трагический смысл кульминации поэмы – смерти Тамары как временного торжества Демона. Описание Тамары в гробу построено на контрастах жизни и смерти. Тамара прекрасна в смерти, кажется живой, ее ресницы ждут луча зари, чтобы раскрыться навстречу дню – но «бесполезно луч дневной скользил по ним струей златой». «Денница», «цветы родимого ущелья», украшающие гроб, гармонируют с живой, не тронутой тлением свежестью ее черт – красота живой природы окружает Тамару даже мертвую. Но образу жизни в этой картине резко противоречит «странная улыбка» на ее устах. Она выражает «хладное презренье» к жизни души, покидающей тело. Именно она, выражающая (по черновому варианту) «насмешку над судьбой» и «с небом гордую вражду», сильнее «навек угаснувших очей» убеждает в том, что Тамара мертва. Она говорит не только о смерти плоти, но и потерянности заблудшей души, попавшей во власть Демона. И природное сравнение помогает передать этот страшный контраст жизни и смерти. «В час торжественный заката» «снега Кавказа» сохраняют «на мгновенье отлив румяный»,

*Но этот луч полуживой
В пустыни отблеска не встретит,
И путь ничей он не осветит
С своей вершины ледяной...*

Образ мертвой Тамары, отражающий момент ее перехода от жизни к смерти, подобен образу пограничного состояния природы между днем и ночью, когда последний луч, при всей своей яркости, уже «полуживой», т.е. не выполняет главного своего назначения – освещать земные пути и потому становится, как и улыбка Тамары, «напрасным отблеском жизни прежней».

Так красота живой природы диалектически помогает передать трагедию смерти и отпавшей от Бога человеческой души.

Контраст жизни и смерти выражен и в заключительном пейзаже Койшаурской долины. Взгляд поэта движется снизу вверх,

подробно описывая три «ступени», три «яруса» бытия. «Внизу рассыпался аул, земля цветет и зеленеет», полна голосов людей, караванов, пенящейся реки – жизни, «вечно молодой». Склон горы описывается в образах старости: замок, «как бедный старец», «седой паук», «старое крыльцо». Здесь нет людей, жизнь представлена насекомыми и пресмыкающимися (паук, «ящериц семья», змея). Образы забвения определяют выбор сравнений: паук – отшельник, змея «блещет, как булатный меч, забытый в поле давних сеч, ненужный павшему герою». Так же забыты память о Гудале и «милрой дочери его». А «на крутой вершине» царит смерть, оцепенение вечных льдов. Там кладбище у церкви, «где кости взяты их земель», «черные граниты плащами снежными покрыты», «льды вековечные горят». Даже вечный образ движения – водопады обездвижены: с ними, «морозом схваченными вдруг», сравниваются «обвалов сонные громады». «Скала угрюмого Казбека» не несет на себе ни малейших признаков жизни, хотя бы низшей, как склоны возле разрушенного замка. Все пусто, мрачно, дико, единственные обитатели и посетители этой пустыни – метель и облака. Снова напрашивается сравнение с Пушкиным, у которого «монастырь на Казбеке» своей вознесенностью над землей приближал человека к Богу. У Лермонтова же в финале поэмы-мистерии не нашлось слов о присутствии Бога в мире. Он, возможно, есть где-то «на воздушном океане», «в тумане» меж «хоров стройных светил», куда Ангел уносит спасенную им душу Тамары, но на земле, как явствует из эпилога, лишь «вечный ропот человека» и «вечный мир» «могильных плит».

В «Герое нашего времени», естественно, описания природы более реалистичны, менее пышны, чем в романтических поэмах. Но они по-прежнему наполнены глубоким психологическим содержанием и помогают сделать более объемным идейное содержание романа. И, как всегда у Лермонтова, она не статична, ее развитие определяется внутренними противоречиями, отражающими общую противоречивость бытия и художественного мира лермонтовского романа.

В «Бэле» эпизод восхождения на Гуд-гору является своеобразной ретардацией, замедляющей действие, создающей напряженную паузу между двумя частями рассказа Максима Максимыча – «идиллической» и трагической. Снова, как в первой части

«Мцыри», как в лермонтовской лирике, мир горной природы одушевлен присутствием высшего начала. Тишина неба и земли ассоциируется с молитвенной сосредоточенностью человеческой души. Горы торжественно царят над миром, и человек, оказавшийся между ними, наполняется гордостью, «детским» чувством превосходства. Как и в «Когда волнуется желтеющая нива...», душа рассказчика способна сродниться с природой, очиститься от всего искусственного и наносного, ощутить свою первозданную божественную сущность: «приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми; все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и, верно, будет когда-нибудь опять».

Однако тишина и спокойствие природы обманчивы. Начинаящих восхождение путников сопровождает тихое утро, ясная погода, «чудные узоры» «хороводов звезд», «весело», «ярко» горящие на восходе «румяным блеском» снега. С этой безмятежной картиной контрастирует описание «мрачных, таинственных пропастей», куда сползают «пугающиеся приближения дня» туманы, и облака, «отдыхающего на вершине Гуд-горы, как коршун, ожидающий добычу». Однако только бывалый Максим Максимыч обращает внимание на «кровавую полосу» над восходящим солнцем, предвещающую метель. Через два часа она начинается, напоминая рассказчику родину. Но горная метель «печальнее, заунывнее», ей нет простора развернуться.

Изображение природы в этом эпизоде отражает контрастность двух частей «Бэлы», на которые именно он разделяет повесть. «Счастливо» завершившейся истории любви русского офицера и черкешенки соответствует пропетый в ретардации гимн мощной, неотразимой красоте Кавказа. Но «серое облако», висящее на Гуд-горе, «грозило близкой бурей» – как сообщение об убийстве отца Бэлы в конце первой половины рассказа омрачает «идиллический» вывод Максима Максимыча: «Да, они были счастливы!» И неожиданно поднявшаяся на Крестовой горе буря пророчит трагический финал повести.

Картины природы в «Бэле» отражают важнейшую идею повести – непримиримое противоречие севера и юга, европейца и горцев. Южная природа враждебна чужакам, непредсказуема, ненадежна, как и люди: «Уж эта мне Азия! Что люди, что речки –

никак нельзя положиться!» Однако события повести демонстрируют противоположное: эгоистическая воля европейца разрушает судьбы «естественных людей».

Интересна роль пейзажа в «Тамани». Он снова помогает заострить конфликт повести. В отличие от «Бэлы», он лаконичен, здесь нет ярких, красочных, торжественных образов горной природы. Он преимущественно ночной, в нем, как правило, смутно, неясно видны окружающие предметы. Но Лермонтов виртуозно использует для своих художественных целей игру мрака и света.

Полный месяц освещает лачужку, где останавливается Печорин. В его лучах резко мелькнувшая тень настораживает героя, подталкивает его «прояснить» ситуацию, разобраться в странном поведении слепого. Затем «луна начала одеваться тучами и на море поднялся туман», в темноте сверкает пена бушующих волн. Сквозь туман и бурю ветер едва доносит до Печорина обрывки разговора девушки и слепого, едва различима «черная точка» приближающейся «бедной лодки». Ночной мрак сопровождает развитие загадочных событий повести.

Начинающейся ночью, в отсутствие месяца, происходит и кульминация повести – романтическое свиданье, обернувшееся попыткой убийства. Мрачная ночь, волнующееся море снова символизируют непредсказуемую, таинственную метаморфозу страстной любовницы в жестокую убийцу.

Луна выходит только чтобы осветить «счастливый конец»: выброшенная Печориным из лодки ундина спаслась, что «почти обрадовало» Печорина. Месяц освещает и развязку – жестокую сцену прощания контрабандистов со слепым. Таинственные события окончились буднично и прозаически. Загадочное приключение, овеянное мраком тумана, завершилось, и свет месяца, а затем и утра озаряет произошедшее светом истины и самоанализа, приводит Печорина к подсчету убытков и трезвому и грустному недоумению: «Зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов?» (В «Тамани» Печорин еще молод, и, возможно, не осознаваемая им самим тяга к романтической позе, которую он позже так жестоко высмеет в Грушницком, заставляет его делать судьбу ответственной за печальные следствия собственного любопытства. В «Княжне Мери» герой уже будет более мудр и самокритичен.)

Таким образом, «импрессионистическая» «игра светотени» в «Тамани» создает напряженный контраст между ожидаемой героем романтикой «полуденных стран» и грубой реальностью. Главные, таинственные, интригующие события происходят в морском тумане, безлунной ночью. Начало и конец повести озарены луной и светом дня, которые выявляют скудную, убогую обстановку лачуги и унылую, разочаровывающую Печорина концовку «романтического приключения». Снова диалектические противоречия природы помогают осмыслить мир и место в нем человека.

В «Княжне Мери» отношение Печорина к природе повторяет то, которое мы встречаем у героя лирики. Природа – единственное, что неподвластно разрушительной силе его скептицизма. «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потоку, падающего с утеса на утес». В минуты общения с природой, «какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется, на душе станет легко...» – «Тогда смирятся души моей тревога, Тогда расходятся морщины на челе...» Как и рассказчик в «Бэле», Печорин, впервые оказавшийся на Кавказе, испытывает радостное, приподнятое чувство. Природа вливает в него бодрость и свежесть. Его посещает мысль, что красота природы, единство с ней могли бы стать высшей ценностью для человека. «Солнце ярко, небо сине – чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?» На фоне яркой первозданности природы суетными и ничтожными представляются человеческие страсти и стремления. Но следующая же фраза резко разрушает возвышенный строй мысли героя: «Пойду к Елисаветинскому источнику; там, говорят, утром собирается все водяное общество». Между миром природы и миром людей Печорин выбирает второй, причем странная, впервые встречающаяся оксюморонная характеристика общества представляет его как что-то противоестественное и нелепое. Следующее затем язвительное описание «водяных» нравов усиливает разочарование в совершенном героем выборе.

Дальнейшие события повести определяются «страстями, желаниями, сожалениями» – их бренность и ничтожество Печорин ощутил сразу по приезде в Пятигорск. Открывающая повесть зарисовка величественной и прекрасной природы создает контраст-

ный фон для картины суетных человеческих страстей. Печорин с самого начала понимает это и тем не менее с головой погружается в мелочную борьбу самолюбий – одно из многих противоречий, из которых соткана натура Печорина.

Печорин умеет чувствовать и понимать природу, в общении с ней он испытывает духовное очищение, минуты светлой и возвышенной радости – единственной, которая не обманывает и не сменяется разочарованием. Но эти мгновения непродолжительны, «приманки страстей пустых и неблагодарных» соблазняют героя и отдаляют его от того, что могло бы стать высшей и нетленной, по мнению Лермонтова, ценностью для человека.

В «Фаталисте» природа помогает сформулировать философскую идею романа. «Конкретный ночной пейзаж посредством лирического размышления как бы переключается во “вселенский”»¹, соотнося звезды и человеческие судьбы и выявляя философские истоки трагедии Печорина.

Так вот, оказывается, о чем «звезда с звездой говорит» в «Выхожу один я на дорогу...»: о человеческих судьбах! Звездная «пустыня внемлет Богу», чтобы узнать, отобразить и передать людям волю их судьбы. Небо – гигантская Книга Судеб. Считающие так люди ощущают свою связь с миром, Вселенной, Божеством, и эта «уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным», придавала им «силу воли». Печорин иронизирует над этими «людьми премудрыми», он знает, что это не так, они заблуждаются, жизнь – «пустая и глупая шутка». Но за насмешкой кроется затаенная зависть. У тех людей была какая-то нравственная опора, идеалы, пусть ложные с его точки зрения, но их вера давала им возможность жить уверенно и осмысленно, Печорин же и его поколение, скептики, этого лишены. Они не обольщаются ложными иллюзиями, но испытывают холод вселенского одиночества, предоставленные самим себе, «равнодушно переходят от сомнения к сомнению», не имея идеалов, нравственных принципов. Для таких людей единственной жизненной целью становится самоутверждение в борьбе с себе подобными, но как быстро она утомляет своей бессмысленностью. В результате – «среди бурь пустых томится юность наша...»

Трагедия лермонтовского поколения – это трагедия безверия. Именно оно лишает человека связи с мирозданием, делает жизнь «кремнистым путем», блестящим «сквозь туман» в «пустыне». Лермонтовский герой понимает это, и страстно пытается воссоединиться с вечностью. Главный помощник, проводник на этом пути – природа, единение с которой дарует минуты чистейшего блаженства, приближает к Божеству. Но полностью, окончательно слиться с нею невозможно для лермонтовского героя. Он «слишком человек», он отказывается от призывов природы ради социальных связей (Мцыри), земной суеты (Печорин), сохранения индивидуального самосознания («Выхожу один я на дорогу...»). Природа не прощает этого, и потому взаимоотношения ее с человеком противоречивы, она несет в себе свет и мрак, добро и зло, жизнь и смерть.

¹ Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 369.

Ю.Н. Сытина

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ У ЛЕРМОНТОВА *

Аннотация

В творчестве Лермонтова фантастическое представлено в разных жанрах. Зачастую оно основывается на фольклорных образах и бродячих сюжетах. Фантастическое придает изображаемым событиям метафизический и вселенский смысл, философское звучание. Наличие сверхъестественного никогда не поясняется автором. Недосказанность создает особую мистическую напряженность, ведет к символизации образов, порождает многоплановость их интерпретации.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, фантастическое, мистическое, сверхъестественное, фольклор, олицетворение.

Sytina U.N. Fantastic in the Lermontov's work

Summary. In the Lermontov's work fantastic is presented in different genres. Often it is based on folk stories and wandering plots. Fantastic gives depicted events metaphysical and universal sense, philosophical sound. The presence of the supernatural is never explained by the author. Innuendo creates a special mystical tension, leads to symbolize images, generats diversity of their interpretation.

Мистический колорит и фантастические мотивы характерны для русской литературы первой половины XIX в. Ими наполнены многие произведения В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского и др. У М.Ю. Лермонтова фантастическое появляется в отдельных произведениях, мистическое же мироощущение пронизывает все его творчество. «Вещее зрение» [6, 76] и пророческий дар, присущие поэту, позволяют говорить о метафизических основах его художественного метода, связанных с

* Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда, Проект № 12-34-10216 «М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь».

«постижением глубинных сверхчувственных причин явлений бытия» [5, 69].

В творчестве Лермонтова фантастическое представлено в разных жанрах. Зачастую оно основывается на фольклорных образах и бродячих сюжетах, однако по большей части почерпнутых поэтом не из первоисточников, а из литературной интерпретации народного творчества европейскими романтиками, В.А. Жуковским, А.С. Пушкиным и др. Лермонтов поздно непосредственно познакомился с русским фольклором, по собственному признанию поэта, в детстве он «не слышал сказок народных» [VI, 387]¹.

Центральными мотивами, выражение которых Лермонтов находит, прибегая к фантастическому, становятся любовь, мистика человеческих отношений и власть одной души над другой. В раннем стихотворении «Жена Севера» (1829) возникает образ прекрасной, таинственной, требующей поклонения девы, органически связанной с дикой природой «полуночной страны» [I, 58]. За встречу с «женой Севера» простой смертный платит неизбежной гибелью. В позднем стихотворении «Тамара» (1841) вновь появляется образ женщины, наделенной «всесильными чарами» и фантастической «непонятной властью» над сердцами случайных путников [II, 202]. Но северный пейзаж сменяется южным, и присущий раннему стихотворению аскетизм уступает место подчеркнутой чувственности. Однако тайна женщины, загадочность участи смертных, встретившихся у неё на пути, остаются неизменными.

Сила любви, клятвы в ней и неизбежная кара, наступающая клятвопреступника, становится темой стихотворения «Любовь мертвеца» и баллады «Гость». Любовь превыше смерти, для нее нет преград: «Пускай холодною землею // Засыпан я, // <...> Любви безумного томленья, // Жилец могил, // В стране покоя и забвенья // Я не забыл» [II, 180], – говорит возлюбленной мертвец. И угрожающе добавляет: «Ты мертвецу, святыней слова, // Обручена» [II, 181]. В балладе «Гость» девушку, легкомысленно презревшую клятву верности погибшему на войне возлюбленному, настигает страшное возмездие – мертвец является на свадьбу к изменнице и увлекает ее с собой под землю. Но и после смерти не найти упо-

¹ Здесь и далее ссылки на произведения М.Ю. Лермонтова даны по изданию: Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Римскими цифрами указаны номера томов, арабскими – страниц.

коения их душам, – когда живые спят, две призрачные тени бродят по пустым комнатам.

Иначе фантастический мотив возвращения мертвеца раскрывается в стихотворении «Воздушный корабль». Призраком вновь движет любовь – любовь к Родине. Это чувство оказывается не менее сильным и исполненным страсти, чем любовь к женщине. Каждый год в канун смерти Наполеона оно поднимает спящего вечным сном императора из могилы и на волшебном корабле мчит его к «Франции милой» [II, 152]. Вид родной земли наполняет сердце мертвеца трепетом, воспламеняет очи огнем. Но напрасно зовет он своих соратников и наследника-сына – ночь отвечает безжалостной тишиной. Конец стихотворения – апофеоз бессилия некогда могущественного императора. Наполеон сдается и, горестно махнув рукою, пускается в обратный путь, чтобы через год возвратиться во Францию опять. Тайна Наполеона, загадочность этой по-своему эпохальной личности глубоко волновали Лермонтова на протяжении всей жизни. В стихотворении «Воздушный корабль» мистика истории органически вплетается в фантастический фон повествования. Прибегая к фантастическому, Лермонтов подчеркивает, с одной стороны, страстность и мятежность души великого человека, с другой же – его бессилие.

Мотив возвращения мертвеца на землю появляется и в юношеском стихотворении Лермонтова «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...»). Здесь благодаря фантастическому создается напряженная атмосфера, помогающая поэту с особой силой передать муки неприкаянности и одиночества, размышления о смысле жизни, бренности бытия, несчастном людском жребии, заключающем неизбежные ошибки, самообманы, слепоту. В этом стихотворении фантастическое получает рациональное объяснение с помощью мотива сна – пробуждение спасает лирического героя от нестерпимого отчаяния и возведения хулы на Небо. Возвращение души умершего на землю оказывается кошмаром, что, однако, не умоляет остроты переданных эмоций и поставленных вопросов.

В творчестве Лермонтова сопричастной происходящим событиям и чувствам героев зачастую оказывается природа. Для поэта характерно натурфилософское ее восприятие как «откровения» [5, 115] и чуда. Иногда Лермонтов прибегает к олицетворению природы – для раскрытия сердечных переживаний и людских

трагедий («Дары Терека», «Тростник»), философских раздумий над историей («Спор», «Два великана»). В стихотворении «Спор» поднимаются вопросы противостояния природы и неизбежно наступающей на нее цивилизации, роли России в процессе мирового развития. Олицетворение могучего Казбека и Шат-горы придает «Спору» особый драматизм и остроту, вызывая сопереживание не абстрактным идеям, но «живым», пусть и фантастическим, существам.

Еще один характерный для творчества Лермонтова фантастический мотив – любовь между простым смертным и мистическим созданием («Русалка», «Морская царевна», поэмы «Демон», «Азраил»). Мотив этот берет истоки в народном творчестве и имеет богатую традицию литературной интерпретации. Лермонтов обращается к устойчивым бродячим сюжетам и фольклорным образам, но наполняет их своим содержанием. По замечанию В.Э. Вацуро, для поэта характерно не столько «освоение фольклора как определенной художественной системы», сколько «использование арсенала его образов и тем» [1] для передачи собственных духовных исканий, чувств, настроения.

Соприкосновение двух миров у Лермонтова «неизбежно катастрофично, чревато трагизмом взаимного непонимания и неузнавания» [4, 286], неравная любовь несет неминуемую, хотя и нежеланную смерть одному из возлюбленных. Русалка в одноименном стихотворении «полна непонятной тоской» оттого, что любимый ею витязь, «добыча ревнивой волны» [II, 67], спит на морском дне непробудным сном и не отвечает на ее ласки. В стихотворении «Морская царевна» уже человек невольно губит морскую царевну. Красавица, которую он торжествующе выносит из воды, оказывается «чудом морским с зеленым хвостом» [II, 211]. Однако, спасшись от губительных объятий русалки, витязь не чувствует радости – его пугает «непонятный упрек», звучащий в устах умирающей на суше царевны, – «Будет он помнить про царскую дочь!» [II, 211]. Фантастическое передает здесь ощущение обманчивости окружающей действительности, характерных для нее неожиданных метаморфоз. Поступки героев непреднамеренно и внезапно оборачиваются злом, несут другим невольную гибель, навсегда оставляя глубокий след в душах остающихся жить.

В фантастических поэмах Лермонтова «Демон», «Азраил», «Ангел смерти» нечеловеческое происхождение главных героев подчеркивает их одиночество, придает изображаемым событиям, помимо конкретного, метафизический и вселенский смысл, философское звучание.

Важное место в фантастическом наследии Лермонтова занимает образ демона. Этот образ связан с христианской культурой (Библия, апокрифы, житийная литература, святоотеческие труды), западноевропейской традицией (Дж. Мильтон, И.В. Гёте, Дж. Байрон, А. де Виньи, Т. Мур), русской литературой (прежде всего, А.С. Пушкин). У Лермонтова образ демона появляется в 1829 г. – в первых редакциях одноименных стихотворения и поэмы «Демон». Обращаться к этому герою Лермонтов будет на протяжении всего творческого пути. Причем наравне с трагической трактовкой образа у поэта есть и комическая – стихотворение «Пир Асмодея», где фантастическое предстает в форме сатирической аллегории.

Поэма «Демон» за годы ее написания претерпела немалые изменения, коснувшиеся и изображения фантастического. Из некой абстрактной экзотической страны действие переносится на Кавказ – в край, хорошо знакомый и самому поэту, и его читателям как место военных действий и лечения целебными водами. Кавказ предстает сказочной страной, овеянной тайной и легендами, но, в то же время, страной действительно существующей – фантастикой, воплощенной в мире реальном. В изображение величественной природы Кавказа органично вписывается мистический образ Демона. Он появляется в разных ипостасях. Лермонтов постепенно «развенчивает видимое величие зла, справляется с его обаянием» [5, 22]. Сумрачный «печальный <...> дух изгнания» [III, 183], стремясь к любви, превращается в «вечер ясный: // Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!..» [III, 195]. Но «старинной ненависти яд» оказывается сильнее желанья «с Небом помириться» и «веровать добру» [III, 208]. В последней сцене «адский дух» появляется в своем истинном облики: «Каким смотрел он злобным взглядом, // Как полон был смертельным ядом <...>, // И веяло могильным хладом // От неподвижного лица» [III, 215]. Благодаря фантастическому Лермонтов «подвергает анализу само персонифицированное Зло» [3, 93], изображает духовную реальность, силы, борющиеся в человеческой душе, посредством художественных образов. Демо-

ну в творчестве поэта противостоит Ангел – средоточие света, небесной гармонии, любви и всепрощения. Он появляется и в поэме «Демон», и в лирике поэта («Ангел» («По небу полуночи ангел летел...»)), «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...»)).

На «кавказские» произведения Лермонтова («Демон», «Тамара», «Дары Терека», «Спор») большое влияние оказал фольклор народов Кавказа. Отразился он и в «турецкой сказке» «Ашик-Кериб» – литературно обработанном Лермонтовым сюжете, широко распространенном в Средней Азии, на Кавказе и в Закавказье. Язычество славян и русский фольклор в фантастическом ключе преломились в отрывке из юношеской поэмы Лермонтова «Олег» (1829), где появляется мифологический образ Стрибога.

Особую роль в фантастическом наследии Лермонтова играет повесть, условно называемая исследователями «Штосс» (1841). Она во многом порождена атмосферой, царящей в петербургском литературном кругу (Карамзины, В.Ф. Одоевский, В.А. Жуковский, Е.П. Ростопчина), в который Лермонтов вошел с осени 1838 г. Большое место здесь занимали религиозные споры, разговоры о мистике, науке, возможном рациональном объяснении сверхъестественного.

Действие «Штосса» начинается в светском салоне. Фантастические элементы вкрадываются в повествование постепенно, подспудно вырастая из самой гущи реальных событий. Мистический тон задает баллада Ф. Шуберта на слова И.В. Гёте «Лесной царь». Как только музыка умолкает – начинается действие. Лугин сам заявляет о своем сумасшествии Минской. Сбивчивые признания героя в зрительных и слуховых галлюцинациях, его странное поведение, мучительные предчувствия и их неожиданное ирреальное воплощение – и все это на фоне болезненного, оглушающего Петербурга – постепенно нагнетают атмосферу суггестивности, незримо нависшей над героем угрозы.

Одним из центральных в повести является мотив игры, понимаемой как поединок с самой Судьбой. Мистика карт и карточной игры часто появляется в литературе 1830-х годов – у А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, В.Ф. Одоевского. У Лермонтова игра в карты занимает важное место в «Маскараде», «Фаталисте», «Тамбовской казначейше». Ключевая роль принадлежит ей в «Штоссе». Лугин не находит в реальной жизни применения своей

энергии, за картами же он превращается в рыцаря, сражающегося с персонифицированными в образе старика темными силами. Ставка в такой игре – идеал, олицетворенная в воздушной красавице мечта художника о «фантастической любви» [VI, 361], которую он не может ни найти в реальной жизни, ни выразить в искусстве.

Открытый финал и резкий обрыв повествования дают возможность различного толкования фантастического. С одной стороны, оно объясняется болезнью главного героя, сошедшего с ума от осознания недостижимости идеала. С другой – «Штосс» предстает как собственно фантастическая повесть с «живым» приведением. Возможность рационального объяснения событий все время ставится Лермонтовым под сомнение. Он нарочито подчеркивает нездоровье Лугина, однако в самой этой болезни есть что-то фантастическое – желтыми герою кажутся только лица, слуховая галлюцинация оказывается сообщением действительно существующего адреса и т.д. Балансировать на грани фантастического и реального, все время ставя под сомнение то одно, то другое, Лермонтову во многом позволяет ирония. В повествование вкрадывается тонкая пародия на типичные приемы «страшных» историй (неведомый голос, таинственный портрет, поединок с приведением и др.). Однако та же ирония, лишая повествование романтической экзальтации, углубляет серьезность и трагизм переживаний Лугина, делает рационально-материалистическое объяснение сверхъестественного неприемлемым.

Традиция готических романов, проявившаяся в «Штоссе», нашла отражение и в раннем прозаическом опыте Лермонтова «Вадим». По замечанию Эйхенбаума, «рембрандтовское освещение», построенное на ярких контрастах света и тьмы, сообщает «Вадиму» «характер мрачной фантастики», «роднящий роман Лермонтова с романом ужасов (в том числе и с Гюго)» [7, 132]. Другое произведение Лермонтова, тесно связанное со «Штоссом», – повесть «Фаталист». Здесь также появляются темы вызова Судьбе, карточной игры, таинственных предчувствий, рокового совпадения событий. Неоднозначность толкованию происходящего вновь придает ирония, с одной стороны, лишая патетики философско-мистические размышления героя, с другой же, ставя под сомнение доводы здравого смысла.

Лермонтов был убежден в «неисчерпаемости внутреннего мира, невозможности постигнуть его при помощи рассудка» [4, 280]. Произведения поэта наполняют мистическое мироощущение, религиозно-философская рефлексия. Когда речь заходит о тайнах мироздания и человеческой души, связи мира земного и потустороннего, о высшей, духовной реальности, в произведениях Лермонтова нередко появляется фантастическое. Оно органически вплетается в ткань повествования, носит визионерский характер, его наличие никогда не поясняется автором. Зачастую без объяснения остаются и причины изображаемых событий. Умолчание и недосказанность создают особую мистическую напряженность, ведут к символизации образов, порождают многоплановость их интерпретации.

-
1. Вацуро В.Э. М.Ю. Лермонтов <и фольклор> // Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.flibusta.net/> (дата обращения: 29.12.2013).
 2. Вацуро В.Э. Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.flibusta.net/> (дата обращения: 29.12.2013).
 3. Касаткина (Аношкина) В.Н. «Демон» – поэма М.Ю. Лермонтова // Христианские истоки русской литературы. Сборник научных трудов. – М.: Изд-во МПУ «Народный учитель», 2001. – С. 98–111.
 4. Кедров К.А., Щемелева Л.М. «Морская царевна» // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Сов. энцикл., 1981. – С. 285–286.
 5. Киселёва И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система: Монография. – М.: МГОУ, 2011. – 314 с.
 6. Мочульский К.В. Лермонтов (Из книги «Русские великие писатели XIX века») // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов. – М.: Русский миръ, 1999. – 288 с.
 7. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. – Л.: Гос. изд-во, 1924. – 168 с.

А.М. Ранчин

**«ЧЁРСТВЫЙ» ПЕЧОРИН: ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ
И ОБ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ
В РОМАНЕ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»**

Аннотация

Статья посвящена анализу и интерпретации одного из эпизодов в романе «Герой нашего времени» (последней встречи Печорина с Максимом Максимычем). Доказывается, что господствующее представление о проявленных Печориным «черствости» и «бессердечии» не соответствует истине: авторская оценка Печорина в этом эпизоде не формулируется, а утверждение повествователя о «черствости» главного героя является ироническим.

Ключевые слова: «Герой нашего времени», поэтика, интерпретация, авторская позиция, повествователь, ирония, система персонажей.

***Ranchin A.M.** The «callousness» of Petchorin: About one episode and the position of the author in the «Hero of our time»*

Summary. The paper is devoted to the analysis and interpretation of one of episodes in the novel «Hero of Our Time» (Petchorin's last meeting with Maxim Maksimych). It is proved that the dominating idea of «callousness» shown by Petchorin doesn't correspond to truth: epy author's assessment of Petchorinin isn't formulated in this episode, and the statement of the storyteller about «callousness» of the main character is ironical.

Эпизод из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», о котором пойдет речь, находится в главе-повести «Максим Максимыч». Это встреча Печорина со штабс-капитаном – бывлым добрым знакомым. Эпизод запоминающийся, в частности, благодаря тому, что поведение центрального персонажа получает выразительную характеристику – оценку со стороны повествователя,

обыкновенно именуемого «странствующим офицером», причем эта оценка, как правило, признается не только субъективной точкой зрения повествователя, но и одной из граней авторской позиции. Представляется, однако, что в действительности все обстоит намного сложнее.

Вчитаемся еще раз в описание краткой встречи и в изложение мыслей «странствующего офицера» по ее поводу: Максим Максимыч «хотел кинуться на шею Печорину, но тот довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой протянул ему руку. Штабс-капитан на минуту остоленел, но потом жадно схватил его руку обеими руками: он еще не мог говорить.

– Как я рад, дорогой Максим Максимыч. Ну, как выживаете? – сказал Печорин.

– 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 сейчас расстанемся?.. Столько времени не видались...

– Мне пора, Максим Максимыч, – был ответ.

– Боже мой, боже мой! да куда это так спешите?..

Мне столько бы хотелось вам сказать... столько расспросить... Ну что? в отставке?.. как?.. что поделявали?..

– Скучал! – отвечал Печорин, улыбаясь.

– А помните наше житье-бытье в крепости?.. Славная страна для охоты!.. Ведь вы были страстный охотник стрелять... А Бэла?..

Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

– Да, помню! – сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...

Максим Максимыч стал его упрашивать остаться с ним еще часа два. “Мы славно пообедаем, – говорил он: – у меня есть два фазана, а кахетинское здесь прекрасное... разумеется, не то, что в Грузии, однако лучшего сорта... Мы поговорим... вы мне расскажете про свое житье в Петербурге... А?..”

– Право, мне нечего рассказывать, дорогой Максим Максимыч... Однако прощайте, мне пора... я спешу... Благодарю, что не забыли... – прибавил он, взяв его за руку.

Старик нахмурил брови... Он был печален и сердит, хотя старался скрыть это. “Забыть! – проворчал он: – я-то не забыл ничего... Ну, да бог с вами!.. Не так я думал с вами встретиться...”

– Ну полно, полно! – сказал Печорин, обняв его дружески: – неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога... Удастся ли еще встретиться – бог знает!.. – Говоря это, он уже сидел в коляске, и ямщик уже начал подбирать вожжи¹.

Повествователь, выступая в роли «сочувственника» жестоко разочарованного и обиженного штабс-капитана, резюмирует: «Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда пред ним отдергивается розовый флер, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее проходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» [с. 224].

Мнение об этой сцене как о «суде» над Печориным давно высказала такая тонкая исследовательница, как Л.Я. Гинзбург, признавая, впрочем, что все трое участников события – главный герой, Максим Максимыч и повествователь – демонстрируют в ней неспособность понять другого: «“Давно уже не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге, а бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости”. – Это суд над Печориным. Но в этой сцене все три действующих лица показаны в своем непонимании смысла происходящего. Печорин показан в ограниченности и ослеплении эгоцентризма. Максим Максимыч – в ограниченности своих бытовых понятий, в силу которой он поведение Печорина может объяснить только светским фатовством: “Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая: еще пока здесь под черкесскими пулями, так вы туда-сюда... а после встретитесь, так стыдитесь и руку протянуть нашему брату...” Рассказчик в этой сцене для того и существует, чтобы не понимать Печорина: “Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном. И отчего? Оттого, что Печорин, в *рассеянности или от другой причины*, протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею”. “Причину”, по которой Печорин холодно протянул руку старому штабс-капитану, может объяснить

только автор, хотя прямая авторская речь ни разу не звучит в романе. Он объясняет это совокупностью произведения, вмещающего и Максима Максимыча со всей узостью и чистотой его понятий и Печорина, запутавшегося в собственной иронии»².

Безусловно приняла оценку холодности Печорина как истинную Е.Н. Михайлова: «Конфликт рождается в случайной дорожной встрече Максима Максимыча и Печорина. Нет надобности пересказывать весь этот трогательный, безжалостный и щемящий душу эпизод встречи. Кто не помнит бедного старика с его восторженным ожиданием и горделивой уверенностью, что Печорин “сейчас прибежит”, как только узнает о его присутствии, его терпеливое игнорирование холуйской презрительности печоринского лакея, его пожертвование в первый раз в жизни служебными делами ради собственной надобности, затем его беспокойные подозрения, душевную удрученность, бессонницу и, наконец, после длинных проволочек, в последнюю минуту, долгожданное свидание... и грубый, незаслуженно-обидный удар по его лучшим человеческим чувствам. Но в чем смысл этого эпизода? Кого в нем обвиняет и кого оправдывает Лермонтов? С Максимом Максимычем он или с Печориным?».

Для Е.Н. Михайловой истинный ответ не составляет проблемы: «Интонация лермонтовского повествования не оставляет сомнений, – она вся пронизана глубоким состраданием к оскорбленным человеческим чувствам Максима Максимыча. Всем распределением красок в новелле Лермонтов подчеркивает правду, красоту, человечность переживаний Максима Максимыча и оскорбительную, возмущающую сердце несправедливость нанесенных ему обид. Тема разработана в аспекте гуманистического сострадания к обиженному “маленькому” простому человеку в духе пушкинской (“Станционный смотритель”) и особенно гоголевской традиции. Несмотря на близость к Пушкину объективно-повествовательной, спокойной и простой манеры, Лермонтов в изображении попранной человечности больше использует гоголевские традиции. От Гоголя идет терзающая острота антитез, безжалостное подчеркивание жестоких “истязующих” моментов. Эти “жестокие” контрасты не оставляют места сомнениям: в эпизоде дорожной встречи Лермонтов на стороне Максима Максимыча и против Печорина».

Вина Печорина подробно изъясняется: «В чем же виноват Печорин? Если Максим Максимыч весь обращен к другому человеку, весь раскрыт ему навстречу, то Печорин – весь замкнут в себе и не жертвует для другого ничем, даже самым малым. Наоборот, у него не дрогнет рука принести в жертву своему спокойствию душу другого. Лермонтов разоблачает в Печорине эгоцентризм, который все соотносит с “я”, все подчиняет этому “я”, оставаясь безучастным к тому, как его поведение отразится на другом человеке. Дело даже не в том, что Печорин не принес для Максима Максимыча столь малую “жертву”, как небольшая задержка в пути ради маленького праздника с фазаном и кахетинским, чтобы побаловать старого ребенка. Дело в том, что он не почувствовал всей высоты и чистоты человеческого обаяния старого штабс-капитана, не ощутил человечески большого содержания его чувств настолько, чтобы свободно, без “жертв” и насилия над собою ответить на эти чувства. Печорин настолько замкнут в себе, что теряет способность, забыв о себе, проникнуться хотя бы ненадолго волнением, тревогами, запросами души другого человека. В маленьком эпизоде дорожной встречи прав не умный и волевой Печорин, с его эгоистической сосредоточенностью на самом себе, но простодушный, ограниченный капитан, умеющий так бескорыстно и беззаветно привязываться к другому человеку. Так, в “Герое нашего времени” впервые при столкновении выдающейся личности с человеком обыкновенным правым оказывается этот последний. Критика эгоизма Печорина, осязаемая еще в “Бэле”, здесь выступает отчетливо и глубоко: там от Печорина требовалось жертвовать правдой и свободой чувства, – здесь “жертва” не обязывала ни к какой утрате духовной самостоятельности и все-таки принесена не была.

Однако Печорин и по своим личным качествам, и по своему мировоззрению представляет более высокий тип и уровень развития. Он, а не Максим Максимыч, – лермонтовский герой (хотя и “нуждающийся в поправках”); его, а не Максима Максимыча, противопоставляет Лермонтов мелкому и пошлому обществу. В выборе между двумя типами мироотношения: активным – Печорина или пассивным – Максима Максимыча, сознательным или стихийным, протестующим и критическим или покорным и всеприемлющим, Лермонтов на стороне Печорина. Критикуя индивидуа-

лизм, Лермонтов не отвергает утверждения личного начала, которое несет с собою Печорин <...>»³.

Интересно, тем не менее, что исследовательница далее указывает на обстоятельства, поведение Печорина почти что извиняющие. В частности, это бестактное напоминание Максима Максимыча о Бэле, гибель которой главный герой пережил очень тяжело и от вины в ее смерти едва ли избавился: «Встреча Максима Максимыча и Печорина у Лермонтова – это не только конфликт воплощенной доброты и человечности с эгоцентризмом и жестокостью. Лермонтов видит в ней и безвыходность положения личности незаурядной и сложной, одержимой неизлечимым внутренним недугом, которая подвергается атакам со стороны человека, стоящего в развитии несравненно ниже. Внешняя холодноватая приветливость Печорина и его уклончивость по существу как от прямолинейно-навязчивых вопросов Максима Максимыча, так и от продления свиданья, – это стоическая выдержка человека, делающего хорошую мину при плохой игре, человека, к тайной ране которого поминутно бесцеремонно прикасается милейшее, простодушнейшее, но совершенно ограниченное существо. На бестактные вопросы Максима Максимыча о Бэле (Печорин при этом “чуть-чуть побледнел и отвернулся”), на его расспрашивания о петербургской жизни, о том, “что подделывал” Печорин, последний совершенно бессилён ответить. Если вспомнить примитивность мышления Максима Максимыча, объясняющего “английскую моду” на разочарование тем, что все англичане – пьяницы, можно представить себе, сколько душевной оскотины и раздражающей боли он мог причинить Печорину своими суждениями, – пусть Печорин действительно в откровенность. Уклончивость Печорина и его быстрый отъезд – это способ (правда, жестокий, которого следовало избежать) как можно скорее ликвидировать мучительно-нелепое положение. Сознание Печориным невозможности для него иного выхода явствует и из утешений им Максима Максимыча, где Григорий Александрович даже пытается проявить некоторое участие: “Ну полно, полно! – сказал Печорин, обняв его дружески: – неужели я не тот же?.. Что делать?.. всякому своя дорога”.

Отсюда следует и еще один вывод: несмотря на нравственную правоту Максима Максимыча, несмотря даже на превосходство

его над Печориным в отношении моральном, он настолько далеко отстоит от него по своим понятиям, что требовать от Печорина удовлетворенности обществом Максима Максимыча было бы невозможно»⁴.

Истолкование эпизода, принадлежащее Е.Н. Михайловой, повторил У.Р. Фохт, огрубив социальную составляющую этой интерпретации: «При всей привлекательности образа Максима Максимыча, при всем том, что его естественность и простота несомненно импонировали Печорину, его простоватость и наивность, его смирение, полное отсутствие у него какого бы то ни было критицизма к общественной действительности того времени до известной степени объясняют холодное, даже грубое отношение к нему Печорина, невозможность для него внутренней близости с Максимом Максимычем.

Но, с другой стороны, при несомненном превосходстве Печорина над Максимом Максимычем обращение его с этим так расположенным к нему стариком говорит о его полной замкнутости в самом себе, о его эгоизме и даже черствости»⁵.

Но в позднейших исследованиях романа эта, полная оговорок и нюансов, интерпретация эпизода развития не получила; восторжествовало мнение, что здесь выявляется лишь эгоизм центрального персонажа – и только. Так, даже И.И. Виноградов, решительно «реабилитирующий» Печорина как личность, пребывающую в напряженных и глубоких философских исканиях, от «плоского» моралистического осуждения, характеризует эпизод совершенно однозначно: «эта возмущающая нравственное чувство сцена прощания Печорина с бывшим товарищем, где Печорин выказывает такое чудовищное бессердечие, такую оскорбительную душевную черствость...»⁶. Таким образом, в исследованиях советского времени возобладала точка зрения, впервые высказанная еще в 1840 г. С.О. Бурачком – критиком с репутацией «патентованного реакционера». Как с иронией писал этот рецензент: «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 он Максима Максимыча, за любовь его, щелчками по носу... Жаль, что автор не воспользовался этим для полноты трескучих эффектов»⁷.

На интерпретацию исследователями сцены встречи Максима Максимыча с Печориным во многом влияет суровая оценка бессердечия главного героя «странствующим офицером». Как правило, его повествование воспринимается и трактуется либо как эхо авторского голоса, либо как совершенно прозрачная линза, позволяющая точно, объективно, без каких-либо малейших искажений рассмотреть реальность. Между тем не только поведение Печорина в эпизоде последней беседы со штабс-капитаном хотя бы отчасти может быть если не оправдано, то понято, но и его оценка «странствующим офицером» совершенно не обязательно отражает авторскую позицию. Мало того – эта оценка даже в пределах кругозора повествователя, возможно, не лишена своего рода иронии. Л.Я. Гинзбург категорически утверждала, что ирония повествовательному пласту, приписанному этому персонажу, абсолютна чужда: «<...> Оба лермонтовских рассказчика совершенно не склонны к иронии, – не только Максим Максимыч, с его простодушием и просторечием, но и скромный “путешествующий офицер”, который ближе к Ивану Петровичу Белкину, чем, скажем, к образу автора в “Сашке”»⁸. Однако это неверно. На примеры иронических высказываний, принадлежащих «странствующему офицеру», справедливо указал Б.М. Эйхенбаум. Ирония охватывает самые принципы повествования: «Рассказ о Бэле подан читателю как “путевые записки”, где фигура Максима Максимыча не менее важна и интересна, чем Печорин; автор кончает обещанием рассказать о новой встрече с Максимом Максимычем, как будто именно он, а не Печорин, является настоящим героем романа. Вместо ожидаемых размышлений по поводу рассказа о Печорине и Бэле автор обращается к читателю с неожиданным вопросом: “Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?” Читатель, заинтересованный Печориным, менее всего подготовлен к этому вопросу; он даже имел полное право забыть о Максиме Максимыче как о совершенно условном рассказчике. Тем более неожиданной кажется следующая за этим вопросом фраза, превращающая Максима Максимыча в героя всей повести: “Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ”. В действительности дело, конечно, все-таки в Печорине, но это обнаруживается только в предисловии к его “Журналу”»⁹.

Есть основания утверждать, что ирония «странствующего офицера» распространяется не только на собственную повествовательную стратегию, но вторгается и в сферу оценок. Так, он цинично (наподобие самого Григория Александровича Печорина) относится к чужому счастью. Такое отношение проявляется в диалоге с Максимом Максимычем¹⁰ – штабс-капитан рассказывает историю Печорина и Бэлы:

«– Да, признаюсь, – сказал он потом, теребя усы: – мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила.

– И продолжительно было их счастье? – спросил я.

– Да, она нам призналась, что с того дня, как увидела Печорина, он часто ей грезился во сне, и что ни один мужчина никогда не производил на нее такого впечатления. Да, они были счастливы!

– Как это скучно! – воскликнул я невольно. В самом деле, я ожидал трагической развязки, и вдруг так неожиданно обмануть мои надежды!.. – Да неужели, – продолжал я, – отец не догадался, что она у вас в крепости?

– То есть, кажется, он подозревал. Спустя несколько дней узнали мы, что старик убит. Вот как это случилось...

Внимание мое пробудилось снова» [с. 201].

Столь же цинично отношение «странствующего офицера» к чужой жизни и смерти – оно определяется исключительно его прагматическими интересами: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением» [с. 224].

Можно возразить: цинизм – не ирония, процитированные высказывания повествователя иронии чужды. Однако это не так. «Странствующий офицер» настолько непосредственно и «бесстыдно» выражает свое отношение к чужому счастью и к смерти другого, что неизбежно возникает подозрение в нарочитом, напускном характере его цинической откровенности. И потому – подозрение, что в глубине своей этот цинизм несерьезный, исполненный самоиронии.

Но более показательным иное высказывание повествователя и мнимого автора – на сей раз относящееся как раз к несчастному Максиму Максимычу, жестоко обиженному черствым Печориным.

Штабс-капитан «наскоро выхлебнул чашку, отказался от второй и ушел опять за ворота в каком-то беспокойстве: явно было, что старика огорчало небрежение Печорина, и тем более что он мне недавно говорил о своей с ним дружбе и еще час тому назад был уверен, что он прибежит, как только услышит его имя.

Уже было поздно и темно, когда я снова otvorил окно и стал звать Максима Максимыча, говоря, что пора спать; он что-то пробормотал сквозь зубы; я повторил приглашение, — он ничего не отвечал.

Я лег на диван, завернувшись в шинель и оставив свечу на лежанке, скоро задремал и проспал бы покойно, если б, уж очень поздно, Максим Максимыч, взойдя в комнату, не разбудил меня. Он бросил трубку на стол, стал ходить по комнате, шевырять в печи, наконец лег, но долго кашлял, плевал, ворочался...

— Не клопы ли вас кусают? — спросил я.

— Да, клопы... — отвечал он, тяжело вздохнув» [с. 219].

Как ни суди, но чудовищная реплика о клопах сто́ит печоринского бессердечия по отношению к «несчастному» Максиму Максимычу. Причем если своему бывшему сослуживцу и приятелю штабс-капитан неуместно напомнил о покойной Бэле, то «странствующего офицера» он никак не задел и дикий вопрос о клопах как причине бессонницы и беспокойства уже совершенно не поддается извинению. Эта реплика не может быть не исполнена злой иронии: ведь повествователь понимает причину беспокойства своего попутчика и даже смеет осуждать Печорина, нанесшего старику столь жестокую рану. И не просто осуждать: «странствующий офицер» решается морализировать по поводу печоринского поступка. Но чем лучше он сам?

Таким образом, право повествователя как морального судьи подвергается сомнению, а его собственные рассуждения о бессердечии Печорина оказываются подсвечены иронически: скорее это не самоирония повествователя, а уже авторская ирония, демонстрирующая, что ни у кого нет бесспорного морального права судить другого. Не уместнее ли вспомнить о бревне в собственном глазу и оборотиться на себя?

Но проявил ли Печорин действительное бессердечие в сцене с бывшим сослуживцем? Все намного сложнее. Предупрежденный о приходе Максима Максимыча, Печорин реагирует живо и заинте-

ресованно («быстро отвечал»): «Лошади были уже заложены; колокольчик по временам звенел под дугою, и лакей уже два раза подходил к Печорину с докладом, что всё готово, а Максим Максимыч еще не являлся. К счастью, Печорин был погружен в задумчивость, глядя на синие зубцы Кавказа, и, кажется, вовсе не торопился в дорогу. Я подошел к нему: “Если вы захотите еще немного подождать, – сказал я, – то будете иметь удовольствие увидаться с старым приятелем...”»

– Ах, точно! – быстро отвечал он: – мне вчера говорили; но где же он?» [с. 221].

До встречи с бывшим сослуживцем Печорин не торопился в путь, но, обменявшись с ним лишь парой реплик, торопится уехать, ссылаясь на недостаток времени. Предлог, очевидно, надуманный, ибо теперь Григорий Александрович в отставке и странствует уже не по казенной надобности. Но причина этой неожиданной поспешности, конечно, не в том, что Максим Максимыч ему неинтересен: в таком случае главному герою было бы все равно – что побыстрее уехать, что чуть задержаться. Для Печорина встреча оказывается мучительна как напоминание о недавнем прошлом.

Поведение во время краткой беседы со штабс-капитаном говорит скорее не столько о бессердечии Печорина, сколько о парадоксальном сочетании совершеннейшего равнодушия с заинтересованностью и даже некоторой участливостью по отношению к собеседнику. Печорин протягивает руку «довольно холодно, хотя с приветливой улыбкой» – что здесь перевешивает: холодность этикетного жеста или радушие и расположение? Приветливая улыбка – напускная или искренняя? При напоминании о Бэле «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся», затем «принужденно» зевнул. Он отворачивается, не желая, чтобы сторонний человек заметил его чувства, принужденный зевок также призван эти чувства скрыть – он отнюдь не выражает равнодушие к Максиму Максимычу. Прощаясь, Печорин берет штабс-капитана за руку, потом «дружески» обнимает. Казалось бы, что это, как не проявление искреннего чувства, настоящей симпатии?

Нужно помнить: во-первых, Печорин скрытен, во-вторых, он не способен на искреннюю дружбу. И в этом не его вина, а его беда. Собственные переживания центральный персонаж романа

скрывает даже от себя самого. Так происходит, когда он описывает слезы отчаяния, вызванные потерей Веры, которую не смог догнать, загнав своего коня: «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, все мое хлоднокрое – исчезали как дым. Душа обессиленна, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.

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 все 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 расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок» [с. 301–302].

Причиной слез, причиной душевной слабости не были, конечно, «расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок». Но признать себе в этом Печорин не хочет.

Внешние проявления Печориным сердечности и дружбы ничего не значат; точнее, они – знак отсутствия истинного расположения и хоть какой-то привязанности. «Мы обнялись» [с. 237] – так он ведет себя при встрече с Грушницким. А настоящие отношения таковы: «Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях. <...> Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» [с. 238].

Зато доктор Вернер Печорину действительно близок, и его симпатией главный герой по-своему дорожит – настолько, насколько может дорожить чувствами другого человека. Но прощаются они холодно и отчужденно: «Он на пороге остановился, ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на

это желание, то он бросился бы мне на шею; но я остался холоден как камень, – и он вышел» [с. 302].

Печорин не просто не способен на истинную дружбу, он отвергает самую ее возможность, ибо не верит в равные отношения, считая дружбу господством одного над другим: «<...> Я к дружбе неспособен. Из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается <...>» [с. 243].

Философское и моральное кредо героя романа выражено отчасти в признании, содержащемся в повести «Княжна Мери»: «<...> 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 все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. 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» [с. 265].

Простодушный и недалекий Максим Максимыч для Печорина, естественно, не может стать ни предметом живого интереса, ни объектом изощренного и жестокого психологического эксперимента, целью которого являются господство, подчинение или месть и уничтожение (как это по-разному проявляется по отношению к княжне Мери, Вере, Бэле или Грушницкому). Для Печорина даже минимум расположения, проявленный при последней встрече со штабс-капитаном (с которым связаны тяжелые воспоминания о горькой судьбе Бэлы), значит уже много. Кажется, здесь мы встречаемся с редкой ситуацией, когда Печорин действительно выражает естественное, хотя и слабое расположение к собеседнику – как «эхо», отклик живейшего, но несколько навязчивого дружеского настроя со стороны штабс-капитана. На Максима Максимыча печоринские поведенческие стратегии господства-подчинения не распространяются. Впрочем, по-видимому, нельзя не учитывать

и присутствия при беседе «странствующего офицера»: фигура не-прошеного соглядата так или иначе не может не модифицировать поведение Печорина, неизменно стремящегося ускользнуть от стороннего взгляда и от попытки стать объектом наблюдений и разгадывания.

Как известно, и характер, и даже портрет Печорина сотканы из отчетливых противоречий. При этом образ центрального персонажа романа вбирает в себя многие признаки, присущие другим героям, но не уподобляется ни одному из них¹¹. По справедливой мысли И.А. Гурвича, «структура “Героя нашего времени” не просто допускает возможность предположительных, вариативных истолкований изображаемого характера – это допущение доведено до эстетической непреложности»¹². Эпизод последней встречи Печорина с бывшим сослуживцем и начальником эту мысль подтверждает. И, что по крайней мере несомненно, не дает оснований для однозначных морализаторских и упрощенных заключений о характере центрального персонажа романа.

¹ Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Ред. коллегия: В.А. Мануйлов (отв. ред.), В.Э. Вацуро, Т.П. Голованова, Л.Н. Назарова, И.С. Чистова. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 4. Проза. Письма / Ред. И.С. Чистова. – Л., 1981. – С. 221–222. Далее роман М.Ю. Лермонтова цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

² Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. – Л., 1940. – С. 171–172.

³ Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова / Отв. ред. С.А. Андреев-Кривич. – М., 1957. – С. 282–284.

⁴ Там же. – С. 284–285.

⁵ Фохт У.Р. Лермонтов: Логика творчества. – М., 1975. – С. 170.

⁶ Виноградов И.И. Философский роман Лермонтова // Виноградов И.И. Духовные искания русской литературы. – М., 2005. – С. 29.

⁷ Бурачок С.О. «Герой нашего времени», М. Лермонтов. Две части. – СПб., 1840 (Разговор в гостинице) // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra: Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова, вступ. ст. В.М. Марковича, коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заверзиной. – СПб., 2002. – С. 55.

⁸ Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. – С. 186.

⁹ Эйхенбаум Б. Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. – М., 1941. – Кн. I. (Лит. наследство. Т. 43/44). – С. 65. То же он писал и ранее: «<...> Сам Максим Максимыч превращен из традиционного, всегда более или

менее условного рассказчика, в литературный персонаж: его положение укреплено как тем, что он участник событий, связанных с личностью Печорина, так и тем, что ему приданы определенные психологические черты, контрастирующие с личностью основного героя. Точно подчеркивая это, Лермонтов в конце новеллы выдвигает Максима Максимыча на первый план, делая его чуть ли не главным героем: “Сознайтесь, однако ж, что Максим Максимыч человек достойный уважения?.. Если вы сознаетесь в этом, то я вполне буду вознагражден за свой, может быть, слишком длинный рассказ”. Это – характерный “ложный конец” (термин В. Шкловского), которым на самом деле подчеркивается, что Максим Максимыч – лицо подсобное, традиционный рассказчик, роль которого на этот раз специально мотивирована и укреплена для того, чтобы сделать скрытым обычный прием и добиться, таким образом, “естественности”». – *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. – Л., 1924. – С. 150–151.

- ¹⁰ По замечанию Б.М. Эйхенбаума: «“Да, они были счастливы!” – говорит Максим Максимыч. “Как это скучно!” – цинично восклицает (несомненно вместе с читателем) его слушатель». – *Эйхенбаум Б.М.* «Герой нашего времени» // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе: Сб. ст. / Сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Бялого. – Л., 1969. – С. 295. Но должен ли читатель разделять этот цинизм повествователя? Это не очевидно: стратегия чтения выбирается читающим свободно, а не под диктатом «странствующего офицера».
- ¹¹ О параллелях между Печориным и другими персонажами см.: *Герштейн Э.Г.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. – М., 1976. – С. 72–84; *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni» // *Russian Literature.* 1992. Vol. XXXI–IV. P. 491–544; Vol. XXXIII–IV. P. 431–469; *Ранчин А.М.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова: Семинарий // *Литература.* – 1999. – № 25.
- ¹² *Гурвич И.А.* Загадочен ли Печорин? // М.Ю. Лермонтов: Pro et contra. – С. 799.

А.С. Курилов

**В.Г. БЕЛИНСКИЙ
И ЛЕРМОНТОВСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1840-х ГОДОВ**

Аннотация

В статье делается вывод о том, что Белинский, говоря о существовании в русской литературе особого направления, связанного с творчеством Лермонтова, не только не определил его сущность, но фактически приписал Гоголю «лермонтовскую» составляющую «натуральной школы».

Ключевые слова: литературное направление, теория литературно-художественного развития, литературный процесс, «реальная поэзия», национальное своеобразие литературы.

***Kurilov A.S.** V.G. Belinsky and the Lermontovian trend in the Russian literature of the 1840th*

Summary. The article deals with the views of Belinsky on Lermontov. It is argued that Belinsky when he had been spoken about the Lermontovian trend in the Russian literature did not define its meaning and associated with Gogol the contribution to the «natural school» that had been done by Lermontov.

Понятия «литературное направление» во времена Белинского не было. Было понятие «направление в литературе», означавшее «стремление литературы... выражать предназначенную ей идею», которая «давала характер всем или, по крайней мере, весьма многим произведениям ее в известное, данное время». Когда кончался «период одного направления, когда выражена предназначенная идея, тогда часто случается, что первый могучий смельчак указывает литературе направление новое»¹.

Эта была оригинальная теория литературно-художественного развития, которую изложил Кс.А. Полевой в статье «О направ-

лениях и партиях в литературе» и на которую в своей деятельности опирался Белинский: другой теории процесса литературно-художественного развития в науке о литературе тогда не было. И говоря о «лермонтовском направлении», мы, согласно этой теории, будем иметь в виду именно «направление», какое «указал» нашей литературе поэт. Правда, Белинский в этом отношении более категоричен: не «указал», а «дал», как, впрочем, «давали» нашей литературе и другие «могучие смельчаки», начиная с М.В. Ломоносова.

Вопрос о «направлении», связанном с творчеством Лермонтова, у Белинского возникает спустя три года, после гибели поэта, и занимает его сравнительно недолго – с декабря 1844 по декабрь 1845 г., к тому же не непосредственно с самим Лермонтовым, а в связке с Гоголем и Пушкиным.

Так, в декабре 1844 г. Белинский скажет: «...последнему периоду нашей литературы... тон и направление дали Гоголь и Лермонтов». Они изменили бытовавшее тогда представление о литературе как «средстве к приятному препровождению времени», показав, что «литературное достоинство» определяет не развлекательность, а серьезное содержание, «мысль, направление, мнение, истина, выражение действительности»².

Однако определить и как-то отметить характер и степень участия каждого из этих двух «могучих смельчаков» в формировании «тона и направления», обозначенного периода русской литературы, Белинский даже не пытается. Какова роль Гоголя в этом процессе, он для себя тогда еще не решил. Что же касается Лермонтова, то Белинский находит тому оправдание: «Если б сказали Лермонтову о значении его направления и идей, – он, вероятно, многому удивился бы и даже не всему поверил; и немудрено: его направление, его идеи были – он сам, его собственная личность, и потому он часто высказывал великое чувство, высокую мысль в полной уверенности, что он не сказал ничего особенного». Оставляя в стороне вопрос о личности Лермонтова, критик уподобляет его силачу, что «без внимания, мимоходом откидывает ногою с дороги такой камень, которого человек с обыкновенною силою не сдвинул бы с места и руками» [7, 204]. Но это сравнение ничего не говорит о сущности собственно лермонтовской составляющей в

том «тоне и направлении» литературы, что дали ей Гоголь и Лермонтов.

В январе 1845 г. Белинский скажет: гении, «подобно Пушкину и Лермонтову, делаются властителями дум своего времени и дают эпохе новое направление...» [7, 523]. И ни слова о том, что же это были за «направления».

Июль 1845 г. «Гоголь, – заметил критик, – дал направление прозаической литературе нашего времени, как Лермонтов дал направление всей стихотворной литературе последнего времени» [7, 612]. И опять не раскрывает, что же это были за «направления».

А в декабре того же года он уже по-другому оценивает роль Пушкина и Лермонтова в процессе развития отечественной литературы, вообще отказывая им в способности как-то повлиять на этот процесс. Совершить переворот в литературе и дать ей «новое направление», утверждает Белинский, «не мог бы сделать ни Пушкин, ни Лермонтов». Только Гоголь, вооруженный *юмором* – «этим сильным орудием... мог дать новое направление литературе...», такое, какое отвечало ее «стремлению... сделаться вполне национальной, русскою, оригинальною и самобытною...» И «направление» это, считает критик, «обнаружилось с 1836 года, когда наша публика прочла “Миргород” и “Ревизора”» [8, 16].

Несколько странным, казалось бы, звучит утверждение, что только благодаря «юмору» наша литература могла сделаться «национальною, русскою, оригинальною и самобытною». Но ничего странного в этом не было. К тому времени у Белинского сформировалось свое, особое понятие о сущности «юмора», начало которому было положено еще в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя». «Гумор» (юмор), писал он там, «состоит в верном взгляде на жизнь», который позволяет писателям «извлекать поэзию жизни из прозы жизни» [1, 175, 169]. «Юмор» тогда для Белинского чуть ли не синоним «реальной поэзии», во всяком случае самая показательная ее черта. И спустя десять лет критик сохраняет такое же представление о сущности «юмора» как «верном воспроизведении явлений жизни» [8, 125], но теперь полагая его уже важнейшей составляющей, фактически синонимом «натуральной школы» – школы художественного познания российской действительности, ведущего «направления» отечественной литературы 40-х годов XIX в.

Движущей силой этого «направления» было стремление «возбуждать в читателе созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого жизни» [7, 49]. А это возможно, полагает критик, только при торжестве «юмора», «посредством которого поэт служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному, — другими словами: путем отрицания достигая той же самой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни» [8, 125]. Это, считает Белинский, определило национальное своеобразие нашей литературы, и она становится «русской, оригинальной и самобытной».

Вместе с тем критик отметит, что «юмор» предполагает не только «верное изображение отрицательных явлений жизни», но и вообще «воспроизведение жизни и действительности в их истине» [8, 191, 190]. Под это последнее уточнение сущности «юмора» подходили и «Горе от ума», и «Евгений Онегин», и «Повести Белкина», созданные до «Миргорода» и «Ревизора»: и Грибоедов, и Пушкин «воспроизводили жизнь и действительность в их истине». Почему же Белинский начало «нового направления», переворот в нашей литературе связывает исключительно с Гоголем, отказывая в этом и Пушкину, и Лермонтову, даже не упоминая о Грибоедове?

С точки зрения Белинского Пушкин просто не мог дать нашей литературе «нового направления»: он был призван решать другие задачи. К такому выводу критик пришел, выясняя роль, какую сыграл Пушкин в процессе исторического развития отечественной литературы: он «дал нам поэзию, как искусство, как художество» [6, 492].

Создание «на Руси поэзии как искусства», было той предназначенной для нашей литературы идеей, стремление выразить которую определяло направление ее развития, начиная от В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова до Пушкина, от «искусства слагать вирши» до «истинной поэзии» [6, 219–221]. У истоков этого «направления» не было «могучего смельчака», давшего его нашей литературе, что, впрочем, вписывалось в теорию литературного направления, сформулированную Кс. Полевым. Согласно этой теории, в основе «направления» могла лежать и «идея време-

ни», каковой для нашей литературы XVIII – начала XIX в. и была идея обретения ею художественности. И Пушкин воплотил эту идею в жизнь: «направление» в движении русской поэзии к художественности получило в его творчестве блестящее завершение. Кончилось время «слагателей» стихов, настало время «истинной поэзии» и подлинных поэтов.

Сделав великое дело, дав «нам поэзию, как искусство, как художество», Пушкин исчерпал свой творческий потенциал, и его гений уже не мог распознать и определить очередную идею, какая была предназначена для выражения русской литературой. Особенно после того, как поэзия у нас стала и искусством, и художеством. «И потому, – заключает Белинский, – он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства» [6, 492].

Кроме «направления» к обретению художественности, в нашей литературе существовало тогда еще одно. На него Белинский выходит, отталкиваясь от убеждения, которое сформировалось у него еще в период «Литературных мечтаний», что «русская литература есть не туземное, а пересадное растение», что «идея поэзии была выписана в Россию по почте из Европы и явилась у нас как заморское нововведение», и что «ее история, особенно до Пушкина... состоит в постоянном стремлении – отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве и укрепиться ее питательными соками» [6, 81–82]. Укрепиться и напитаться, чтобы затем сделаться самобытной, оригинальной, самостоятельной, национальной, собственно русской по своему характеру и содержанию.

Это «стремление» являлось движущей силой «направления», которое было нацелено на «выражение», реализацию «предназначенной» для отечественной литературы идеи: стать не только художественной, но и сблизиться с жизнью России, российской действительностью.

В 1835 г. Белинскому показалось, что у нас появился «могучий смельчак», сумевший обозначить главную задачу литературы – «извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни». Такого «смельчака» он увидел в Гоголе, чьи повести, помещенные в «Миргороде» и «Арабесках», выделялись среди других и своим содержанием как бы указывали нашей литературе верное «направление» в ее движении к само-

бытности и оригинальности, сразу сделав в глазах критика писателя «главою литературы»: «...Он, – заявил Белинский, – становится на место, оставленное Пушкиным» [1, 169–183].

Указать-то гоголевские повести новое «направление» указали, и Белинский даже разрабатывает теорию такого «направления», подводя его под понятие о «реальной поэзии» и подчеркивая, что это – «поэзия жизни, поэзия действительности», что она и есть «истинная и настоящая поэзия нашего времени» [1, 145]. Но уже год спустя, после появления «Ревизора», пересматривает свое отношение к сущности такого «направления», самого принципа «реальной поэзии» – «извлекать поэзию жизни из прозы жизни», отказывая ей в способности превратить нашу литературу из подражательной в самобытную, оригинальную и отрекается от этого «направления» и отвечавшей ему теории³.

В течение пяти последующих лет ничего примечательного Гоголь не публикует и в глазах Белинского фактически перестает быть «главою литературы». Но вот выходят из печати «Герой нашего времени» и сборник стихотворений Лермонтова, и Белинский начинает склоняться к тому, что именно Лермонтов может стать новым «главою» нашей литературы, занять место, оставленное Гоголем, и дать нашей литературе новое «направление».

Публика, пишет Белинский в декабре 1841 г., встретила Лермонтова «как представителя нового периода литературы, хотя и видела еще одни опыты его...». Но судьба распорядилась иначе... «Лермонтова, – грустно заметил критик, – уже нет... Гоголь давно ничего не печатал...» И «современная литература, – сетует он, – много теряет от того, что у ней нет головы...» [4, 320]. А значит, в ее развитии нет и никакого «направления», которое, согласно существовавшей тогда теории направления, может дать только писатель действующий, активно выступающий в печати – «могучий смельчак», увлекая за собою «многих или весьма многих» собратий по перу, автоматически при этом становясь «главою литературы».

Лермонтов стать таким вот «главою» не успел, хотя призван был им стать и «выразить своею поэзиею, – в чем был уверен Белинский, – несравненно высшее, по своим требованиям к характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина» [6, 79–80].

Однако без «головы» наша литература оставалась недолго. Уже в мае 1842 г. выходит из печати первый том «Мертвых душ», и в глазах Белинского отечественная литература опять обрела «голову»: на пустовавшее несколько лет место возвращается Гоголь. И перед критиком сразу же встает вопрос о «направлении», какое теперь должна была получить наша литература. Но чтобы это понять и определить, ему понадобилось три года.

В этих поисках решающую, можно сказать, роль сыграло уже существовавшее у нас и незамеченное литературной общественностью «направление», начало которого восходило к «Горю от ума» и «Евгению Онегину». Героев этих произведений одолевало то, что Белинский позднее назовет «тоскою по жизни»: Чацкий рад служить, но прислуживаться ему тошно, Онегиным «овладело беспокойство, охота к перемене мест». И т.д. «Тоска по жизни» была движущей силой этого «направления», а самым ярким его представителем, по сути его олицетворением, стал Лермонтов.

Правда, Белинский не выделяет это «направление» в качестве особой составляющей современного ему литературного процесса, а вот его движущую силу он определил точно: «тоска по жизни». Такое определение этой «силы» появляется у критика в начале 1840 г. и было связано не с произведениями Грибоедова и Пушкина, где эта «тоска» получила свое первоначальное отражение, и даже не с «Героем нашего времени», не с Печориным, который «бешено гоняется... за жизнью, ища ее повсюду» [3, 146], а со стихотворениями Лермонтова. И тоже не сразу.

Так, поначалу отметив в его «Думе» «превосходное выражение» противоречия, которое порождает «неопределенность желаний и стремлений, безотчетная тоска, болезненная мечтательность при избытке внутренней жизни», Белинский находит ее «исполненной благородного негодования» и «могучей жизни» [3, 136], а не «тоски». Но уже рецензируя «Стихотворения М. Лермонтова», вышедшие в 1840 г., отнесет «Думу» с ее «благородным негодованием» к произведениям, «внушенным нашему поэту» уже собственно «тоской по жизни» [3, 238]. К таким стихотворениям Белинский причислит и «Поэта» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»), и «Не верь себе», и «И скучно, и грустно...».

Возникновение «тоски по жизни» Белинский связывает с «неслыханной прежде жалобой на жизнь», что появилась в «эпоху

пробуждения нашего общества к жизни». И «это новое направление литературы, – скажет он, – вполне выразилось в дивном создании Пушкина – “Демон”» [3, 257]. Так Белинский вышел на «могучего смельчака», давшего, как он посчитал, нашей литературе «направление», вызванное «тоской по жизни».

Однако «тоска по жизни» у пушкинского «Демона» была выражена не прямо, а от противного – глобальным неприятием той жизни, какой тогда жило все человечество, до какой оно дошло к тому времени. Он, искушая Провидение, над ней издевался, язвил и на нее «неистоцимо клеветал»:

*Он звал прекрасное мечтою;
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.*

«Тоска» пушкинского Демона, как видим, носила обобщенно-философский характер. Не так у лирического героя Лермонтова, который выступал от имени поэта. У него «тоска по жизни» была очень конкретной, продиктованной не философским воззрением на человечество, а современной ему российской действительностью, реальным состоянием русского общества.

Поначалу эта «тоска» носила ностальгический характер, определяя в выражающем ее «направлении» соответствующее «ностальгическое течение». Белинский обратил на него внимание, называя, согласно понятиям того времени, «направлением».

Человек, «обогащенный опытом жизни», писал он, «часто случается, что обращается... к старому и, в досаду всему новому, только в прошедшем видит хорошее... Настоящий момент русской литературы, – отметит критик, – ознаменован именно этим направлением. Повсюду слышатся жалобы на настоящее, похвалы прошедшему» [3, 180].

Возникновение этого «направления» Белинский связывает, хотя и не говорит о том прямо, непосредственно с произведениями Лермонтова, где первым значилось «Бородино».

Прочитав слова «старого солдата»:

– 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! –

Белинский выделяет первые три строчки, отметив, что в них выражена «вся основная идея стихотворения», и затем раскрывает какая: это – «жалоба на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, столь полному славы и великих дел». Именно здесь в этот момент он почувствует ту «тоску по жизни», что была выражена Лермонтовым и которая «внушила нашему поэту не одно стихотворение, полное энергии и благородного негодования» [3, 238–239].

Почти одновременно та же идея, та же ностальгическая «тоска по жизни» и также с образами тех же «богатырей» получает отражение в «Современной песне» Д.В. Давыдова:

Был век бурный, дивный век,
Громкий, величавый;
Был огромный человек,
Расточитель славы.

То был век богатырей!
Но смешались шапки,
И полезли из щелей
Мошки да букашки.

«Богатырскую силу и широкий размет чувств» самого духа эпохи Ивана Грозного Белинский отметит в лермонтовской «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в которой «поэт от настоящего мира не удовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошедшее...» [3, 239].

Надо сказать, что собственно интерес к нашему «историческому прошедшему», вызванный, как известно, «Историей Государства Российского» Н.М. Карамзина, свое художественное отражение получает и раньше. Междоусобию были посвящены повесть «Симеон Кирдяпа. Быль XIII в.» и роман «Клятва при

Гробе Господнем. Быль XIV века» Н.А. Полевого, драматичным событиям XVI в. – «Борис Годунов» Пушкина, героической борьбе запорожцев в XVII в. – «Тарас Бульба» Гоголя и т.д. Однако, создавая образы героев цельных, активных, деятельных, жизнеустремленных, никто не противопоставляет их своим современникам, «поколению, дремлющему в бездействии». Впервые и открыто это сделали Лермонтов в «Бородине» и Давыдов в «Современной песне», обозначив появление у нас «ностальгического течения» в «тоске по жизни».

К этому «течению» принадлежал и лермонтовский «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...»):

*В наш век изнеженный, не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначение,
На злато променяв ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговении?
Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы;
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы!
Твой стих, как божий дух, носился над толпой,
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.
.....
Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?..*

Белинский выделил в стихотворении то, что с его точки зрения «составляет одну из обязанностей» поэта, «его служения и признания» [3, 256], оставив открытым вопрос: может ли в современной им российской действительности «проснуться»-появиться поэт-пророк, чтобы «могучими словами воспламенять бойцов для битвы», чей «стих, как божий дух», будет «носиться над толпой»? И не случайно.

В самом Лермонтове он нашел такого поэта. Поэта-вдохновителя, общественного, как бы сейчас сказали, деятеля, позвавшего – «воспламенившего» – соотечественников на битву за будущее страны, обозначив ее главного на то время «противника». И поэта-пророка, предсказавшего неизбежность ее незавидного будущего, если не удастся этого «противника» одолеть.

Внимательный читатель Лермонтова Белинский определяет сущность обозначенного поэтом «противника», указывая на основные его составляющие: душевная апатия, внутренняя пустота, бездействие [3, 238, 255]. Колоколом этой беды, свалившейся на наше общество, прозвучала «Дума» Лермонтова, положив начало еще одному «течению» в «тоске по жизни» – «обличительному»:

*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!
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.*

Ударив таким образом в набат, обозначив беду-противника, поэт становится пророком: если ничего в нашей жизни не изменим, то

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

«Эти стихи, – скажет Белинский, – писаны кровью, они вышли из глубины оскорбленного духа: это, – воскликнет он, – вопль, это стон человека, для которого отсутствие внутренней жизни есть зло, в тысячу раз ужаснейшее физической смерти!» [3, 255]. «Оскорбленный позором общества», которому неведома «внутренняя жизнь», Лермонтов, считает Белинский, пишет сатиру

в назидание «людям нового поколения», кого настигла «тоска по жизни» и возникла острая потребность найти «разгадку собственного уныния, душевной апатии, пустоты внутренней», чтобы вызвать у них ответный «воплъ», ответный «стон» и стремление возродиться для внутренней духовной жизни [3, 255–256].

«Примирительное» настроение, в котором Белинский тогда еще находился и в котором не было места для «обличения» явлений окружавшей его действительности, не позволяло ему выделить в качестве самостоятельного, реального, перспективного и крайне необходимого для нашего общества и литературы «обличительного течения» («направления»). А потому в «Думе» Белинский видит не беспощадную критику-обличение общественного «недуга» – уныния, душевной апатии и внутренней пустоты, а лишь непосредственную реакцию на все это «оскорбленного духа», «гром негодования, грозу духа» только одного человека – Лермонтова. И остается это «течение» в «тоске по жизни» неосознанным Белинским и без соответствующего определения.

Не помогло его определению и самое трагичное Лермонтовское отражение «тоски по жизни», обернувшееся, как подчеркивает Белинский, «похоронной песней всей жизни»:

*И скучно, и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. Что пользы напрасно 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;
А жизнь – как помотришь с холодным вниманьем вокруг –
Такая пустая и глупая шутка...*

«Страшен, – не может сдержать своих эмоций критик, – этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни!» [3, 258].

На стыке двух названных «течений» находится «1-е Января» («Как часто пестрою толпою окружен...»). В нем и «ностальгия» –

воспоминание о прошедшем, о детстве, и «обличение» настоящего. Читая эту «пьесу», замечает Белинский, «мы... застаем в ней все ту же думу, то же сердце, – словом – ту же личность, как и в прежних» [3, 261].

Кроме «ностальгического» и «обличительного» отражения-выражения «тоски по жизни» в лермонтовских произведениях имела место и просто «тоска по жизни», где не было ни ностальгии по прошедшему, ни обличения настоящего, а была просто «тоска по жизни».

Она определяла действия и поступки Печорина – «этого странного человека, который, с одной стороны, томится жизнью, презирает и ее и самого себя, не верит ни в нее, ни в самого себя, носит в себе какую-то бездонную пропасть желаний и страстей, ничем ненасытимых, а с другой – гонится за жизнью, жадно ловит ее впечатления, безумно упивается ее обаяниями...» И не просто «гонится за жизнью», а «бешено гоняется» за нею [3, 259, 146].

«Тоска по жизни» гонит из монастыря Мцыри, пожелавшего

*Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родились мы.*

«Тоска по иной жизни» владеет лермонтовским Демоном, что

*Сеял зло без сожаленья...
И зло наскучило ему...*

Просто «тоска по жизни» получает отражение и в стихотворениях «Туча» («Тучки небесные, вечные странники...»), «Выхожу один я на дорогу» («Я ищу свободы и покоя...») и др.

«Тоска по жизни» во всех ее «течениях», обозначенных поэзией Лермонтова, проявилась и в творчестве самых видных наших писателей 40-х годов, и фактически становится одним из «направлений» отечественной литературы, имея все основания называться «лермонтовским». И уже в январе 1846 г. Белинский будет говорить, что у нас «появляются поэмы в стихах», «доказывающие, как сильно и плодотворно влияние на нашу литературу» не только Пушкина, но и Лермонтова [8, 54].

Среди таких поэм он выделит «Разговор» И.С. Тургенева, который всем своим содержанием прямо относился к «ностальгическому» течению. «Это, – отметит критик, – разговор между старым отшельником, который на краю могилы все еще живет воспоминаниями о своей прошлой жизни, так полно, так могущественно прожитой, – и молодым человеком, который везде ищет жизни и нигде, ни в чем не находит ее, отравляемый, мучимый каким-то неопределенным чувством внутренней пустоты, тайного недовольства собою и жизнью». И в заключение скажет: «...всякий, кто живет и, следовательно, чувствует себя постигнутым болезнью нашего века – апатиею чувства и воли, при пожирающей деятельности мысли, – всякий с глубоким вниманием прочтет прекрасный, поэтический “Разговор” г. Тургенева и, прочтя его, глубоко, глубоко задумается...» [7, 523–524, 528].

В «обличительном» духе создано стихотворение «Героям нашего времени» Аполлона Григорьева, напоминающее лермонтовскую «Думу»:

*Нет, нет – наш путь иной... И дик и страшен вам,
Чернильных жарких битв копеечным бойцам,
Подъятый факел Немезиды;
Вам низость по душе, вам смех страшнее зла,
Вы сердцем любите лишь лай из-за угла
Да бой петуший за обиды!
И где же вам любить, и где же вам страдать
Страданием любви распятого за братьев?
И где же вам чело бестрепетно подъять
Пред взмахом топора общественных понятий?..*

И так далее. Прочитав стихотворение полностью, Белинский скажет, что в его первой – критической, «обличительной» половине «виден смысл». Правда, не уточняет какой [8, 496–497].

«Обличительный» пассаж встречается в поэме Тургенева «Помещик»:

*О жалкий, слабый род! О время
Полупорывов; долгих дум
И робких дел! О век! о племя
Без веры в собственный свой ум [8, 145].*

На стыке «обличительного течения» и просто «тоски по жизни» находится стихотворение Юлии Жадовской:

*Меня гнетет тоски недуг;
Мне скучно в этом мире, друг;
Мне надоели сплетни, вздор –
Мужчин ничтожный разговор,
Смешной, нелепый женщин толк,
Их выписные бархат, шелк,
Ума и сердца пустота
И накладная красота.
Мирских сует я не терплю,
Но Божий мир душой люблю,
И вечно будут милы мне –
И звезд мерцанье в вышине,
И шум развесистых деревьев,
И зелень бархатных лугов,
И вод прозрачная струя,
И в роще песни соловья.*

Перед тем как процитировать это стихотворение, Белинский заметит, что талант поэтессы «не имеет никакого отношения к жизни», что источником ее вдохновения является «не жизнь, а мечта» – т.е. та же что ни на есть «тоска по жизни», что всегда лежит в основе мечты, навеянной, как правило, представлениями о жизни, которая в данный момент мечтающему о ней недоступна [8, 207–208].

Просто «тоску по жизни» выразил А.И. Герцен в романе «Кто виноват?». «Бельтов, – скажет Белинский, – осужден был томиться никогда не удовлетворяемой жаждой деятельности и тоскою бездействия» [8, 377].

Мы отметили только те произведения, что были созданы нашими писателями в 40-е годы, на которые обратил внимание критик и содержание которых в той или иной мере отвечало составляющим понятия «лермонтовское направление». Однако Белинский, не скрывая своего пиетета по отношению к поэту, такое «направление» как особое явление литературной жизни того периода не выделяет. Это делает, полемизируя с критиком, К.С. Аксаков, давая «лермонтовскому направлению» открыто негативную оценку, подчеркивая, что оно увлекло лишь «многих неудачных подражателей» поэта⁴.

В то же время «направление», связанное с выражением «тоски по жизни» и незамеченное Белинским, продолжало у нас существовать и развиваться. Достаточно упомянуть поэму И.С. Аксакова «Бродяга», герой которой «крестьянский сын Алешка» бежит из дома в поисках лучшей жизни: «...на барщине гнала его тоска...», – «Грозу» А.Н. Островского, «Накануне» И.С. Тургенева, «Кому на Руси жить хорошо» Н.А. Некрасова. Не говоря уже о десятках произведений других известных и малоизвестных писателей середины и второй половины XIX в.

Лермонтов не успел стать «главою литературы», тем не менее ему удалось на короткое время – год с небольшим – возглавить и оживить уже бывшее у нас тогда «направление», незамеченное, как мы видим, и литературной общественностью, но которое продолжало оставаться частью литературного процесса и развиваться после гибели поэта. Однако не став «главою литературы», Лермонтов успел и сумел указать на необходимость «нового направления», которое было навеяно и продиктовано его «тоской по жизни».

Решая в пользу Гоголя вопрос: кто же дал нашей литературе «новое направление», – Белинский прямо следовал существовавшей теории литературного направления («направления в литературе») и представлению о том, что для плодотворного развития литературы во главе ее должен стоять здравствующий, активно действующий и достаточно видный писатель. Таковым на то время был у нас Гоголь. И потому возникновение «нового направления» – «направления натуральной школы» – он связывает с Гоголем, возводя его начало к «Миргороду» и «Ревизору». Булгарин, давший наименование этой школе «натуральная», напротив, утверждал, что ее истоком были «Мертвые души»⁵. В действительности же «могучим смельчаком», указавшим на необходимость и предназначенность «нового направления», был Лермонтов.

В предисловии ко второму изданию «Героя нашего времени», которое увидело свет за год до появления «Мертвых душ» и было целиком процитировано Белинским, Лермонтов писал: «Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь

гордую мечту сделаться исправителем людских пороков... Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж Бог знает!»

И вот, вторя Лермонтову, считавшему важнейшей и перво-степеннейшей задачей писателей указывать на болезни общества, «людские пороки», Белинский пишет: «Указать... на истинный недостаток общества значит оказать ему услугу», тем самым помогая ему избавиться от этого недостатка. В результате литература в своем развитии примет «дельное» направление, «будет не забавою праздного безделья, а сознанием общества... будет верным зеркалом общества, и не только верным отголоском общественного мнения, но и его ревизором и контролером» [7, 50].

Для того чтобы предложить «больному» обществу лекарства для его «излечения», необходимо было выявить его «болезни», «пороки» и «указать» на них. Так определилась одна из задач, которую Белинский поставил перед писателями «натуральной школы». Другую он вывел из сказанного Гоголем в седьмой главе «Мертвых душ» о писателе, «дерзнувшем вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, – всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога...».

Движущей силой «направления натуральной школы», как уже отмечалось выше, была «тоска по идеалу». На нее Белинский выходит, отталкиваясь от лермонтовской «тоски по жизни», в которой критик разглядел «предчувствие... будущего идеала» жизни [7, 36]. От понятия «тоска по жизни» с предчувствием ее «идеала» до понятия «тоска по идеалу» как более широкому, включавшему в себя и «тоску по идеалу жизни», даже не шаг и не полшага, а четверть шага. И Белинский эти четверть шага делает.

Перечитывая в очередной раз «Мертвые души» и повести, вошедшие в четырехтомное собрание «Сочинений Николая Гоголя», изданные в 1842 г., и прилагая к Гоголю сказанное им о писателе, что «дерзает вызывать наружу... всю страшную тину мелочей, опутавших нашу жизнь», Белинский приходит к выводу о том, что именно этим, начиная с «Миргорода», и занимался сам Гоголь, чтобы – сознательно или бессознательно, не так важно, – «возбуждать в читателе... тоску по идеалу изображением низкого и пошло-

го жизни» [7, 49]. Так определилась другая задача «натуральной школы».

Таким образом, «направление натуральной школы» нужно считать, с одной стороны, лермонтовским – указывать обществу на его «болезни», «пороки» и «недостатки», «верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному» [8, 125], а, с другой стороны, гоголевским – «изображать низкое и пошлое жизни», чтобы «возбуждать в читателе тоску по идеалу».

К сожалению, Белинский, говоря о существовании в нашей литературе «направления», что «дал» ей Лермонтов, не только не стремился определить его сущность и предназначенность связанных с ним «течений», но даже «лермонтовскую» составляющую «направления натуральной школы» фактически приписал Гоголю...

¹ Полевой Кс. О направлениях и партиях в литературе // «Московский телеграф». – 1833. – № 12. – С. 595–596; Полевой Н.А., Полевой Кс.А. Литературная критика. – Л., 1990. – С. 466–467.

² Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. – Т. 7. – М., 1981. – С. 216–217. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

³ См.: Курилов А.С. В.Г. Белинский в жизни и творчестве. – М., 2012. – С. 62–63, 119.

⁴ См.: Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М., 1981. – С. 158–159, 220–221.

⁵ См.: «Северная пчела». – 1846. – № 22. – С. 86.

А.А. Медведев

**«И ЭОН С ЭОНОМ ГОВОРIT»:
ДИАЛОГ Р.-М. РИЛЬКЕ И ЛЕРМОНТОВА
В «БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ»**

Аннотация

В статье рассматривается восприятие поэзии Лермонтова австрийским поэтом Р.-М. Рильке, раскрываются особенности перевода Рильке (1919) стихотворения «Выхожу один я на дорогу» (1841) на немецкий язык.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, большое время, Р.-М. Рильке, перевод.

Medvedev A.A. The dialog between Lermontov and Rilke in the «great time»

Summary. The article deals with the perception of Lermontov's poetry by the Austrian poet R.-M. Rilke. The special attention is paid to the peculiarities of Rilke's translation (1919) of the poem «Alone I set out on the road...» («Vykhozhu odin ia na dorogu...») (1841).

В свое время М.М. Бахтин выступил против замыкания произведения в «малом времени» – современной и ближайшей автору эпохе – и констатировал необходимость восприятия произведения в большом культурном контексте. Бахтин ввел категорию «большого времени», под которой понимал созревание произведения в веках и бесконечное раскрытие его потенциальных смысловых глубин, обновление, обогащение новыми значениями в историко-культурных контекстах, перерастание произведением того, чем оно было в эпоху своего создания: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»¹. Так, в частности, М.М. Бахтин

раскрыл обновление древних жанров в романе Достоевского. Продолжая бахтинскую традицию, С.С. Аверинцев говорит о большей точности и объективности историко-культурного подхода, нежели эмпирико-исторического, кажущегося объективным: «В “большом времени” смысл прорастает, как зерно, перерастает себя, он меняется, не подменяясь, он отходит сам от себя, как река отходит от истока, оставаясь все той же рекой, а <...> реальнее, чем изолированный исторический момент; последний есть по существу наша умственная конструкция, потому что историческое время – длительность, не дробящаяся ни на какие моменты, как вода, которую, по известному выражению поэта, затруднительно резать ножницами. <...> за пределами исторического момента он (факт. – А. М.) попадает в новый контекст новых фактов, сплетается с ними в единую ткань, становится компонентом рисунка, проступающего на этой ткани и на глазах усложняющегося, и тогда смысл его имеет уже не столько границы объема, сколько опорные динамические линии, куда-то ведущие и куда-то указывающие»².

Бахтинская теория большого времени противостоит теории прогресса: «Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то прошлых веков. <...> Настоящее продуктивно для будущего, когда в нем созревает и приносит плоды (с семенами) прошлое»³; «в большом времени ничто и никогда не утрачивает своего значения. В большом времени остаются на равных правах и Гомер, и Эсхил, и Софокл, и Сократ, и все античные писатели-мыслители. В этом большом времени и Достоевский»⁴. Бахтин персонифицировал отношения между эпохами «как бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает»⁵.

Раскрытие произведения в определенных культурных контекстах, когда тот или иной автор оказывается актуальным, востребованным, жизненно-насущным для эпохи, О.Э. Мандельштам назвал «гениальным чтением в сердце»⁶, «идеальной встречей»⁷. В основе подлинной лирики – диалогическая установка не на «представителя эпохи», не на ближайшего, конкретного слушателя, а на далекого, неизвестного, провиденциального собеседника в веках, к которому обращается поэт: «Если я знаю того, с кем я говорю, – я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу – что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его

изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. <...> Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту»⁸. Итогом такого большого диалога в лирике становится «звуковое приращение», возникающее «от хорошей акустики» храма читательской души⁹.

Обращению Рильке к лермонтовскому шедевру предшествует обретение им в России (которую он посетил весной 1899 г. и летом 1900 г.) «духовной родины», без понимания которого мы не уловим всей глубины встречи поэта с Лермонтовым. В 1926 г., незадолго до своей кончины, Рильке признается, что все связанное со «старой Россией» осталась для него «родным, дорогим, святым и навечно легло в основание моей жизни!»¹⁰. Для Рильке было характерно близкое славянофильству романтизированное представление о средневековой России как единственной стране, которая «богата и полна Богом!»: «Лишь проникая в суть русских явлений, можно приблизиться к самым глубинам человеческого бытия и таким образом – к самому Богу»¹¹. «Русские вещи» становятся «основой» «восприятия и опыта» Рильке, «лучшими образами и названиями» для его «собственных откровений и чувств»: «Чем я обязан России? Она сделала из меня того, кем я стал; из нее я внутренне вышел; все мои глубинные истоки – там!»¹².

Поэзия Лермонтова для Рильке – одна из «русских вещей», открытых им в России. Читать в оригинале Пушкина и Лермонтова Рильке начинает, вернувшись из первого путешествия в Россию в 1899 г. Понимание хотя бы одной их строчки для него – «маленький сокровенный праздник»¹³. Цитируя четыре строчки из клятвы Демона, Рильке признается, что увлекся этой «поэмой»: «Толпу духов моих служебных / Я приведу к твоим стопам; / Прислужниц легких и волшебных / Тебе, красавица, я дам; / И для тебя с звезды восточной / Сорву венец я золотой; / Возьму с цветов росы полночной; / Его усыплю той росой; / Лучом румяного заката / Твой стан, как лентой, обовью, / Дыханьем чистым аромата / Окрестный воздух напою; / Всечасно дивною игрою / Твой слух лелеять буду я; / Чертоги пышные построю / Из бирюзы и янтаря; / Я опущусь на дно морское, / Я полечу за облака, / Я дам тебе все, все земное – / Люби меня!...» В «Демоне» Рильке открывает лермонтовскую ме-

тафизичность: «два могучих чувства» свободы и высоты, «чувство крыльев, возникающее от близости облаков и ветра, и великая, до боли блаженная тоска, исходящая от бездны, – от того, что так манит снизу, из глубины глубин и немыслимого сумрака смерти. Под воздействием этих двух мятущихся противоположных сил теряешь и собственную тяжесть, а с нею – все земное, что приковывает тебя к земле, так что больше уже не чувствуешь различия между полетом и падением, между движением вверх и движением вниз, между смертью и тем безмерным ростом и развитием наших чувств, что предстают в наших снах как царственно просветленная жизнь. Эти два ощущения (вы видите, что почти родственны основным понятиям нашего бытия) до предела заполняют собою эти ослепительные стихи, спокойно и просто, без какой бы то ни было нарочитости или назидательности, морали или тенденции. Лишь спокойная необходимость, присущая всему великому, заключена в них». В «Демоне» Рильке находит выражение величия и смирения, «могущества и кротости одновременно»¹⁴.

Готовясь ко второй поездке в Россию в 1900 г., Рильке «страстно тоскует» о «русском» чтении и просит Андреас-Саломе прислать том Лермонтова¹⁵. Спустя полгода Рильке испытывает восторг и наслаждение от чтения в подлиннике стихов Лермонтова и прозы Толстого¹⁶. Пушкин и Лермонтов «чаруют» Рильке «своим волшебным звучанием!»¹⁷ Возможно, именно в это время Рильке делает подстрочный перевод двух «Молитв» Лермонтова («В минуту жизни трудную», «Я, Мать Божия, ныне с молитвою»), черновики которых хранятся в архиве Рильке (Gernsbach)¹⁸. Затем в обращении к Лермонтову у Рильке наступает пауза в 19 лет. Лишь в январе 1919 г. Рильке вдохновенно переводит («за один присест») «Выхожу один я на дорогу...», хотя внутренне поэт готовился к этой работе: посылая на другой день перевод Л. Андреас-Саломе, он сообщает, что давно уже вписал в блокнот русский текст лермонтовского стихотворения¹⁹.

Знаменательно, что Рильке обращается к «Выхожу один я на дорогу» в период своего творческого кризиса, вызванного «долгими страшными и почти убийственными годами» Первой мировой войны: «Все время думая, что она должна же закончиться, и не постигая, не постигая, не постигая! Не постигать: да, это было моим основным занятием в эти годы и, могу Вас заверить, это было не-

просто. Для меня единственно возможным миром был открытый мир; я не знал другого»²⁰. Рильке разочарован и в Баварской революции: «В первые дни революции, – пишет он Андреас-Саломе 13 января 1919 г., – да, возможно, лишь в самое первое утро мне казалось, что я захвачен ее порывом. <...> Но буря не разразилась, и оказалось, что никто не вправе выдавать свое собственное будущее за общее, к которому, как видно, ни у кого и не было чистых побудительных мотивов»²¹. О тяжелом духовном состоянии отчаявшегося поэта, не видящего просвета в этом «потерявшем надежду мире», свидетельствует его письмо от 9 марта 1918 г.: «Все общие и тяжелейшие личные обстоятельства как бы объединились для того, чтобы приостановить во мне всякие внутренние токи и отъединить меня от тех корней, которые прежде, даже в самые худшие дни, незаметно и неизменно питали меня»²². В конце 1918 г. Рильке осознал, что желанное «братство» не может быть достигнуто в ходе революции. «Побуждение мне понятно, кому же оно чуждо, кто не желал бы такого переустройства и улучшения, – немедленного и всеобщего обращения к человечности? Но этого не удалось достичь ни в России, ни еще где-либо, да этого и невозможно было достичь, поскольку за всем этим не стоит Бог как движущая сила»²³. В письме к К. фон дер Хейдту от 29 марта 1919 г. Рильке пишет, что «несправедливости его детства» могли бы сделать и его «революционером», если бы не Бог, «столь рано ставший центром тяжести»²⁴.

Поэтому, безусловно, перевод Рильке «Выхожу один я на дорогу...» – не только итог и образ его духовной встречи с Россией, но и духовный ориентир, момент самоопределения, способствующий выходу из духовного кризиса: спустя три года, в феврале 1922-го, на одном дыхании вдохновения Рильке создаст свои вершинные произведения – «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», в которых «после “безбожного” мира элегий <...> снова вернулся Бог – вершинная точка мироздания, как и в пространстве “Часослова”»²⁵. А.В. Карельский называет рильковский перевод «онтологическим» стихотворением, в первых четырех строках которого дается «чертеж поэтической вселенной Рильке, описывается именно исходная позиция поэта, его космос и его кредо»: «Поэтическая вселенная Рильке – не просто метафора. Это в самом точном смысле слова “мир его обитания” <...> «Weltinnenraum был гордостью и

горестью Рильке. Он поистине умел говорить со звездами на их языке, этот поэт, – но хотел и другого, жаждал деятельной, действенной любви, тянулся к земным людям, к простым словам, а путь избрал через звезды и зоны – нелегкий, неблизкий обход. Можно сказать – в этом вечном, так до конца и не отпустившем напряжении была судьба Рильке-поэта»²⁶.

Strophen

1

- | | |
|---|---|
| 1 Выхожу один я на дорогу; | <i>Einsam tret ich auf den Weg, den leeren,</i> |
| 2 Сквозь туман кремнистый путь блестит; | <i>der durch Nebel leise schimmernd bricht;</i> |
| 3 Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, | <i>seh' die Leere still mit Gott verkehren</i> |
| 4 И звезда с звездою говорит. | <i>und wie jeder Stern mit Sternen spricht.</i> |

2

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 5 В небесах торжественно и чудно! | <i>Feierliches Wunder: hingeruhte</i> |
| 6 Спит земля в сияньи голубом... | <i>Erde in des Himmels Herrlichkeit...</i> |
| 7 Что же мне так больно и так трудно? | <i>Ach, warum ist mir so schwer zumute?</i> |
| 8 Жду ль чего? жалею ли о чем? | <i>Was erwart ich denn? Was tut mir leid?</i> |

3

- | | |
|------------------------------------|---|
| 9 Уж не жду от жизни ничего я, | <i>Nichts hab ich vom Leben zu verlangen,</i> |
| 10 И не жаль мне прошлого ничуть; | <i>und Vergangenes bereu ich nicht:</i> |
| 11 Я ищу свободы и покоя! | <i>Freiheit soll und Friede mich umfängen</i> |
| 12 Я б хотел забыться и заснуть! – | <i>im Vergessen, das der Schlaf verspricht.</i> |

4

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 13 Но не тем холодным сном могилы... | <i>Aber nicht der kalte Schlaf im Grabe.</i> |
| 14 Я б желал навеки так заснуть, | <i>Schlafen möchte ich so jahrhundertlang,</i> |
| 15 Чтоб в груди дремали жизни силы, | <i>daß ich alle Kräfte in mir habe</i> |
| 16 Чтоб дыша вздымалась тихо грудь; | <i>und in ruhiger Brust des Atems Gang.</i> |

5

- | | |
|---|--|
| 17 Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, | <i>Daß mir Tag und Nacht die süße, kühne</i> |
| 18 Про любовь мне сладкий голос пел, | <i>Stimme sänge, die aus Liebe steigt,</i> |
| 19 Надо мной чтоб вечно зеленея | <i>und ich wüßte, wie die immergrüne</i> |
| 20 Темный дуб склонялся и шумел ²⁷ . | <i>Eiche flüstert, düster hingeneigt²⁸.</i> |

Анализируя перевод Рильке, Е.Г. Эткинд отметил, что он представляет собой «высшее достижение в переводе лирики»:

австрийский лирик «в целом сохранил удивительную близость – внутреннюю и внешнюю – к подлиннику», «создал один из лучших на немецком языке переводов русской поэзии»²⁹. К.М. Азатовский называет этот перевод «классическим образцом адекватного воссоздания поэтического произведения на другом языке»³⁰.

Стихотворению, которое называется по первой строчке, Рильке дает заглавие «Strophen» (Строфы)³¹, подчеркивая саму первичную упорядоченность чистой лирики, которая была акцентирована Лермонтовым числовым обозначением пяти строф. Рильке полностью сохраняет и передает простую, классическую строфику стихотворения: пять четверостиший с перекрестной рифмовкой³² (abab; жмжм; точная рифма), композицию, ритмику (5-стопный хорей), музыкальнейшую звукопись стихотворения. Рильке удалось передать даже интонацию стихотворения (с этой целью, в частности, он выделяет курсивом *so* (14-я строка)).

Рильке отходит от оригинала лишь в нескольких случаях. «Строфы» становятся более динамичными благодаря нескольким анжамбманам (5, 11, 17, 19-е строки). Рильке выражает лермонтовские «дорогу» и «путь» немецким «den Weg», которое означает одновременно и первое, и второе. Не этот ли «путь» появится в финале «Элегии Марине Цветаевой»: «Niemand verhülfe uns je wieder zum Vollsein als der / einsame eigene Gang über der schlaflosen Landschaft – ничто не вернет нам цельность, лишь только / наш одинокий ход над неусыпной землей»³³. Нагнетая слова с семантикой пустынности и тишины, которые сближаются и аллитерацией сонорных звуков (мелодичные *leeren* (пустынную), *Nebel* (туман), *die Leere* (пустыня), *leise* (тихо; едва ощутимо; чуть-чуть) и *still* (тихо, спокойно)), Рильке усиливает ключевые романтические и столь любимые им концепты – «одиночество» и «тишину» (образ тишины (*die Stille*) создается и аллитерацией шипящих: *schimmernd, still, Stern mit Sternen spricht*). Заменяя «кремнистый» (*kieselartig*) на *schimmernd* (от *schimmern* – мерцать, сверкать, блескеть; поблескивать), Рильке уменьшает связь сюжета стихотворения с кавказским ландшафтом³⁴. Не обозначает Рильке и время суток (ночь), так как звезды создают впечатление ночи.

Две фразы 5-й и 6-й строк объединяются в одну через поясняющее двоеточие, исчезает восклицание в 5-й строке (эмоции уходят внутрь): «*Feierliches Wunder: hingeruhte / Erde in des*

Himmels Herrlichkeit... – Торжественное чудо: отдыхающая / земля в славе небес...» Заменяя сказуемое («спит») на определение («hingeruhte»), Рильке усиливает созерцательность образа «земли в славе небес». Фраза украшена роскошными фоническими созвучиями: **Feierliches** / **Herrlichkeit**; **Feierliches** / **Wunder** / **Erde**; **hingeruhte** / **Himmels** / **Herrlichkeit**; **hingeruhte** / **Erde** / **Herrlichkeit**. Die Herrlichkeit (великолепие, величие) звучит у Рильке в библейском значении «славы Божией» (die Herrlichkeit Gottes; Herrlichkeit des Herrn) как ярчайшего сияния³⁵: «Und siehe, die Herrlichkeit des Gottes Israels kam von Osten her; <...> und die Erde leuchtete von seiner Herrlichkeit (Hesekiel 43, 2)³⁶ – И вижу, слава Бога Израилева шла от востока сюда <...> и земля осветилась от славы Его (Иез. 43, 2)». Die Herrlichkeit и die Himmel звучат рядом в псалме о божественной природе творения: «Die Himmel erzählen die Herrlichkeit (в лютеровском переводе стоит die Ehre – честь) Gottes, und die Ausdehnung verkündet seiner Hände Werk (Psalm 19, 1) – Небеса проповедуют славу Божию, и твердь возвещает о делах рук Его» (Пс. 19, 1). Кроме того, внутренняя форма слова **Herrlichkeit** (der Herr – Господь), особенно в контексте с die Erde и der Himmel (Herr des Himmels! (букв. Господь неба) – Господи Боже!), непосредственно отсылает к библейскому образу Творца: «Vater, Herr des Himmels und der Erde (Matthäus 11, 25) – Отец, Господь неба и земли (Мф. 11, 25)»; «Der Gott, der die Welt gemacht hat und alles, was darinnen ist, dieser, indem er der Herr des Himmels und der Erde ist, wohnt nicht in Tempeln, die mit Händen gemacht sind (Apostelgeschichte 17, 24) – Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, живет не в храмах, руками созданных (Деян. 17, 24)». Таким образом, через библейские аллюзии Рильке раскрывает лермонтовский образ спящей в голубом сияньи земли в псалмическом созерцании – как творение в сиянии Божьей славы. Эти библейские смысловые отзвуки die Herrlichkeit слышны и в знаменитой гимнической строке седьмой элегии: «**Hiersein ist herrlich** – Здешнее бытие – великолепно (славно)».

В третьей строфе фонически сближаются **verlangen** (просить) / **Vergangenes** (прошлое) / **umfassen** (охватят) / **im Vergessen** (в забвении) / **verspricht** (обещает). Фоническое созвучие **Freiheit** и **Friede** определяет замену «покоя» (die Ruhe – спокойствие; покой; отдых; тишина) на «мир» (у Рильке – архаизированный вариант

слова der Frieden (мир; согласие; покой), имеющий оттенок торжественности). 11-я и 12-я строки объединяются в одну фразу, при этом, как и во второй строфе, исчезает восклицание: «Freiheit soll und Friede mich umfassen / im Vergessen, das der Schlaf verspricht – Пусть свобода и мир меня объемлют / в забвении, которое обещает сон». По замечанию М. Волькенштейна, «резкое, протестующее утверждение “Я ищу свободы и покоя!” заменено более элегическим: <...> Герой перевода хотел бы свободы и мира, царящих в природе, но в его душе нет внутреннего протеста. Это мечта чисто лирическая»³⁷. На наш взгляд, это более соответствует пассивной конструкции лермонтовского финала: «Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел».

Благодаря фоническому созвучию **hingeruhte** (отдыхающая, успокоенная) и **ruhiger** ((с)покойная; тихая) Рильке достигает еще большего единства образов спящей земли и спящего человека, чем в оригинале («Спит земля в сиянье голубом... / <...> Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь»): «**hingeruhte** / Erde in der Himmel Herrlichkeit... / <...> und in **ruhiger** Brust des Atems Gang – отдыхающая / земля в славе небес... / <...> и ровное дыхание в спокойной груди». С.Я. Маршак точно заметил, что это «ровное, безмятежное дыхание» в предпоследней строфе лермонтовского стихотворения гениально выражается в ритмике дыхания стихотворения в целом, в котором, таким образом, поэтическое содержание органично сливается со стихотворной формой: «как чудесно соответствуют ритму нашего дыхания сосредоточенные, неторопливые строки с теми равномерными паузами внутри стиха, которые позволяют нам дышать легко и свободно. <...> В сущности, дышит не только одна эта строфа, но и все стихотворение»³⁸. Образ ровного дыхания важен и в рильковском восприятии России: присутствие Бога в России, ее существование, как в первый день Творения, Рильке видит и в том, что, «в отличие от лихорадочного развития соседних культур, ей удастся сохранить более ровное дыхание, и в неспешном, все более замедленном ритме совершается ее развитие»³⁹. Возможно, лермонтовский блаженный сон отразился в знаменитой надгробной надписи Рильке.

Нем. die Ruhe (спокойствие, покой; отдых; неподвижность; тишина, мир, порядок), если не этимологически, то фонически,

близко евр. «руах» (rūāh-ha-qōdeš, rūāh 'ēlohim, араб. ruha dqūdsā) – в иудаизме действующая сила божественного вдохновения, что соответствует в христианстве третьему лицу Троицы – «Духу Святому, Духу Божьему» (греч. πνεῦμα ἁγίου, лат. Spiritus sanctus, греч. Παράκλητος («помощник», «утешитель», срв. цсл. «утешитель»))⁴⁰. Еврейское «руах» в Ветхом Завете и греческое «пневма» в Новом Завете имеют и значения «дуновение ветра», «дыхание»⁴¹, «веяние воздуха (тихое или бурное)»⁴². Не от этого ли «ветра» шумит лермонтовский дуб? Кроме того, нем. Ruhe близко по звучанию и любимым рильковским Raum (пространство), Ruhm (слава) и Rühmung (хвала, осанна).

Тема покоя (Ruhe), являющаяся ключевой в лермонтовском стихотворении, связана с переводом Лермонтовым «Ночной песни странника» И.В. Гёте: «мечта» в «Выхожу один я на дорогу» «несет в себе мысли о свободе, покое, забвении, отдыхе (об отдыхе, только об отдыхе говорится и в “Горных вершинах”))»⁴³. В «Молитве путника», как, по воспоминаниям А.Н. Струговщикова, поэт назвал стихотворение Гёте, Лермонтову удалось передать его «певучесть и неувловимый ритм»⁴⁴.

Wanderers Nachtlied

*Über allen Gipfeln
ist Ruh',
in allen Wipfeln
spürest du
kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
ruhest du auch.*

1780⁴⁵

Из Гёте

*Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.*

1840⁴⁶

А. Фёдоров, считая, что «Горные вершины» предваряют «Выхожу один я на дорогу», отмечал различное понимание покоя Гёте (отдых) и Лермонтовым (синоним смерти, вечный покой)⁴⁷⁴⁸. М.Л. Гаспаров также отмечал, что у Лермонтова «отдых, почти однозначно воспринимаемый как аллегория смерти. У Гёте <...> “отдых” воспринимается в буквальном смысле слова»⁴⁹.

Д.Е. Максимов заметил, что в финале «Выхожу один я на дорогу» «любовь связывается у Лермонтова с мировой жизнью»: «Не случайно слова о любви и о темном дубе объединяются в од-

ной строфе и вводятся в состав почти параллельных синтаксических периодов. В таком контексте “действия” дуба – “склонялся и шумел” – воспринимаются как нечто, похожее на проявление любви, на колыбельную песню дуба»⁵⁰. У Рильке это колыбельное убаюкивание создается фоническим нагнетанием ударного *ü* в эпитетах и глаголах финальной строфы, усиленным рифмой: *süße / kühne / wüßte / immergrüne / flüster / düster*. Именно этим обосновано и привнесение для рифмы вместо перевода «мой слух лелея» эпитета *kühne* (смелый), отсутствующего у Лермонтова. Углубляя и развертывая этот потенциальный смысл стихотворения, Рильке в завершающей, кульминационной строфе («Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб, вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел») создает единый, слившийся образ любви, голоса и древа: «*Stimme sänge, die aus Liebe steigt* – голос пел бы, что из любви поднимается (растет)». И дуб не просто шумит, а одушевленно шепчет, шелестит (*flüstert*). Не этот ли лермонтовский дуб и голос любви будут возноситься в небо в начальных строках «Сонетов к Орфею»: «*Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!* – Вот поднялось (выросло) дерево. О чистое перерастание (преодоление)! / О Орфей поет! О высокое дерево в ухе!». Не случайно М. Цветаевой это дерево оказалось столь знакомым: «Вот она, великая *лепота* (великолепие). *И как я это знаю!* Дерево выше самого себя, дерево перерастает себя, – потому такое высокое. Из тех, о которых Бог – к счастью – не заботится (сами о себе заботятся!) и которые растут прямо в небо, в семидесятое (у нас, русских, их – *семь!*)»⁵¹.

Финальные образы стихотворения восходят к восьмистишию Г. Гейне из «Книги Песен» (1827), что отмечали И.М. Болдаков, С. Шувалов и Б.М. Эйхенбаум⁵², но в переводе Рильке этот гейневский исток лермонтовского стихотворения не ощущается:

*Der Tod das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.*

*Смерть – прохладной ночи тень.
Жизнь – палящий летний день*⁵³.
*Близок вечер, клонит сон.
Днем я знойным утомлен.*

*Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im Traum*⁵⁵.

*А над ложем дуб*⁵⁴ *растет,
Соловей над ним поет...
Про любовь поет, и мне
Песня слышится во сне*⁵⁶.

И.Б. Роднянская видит различие стихотворений Гейне и Лермонтова в том, что там, где у первого «нарочитая наивность, скрывающая романтическую иронию над мечтой о посмертном отдыхе», у второго – «обнаженный лирический порыв к “отраде”»⁵⁷.

Проникнувшись духом лермонтовского оригинала, Рильке удалось с величайшей точностью (насколько это возможно в немецком языке), конгениально передать «Выхожу один я на дорогу» в слиянии его формы и смысла. О таком проникновении М.И. Цветаева писала в связи с Рильке: «Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри – внутрь, – не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение. Дать вещи проникнуть в себя и – тем – проникнуть в нее. Как река вливается в реку. <...> встреча вод – встреча без расставанья, ибо Рейн – Майн принял в себя, как Майн – Рейн. И только Майн о Рейне правду и знает <...>. Проникаясь, проникаю. Всякий – *подход* – *отход*»⁵⁸. Это связано с цветаевской концепцией проникновенного, метафизического перевода: «Мне хочется, чтобы Рильке говорил – через меня. Это, в просторечии, называется перевод. (Насколько у немцев лучше – *nachdichten*! Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть – *nach* (вслед), но – *dichten*! [Петь? сказывать? сочинять? творить? – по-русски – нет. – *Прим. М. Цветаевой*] – то, что всегда заново. *Nachdichten* – заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам). Но есть у перевода еще другое значение. Перевести не только *на* (русский язык, например), но и *через* (реку). Я Рильке перевожу на русскую речь, как он когда-нибудь переведет меня на тот свет»⁵⁹.

Этот проникновенный перевод стал возможен благодаря общему для Лермонтова и Рильке романтическому мировосприятию, выразившемуся в такой ключевой категории немецкого романтизма, как тоска – «*Sehnsucht nach dem Unendlichen*» (нем. Тоска по Бесконечному) Ф. Шлегеля, томление по бесконечности и полноте бытия, которое в своей религиозной глубине – томление души по Богу. В письме к А.Н. Бенуа от 28 июля 1901 г. Рильке пишет, что, читая русскую литературу, начиная с Древней Руси, он поражался «ценности отдельных произведений и превосходству их авторов», причину этого превосходства Рильке видит в русской

«простоте» и «тоске», о которых он пишет по-русски (в данном случае ошибки свидетельствуют о его искренней любви к России), не находя точного эквивалента в немецком. Для Рильке тоска – «главное чувство моей жизни», «из “тоскы” народились величайшие художники, богатыри и чудотворцы русской земли»: «Что это *Sehnsucht*? <...> *Bangigkeit*, *Kummer des Herzens bis Langeweile!* [нем. Боязнь, сердечная боль вплоть до скуки] <...> Ни одно из десяти слов не дает смысл именно “тоскы”. И ведь это потому, что немец вовсе не тоскует, и его *Sehnsucht* вовсе не то, а совсем другое сентиментальное состояние души, из которого никогда не выйдет ничего хорошего. <...> И мне всегда кажется как будто эти три на первом взгляде так близкие выражения: *langueur* [фр. Томление], *Sehnsucht*, тоска, масштабами глубины народов, которым они принадлежат...»⁶⁰

О религиозной глубине романтического томления у «часто меланхолически-мрачного», «разочарованного» Лермонтова писал Н.С. Арсеньев, отмечая в первой строфе «Выхожу один я на дорогу» мистическую встречу томящейся души с «Красотой Запредельной»: «...есть некая внутренняя, волнующая встреча... в пустыне души. (“Ночь – тиха, Пустыня – внемет Богу”), есть некое внутреннее (говоря словами Достоевского) “прикосновение к мирам иным”», без которого сама жизнь «во всем ее глубинном устремлении, лишается смысла»⁶¹.

В эпоху социальных катаклизмов – отказа от прошлого – Рильке в «Сонете» 1922 г., полемизируя с теорией прогресса, говорит о насущной необходимости обращения к непреходящей классике:

*Нет, совсем не новы те дела,
что машину славят совершенной.
Не смутитесь зримой переменой,
смолкнут крики: «Новому хвала!»*

*Целый мир немислимо новее,
чем корабль или высокий мост.
Новые огни исходят, тлея,
длится лишь сиянье старых звезд.*

*Не считайте, будто эшелонам
нас связать с грядущим суждено.
Ведь эон беседует с эоном.*

*Многое для нас еще темно.
А грядущее смыкает дали
с нашей сутью, что всегда в начале*⁶².

В этом стихотворении, написанном спустя три года после перевода «Выхожу один я на дорогу...», длится звездное сиянье и слышится отзвук лермонтовского шедевра: 5-стопный хорей⁶³, аллюзия на строку «И звезда с звездою говорит» («Denn Aeonen reden mit Aeonen – Ведь эон беседует с эоном»⁶⁴). Здесь и ответ Рильке на причины его обращения к Лермонтову, собеседования с ним. Лермонтовский образ живого космоса Рильке переносит на время, историю, создавая таким образом пространственную, персонифицированную метафору «большого времени» как диалога эпох.

«Строфы» Рильке – образец диалога в «большом времени», они стали отзвуком, эхом, возникшим в богатом акустикой храме рильковской души. Рильке конгениально углубляет, разворачивает смыслы (романтические и библейские) лермонтовского стихотворения, которые, подобно слоям перламутра, обогащаются, наращиваются в этой лирической жемчужине. Рильковский перевод являет собой «гениальное чтение в сердце», «идеальную встречу» в духовно-кризисной ситуации эпохи, когда Лермонтов оказался для Рильке насущно необходим. Рильковское переживание «Выхожу один я на дорогу» открывает в этом стихотворении метафизическое томление по бесконечности и полноте бытия, созерцание «чистого бытия» («reiner Raum» восьмой элегии), где «пустыня тихо общается с Богом» (die Leere still mit Gott verkehren) и «каждая звезда со звездами говорит» (jeder Stern mit Sternen spricht)...

¹ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 460–461, 453–455.

² Аверинцев С.С. Византия и Русь: Два типа духовности. Статья первая // Новый мир. – 1988. – № 7. – С. 210–211.

³ Бахтин М.М. Цит. соч. – Т. 6. – С. 398–400.

⁴ Там же. – С. 460–461.

⁵ Там же. – С. 432–433.

⁶ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 186.

⁷ Мандельштам О.Э. Стихотворения. – Свердловск, 1990. – С. 444.

⁸ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. – Т. 2. – С. 150.

- ⁹ Там же. – С. 146.
- ¹⁰ Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Стихи / Издание подготовил К.М. Азадовский. – СПб., 2003. – С. 550.
- ¹¹ Там же. – С. 146–147, 213.
- ¹² Рильке Р.-М. Ворпсведе. О. Роден. Письма. Стихи. – М., 1994. – С. 83, 147, 31.
- ¹³ Рильке и Россия... – С. 153–155.
- ¹⁴ Там же. – С. 153–155.
- ¹⁵ Там же. – С. 45.
- ¹⁶ Там же. – С. 172.
- ¹⁷ Там же. – С. 180.
- ¹⁸ Там же. – С. 48; Азадовский К.М. Рильке // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 466–467.
- ¹⁹ Рильке и Россия... – С. 104–105.
- ²⁰ Рильке Р.-М. Ворпсведе... – С. 551, 31.
- ²¹ Рильке и Россия... – С. 96.
- ²² Рильке Р.-М. Ворпсведе... – С. 217.
- ²³ Рильке и Россия... – С. 97.
- ²⁴ Там же. – С. 96–97.
- ²⁵ Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. – М., 1999. – С. 96.
- ²⁶ Там же. – С. 70–71, 88.
- ²⁷ Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. / Ред. текста и коммент. Б.М. Эйхенбаума. – М.-Л.: Academia, 1936. – Т. 2. – С. 141–142.
- ²⁸ Lermontow M. Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. Gedichte russisch und deutsch. – Leipzig, 1985. – S. 283.
- ²⁹ Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. – М.-Л., 1963. – С. 407, 410.
- ³⁰ Рильке и Россия... – С. 105.
- ³¹ В 1922 г. Рильке напишет стихотворение под заглавием «Антистрофы» (Рильке Р.-М. Стихотворения: Сборник / Сост., предисл. и пер. В. Куприянова. – М., 2003. – С. 251–253).
- ³² Этот вид строфы возник из простейшей строфической формы – длиннострочного двустушия (Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х–1925-го гг. в комментариях. – М., 1993. – С. 154).
- ³³ Рильке Р.-М. Стихотворения... – С. 394–395.
- ³⁴ «Кремнистый путь» восхищал Л.Н. Толстого как метко схваченная черта горного пейзажа: «замечательно выраженное впечатление кавказского пейзажа» (Л. Толстой об искусстве и литературе. – М., 1958. – Т. 1. – С. 309). Ахматова также поражалась зрению Лермонтова: «ни увидавший ни царскосельских парков с их Растреллиями, Камеронами и фах-готикой и бессмертным лебедем, но зато заметивший, что: / Под луной кремнистый путь блестит» (Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 279–280). О незабываемых «кремнистых вершинах» «величавого пустынного» Бешту в посвящении «Кавказского пленника» (1820–1821) писал Пушкин (Пушкин А.С. Полное

- собрание сочинений: В 10 т. – Л., 1977. – Т. 4. – С. 81). Об образе кремнистых гор в русской поэзии XVIII – начала XIX века см.: *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. – М., 1941. – С. 125–127.
- 35 В Библии «слава» (греч. δόξα) означает не только «совершенство и великолепие, красоту и величие» (по отношению к Богу, царям, царствам, человеку или творению Божию), но и сияние (ярчайший свет), свидетельствующее о присутствии Божьем (Слава // Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета. Словарь-справочник. Авт.-сост. К. Барнуэлл, П. Дэнси, Т. Поп. – СПб., 1996).
- 36 Здесь и далее немецкий текст Библии цитируется по: Elberfelder Bibel (1905).
- 37 *Волькенштейн М.* Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. – 1970. – № 1. – С. 77.
- 38 *Маршак С.Я.* Об одном стихотворении // Новый мир. – 1960. – № 8. – С. 116.
- 39 Рильке и Россия... – С. 607.
- 40 *Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. – Киев, 2000. – С. 67.
- 41 Дух // Ключевые понятия Библии в тексте Нового Завета.
- 42 Дух // Библейская энциклопедия архим. Никифора. – М., 1891 (1990).
- 43 *Максимов Д.Е.* О двух стихотворениях Лермонтова. «Выхожу один я на дорогу...» // Русская классическая литература. Разборы и анализы. – М., 1969. – С. 135.
- 44 *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 218–219.
- 45 *Lermontow M.* Einsam tret ich auf den Weg, den leeren. – S. 226.
- 46 *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 82.
- 47 В русском языке «покой» – это отдых, мир, тишина, кротость, смерть, вечный покой.
- 48 *Фёдоров А.* Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство. Лермонтов. – М., 1941. – Т. 43–44. – С. 161.
- 49 *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М., 1999. – С. 53.
- 50 *Максимов Д.Е.* О двух стихотворениях Лермонтова... – С. 136.
- 51 *Рильке Р.-М., Пастернак Б., Цветаева М.* Письма 1926 г. – М., 1990. – С. 93.
- 52 Сочинения М.Ю. Лермонтова / Под ред. и с примеч. И.М. Болдакова. Т. 1–5. – М., 1891. – Т. 2. – С. 405–406; *Шувалов С.* Влияния на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок М.Ю. Лермонтову. – М.-П., 1914. – С. 322–323; *Лермонтов М.Ю.* Цит. соч. Т. 2. – С. 261–262.
- 53 J. Schnell начало этого стихотворения Гейне напоминает «Песню» (1780) Фридриха Леопольда Графа zu Stolberg («Жизни день тяжел и зноен, / Дыхание смерти легко и прохладно»): «Связью дня и ночи, с одной стороны, с жизнью и смертью – с другой, в первой строфе выражается тоска смерти, которая противоречит второй строфе, так как ночь, мечта, фантазия относятся к жизни, поэтому стихотворение заканчивается обещанием счастья. “На первый взгляд обе строфы противоречат друг другу. Но только скрытая связь мотивов придает стихотворению смысл отмены, прекращения, устранения и изменения романтической одержимости смертью” (*Kaufmann H.H.* Heine. Geistige

Entwicklung und künstlerisches Werk. – Berlin und Weimar, 1976. – S. 182)» (*Schnell J.* Anmerkungen // *Heine H.* Buch der Lieder. – Goldman Verlag, 1980. – S. 414).

В буквальном переводе – «дерево».

Heine H. Buch der Lieder. – S. 158.

Перевод М. Михайлова. Цит. по: *Фёдоров А.* Творчество Лермонтова и западные литературы. – С. 178–179.

Роднянская И.Б. «Выхожу один я на дорогу...» // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 96.

Цветаева М.И. Несколько писем Райнера Мария Рильке // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1994. – Т. 5. – С. 322–323.

Цветаева М.И. Несколько писем Райнера Мария Рильке. – С. 322.

Рильке и Россия... – С. 437–438.

Арсеньев Н.С. Мистический фон в переживании Красоты («Томление» и... «внутренняя встреча»? Преображение мира) // *Арсеньев Н.С.* О Красоте в мире. Сборник статей. – Мадрид: Ediciones Castilla, S. A., 1974. – С. 35–36.

Рильке Р.-М. Стихотворения... – С. 334–335.

Не случайно после кончины Рильке М.И. Цветаева пишет ему загробное, по-тустороннее послание «Новогоднее» именно музыкальным 5-стопным хореем, который получает статус «ангельского» языка, выражающего метафизику произведения. Константами метафизического ландшафта произведения становятся близкие лермонтовскому пейзажу звезды, горы, дерево («Бог – растущий / Баобаб?») (*Цветаева М.И.* Новогоднее // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. – М., 1994. – Т. 3. – С. 133, 135).

Эон (греч. αἰών / aión – век, вечность) – термин позднеантичной и раннехристианской философии (в особенности у гностиков). В эсхатологии иудаизма и христианства греч. эон (лат. секулум) выступает как передача евр. 'ōlām (век) и означает очень продолжительное, но принципиально конечное состояние времени и всего мира во времени. Вся история человечества со всеми ее страданиями и несправедливостями составляет один эон (*Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. – Киев, 2000. – С. 206). Исходное значение слова «'ōlām» – «мировое время» (в немецком переводе Бубера и Розенцвейга – «Weltzeit»), которое, во-первых, движется и, во-вторых, может кончиться и смениться другим «оламом», другим состоянием времени и вещей в нем (*Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. – С. 277). В отличие от библейского восприятия мира как потока истории, времени («олам») древнегреческое восприятие мира – пространство космоса (там же. – С. 88–113).

Слово эон имеет в Библии значение «вечность» лишь по отношению к Богу. В других контекстах эон имеет значения: а) «время» – «эпоха», «век», «жизнь»; б) «мир» (<Мир> Вселенная); в) «нынешний век», «будущий век». В Новом Завете используется мн. ч. от слова «вечность» – «в вечностях» / «во веки» (Мф. 6, 13; Лк. 1, 13; Рим. 9, 5; 11, 36; 2Кор. 11, 31; Евр. 13, 8), что заставляет предполагать, что были известны множественные «временные пе-

риоды», «эры», «мировые эпохи». Эон имеет здесь значение продолжительного, но не бесконечного временного отрезка (Вечность // *Ринекер Ф., Майер Г.* Библейская энциклопедия Брокгауза. – Украина, 1999). На основании высказываний ап. Павла (Евр. 9:26; Еф. 2:7) Ориген сформулировал гипотезу множественности миров или «эонов» (saecula), хронологически сменяющих друг друга в процессе космической истории (*Серегин А.В.* Апокатастасис и традиционная эсхатология у Оригена // *Вестник древней истории.* – 2003. – № 3. – С. 170–193). В реальной истории можно видеть наложение разных эонов, так что одни живут как бы еще в том эоне, когда Авраам и не появлялся, другие верят в единого Бога, но остаются вне Его Закона и Завета, третьи живут уже ожиданием грядущего Суда (Эон // *Василенко Л.И.* Краткий религиозно-философский словарь. – М., 1996).

В представлениях христианского гностицизма II в. эон – некое духовное существо, персонифицирующее один из аспектов абсолютного Божества (*Аверинцев С.С.* София-Логос. С. 206). Эоны гностика Валентина являются сразу и логическими категориями, то есть типами вечности, и живыми существами, т.е. мифологическими персонажами (*Лосев А.Ф.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. – М., 1994. – Кн. 1. – Ч. 3. – С. 33). В таком понимании эоны господствуют над определенными «веками» (Эон // *Василенко Л.И.* Цит. соч.).

К.А. Поташова

**ЭСТЕТИКА СВЕТА И ПОЭТИКА КОНТРАСТОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМАХ
РЕМБРАНДТА И ЛЕРМОНТОВА***

Аннотация

Статья посвящена одной из наиболее ярких форм проявления синтеза искусств, нашедших свое воплощение в творчестве поэта – значению художественных открытий Рембрандта для поэтики художественных произведений Лермонтова. Рембрандта и Лермонтова роднит эмоциональная напряженность их произведений, переданная при помощи приема светового контраста. Лермонтов воспринял рембрандтовское искусство портрета, умение изображать на лицах персонажей их судьбы; с таинственно-мрачным колоритом полотен Рембрандта поэт связывал порывы страсти, романтический дух своих героев.

Ключевые слова: творческий процесс, поэтика, светотень, портрет, художественный образ, М.Ю. Лермонтов, Рембрандт.

Potashova K. Aesthetics and poetics of contrasts of light in the art systems of Rembrandt and Lermontov

Summary. The article is devoted to one of the most expressive lives of literature and painting interaction – the importance of Rembrandt Harmenszoon van Rijn's painting for Lermontov's poetics. The author pays special attention to Lermontov's poetic techniques formed under the influence of Dutch artist. Rembrandt and Lermontov are united by the emotional intensity which is created by means of contrasts.

Проникновение «рембрандтовского элемента» в литературные произведения 1830-х годов стало одним из наиболее ярких примеров взаимодействия словесного и изобразительного искусства. Искусствоведы справедливо подчеркивают близость картин

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №12-34-10216.

Рембрандта особенностям художественной системы русского романтизма: «поэтизирование человеческих чувств, интерес к автопортрету, таинственный полумрак живописи, свобода исполнения»¹. В 1830-х годах привлечение элементов эстетической системы Рембрандта наблюдалось в поэтике пейзажей, созданных А.С. Пушкиным. Однако новаторством и оригинальностью отличается использование «рембрандтовских элементов» М.Ю. Лермонтовым – в его поэзии обнаруживается не простое упоминание имени художника, картины, ее отдельной детали, а анализ всей художественной системы Рембрандта, выраженной в его живописных произведениях. В.В. Афанасьев подчеркивает особое значение картин Рембрандта для художественной системы поэта: «Принцип рембрандтовской светотени, при котором всё второстепенное погружено в мрак, портретное искусство Рембрандта – лица, на которых написаны их мрачные судьбы, – глубоко волновали творческое воображение Лермонтова»².

Первое обращение Лермонтова к картинам Рембрандта обнаруживается уже в ранней лирике поэта – размышления об особенностях портретной живописи художника и природе его творчества встречаются в стихотворении «На картину Рембрандта» (1830–1831). Стихотворение построено в форме диалога поэта с художником, вызванного созерцанием картины. Форма диалога позволила Лермонтову не только передать свое восприятие живописного произведения, но и обрисовать талант и мастерство самого художника.

Первая часть поэтического диалога Лермонтова с Рембрандтом – размышления о природе творчества:

*Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Всё то, чем удивил Байрон.*

«На картину Рембрандта» (1830–1831) [I; 278].

Живопись Рембрандта Лермонтов сравнивает с поэзией Байрона – родство поэта и художника Лермонтов видит в самой природе их творчества. И Байрон, и Рембрандт – истинные художники, которым понятно чудесное видение, способствующее возрождению творческого порыва, которые способны проникнуть во внут-

ренный мир человека, его тайну и запечатлеть ее в своем произведении.

«Рассматриванию» картины Рембрандта посвящена центральная часть стихотворения. Размышления Лермонтова над художественной манерой, эстетическими особенностями живописных произведений развертываются перед читателем по мере углубления поэта в созерцание картины. Эта часть стихотворения особенно интересна тем, что перед читателем предстает Лермонтов – созерцатель картины:

*Я вижу лик полуоткрытый
Означен резкою чертой;
То не беглец ли знаменитый
В одежде инока святой?*

«На картину Рембрандта» (1830–1831) [1; 278].

Взгляд поэта направлен сначала на лицо изображенного, затем переходит к фону портрета. Его взгляд неспешен, что подчеркнуто в особенностях построения стихотворения: предложения сложные, отличаются обилием знаков препинания – пауз в описании портрета, подчеркивающих процесс естественного наблюдения над картиной, развитие мыслей по мере перехода от одной детали к другой.

В своих наблюдениях Лермонтов подметил главную особенность живописной системы Рембрандта, первое впечатление от картины – его полотна отличает использование светотени. М.В. Доброклонский в исследовании, посвященном живописи голландского художника, отмечает: «Путем сочетания света и тьмы на картинах Рембрандта глубже раскрывается художественный замысел автора и самые образы приобретают способность выразить то, что не в силах вполне передать одни только формы»³. Подчеркивание Лермонтовым с помощью света деталей лица выделяет из окружающей темноты человека, изображенного на портрете:

*Быть может, тайным преступленьем
Высокий ум его убит;
Всё тёмно вокруг: тоской, сомненьем
Надменный взгляд его горит.*

«На картину Рембрандта» (1830–1831) [1; 278].

В поэтическом описании портрета Лермонтов тонко передает прием светового контраста, подчеркивает игру света: портрет высвечен из темноты («всё тёмно вокруг»), свет сосредоточен на лице изображенного («клик полуоткрытый / означен резкою чертой»), максимальное освещение сосредоточено на глазах («взгляд его горит»). Особенное освещение глаз позволяет передать внутренний мир человека, жизнь его души – «тоска», «сомнение».

Привлечение Лермонтовым живописных элементов полотен Рембрандта заметно и в стихотворении «Портрет» (1831):

*Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно на холсте изображен,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой;
Холодный взор не видит, но глядит
И всякого, не нравясь, удивит;*
«Портрет» (1831) [I; 240].

Сама форма стихотворения словно объединяет словесное и изобразительное искусство: поэтом создано описание живописного портрета, вместе с тем жанровым определением этого стихотворения является надпись к портрету, «эпиграмматическая характеристика определенного лица»⁴. В центре стихотворения – портрет, «клик» героя, в поэтическом описании которого Лермонтов умело передает технику светотени Рембрандта: «холодный взор», «бледное чело», «болезненный цвет». Использование подобных живописных приемов позволяет поэту придать статичному изображению иллюзию жизни:

*Смотри: лицо как будто отошло
От полотна, – и бледное чело
Лишь потому не страшно для очей,
Что нам известно: не гроза страстей
Ему дала болезненный тот цвет,
И что в груди сей чувств и сердца нет.*
«Портрет» (1831) [I; 240].

Живописное начало в словесном произведении, ярко проявившееся уже в ранних стихотворениях Лермонтова, позволяет говорить о том, что портрет в его понимании является искусством универсальным, объединяющим и поэзию, и живопись, а подлин-

ное произведение искусства в системе эстетических взглядов поэта определяется единством творения («Взгляни на этот лик; искусством он / Небрежно на холсте изображен...»), художника («О Боже, сколько я видал людей, / Ничтожных пред картиною моею») и созерцателя созданного («Взгляни на этот лик...»).

Необычное световое решение, выполненное в манере Рембрандта, встречается и в юношеской поэме Лермонтова «Сашка» (1835–1836). Поэт замечает и тонко передает мельчайшие световые эффекты – силуэт старухи освещает пламя свечи серебристый месяц, и тень на стекле то является, то исчезает:

*Дремало всё, лишь в окнах изредка
Являлась свечка, силуэт рубчатый
Старухи, из картин Рембрандта взятый,
Мелькая, рисовался на стекле
И исчезал.*

«Сашка» (1835–1836) [IV; 79–80].

Продолжая пушкинскую традицию, Лермонтов не только использует живописные приемы Рембрандта в поэтических портретах, но и сравнивает героев своих произведений с изображениями на картинах художника. Так, еще в поэме «Домик в Коломне» (1833) Пушкина впервые появился образ «рембрандтовской старухи»:

*Старушка (я сто раз видал точь-в-точь
В картинах Рембрандта такие лица)
Носила чепчик и очки. Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица*
А.С. Пушкин «Домик в Коломне», 1833⁵.

В восприятии Лермонтова образ «рембрандтовской старухи» оказывается не ироническим, а реалистическим. В романе «Княгиня Лиговская» поэт создал психологический портрет матери чиновника Красинского, в образе которой, как и на картинах Рембрандта, воплотилось изображение жизненных сил человека: «Старушке с первого взгляда можно было дать лет шестьдесят, хотя она в самом деле была моложе; но ранние печали сгорбили ее стан, высушили кожу, которая сделалась похожа цветом на старый пергамент. Синеватые жилы рисовались по ее прозрачным рукам, лицо ее было сморщено, в одних ее маленьких глазах, казалось,

сосредоточились все ее жизненные силы, в них светила необыкновенная доброжелательность и невозмутимое спокойствие» [VI, 172].

Наиболее яркое влияние живописной манеры Рембрандта на художественную систему Лермонтова проявилось в романе «Вадим» (1832–1834), в котором заметна тонкая связь литературного дарования и живописного таланта поэта. Частыми в романе оказываются ассоциации литературного портрета с живописным: поэт «смотрит на изображенные события глазами художника и представляет их в виде картин»⁶. Роман насыщен живописными приемами – на свет выставлены нищие в лохмотьях, резким контрастом между радостным танцем живого огня и черными тенями, «мертвыми» людьми. В слове поэт стремится передать манеру художника, в которой угадываются произведения Рембрандта: «Казалось, неизвестный живописец назначил этим нищим, этим отвратительным лохмотьям приличное место; казалось, он выставил их на свет как главную мысль, главную черту характера своей картины» [VI; 61].

Уже в первой главе романа в рембрандтовской манере Лермонтов создал световой контраст, представив описание нищих: «это черные, изорванные души, слившиеся с такой же одеждой» [VI; 7] и яркие лучи заката, от которых «углубления в лицах казались чернее обыкновенного» [VII; 8]. Характеристике атмосферы соответствует и пейзаж – черному цвету противопоставлены яркие краски (черепица крыш, красные лучи глав монастыря, лиловые облака). Этот контраст объяснил применительно к творчеству Рембрандта директор Дрезденской галереи в 1896 г. Карл Вёрман: «Художник изображал душевные переживания от воспринятых им явлений в красках и светописи, возможных самих по себе, но лишенных всякой прозаической действительности. <...> Свет и тень слынут символом перемежающихся настроений человеческой души, вот почему манера художника рассказывать посредством света и тени приводит нашу душу в своеобразное, сочувствующее настроение»⁷.

Подобно Рембрандту, Лермонтов использует для создания настроения романа, атмосферы эмоциональной напряженности контраст света и тени, проявившийся и в портрете Вадима: «Лицо его было длинно, смугло, прямой нос, курчавые волосы, широкий лоб его был желт, как лоб ученого, мрачен, – как облако, покры-

вающее солнце в день бури, синяя жила пересекала его неправильные морщины, губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и снижаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность; он был безобразен, отвратителен, но это не пугало их, в его глазах было столько огня и ума, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика. <...> Между тем горбатый нищий молча приблизился и устремил свои яркие черные глаза на великодушного господина; этот взор был остановившаяся молния, и человек, подверженный его таинственному влиянию, должен был содрогнуться и не мог ответить тем же, как будто свинцовая печать тяготела на его веках; если магнетизм существует, то этот взгляд был чистейший магнетизм» [VI; 8].

Привлечение «рембрандтовских элементов» в поэтику портрета связано не только с использованием приема светового контраста, но и с интересом Лермонтова к настроению живописи голландского художника – с таинственно-мрачным колоритом полотен Рембрандта поэт связывал романтический дух, порыв страсти. Не случайно портрет Вадима, созданный в рембрандтовской манере, подчинен раскрытию страсти – чувства мести: «И глаза его блистали под беспокойными бровями, и худые щеки покрывались красными пятнами: все было согласно в чертах нищего: одна страсть владела его сердцем или лучше он владел одною только страстью, – но зато совершенно!» [VI; 8]. Использование «рембрандтовских элементов» в поэтике «Вадима» было подчеркнуто В.В. Виноградовым: «В фразеологическом строе лермонтовского “Вадима” выделяются из этого общеромантического фона образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле “Вадима” с изобразительными приемами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на особой системе рембрандтовского освещения»⁸.

Нет точных сведений о том, в каком собрании живописи Лермонтов мог видеть картины Рембрандта. Самым большим собранием произведений голландского художника была коллекция мецената А.Р. Томилова (1779–1848), у которого находились «гравированные эстампы Рембрандта, в числе 334-х листов»⁹, а также картины и рисунки, приписываемые кисти художника. Богатейшая коллекция А.Р. Томилова размещалась в его родовом имении «Ус-

пенское», расположенном в пригороде Санкт-Петербурга и ставшим местом знакомства петербургского общества с лучшими образцами русской и европейской живописи. С А.Р. Томиловым Лермонтов находился в дальнем родстве по линии бабушки¹⁰. В это же время в усадьбе «Успенское» размещалась мастерская П.Е. Заболотского (1803–1866) – художника, у которого Лермонтов брал уроки живописи. Опираясь на указанные факты, можно предположить, что поэт либо был лично знаком с собранием А.Р. Томилова, либо знал о коллекции со слов П.Е. Заболотского.

В литературе 1830-х годов сложилась традиция «помещать» в описание интерьеров усадьбы картин русских и европейских художников. Примеры подобных описаний можно встретить в романе М.Н. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 г.» (1830), романе А.С. Пушкина «Дубровский» (1833), повести А.Ф. Вельтмана «Аленушка» (1836) и др. Использование в описании интерьера картин, часто различных стилей, жанров и эпох, помогает писателю охарактеризовать художественные вкусы героев, их взгляды на искусство. Так, Пушкин в романе «Дубровский» осудил поклонение перед европейским искусством, «условленный» язык знатока искусств: «Князь объяснял Марьи Кирилловне их различное содержание, историю живописцев, указывал на достоинство и недостатки. Он говорил о картинах не на условленном языке педантического знатока, но с чувством и воображением» [VIII; 209].

В романе «Княгиня Лиговская» (1836) Лермонтов также включил описание картин, украшающих столовую и кабинет Печорина. Картины в столовой являются предметом роскоши усадебного интерьера, они предназначены для обозрения, в связи с чем в их описание включено впечатление не только от содержания картины, но и от ее «формы»: «Старинная картина, довольно посредственная, но получившая ценность оттого, что краски ее полиняли и лак растрескался» [VI; 164].

Среди множества полотен, размещающихся в столовой, взгляд останавливается на «копии с Рембрандта или Мюрилла», ее появление в романе не случайно – намек на развитие любовного сюжета: «На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал он бокал с вином. <...> Она <...> отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устре-

мив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два ярких глаза и кинжал» [VI; 164–165].

Внутреннему миру Печорина созвучна другая картина, написанная в стиле Рембрандта, – она расположена в его кабинете: «Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. – Лицо это было написано прямо, безо всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо, – казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругл и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное. Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая» [VI; 128]. Колорит, композиция, драматизация света, глаза, стремящиеся постичь себя, – «рембрандтовские элементы», позволяющие поэту раскрыть внутренний мир героя. Раскрытие тайны человеческой души посредством созерцания живописного произведения проявилось и в самом отношении Печорина к картине, которая является не только деталью интерьера – «порядочная картинка» в богатом кабинете – но и собеседником для Печорина: «Она сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтания – и он, как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары» [VI; 128].

Интерес к внутреннему миру человека, раскрытие глубинных тайн души позволяет говорить о близости художественной системы Рембрандта для эстетики и поэтики творчества Лермонтова. Внимание поэта к живописному наследию голландского художника проявилось в размышлениях над картинами Рембрандта, попытках воссоздания образа художника в поэзии, в использовании его художественной системы не только в поэтике литературного портрета, но и в собственной живописи. Будучи почти профессиональным художником (рисунки Лермонтова не так, как у Пушкина помогают рождению словесных образов, но и сами являются уже художественными образами), поэт смотрит на восприятие и художественное претворение опыта Рембрандта как на возможность постижения своей эпохи. Причем это постижение для

него возможно только, как пишет И.А. Киселёва, «перед лицом Бога»¹¹, вечности; ценность всего определяется для поэта Высшим Судом. И Лермонтов, и Рембрандт обнажают душу человека перед лицом вечности, показывают его «в блеске эсхатологической молнии»¹², предстают как художники-психологи, мастера изображения жизни человеческой души.

-
- ¹ Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. – М., 1981. – С. 118–119.
 - ² Афанасьев В.В. Лермонтов-художник // Афанасьев В., Боголепов П. Тропа к Лермонтову. – М., 1982. – С. 183.
 - ³ Доброклонский М.В. Рембрандт. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1926. – С. 10.
 - ⁴ Аринштейн Л.М. Портрет // Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – С. 428.
 - ⁵ Пушкин А.С. Полн. Собр. соч.: В 16 т. Т. 5. Поэмы, 1825–1833. – М.–Л.: АН СССР, 1948. – С. 85.
 - ⁶ Виноградов В.В. Стиль прозы М.Ю. Лермонтова // Лит. наследство. – Т. 43–44. – С. 530.
 - ⁷ Вёрман К. История искусств всех времен и народов. – СПб., 1896. – С. 427.
 - ⁸ Виноградов В.В. Стиль прозы М.Ю. Лермонтова // Лит. наследство. – Т. 43–44. – С. 530.
 - ⁹ Некрология покойного члена выс. утвержденного Общества поощрения художников, колл. сов. и кавалера Алексея Романовича Томилова. – СПб., 1849. – С. 5–6.
 - ¹⁰ В 1834 г. за двоюродного брата А.Р. Томилова – А.И. Философова – вышла замуж А.Г. Столыпина – дочь Н.А. Столыпиной (двоюродной бабушки М.Ю. Лермонтова) и вторая возлюбленная поэта. Подробные сведения о свадьбе А.И. Философова и А.Г. Столыпиной приведены в статье «Лермонтов и его родня по документам архива А.И. Философова» / Публ. А. Михайловой // М.Ю. Лермонтов / АН СССР. Ин-т лит. (Пушк. дом); Ред. П.И. Лебедев-Полянский; (гл. ред.), И.С. Зильберштейн, С.А. Макашин. – М.: Изд-во АН СССР, 1941–1948. – Кн. 2. – 1948. – С. 661–690. – (Лит. наследство; Т. 45/46).
 - ¹¹ Киселёва И.А. Творчество М.Ю. Лермонтова как религиозно-эстетическая система. – М., МГОУ, 2011. – С. 80
 - ¹² Там же. – С. 64.

О.Г. Егоров

**РОДИТЕЛИ ЛЕРМОНТОВА:
НОВЫЙ ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ ПСИХОАНАЛИЗА***

Аннотация

В статье рассматриваются личности родителей Лермонтова, характер их семейного конфликта с позиций психоанализа; дается характеристика личности отца и матери в свете науки о характере и темпераментах; прослеживается влияние наследственности на психологические предрасположенности поэта и отражение в его творчестве семейной драмы.

Ключевые слова: биография писателя, структура семьи писателя, психоанализ.

Egorov O.G. The parents of Lermontov from the perspective of psychoanalysis

Summary. The article deals with the parents of Lermontov, the nature of their marital conflict from the perspective of psychoanalysis; describes the identity of the father and the mother in the light of science on the nature and temperament; shows the influence of heredity on the psychological predispositions of the poet and his family in the drama.

Анализ личности М.Ю. Лермонтова, его психологического характера и типа закономерно начать с истоков. Какие особенности психики он унаследовал у родителей, какие психические предрасположенности передались ему по обеим линиям, образовав в итоге устойчивые конституциональные признаки – вот вопросы начального этапа исследования. Ответы на них помогут разобраться не столько в причинах и сущности конфликта между родителями поэта, которые подробно описаны, сколько установить харак-

* Настоящая статья является частью готовящейся монографии «М.Ю. Лермонтов как психологический тип».

тер и степень его воздействия на динамику душевной жизни Лермонтова, на формирование его собственных внутренних конфликтов. Лермонтов – единственный русский классик XIX столетия, в жизни которого конфликт в родительском доме сыграл исключительную роль.

Биографы всегда интересовались историей лермонтовского рода и его семейными преданиями, подробно описывали характеры родителей поэта, его бабушки, приводили факты семейной жизни. Большинство сведений подобного рода носили описательный характер. Некоторые факты биографии предпочитали оставлять без комментариев либо не находили научно-психологического материала для выдвижения гипотезы, объясняющей, например, связь конфликта в семье родителей с эротической сферой в жизни Лермонтова. А как истолковать такой факт, как устойчивый интерес Лермонтова к своим шотландским предкам?

Существует определенная психологическая закономерность в отношении семейного предания. Чем меньшей информацией о своих предках располагают потомки, тем богаче работает фантазия последних, наделяя своих пращуров чертами исключительности с положительным или отрицательным знаком. Романтическому сознанию это свойство было присуще в повышенной степени. У Лермонтова это был не просто интерес к генеалогии, а тяга, вызванная чувством ущербности в связи с положением отца в доме и его роли в ранней жизни поэта.

Нередко можно слышать жалобы на недостаточность документальных материалов о родителях и предках Лермонтова. Но уже то, чем мы располагаем на сегодняшний день, позволяет сделать вполне обоснованные научные выводы. Имеются четыре более или менее достоверных источника, позволяющие установить конституции личности родителей Лермонтова, повлиявшие на психофизиологическую комбинацию у поэта. Таким источником являются иконография, архивные находки, свидетельства современников и – отчасти – воспоминания самого поэта, запечатленные в его художественных произведениях.

Обычно биографы, затрагивающие проблему наследственности, понимают последнюю упрощенно. Так, например, истолковывает возможное движение исследовательской мысли современный биограф Лермонтова Д.А. Алексеев: «Жизнь Юрия Петровича

после смерти Марии Михайловны не интересовала лермонтоведов. Сдается, они опасались, а что невзначай сбудутся слова А.Ф. Тирана, сослуживца Лермонтова по Гусарскому полку: “Стороной мы узнали, что отец его был пьяница, спившийся с кругу, и игрок...” Какая тогда получается наследственность у поэта? Дед и мать – самоубийцы, а отец – алкоголик, да еще, поди, и карточный шулер!» [1, 117].

Были и попытки применить к анализу личности поэта и его родителей психоаналитические методики. В 1920-е годы выходил журнал «Клинический архив одаренности и гениальности» под редакцией известного психиатра Г.В. Сегалина. Издание ставило задачей исследовать истоки гениальности, и с этой целью было проанализировано несколько десятков гениальных личностей, в том числе писателей – от Пушкина до Горького. В журнале была опубликована статья М. Соловьёвой «М.Ю. Лермонтов с точки зрения учения Кречмера». В ней исследовательница выводит характер и темперамент поэта из влияний наследственности: «Лермонтов родился со всеми признаками тяжелой наследственности – упорной золотухи, рахитизма, повышенной нервозности» [9, 191]. Характероанализ бабки, матери и отца поэта на первый взгляд подкрепляет выводы Соловьёвой: налицо наследственные предрасположенности и конституционные признаки.

Однако в статье отсутствуют доводы другой группы – те, которые относятся к *габитусу* (внешний облик человека, его телосложение) и которые немецкий психолог и психиатр Э. Кречмер как научный ориентир автора выдвигает в качестве первичных признаков при определении темперамента, психического темпа, а у писателей – типа творчества. И это несмотря на то, что в 1920-е годы практически вся иконография Лермонтова была известна. Поэтому итоговые формулировки М. Соловьёвой выглядят малоубедительно: «С самого раннего детства в нем проявляются черты, которые считаются наиболее характерными при развитии шизоидной личности, как-то: жестокость <...> наряду с этим необычайная доброта и чувство справедливости, страсть к разрушению, раздражительность, капризность, упрямство, гиперфантазирование, раннее развитие и болезненная чуткость души» [9, 203].

Перечень признаков отнюдь не укладывается в шизотимический темперамент. Соловьёва прибегает к натяжкам, что сказыва-

ется на прямолинейности ее выводов. Так, например, она относит *habitus* Лермонтова к диспластическим. Но при этом не коррелирует строение тела с психическим складом. Слабая ориентация М. Соловьёвой в литературной теории наводит ее еще на одну неверную мысль: «Признание Лермонтова поэтом-лириком уже предопределяет его положение в группе шизотимиков» [9, 202]. Согласно Э. Кречмеру, не всякий поэт обладает таким темпераментом, а лишь патетики и художники формы.

В целом работа Соловьёвой представляет малоудачную попытку психологического анализа личности Лермонтова. Но она показательна тем, что последующие исследователи пошли по тому же неверному пути. Современный психолог А.В. Шувалов свою работу о Лермонтове построил почти исключительно из цитат, призванных подтвердить его первый и главный тезис: Лермонтов относится к шизотимикам. Причем главную научную ссылку он делает на работу Соловьёвой. Бездоказательный тезис (у Соловьёвой) превращается в один из главных аргументов: «Можно согласиться с теми авторами, которые находили у Лермонтова черты шизоидной психопатии <...> Не только все основные (и лучшие!) произведения Лермонтова овеяны холодным ветром Танатоса, но и вся его жизнь прошла под этим знаком. Поэт искал раннюю смерть и нашел ее <...> Лермонтов не умел быть счастливым. А вот дар быть всегда несчастным у него был» [10].

Эту линию продолжает монография психиатра и психолога В. Гиндина «“Не дай мне бог сойти с ума...” Психологическая галерея русских литераторов». В ней Лермонтову посвящена отдельная глава. Как и у предыдущих исследователей, у Гиндина на первом плане тезис: «Он <Лермонтов> обладал врожденным патологическим характером <...>» [2, 46]. Не говоря уже о научной некорректности формулировки – характер приобретается, врожденным бывает темперамент, психологический тип и т.п., – концепция Гиндина в своей основе так же бездоказательна, как и его коллег по цеху. Он приводит множество свидетельств современников, цитат из произведений Лермонтова, выдержек из работ исследователей, но сам не анализирует душевную жизнь поэта, его характер, темперамент, *габитус* и весь набор психологических характеристик, которые, если и упоминаются, повисают, как ярлыки, ничего не говоря об их роли в душевных конфликтах.

На наш взгляд, неудача в трактовке наследственности Лермонтова была вызвана не самим методом, а способом его применения. Попытается выстроить весь имеющийся в нашем распоряжении материал систематически и проанализировать его на нескольких эмпирических уровнях. Это поможет установить зависимости конституциональных характерологических признаков сначала на персональном уровне (родители, бабушка), а потом и в рамках семейной группы.

Начать исследование стоит с иконографии родителей Лермонтова. Наукой давно установлена взаимозависимость между физической конституцией человека и свойствами его психики, характером, а у одаренных людей – творческими особенностями. Более или менее определенная типология внешних свойств поможет подняться на следующую ступеньку в анализе личности, т.е. в проникновении в ее внутренний, душевный склад. Внешность – ключ к пониманию обычной психической и творческой жизни личности, к объяснению ее характера, поведения, поступков, предрасположенностей, привычек. Недаром Лермонтов придавал такое большое значение описанию внешности Печорина, а большинство мемуаристов запечатлело характеристические черты облика самого поэта.

Юрий Петрович Лермонтов, отец поэта. Для определения его габитуса в нашем распоряжении имеется один-единственный портрет и весьма расплывчатое с точки зрения психологии описание его внешности, принадлежащее П.К. Шугаеву и составленное на основе воспоминаний современников: «Отец поэта, Юрий Петрович Лермонтов, был среднего роста, редкий красавец и прекрасно сложен; в общем его можно назвать в полном смысле слова изящным мужчиной <...> Юрий Петрович был <...> вполне светский и современный человек» [6, 60]. Описание скорее похоже на эстетико-эротическую характеристику, бытовавшую в провинциальной среде среди лиц женского пола, мечтающих о замужестве или о легком флирте. Напротив, портрет говорит нам много больше.

Он датируется не вполне определенно – 1810-е годы. Учитывая, что к нему имеется «парный» портрет матери поэта, написанный, как можно предположить, в то же время, то Юрию Петровичу здесь 26–28 лет. Согласно данным психологии и науки о

строении тела, в этом возрасте внешность человека приобретает ту определенность, которая дает основание сделать заключение о его принадлежности к той или иной соматической группе, а с ее помощью определить темперамент и вытекающие из него психологические особенности.

Судя по портрету [6, вкладыш с. 319–320], Ю.П. Лермонтов принадлежал к группе *пикников*. Этот тип строения отличается: средней высотой средней части лица, а если эта часть выше (как у Ю.П.), то лицо приобретает щитовидную форму [4, 54]. При этом у пикников «лоб красивый, широкий; череп большой, круглый» [4, 53]. «Выраженное пикническое лицо – верное отражение типического строения тела. Оно имеет тенденцию к ширине, мягкости и закругленности <...> Молодые пикнические лица не получают резких форм, они кажутся <...> крупными, мягкими <...> цветущими, и эта мягкость при известных формах циклотимических темпераментов сочетается с психическими проявлениями добросердечия» [4, 51].

Эти свойства типа у Юрия Петровича подтверждает Шугаев: «он был добр, но ужасно вспыльчив» [6, 60]. Вспыльчивость, но не нервозность – свойство *циклотимического темперамента*, преобладающего у пикников. Обладающие данным темпераментом люди отличаются общительностью, добросердечием, живостью, горячностью. «В неприятных ситуациях циклоидный человек становится <...> вспыльчивым <...>» [4, 107]. Шугаев так характеризует Юрия Петровича с этой стороны: «пылкий и раздражительный Юрий Петрович был выведен из себя этими упреками и ударил Марью Михайловну сильно <...>» [6, 61].

Наряду с общими признаками циклотимический темперамент имеет несколько разновидностей. Насколько позволяют судить свидетельства современников и документы, Юрий Петрович относился к типу «беспечных любителей жизни». Этот тип «в более высоких <социальных> слоях уклоняется <...> в сторону эстетической, красивой жизни <...> Здесь заметна склонность к доброжелательной душевности, но без глубоких мыслей и серьезности <...> Здесь на первый план выступает удовольствие в материальном, чувственно осязаемом и в конкретных благах жизни» [4, 155].

Что касается беспечности, то, по воспоминаниям крепостного Юрия Петровича, старожила села Кропотовки, Юрий Петрович

«был небогатый человек, до крайности беспечный» [1, 128]. Подтверждением этого является то обстоятельство, что он своевременно не оформил документ о дворянстве сына вплоть до поступления последнего в Московский Благородный пансион. Кроме того, Юрий Петрович закладывал и перезаклаживал свое небольшое имение, что также говорит о его качествах хозяина не в его пользу. О тяге к «чувствительно осязаемым удовольствиям» свидетельствуют его амурные похождения еще при жизни жены, а также наличие у него сына от крепостной его сестры.

Отголоски беспорядочной («беспечной») жизни отца нашли отражение в драме Лермонтова «Два брата», написанной уже после смерти Юрия Петровича. Герой пьесы Дмитрий Петрович, отец двух взрослых сыновей, в котором фантазия Лермонтова запечатлела некоторые положительные черты Ю.П. Лермонтова, дает самохарактеристику: «Я <...> много жил, иногда слишком весело, иногда слишком печально» [5, т. 3, 371].

Таким образом, анализ психосоматической конституции отца Лермонтова опровергает бытовавшую вплоть до недавнего времени гипотезу о шизоидном (патологическом) характере его психики. Так, еще д.м.н. Г.В. Сегалин причислил Ю.П. Лермонтова к шизоидному типу [8]. Эту же ошибочную гипотезу воспроизвели уже в 2000-е годы Гиндин и Шувалов. Полагаю, что отныне вопрос о мнимой патологии отца поэта может быть закрыт.

Мария Михайловна Лермонтова, мать поэта. О ней сохранилось еще меньше сведений. Однако все-таки попытаемся определить характер ее психических предрасположенностей и соотнести его, наряду с другими характеристиками, с типом темперамента. Движение в этом направлении осложняется тем, что Мария Михайловна умерла очень молодой, не дожив до 22-х лет. Существующие же методики анализа позволяют с определенностью судить о соматической конституции в том случае, когда телесные формы примут устойчивый вид (это обычно происходит в возрасте 24–25 лет). Кроме того, о ее внешности имеются противоречивые свидетельства. Так, П.К. Шугаев утверждает (со слов очевидцев): «Марья Михайловна была точная копия своей матери, кроме здоровья, которым не была так наделена, как ее мать <...>» [6, 60]. В то же время мемуарист отмечает, что «Марья Михайловна не была красавицей». А художник М.Е. Меликов, лично знавший и

поэта, и его бабушку, пишет в своих воспоминаниях: «Е.А. Арсеньева <...> отличалась замечательной красотой» [6, 73]. И это уже отнюдь не в молодости.

На сохранившемся портрете Мария Михайловна имеет очень мало черт внешнего сходства со своей матерью. Ее облик соответствует стигматам астенико-шизотимического типа: об этом говорит близкая к яйцевидной форма лица с узкими скулами. Среди других соответствующих конституциональных соединений надо отметить приятную нежность, внутреннюю привязанность, мягкость с уязвимостью [4, 125–126]. Связь Юрия Петровича с бонной сына, по словам Шугаева, «возбудила в Марье Михайловне страшную, но скрытую ревность», следствием которой стала «разразившаяся буря» [6, 61].

Все это происходило на фоне затухания у Марии Михайловны сексуального инстинкта вследствие развившейся после родов женской болезни. Другим признаком шизотимического конституционального строения является быстро развившийся туберкулез, к которому весьма предрасположены из всех других психологических групп именно шизотимики. Так же, как и отец поэта, Мария Михайловна не обладала, по всей видимости, патологическими чертами психической конституции, но по своему темпераменту она резко отличалась от своего мужа. Вполне вероятно, что именно это последнее отличие и было причиной психологического конфликта между Юрием Петровичем, с одной стороны, и его женой и тещей – с другой. Правда, здесь нас больше интересует вопрос о степени и роли наследственности Лермонтова. К конфликту обратимся позже.

Для того чтобы завершить психологическую характеристику семейной группы, в рамках которой формировался будущий поэт, необходимо остановиться на бабушке, которая в его жизни сыграла исключительную роль, в известной мере заменив мать. В отличие от отца и матери Лермонтова о ней сохранились более обстоятельные документальные свидетельства. Портрет дает нам некоторые представления об Е.А. Арсеньевой в возрасте приблизительно 35 лет. Фронтальное очертание лица и строение тела в пределах поясного портрета, в сочетании с характеристическими деталями ее психологических предрасположенностей, позволяют судить о типе ее личности. Смешанная пикническая телесная

конституция (щитовидная форма лица одновременно с его высотой, широкая средняя часть с длинной шеей) сочетаются с предрасположенностями, свойственными липтозомам (астеникам). Последние склонны к персеверации, к упорному удержанию раз принятой установки. По наблюдениям М.Е. Меликова, «Е.А. Арсеньева была женщина деспотического, непреклонного характера, привыкшая повелевать <...>» [6, 73]. В юношеской драме Лермонтова «Люди и страсти» поэт вывел свою бабушку в образе Марфы Ивановны Громовой, о характере которой слуга ее внука Юрия Иван отзывается так: «Аспид!» [5, т. 3, 129]. А брат отца Юрия говорит: «Старуха любит, чтобы ей никто не противоречил» [5, т. 3, 155].

Обычно данный психологический тип с точки зрения деятельности, работы «направлен на координированную единую последовательность реальных явлений» [4, 172]. В плане диатетической пропорции (предрасположенности личности по отношению к окружающему миру — к людям, от людей, против людей) Е.А. Арсеньева отличалась общительностью и добросердечием. Так, А.Н. Корсаков со слов двоюродного брата Лермонтова по отцу М.А. Пожогина-Отрошкевича следующим образом характеризует это свойство натуры бабушки поэта: «Старуха Арсеньева была хлебосольная, добрая» [6, 69]. О циклотимическом темпераменте Арсеньевой свидетельствуют и наблюдения А.П. Шан-Гирея, бывшего участником детских игр Лермонтова. Вот его описания, относящиеся к 1825 г.: «Когда собирались соседки, устраивались танцы и раза два был домашний спектакль; бабушка сама была очень печальна, ходила всегда в черном платье и белом старинном чепчике без лент (в котором она изображена на портрете в молодости. — *О.Е.*), но была ласкова и добра <...>» [6, 35]. Общительность и добросердечие обычно свойственны циклотимическим темпераментам. Эти свойства постоянно проявляются у их носителей как в депрессивном состоянии, так и в хорошем настроении: они «придают веселости и мрачности оттенок, являющийся именно характерным для циклоидного человека» [4, 105].

Если говорить о более отдаленных влияниях или наследуемых признаках, то картина будет не столь определенной. Хотя дед Лермонтова по материнской линии, бесспорно, передал поэту не-

которые характеристические свойства своей натуры. Об этом недвусмысленно упоминала Е.А. Арсеньева в письме к П.А. Крюковой от 31 декабря 1834 г.: «<...> нрав его <внука, М.Ю. Лермонтова> совершенно Михайла Васильича, дай бог, чтобы добродетель и ум был его» [1, 242].

Таким образом, перед нами разворачивается ясная и колоритная картина формирования гениальной личности. Лермонтов родился от родителей, обладавших контрастными темпераментами: циклотимик отец и шизотимик мать. В таком сочетании они дают исключительный по внутреннему напряжению тип личности. «В этих случаях возникает сложная индивидуально-психологическая конституция, – пишет в этой связи Э. Кречмер, – части которой, происходящие из двух резко конфликтных наследственных масс, всю жизнь находятся в поле напряжений противоположных полюсов. Это конфликтное напряжение возникает прежде всего как аффективно-динамический фактор, вызывая лабильность равновесия, чрезмерное аффективное давление, не знающую покоя внутреннюю напряженность гениев <...> А в интеллектуальной сфере это напряжение создает большой духовный диапазон, многосторонность, сложность и богатство одаренности, широту личности.

Это с наибольшей ясностью проявляется, когда гений возникает из смещения двух очень разных родительских темпераментов, из некоего контраста брака <...> При таком соединении разнородных компонентов возникают внутренние разлады, аффективные напряжения, страстная неуравновешенность и лабильность психики; тем самым создаются предпосылки гениальности – и психопатологических осложнений» [4, 88–89].

Еще Б. Эйхенбаум писал, что «вопрос об отце – первая проблема биографии Лермонтова» [11, 25]. А современный биограф поэта Д.А. Алексеев считает одной из загадок лермонтовского семейства брак Юрия Петровича и Марии Михайловны [1, 118]. Попытаемся рассмотреть эти проблемы с точки зрения психоанализа.

Проблема отцовского и материнского влияния на взрослую жизнь индивида хорошо изучена в психологии на обширном материале. Не углубляясь в ее историю, приведем лишь выводы К.Г. Юнга. По мнению ученого, психологические проблемы заставляют взрослого человека «возвращаться к тем своим связям

времени детства, которые он никогда не покидал и к которым нормальный человек привязан столькими нитями: к отношениям с отцом и матерью <...> Здесь, однако, отмечается особенность, что отношение к отцу, по-видимому, превалирует, имеет более веское значение <...> Новейшие фундаментальные исследования в этой области обнаруживают доминирующее влияние отцовского характера в семьях, которые часто можно проследить на протяжении целых столетий. Материнское влияние в семье, по-видимому, гораздо менее значительно» [12, 186].

В своем художественном творчестве Лермонтов возвращается к воспоминаниям об отце вплоть до его безвременной кончины. Образ отца встречается в нескольких лирических произведениях поэта («Ужасная судьба отца и сына...», в автографе стихотворения «Пусть я кого-нибудь люблю...», «Эпитафия») и в той или иной степени в четырех его пьесах («Испанцы», «Люди и страсти», «Странный человек», «Два брата»). В этой же связи находится и интерес юноши Лермонтова к своим предкам по отцовской линии, которых его фантазия героизировала. В стихотворении «Желание» он называет себя «последним потомком отважных бойцов» [5, т. 1, 151]. Психологически этот интерес вполне объясним: «жгучие интересы и проблемы окружают в его <подростка> глазах родителей и <...> именно родители в течение продолжительного периода стоят в центре всех интересов ребенка» [13, 189].

В лирической исповеди поэта образ отца окружен ореолом уважения, сочувствия и участия в его судьбе:

*<...> мой отец
Не знал покоя под конец
[5, т. 1, 382];*

*<...> Ты светом осужден
[5, т. 1, 174];*

*Ты сам на свете был гоним
[5, т. 1, 236].*

Тональность этих строк обусловлена либо длительной разлукой с близким человеком, либо его смертью. Здесь еще ничего не слышно о его влиянии на сына, не видно реальных черт его облика. В пьесе «Два брата», написанной через пять лет после смер-

ти Юрия Петровича, когда боль сердечной раны немного утихла, поэт дает уже более зрелую оценку его личности и жизни («Я <...> много жил, иногда слишком весело, иногда слишком печально» [5, т. 3, 371]). И это признание героя более отвечает историческому облику отца Лермонтова. Близкий этому психологический портрет Ю.П. Лермонтова циркулировал среди его современников. Пензенский губернатор М.М. Сперанский так отзывался о нем в частном письме: «<...> Странный и, говорят, худой человек» [1, 39].

Чем вызваны столь противоречивые суждения: с одной стороны, сочувственно-сострадательные сыновние признания, с другой – отрицательная молва, распространявшаяся среди широкого круга знакомых и незнакомых? И что из этих свойств личности Ю.П. Лермонтова перешло в характер и образ жизни его сына? Устами Юрия Волина, героя драмы «Люди и страсти», Лермонтов признавался: «Я от самой колыбели мало был с отцом <...>» [5, т. 3, 157]. Эта отдаленность породила два противоположных мифа: первый – о мнимых несчастьях и изгнаничестве Ю.П. Лермонтова («Ты сам на свете был гоним <...>») и второй, компенсирующий его, миф о славных предках по отцовской линии. Портрет своего шотландского предка Лермы, созданный художественной фантазией Лермонтова, срисован им с портрета реального Юрия Петровича Лермонтова, наделен его чертами, но уже с оттенком мужественности и даже некоторой суровости во взгляде.

На самом деле Юрий Петрович был человеком болезненным и слабовольным, если не сказать сильнее – трусоватым. Иначе как объяснить его уклонение в 1805 г. от участия в военных действиях против Наполеона? Как выявил Д.А. Алексеев, «в 1805 году началась война с Наполеоном, и в сентябре Кексгольмский полк выступил из Петербурга в заграничный поход, в котором Ю.П. Лермонтов не пожелал участвовать по слабости здоровья или по иной <...> причине» [1, 89]. Уклоняется он и от службы в ополчении в Отечественную войну 1812 г., вступив в него, «когда неприятель уже был изгнан за пределы государства». И тем не менее сын хочет видеть в отце героя <...> а в его несбывшемся намерении – подвиг» (имеется в виду стихотворение «Ужасная судьба отца и сына...») [1, 115].

С позиций здравого смысла такую героизацию личности отца действительно трудно объяснить. Тем более если к этому до-

бавить позицию Юрия Петровича в споре за сына с тещей. Бедность, непростительное для мужчины слабодушие, супружеские измены с лицами низкого происхождения, общественное порицание – таков набор характеристических атрибутов самого близкого человека. А с другой стороны – полулегендарный шотландец Лерма, пришедший оттуда,

*Где в замке пустом, на туманных горах
Их (предков. – О.Е.) забытый покоится прах.
На древней стене их наследственный щит
И заржавленный меч их висит*
[5, т. 1, 150].

Такие противоположности между обыденной реальностью и реальностью мечты, бессознательного порождают напряжение наподобие брака полярных темпераментов. В гении они порождают грандиозные образы, которые преследуют его с раннего детства. «То, что мы видим во всемирно-историческом процессе, мы опять находим также и у индивидуума (т.е. происхождение и эволюцию божества), – пишет К.Г. Юнг. – Как высший рок, направляет ребенка власть родителей. Но когда он подрастает, начинается борьба инфантильной констелляции и индивидуальности, родительское влияние, связанное с доисторическим (инфантильным) периодом, вытесняется, попадает в бессознательное, вместе с тем оно же не элиминируется, но с помощью невидимых нитей управляет индивидуальными (как это кажется) творениями созревающего духа. Как все, что очутилось в бессознательном, инфантильная констелляция посылает в сознание некие темные, загадочные ощущения, чувство таинственного руководства и потустороннего влияния. Здесь корни первых религиозных сублимаций. Вместо отца с его констеллирующими добродетелями и пороками появляется, с одной стороны, божество на абсолютной вершине, с другой же стороны – дьявол <...>» [12, 203]. Вот психологические истоки образа Демона, прошедшего через всю творческую жизнь поэта. «Усваивая бессознательное, – утверждает в этой связи К.Г. Юнг, – мы приобщаем коллективное психическое к области личных психических функций, где личная сфера *разлагается на целый ряд парных групп, сочетающихся по контрасту*, образуя «пары противоположностей» <...>: мания величия = чувство неполноценности <...>

Образование такой пары сопутствует повышению и понижению чувства самоуверенности» [14, 305–306]. Эти противоположности и возникли на основании реального контраста между чертами личности Лермонтова-отца и его героизированным образом (вместе с происхождением и портретом Лермы) в поэтическом сознании сына.

Образ матери занимает более скромное место в наследии Лермонтова. Но это относится именно к реальному образу, а не к его заместителю. Так, в драме «Странный человек» Лермонтов рисует мать несчастной и покинутой, достойной сожаления и защиты: «На ее коленях протекли первые годы моего младенчества, ее имя вместе с вашим (именем отца. — *О.Е.*) было первою моею речью, ее ласка облегчала мои первые болезни» [5, т. 3, 191]. Но уже в юношеском возрасте в сознании Лермонтова ее образ трансформируется в сакральный образ Мадонны, к которой поэт обращается с молитвой. Этот архаически-символический образ не несет в себе ничего индивидуального. Он в основе своей имеет коллективный характер. «Отношение сына к матери было психологической основой для многих культов. В христианской легенде отношение сына к матери догматически чрезвычайно ясно» [13, 269].

История замужества Марии Михайловны принадлежит к одной из психологических загадок семейства и судьбы поэта. Замужество матери за Юрия Петровича для всего круга Арсеньевых–Столыпиных было очевидным мезальянсом. Бедный провинциальный дворянин, имеющий трех незамужних сестер и неразделенное имение, нигде не служащий, вышедший в отставку в незначительном чине, никак не соответствовал статусу знатной и весьма состоятельной особы, в перспективе единственной наследницы хорошего состояния (как выявил Д.А. Алексеев, бабка поэта Е.А. Арсеньева завещала родственникам 300 тыс. серебром, и это помимо имения).

Как могло получиться, что эта гордая, властная, с деспотическими наклонностями женщина («Старуха любит, чтобы ей никто не противуречил») смогла согласиться на такую незавидную партию для своей единственной и горячо любимой дочери? К тому же Юрий Петрович уже в армии страдал рядом тяжелых заболеваний: «он одержим <...> геморроидальными припадками, страдает часто болью головы и груди и подвержен бывает судорожным

припадкам живота, и оттого в здоровье совсем не надежен», – вот аттестат, данный ему в возрасте 24-х лет полковым штаб-лекарем. [1, 104].

Модно объяснить такое событие только одной причиной: страстностью и непреклонностью натуры Марии Михайловны, ее способностью сильно увлекаться и столь же сильно негодовать, ее шизотимическим темпераментом, который помог ей не уступить в споре с матерью. Некоторые из этих качеств характера унаследовал и ее сын. А Марию Михайловну, наверное, наградила таким пышным букетом ее отец: «<...> Для детского воображения отец важнее и опаснее: если такую роль играет мать, то <...> удавалось за ее спиной открыть деда, которому она внутренне принадлежала», – объясняет подобные случаи наследственности К.Г. Юнг [12, 205]. Именно так объясняла Е.А. Арсеньева влияние супруга на своего внука. Но не иначе как через посредство матери («нрав его и свойства совершенно Михаила Васильича»).

Дальнейший ход рассуждений ведет нас к семейной драме, психологические последствия которой были катастрофическими для дальнейшей судьбы поэта. Ее истоки восходят к наследственности так же, как и психологические предрасположенности Лермонтова. Его мать получила, наверное, по наследству от своей матери, Е.А. Арсеньевой, женское заболевание, которое сразу после родов привело к угасанию ее сексуальной жизни. Определенный ответ на вопрос о характере заболевания Марии Михайловны вряд ли можно получить, но можно предположить, что это были гормональные нарушения. Правда, для нас важнее другое. Реакция на состояние супруги со стороны Юрия Петровича оказалась для Марии Михайловны настолько болезненной, что повлекла, по терминологии В. Райха, «физиологическое ускорение душевных переживаний» [7, 45].

Связь главы семейства с гувернанткой его детей не такая уж редкость в дворянско-помещичьем быту XIX в. Подобную историю подробно описал Л. Толстой в «Анне Карениной» на материале семейной линии «Стива Облонский – Долли». Поэтому весьма правдоподобно выглядит предание, описанное в биографическом материале П.К. Шугаева. Тот инцидент, который произошел между родителями Лермонтова в карете, следовавшей по пути из сельца Кошкарёво в Тарханы (упреки, брошенные Марией Михайлов-

ной Юрию Петровичу в измене, и его грубая реакция на них), в научной психологии носит название «разрядка деструктивной ярости» (со стороны Марии Михайловны). Такое состояние возникает на почве ослабления сексуальности и способствует «физиологическому ускорению конфликтов, порождаемых либидо»: «Душевные заболевания представляют собой следствие нарушения естественной способности любить», – писал в этой связи психоаналитик В. Райх. – При оргастической импотенции <...> возникают застойные накопления биологической энергии, которые превращаются в источник иррациональных действий» [7, 7]. Последствием этого состояния стало скоротечное развитие у Марии Михайловны туберкулеза, к которому лица с шизотимическим темпераментом особо предрасположены.

Следующее действие семейной драмы подробно воссоздано юношей Лермонтовым в пьесе «Люди и страсти» («Menschen und Leidenschaften»). Психологически Лермонтов тяжело переживал этот конфликт, о чем и поведал в своем произведении: «<...> у моей бабушки, *моей воспитательницы* (курсив мой. – О.Е.), – жестокая распря с моим отцом, и это все на меня упадет» [5, т. 3, 133]. Конечно, в романтической драме, где страсти играют ведущую роль, реальный семейный конфликт обострен до предела, но его психологическая канва вполне правдоподобна. Для нас наиболее важным в этой истории является состояние главного героя Юрия Волина, который переживает потрясение, вызванное семейной распрей: «Я здесь как добыча, раздираемая двумя победителями, и каждый хочет обладать ею» [5, т. 3, 151]. Следствием этого конфликта стали два события в жизни Лермонтова, оказавшие существенное влияние на его судьбу.

Первое оставило глубокий след в душевной жизни поэта. В стихотворении на смерть отца Лермонтов высоко отозвался о том компромиссе, на который тот вынужден был пойти с тещей, чтобы обеспечить будущее сына:

Но ты свершил свой подвиг, мой отец
[5, т. 1, 174].

Однако такая оценка была вызвана скорее эмоциональным состоянием сына, узнавшего о смерти отца. Во всяком случае, она никак не вписывается в душевную динамику, отраженную в твор-

честве тех лет, в его жизнь в Тарханах и последующую учебу. Ни один мемуарист не пишет о том, что Лермонтов когда-нибудь говорил о своем отце. Более того, в этом круге циркулировали нелепые слухи и легенды о его личности.

Как можно судить по жизненным установкам, планам, самоощущению и самооценке Лермонтова в его юности, он вынес из истории с отцом иные настроения и оценки, повлиявшие на его дальнейшую линию поведения. Отец Лермонтова был человеком слабым (нередко слабость скрывалась под добродушием), непрактичным, нерешительным, не достигшим ничего значительного в жизни. Он не способен был уладить отношения так, чтобы они не переросли в конфликт. Юрий Петрович не оказал никакого воспитательного воздействия на сына в течение всей своей недолгой жизни. Более того, проявил нерадение в подготовке документов к его поступлению в учебные заведения (даже в Школу гвардейских подпрапорщиков документ о дворянстве внука представляла бабка «по благу», с помощью влиятельных родственников, так как Юрий Петрович своевременно не оформил его). А его неродовитость стала «отягчающим обстоятельством» в наборе перечисленных свойств его личности. Поэтому Лермонтову пришлось, преодолевая подобный «комплекс неполноценности», выстраивать руководящую личностную идею *по контрасту* с линией жизни отца, вплоть до создания красивой легенды о славных испано-шотландских предках («Последний потомок отважных бойцов»). К такой целенаправленной и напряженной работе его побудило ощущение в себе громадных творческих сил.

Вторым событием-выводом из семейной драмы стала позиция Е.А. Арсеньевой в отношении личной жизни внука. Бабушка была настроена решительно против его женитьбы при ее жизни, так как видела в этом событии крах своих надежд на привязанность внука к ней и не желала видеть во внучке-невестке причину еще одной семейной распри. Так, Е.А. Верещагина, сестра жены ее брата Д.А. Столыпина, писала в письме к своей дочери, что Е.А. Арсеньева «слышать не хочет, чтобы Миша при ней женился. Любить будет жену – говорит, что это ее измучит, и – не хочу, чтобы он при жизни моей женился» [цит. по: 1, 260]. А ведь нет ничего невероятного в том, что, не будь этого психологического

запрета, вызванного семейной драмой, судьба поэта сложилась бы по-другому, счастливее.

-
1. *Алексеев Д.А.* Лермонтов. Исследования и находки. – М.: Дневнехранилище, 2013.
 2. *Гиндин В.* «Не дай мне бог сойти с ума...». – Омск, 2004.
 3. *Кречмер Э.* Гениальные люди. – СПб.: Академический проект, 1999.
 4. *Кречмер Э.* Строение тела и характер. – М.: Первая исследовательская лаборатория им. академика В.А. Мельникова, 2000.
 5. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Правда, 1969.
 6. Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. – М.: Худож. литература, 1989.
 7. *Райх В.* Функция оргазма. – М.: «АСТ», 1997.
 8. *Сегалин Г.В.* О гипостатической реакции гениальной одаренности // Клинический архив одаренности и гениальности. Вып. 2. Т. I. – Свердловск, 1925.
 9. *Соловьёва М. М.Ю.* Лермонтов с точки зрения учения Кречмера // Клинический архив гениальности и одаренности. Т. 2. Кн. 3. – Свердловск, 1926.
 10. *Шувалов А.В.* Лермонтов Михаил Юрьевич // Естественно-научные исследования творческого процесса. Режим доступа: www.characterology.ru
 11. *Эйхенбаум Б.* Основные проблемы изучения Лермонтова // Литературная учеба. – М., 1935. – № 6.
 12. *Юнг К.Г.* Значение отца в судьбе отдельного человека // Психоанализ детской сексуальности: З. Фрейд, К. Абрахам, К.Г. Юнг. – СПб.: Союз, 1997.
 13. *Юнг К.Г.* Либи́до, его метаморфозы и символы. – СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994.
 14. *Юнг К.Г.* Очерки по психологии бессознательного. – М.: Cogito centre, 2010.

В.И. Новиков

БЫЛИ ЛИ ЗНАКОМЫ ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ?

Аннотация

Пушкин и Лермонтов находились в отдаленном родстве, но Лермонтов этого не осознавал. Современники отрицали их знакомство, но Пушкин знал произведения Лермонтова. Тогдашняя критика не считала Лермонтова преемником Пушкина.

Ключевые слова: Лермонтов, Пушкин, родственные связи, вероятность знакомства, отзывы современников.

Novikov V.I. Did Pushkin and Lermontov know each other?

Summary. Pushkin and Lermontov were remote relatives, but Lermontov not realized it. Contemporaries denied their acquaintance, but Pushkin knew Lermontov's compositions. Critics of that time not considered Lermontov as Pushkin's successor.

Проблема «Пушкин и Лермонтов» часто сводится только к вопросам: «Были ли поэты знакомы? Родственники ли они?» Однако это только часть проблемы – и, пожалуй, самая малая. Конечно, гораздо большую значимость представляет творческая преемственность этих великих мастеров русского слова. Но все-таки имеет смысл попытаться ответить и на вышеуказанные вопросы.

Вошли в поговорку слова А.А. Блока, что «дворяне все родня друг другу». Пушкин и Лермонтов оба интересовались своей родословной. Но если Пушкин мог похвастаться старинным боярством своих предков, то Лермонтов имел полное право причислить себя к «новой знати», выдвинувшейся в эпоху Екатерины II и Александра I. В поисках столь же знатных предков, какие были у Пушкина, он обращал взгляд не вглубь русской истории, а на запад. В «Моей родословной» Пушкин описывает постепенное оскудение своего некогда могущественного рода:

*Смирив крамолу и коварство
И ярость бранных непогод,
Когда Романовых на царство
Звал в грамоте своей народ,
Мы к оной руку приложили,
Нас жаловал страдальца сын.
Бывало нами дорожили;
Бывало... но – я мещанин.*

*Упрямства дух нам всем подгадил.
В родню свою неукротим,
С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им.
Его пример будь нам наукой:
Не любит споров властелин.*

.....
*Мой дед, когда мятеж поднялся
Средь петергофского двора,
Как Миних, верен оставался
Паденью третьего Петра.
Попали в честь тогда Орловы,
А дед мой в крепость, в карантин.
И присмирел наш род суровый,
И я родился мещанин.*

Первоначально Лермонтов возводил свое происхождение к испанскому герцогу Лерма, долгое время самовластно правящему Испанией при короле Филиппе III; он привел государство к упадку и бежал в Шотландию. Но вскоре поэт убедился, что это миф. Предки Лермонтова были шотландцами и, по-своему, в истории ее сыграли не меньшую роль, чем Пушкины в России. Легендарным предком Лермонтова был гениальный поэт и прорицатель Томас Лермонт (по прозвищу Томас Рифмач), оставивший значительный след в истории европейской литературы; в частности ему принадлежит одна из первых обработок знаменитого романа о Тристане и Изольде. В Шотландии до настоящего времени сохранились развалины замка Томаса Лермонта.

Лермонты, подобно Пушкиным, играли в свое время значительную роль в истории Шотландии, но род также постепенно оскудел, и представителям его пришлось стать наемниками европейских монархов. В такой роли Лермонты появились на Руси в эпоху Смутного времени. Первым русским Лермонтом был Георг Лер-

монт, перешедший на русскую службу в 1613 г. В 1621 г. он за свою службу был пожалован землями в Галичском уезде Костромской губернии, вскоре принял православие и совершенно обрусел. Его потомку – великому поэту – оставалось только мечтать о былой славе своих предков. Семнадцатилетним юношей он написал знаменитое стихотворение «Желание»:

*Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?*

*На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков поля,
Где в замке пустом, на туманных горах,
Их забвенный покоится прах.*

*.....
Последний потомок отважных бойцов
Увядает средь чуждых снегов;
Я здесь был рождён, но нездешний душой...
О! зачем я не ворон степной?..*

Связующей фигурой потомков русского боярского рода и шотландских рыцарей оказался как будто неизвестно откуда взявшийся украинский гетман Петр Дорошенко. Он принимал активное участие в междоусобицах казацкой старшины после смерти Богдана Хмельницкого, некоторое время владел гетманской булавой, будучи активным противником Москвы, но вскоре вынужден был отдать ее московскому ставленнику Ивану Самойловичу, а самому искать убежище в той же Москве. Правительница Софья пожаловала Дорошенко «на прокорм» село Ярополец под Волоколамском, где он и умер. Его сын Александр женился на Прасковии Фёдоровне Пушкиной, дочери стольника Фёдора Матвеевича Пушкина, «не поладившего с Петром» и за участие в заговоре стрелецкого полковника Циклера погибшего на эшафоте. Для Пушкиных, возвысившихся в эпоху Смутного времени, это стало подлинной катастрофой. Они оказались вытесненными из числа приближенных ко двору родов.

Однако надо сказать, что «русский гений» не принадлежал к этой самой выдающейся ветви рода Пушкиных, восходящей к прославленному им в «Борисе Годунове» Гавриле Пушкину. В пет-

ровское время его прапрадедом был Петр Петрович Пушкин, занимавший более чем скромное положение и не оставивший следа в отечественной истории. Далее вполне можно прибегнуть к евангельскому языку: Петр родил Александра, Александр родил Льва, Лев родил Сергея, Сергей родил Александра, ставшего великим поэтом.

Переплетение Пушкиных и Лермонтовых произошло несколько позднее. Племянница Прасковьи Пушкиной Анна Ивановна (дочь ее сестры Евдокии Фёдоровны, в замужестве Боборыкиной) вышла замуж за галичского помещика Юрия Лермонтова. Далее опять прибегнем к евангельскому языку: Юрий родил Петра, Петр родил Юрия, Юрий родил Михаила – о котором и идет речь. Итак, Анна Ивановна Лермонтова приходилась ему прабабушкой. Отцу же поэта она была крестной матерью¹.

Но здесь ставить точку рано. Единственной дочерью Александра и Прасковьи Дорошенко была Екатерина, вышедшая за А.А. Загряжского. Благодаря родству с Потёмкиным он оказался в поле зрения Екатерины II и закончил свою карьеру попечителем воспитательного дома в Петербурге. Опуская дальнейшие семейные метаморфозы, следует акцентировать внимание на том, что Наталия Николаевна Пушкина была внучкой гетмана Дорошенко по материнской линии. Таким образом, родственными узами оказались связаны не только русские и шотландские дворяне, но и правнучка разбогатевшего калужского купца. Правда, уже в пушкинское время подобное родство считалось отдаленным, и Лермонтов мог рассматриваться в качестве родственника Пушкина лишь по жене последнего. Если же далее углубиться в генеалогические розыски, то великие русские поэты через Дорошенко окажутся кровно связанными с Богданом Хмельницким.

Конечно, не исключено, что поэты могли случайно встретиться в светской гостиной. Кроме того, через своего родственника и ближайшего друга С.А. Раевского Лермонтов познакомился с Краевским и, следовательно, был вхож в литературные круги. Однако немногочисленные указания на знакомство Лермонтова с Пушкиным, якобы случившееся накануне дуэли, представляются просто фиксацией слухов, порожденных шумом, который наделало широкое хождение по Петербургу списков стихотворения «Смерть поэта». Единственным внушающим доверие свидетельст-

вом являются воспоминания однополчанина Лермонтова графа А.В. Васильева (в записи П.К. Мартыанова):

«Граф Васильев жил в то время в Царском Селе на одной квартире с поручиком Гончаровым, родным братом Натальи Николаевны, супруги А.С. Пушкина. Через него он познакомился с поэтом и бывал у него впоследствии нередко. А.С. Пушкин, живший тогда тоже в Царском, близ китайского домика, полюбил молодого гусара и частенько утром, когда он возвращался с ученья домой, зазывал к себе, шутил, смеялся, рассказывал или сам слушал рассказы о новостях дня. Однажды в жаркий летний день граф Васильев, зайдя к нему, застал его чуть ли не в прародетельском костюме. “Ну, уж извините, – засмеялся поэт, пожимая ему руку, – жара стоит африканская, а у нас там, в Африке, ходят в таких костюмах”.

Он, по словам графа Васильева, не был лично знаком с Лермонтовым, но знал о нем и восхищался его стихами.

– Далеко мальчик пойдет, – говорил он»².

Итак, прямо говорится, что поэты знакомы не были, но Пушкин знал о молодом гусаре, отмеченным высоким дарованием. Действительно, номер «Библиотеки для чтения» с «Хаджи Абреком» имеется в его библиотеке. Вероятно, Пушкин читал и «Юнкерские поэмы»; их фривольность вряд ли могла смутить его.

Между Пушкиным и Лермонтовым существовала еще одна связующая нить, которую обычно упускают из виду биографы поэтов. Командиром лейб-гвардии Гусарского полка, в который зачислили Лермонтова после окончания школы гвардейских юнкеров, был генерал-майор Михаил Григорьевич Хомутов, двоюродный брат поэта Козлова. В свое время вместе со своим полком он корнетом участвовал в «наполеоновской эпопее» и победно вошел в Париж. По возвращении в Россию лейб-гвардии Гусарский полк расквартировали в Царском Селе, и лицеисты стали постоянными посетителями офицерских посиделок. Пушкин был одним из самых частых гостей. Он близко сошелся с Хомутовым и какое-то время даже почитал его своим наставником. Друзьями молодого гусара были Жуковский и Вяземский. Его сестра Анна Григорьевна была писательницей и оставила интересные записки о 1812 г. и пушкинском окружении. Понятно, что и брат и сестра

быстро оценили дарование Лермонтова. Последней он впоследствии посвятил стихи со словами:

*... и да сойдёт благословенье
На вашу жизнь...*

Не исключено, что Пушкину было известно о высоко даровитом молодом офицере и от сестры его полкового командира (с самим Хомутовым он, по-видимому, в то время не встречался).

В подтверждение близости Пушкина и А.Г. Хомутовой следует привести отрывок из ее воспоминаний:

«26 октября 1826. Поутру получаю записку от Корсаковой (М.И. Римской-Корсаковой; о ней см. “Грибоедовская Москва” Гершензона. – В.Н.). “Приезжайте непременно, нынче вечером у меня будет Пушкин”, – Пушкин, возвращенный из ссылки императором Николаем, Пушкин, коего дозволенные стихи приводили нас в восторг, а недозволенные имели в себе такую всеобщую завлекательность. В 8 часов я в гостиной у Корсаковой; там собралось уже множество гостей. Дамы разделись и рассчитывали привлечь внимание Пушкина, так что когда он взошел, все они устремились к нему и окружили его. Каждой хотелось, чтобы он сказал ей хоть слово. Не будучи ни молода, ни красива собою, и по обыкновению одержимая несчастной застенчивостью, я не совалась вперед и неприметно для других издали наблюдала это африканское лицо, на котором отпечатлелось его происхождение, это лицо, по которому так и сверкает ум. Я слушала его без предупредительности и молча. Так прошел вечер. За ужином кто-то назвал меня, и Пушкин вдруг встрепенулся, точно в него ударила электрическая искра. Он встал и, поспешно подойдя ко мне, сказал: “Вы сестра Михаила Григорьевича; я уважаю, люблю его и прошу вашей благосклонности”. Он стал говорить о лейб-гусарском полке, который, по словам его, был его колыбелью, а брат мой был для него нередко ментором. С этого времени мы весьма сблизились; я после встречалась часто с Пушкиным, и он всегда мне оказывал много дружбы. Летом 1836 года, перед его смертью, я беспрестанно видела его, и мы провели много дней вместе у Раевских»³.

Лермонтов начал писать стихи в четырнадцать лет. В этом нет ничего удивительного, поскольку версификация входила в систему дворянского воспитания. Поразительно другое. В далеких

от культурных центров Тарханах Лермонтов современной отечественной поэзии почти не знал, но, оказавшись отроком в Москве, он сразу же продемонстрировал поразительную начитанность в этой области. Ему были прекрасно известны не только Пушкин, Жуковский и Батюшков, но и Бестужев-Марлинский, Козлов, Дмитриев, даже Ломоносов. Его ранние стихотворения и поэмы полны скрытых, а то и прямых цитат из перечисленных поэтов. Очень много таких цитат из южных поэм Пушкина – особенно из «Кавказского пленника» (ведь такое же название носит и одна из первых юношеских поэм Лермонтова!) Подчас начинающий поэт как бы заимствует чужие строки из разных источников и соединяет их в целое. Здесь можно усмотреть формирование его собственного творческого метода; точно так же он впоследствии поступал со своими юношескими стихами. Но всегда и всюду Пушкин был у него на первом месте. Е. Сушкова вспоминает, что пятнадцатилетний Лермонтов знал наизусть «Бахчисарайский фонтан» и постоянно декламировал эту поэму. Правда, вскоре ее потеснил «Евгений Онегин».

Уже в юношеской поэзии Лермонтова можно обнаружить прямые отклики на произведения Пушкина, наделавшие в свое время шум. В литературоведении принято трактовать стихотворение 1830 г. «О, полно извинять разврат!» реакцией на послание Пушкина «К вельможе», воспринятое в читательских кругах как проявление низкопоклонства некогда вольнолюбивого поэта перед всемогущим магнатом. Надо сказать, что адресат пушкинского послания князь Н.Б. Юсупов был знаменит не только как выдающийся коллекционер произведений искусства; современники крайне низко оценивали его нравственный облик.

Прямой переключкой с Пушкиным является более позднее стихотворение, датированное 1835 г. В «Клеветникам России» (1831) Пушкин вопрошает:

*О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?*

Лермонтов как бы повторяет пушкинские строки:

*Опять, народные витии,
За дело падшее Литвы
На славу гордую России
Опять, шумя, восстали вы.*

*Уж вас казнил могучим словом
Поэт, восставший в блеске новом
От продолжительного сна,
И порицания покровом
Одел он ваши имена.*

Стихотворение вызвано шумными выступлениями парижской прессы в связи с речью одного из вождей левой части польской эмиграции Иоахима Лелевеля. Она была посвящена трехлетней годовщине свержения с престола Царства Польского Николая I, что дало сигнал к началу всеобщего восстания 1830–1831 гг. Эта речь была крайним выражением русофобии и понятно, почему молодой Лермонтов откликнулся на нее. Вероятно, он уже обдумывал знаменитое «Бородино» и хорошо помнил, что именно польские волонтеры бесчинствовали как никто другой – ни французы, ни австрийцы – в Москве.

Своеобразным ответом Пушкину стали такие стихи ощутившего себя в расцвете творческих сил Лермонтова, как «Три пальмы» и «Журналист, читатель и писатель». «Три пальмы» словно повторяют последнее стихотворение из пушкинских «Подражаний Корану». Но если Пушкин заканчивает его на оптимистической ноте Божественного чуда возрождающейся жизни, то у Лермонтова благодатный мир природы погибает при столкновении с человеком. Столь же пронизан пессимизмом и стихотворный диалог поэта с критиком и читателем. Если Пушкин лишь сетует на наступление «денежного века», где поэту все-таки находится свое место, то Лермонтов вообще не видит смысла в творчестве:

*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...*

Ныне Лермонтов воспринимается как прямой наследник Пушкина. Это объясняется прежде всего тем, что именно стихотворение «Смерть поэта» в одночасье принесло ему широкую известность. Но среди литераторов «пушкинского круга» Лермонтов далеко не сразу приобрел признание. Они много от него ждали и были единодушны, полагая, что Лермонтов пока что не сказал своего последнего слова. Умный и проницательный П.А. Вяземский считал Лермонтова, по сути дела, эпигоном Пушкина, хотя и высокоталантливым. Он писал: «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, т.е. 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 свою 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»⁴.

Отношение Жуковского к Лермонтову также было двойственным; но надо отметить, что и Лермонтов не мог простить Жуковскому, что тот свои переводы печатает без указания подлинника, как бы приписывая их самому себе. Баратынский, признавая талант Лермонтова, отрицательно отзывался о нем как о человеке. Наиболее резко о новом поэте выразился в частном письме Плетнёв:

«О Лермонтове я не хочу говорить, потому что и без меня говорят о нем гораздо более, нежели он того стоит. Это был после Байрона и Пушкина фокусник, который гримасами своими умел толпе напомнить своих предшественников. В толпе стоял Краевский. Он раскричался в “Отечественных записках”, что вот что-то новое и, следовательно, лучше Байрона и Пушкина. Толпа и пошла за ним взвизгивать то же. Не буду я пока противоречить этой ватаге, ни вторить ей. Придет время, и о Лермонтове забудут, как забыли о Полежаеве»⁵. Удивительно, но самым значительным поэтом того периода Плетнёв считал Евдокию Лопухину.

Приходится констатировать, что из литераторов «пушкинского круга» безоговорочно принял Лермонтова – и как поэта и как человека – только В.Ф. Одоевский.

Сам Лермонтов никогда не причислял себя ни к этому кругу, ни к ученикам Пушкина. В глубине души он считал себя поэтом нового поколения, открывающего следующую страницу русской поэзии. Из современников это понял только Белинский – единственный литературный критик того времени, наделенный исключительным эстетическим чутьем. Он был твердо убежден, что со временем Лермонтов по духовному содержанию перерос бы Пушкина.

В письме Боткину Белинский был категоричен: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком... но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей натуры, исполинский взмах, демонский полет... – все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина»⁶.

С Белинским перекликается через полвека В.С. Соловьёв, писавший: «Необычайная 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»⁷. Слова Соловьёва представляются спорными относительно автора «Родины» и «Песни о купце Калашникове»; но следует оговориться, что Лермонтов погиб слишком молодым, и его пророческий дар не достиг полного развития, что происходит только со временем и при достижении жизненной зрелости.

После возвращения Лермонтова из первой ссылки на Кавказ он вошел в круг Карамзиных. В большом свете уже давно его покровительницей стала Е.М. Хитрово, перенесшая на Лермонтова свое старое обожание Пушкина. С другой стороны, Николай I смотрел на Лермонтова теми же глазами, какими он смотрел на Пушкина; признавая их великий талант, он считал обоих поэтов

глубоко порочными личностями, оказывающими на русское общество чрезвычайно негативное влияние. Одновременно журнальная критика (за небольшим исключением) отказывала Лермонтову в признании. Итак, как будто бы все предвещало то, что Лермонтову предуготовлена судьба Пушкина – что и случилось. Современники восприняли его гибель как завершение пушкинской эпохи русской литературы.

-
- ¹ Григоров А.А. Из истории костромского дворянства. – Кострома, 1993. – С. 146.
 - ² Столыпин Д.А. и Васильев А.В. Воспоминания (в пересказе П.К. Мартынова) // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 1989. – С. 202–203.
 - ³ Русский архив. – 1867. – № 7. – С. 1065.
 - ⁴ Цит. по: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов // Эйхенбаум Б.М. О литературе. – М., 1987. – С. 150.
 - ⁵ Русский архив. – 1877. – № 12. – С. 365.
 - ⁶ Белинский В.Г. Письма. Т. 2. – СПб., 1914. – С. 284.
 - ⁷ Соловьёв В.С. Лермонтов // Соловьёв В.С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 281.

И.А. Киселёва

**О ПОДГОТОВКЕ НОВОГО
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКОГО ИЗДАНИЯ,
ПОСВЯЩЕННОГО ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВУ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА
(«М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь».
М., 2014)***

Аннотация

В статье говорится о создании нового справочного издания о жизни и творчестве М.Ю. Лермонтова. Как цель издания обозначена систематизация и обобщение достижений современного отечественного и зарубежного лермонтоведения. По сравнению с «Лермонтовской энциклопедией» (1981) будут введены в научный оборот новые документальные свидетельства, обновлены трактовки произведений поэта, переосмыслены ведущие категории эстетики и поэтики Лермонтова, раскрыты его социальные и религиозно-философские воззрения. Подготовленное издание представит читателю наиболее полный свод известных на сегодняшний день сведений о Лермонтове и его современниках, философских, эстетических и религиозных установках, литературных источниках и актуальных интерпретациях творчества поэта.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, историко-литературный процесс, биография писателя, творчество, культурно-исторический метод, текстология, русская культура первой половины XIX в., энциклопедия.

Kiseleva I. About Preparation of a new Encyclopaedic Edition Devoted to the Life and Creativity of Lermontov («Lermontov M.Y. Encyclopedic dictionary». 2014)

Summary. This article is about the preparation of new reference book about Lermontov's life and creativity. The purpose of edition is systematization and synthesis

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №12-34-10216.

of achievements by a modern Russian and foreign study of Lermontov. In comparison with Lermontov's ENCYCLOPAEDIA of 1981 new documentary evidence will be introduced into scientific circulation, treatments of the poet's works will be updated, leading categories of Lermontov's esthetics and poetics will be rethought, both his social and religious and philosophical views will be reopened. The prepared edition will present to the reader the most complete corpus of currently known information about Lermontov and his contemporaries, philosophical, esthetic and religious installations, about literary sources and actual interpretations of the poet's creativity.

В 2011 г. исполнилось 30 лет с выхода в свет авторитетнейшего литературоведческого энциклопедического издания – «Лермонтовской энциклопедии» (М.: Советская энциклопедия, 1981). Подготовленная под редакцией одного из крупнейших советских литературоведов В.А. Мануйлова, она собрала серьезных ученых-филологов, представивших не только современное состояние науки о Лермонтове, но и намечающих перспективы изучения его творчества. И сегодня, к 200-летию юбилею Лермонтова, многие из этих перспектив в силу сложившихся социально-политических обстоятельств, движения времени и связанного с этим развития науки могут быть осуществлены.

Подготовка подобного труда направлена на решение широкого круга научных проблем, среди которых и фундаментальное исследование всего комплекса художественного (словесного и изобразительного) творчества поэта с современных методологических позиций, и обобщение его значения для развития русского и мирового историко-культурного процесса, и объективная историко-литературная реконструкция картины мира Лермонтова, и наконец, научная оценка современной рецепции творчества поэта. В авторский коллектив настоящего издания вошли представители различных научных школ: литературоведы Москвы, Санкт-Петербурга, Пензы, Пятигорска и других регионов России, отдельные статьи написаны зарубежными исследователями.

Конкретная задача исследования состоит в комплексном изучении и научно-популярной презентации творчества Лермонтова, в расширении источниковой базы лермонтоведения, в обновлении методологии анализа и трактовки художественных произведений Лермонтова, в устранении фактических неточностей и неверных, продиктованных советской идеологией, интерпретаций, представленных в «Лермонтовской энциклопедии». В задачу ис-

следования входит также обобщение методологического опыта теоретико- и историко-литературных исследований (в том числе за последние 30 лет, не вошедших в «Лермонтовскую энциклопедию»), связанных с осмыслением художественного наследия Лермонтова. В ходе подготовки книги «М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь» будет представлена обновленная концепция творчества Лермонтова в ее духовно-нравственных и эстетических основаниях.

За последние 30 лет биография Лермонтова значительно конкретизировалась. Например, не стало смысла утаивать факты его религиозной жизни, более того, появились стимулы к изысканию подтверждений религиозной жизни поэта. На сегодняшний день известны документы, подтверждающие воцерковленность Лермонтова. Так, в ЦИАМе (Центральный исторический архив Москвы) в Ф. 203 есть сведения о том, что Великим постом 1828, 1829, 1830 гг. «Лермонтов с бабушкой были на исповеди в церкви Ржевской иконы Божией Матери»¹. В 1987 г. Л.И. Бройтман в статье «Новые сведения о последнем приезде Лермонтова в Петербург 1841 года» опубликовал материалы о том, что в исповедальной книге Пантелеймоновской церкви в Петербурге под № 368 значится имя Лермонтова, который был на исповеди вместе с бабушкой и двоюродным братом А. Шан-Гиреем². Факты жизни Лермонтова-христианина позволяют пересмотреть идею о демонизме и богоборчестве поэта. Благодаря этим фактам становится возможным рассматривать произведения Лермонтова как духовно одаренной личности, которая ясно проявляет вектор своих устремлений в произведениях молитвенного и героического пафоса – «Бородино», «Ангел», «Молитва» («В минуту жизни трудную...») и др. В книге значительное внимание будет уделено православному устройению жизни поэта, в частности его паломничествам – в Троице-Сергиеву лавру, в Новый Иерусалим, в Киево-Печерскую лавру (где, по всей вероятности, поэт вместе с бабушкой один год встречали Пасху³), – чему также не было в достаточной степени уделено внимания в предыдущем энциклопедическом издании.

Новизна исследования не исчерпывается религиозным аспектом рассмотрения творчества поэта, более развернутую характеристику по сравнению с «Лермонтовской энциклопедией» получит место Лермонтова в историко-литературном процессе, а также

за счет изучения архивных материалов и их презентации в новейших источниковедческих исследованиях, прежде всего Д.А. Алексеева, будут расширены сведения об общении поэта с современниками.

Авторский коллектив постарается исправить и неточности фактического характера, замеченные в «Лермонтовской энциклопедии» С.А. Бойко, П.Ф. Максашевым⁴, Е.В. Хорошуновым⁵ и др. исследователями. Так, например, «Лермонтовская энциклопедия» говорит о том, что Лермонтов с бабушкой по приезду в Москву весной 1828 г. поселились в доме «капитанской дочери Варвары Михайловны Лопухиной», тогда как в записях Церкви Ржевской Божьей Матери Варвара Михайловна имеет фамилию Лаухина⁶. Об том писала и С.А. Бойко⁷. И подобных уточнений достаточно много⁸.

Конкретные цели и задачи подготовки заявленной книги состоят в создании наиболее полного на сегодняшний день собрания сведений о жизни и творчестве Лермонтова, в уточнении деталей творческой биографии поэта, в значительном расширении историко-культурного контекста лермонтовских произведений, в привлечении для анализа трудов богословов и светских религиозных мыслителей, во введении в научный оборот малоизвестных публикаций в периодике лермонтовского времени, а также архивных материалов, проясняющих вопросы жизни Лермонтова-христианина. С учетом предыдущего опыта будут обновлены трактовки произведений Лермонтова, раскрыты основные аксиологические установки его творчества; представлена возможно полная характеристика этических, эстетических, а также гносеологических принципов Лермонтова и форм их реализации в системе художественных образов; в реконструкции русского историко-культурного процесса лермонтовского времени и воссоздании художественной модели мира поэта, отражающей духовную эволюцию Лермонтова, связанную с процессом становления творческой личности в русской духовно-культурной атмосфере.

Методология исследования определяется целями и задачами научного издания, которое призвано как к наследованию опыта истории литературы и текстологии XIX–XX вв., так и к усвоению последних тенденций в области текстологических исследований и

путей объективного выявления новых смыслов классических произведений.

Классификация и систематизация информации базируется на традиционных, но не утративших своей актуальности подходах издательского дела и редактирования, использованных и в «Лермонтовской энциклопедии». Вместе с тем будут учтены и современные тенденции в общественно-культурном сознании, связанные с актуализацией научно-популярных изданий, а также с развитием информационных технологий, благодаря которым неотъемлемой частью образования и просвещения стали электронные издания различного типа. Доступность материала для широкого круга читателей и повышение уровня его усвоения будет достигнуто при помощи создания не только печатного энциклопедического словаря, но и его электронного аналога.

В основу исполнения электронного словаря будет положен не только алфавитный, но и проблемно-тематический принцип, облегчающий поиск необходимой информации и позволяющий пользователям наиболее доступно составить представление об интересующем его вопросе.

Планируется, что основу рубрикатора лермонтовского словаря составят следующие разделы:

1. Очерк жизни и творчества.
2. Алфавитная часть словаря.
3. Генеалогия.
4. Синхронистические таблицы.
5. Список архивных материалов.
6. Избранная библиография.

В алфавитную часть словаря войдет информация по следующим классификационным группам:

1. Произведения Лермонтова.
2. Изобразительное наследие Лермонтова.
3. Эстетика. Поэтика. Проблемы мировоззрения.
4. Современники.
5. Родственники.
6. Русские писатели.

7. Зарубежные писатели.
8. География Лермонтова.
9. Лермонтов в изобразительном искусстве.
10. Лермонтов в музыке.
11. Лермонтов и Русская православная церковь.
12. Лермонтов в театре и кино.
13. Изучение и издание Лермонтова.

Разработанный словник расширяет по сравнению с «Лермонтовской энциклопедией» персональный ряд окружения поэта, в актив лермонтоведения вводятся имена деятелей Церкви, повлиявших на Лермонтова, таких как свят. Митрофан Воронежский, прп. Серафим Саровский, свят. Филарет Московский, архиепископ Иннокентий (Борисов) и др., уточняются факты знакомства поэта и особенностей его общения с современниками. Также расширен круг персоналий, касающихся современного литературного процесса и литературоведения конца XX в.

Впервые в персональной энциклопедии будет дана не только печатная библиография, но и достаточно полная систематическая опись архивных материалов, что позволит активизировать архивную научную работу молодых исследователей, послужит им своеобразным путеводителем в мир первоисточников, откроет пути нового научного поиска, привлечет внимание к проблемам текстологии и биографии писателя.

Новизна заявленного издания проявится и в наличии статей концептуального характера, связанных с осмыслением таких понятий, как любовь, совесть, совершенство и т.п., которые занимают в художественном мире Лермонтова ведущие смысловые позиции. С учетом сведений «Лермонтовской энциклопедии», а также вновь открытых фактов будут осмыслены основные концепты, мотивы, устойчивые образы лермонтовского творчества.

При написании статей авторы руководствуются в первую очередь 6-томным академическим изданием Лермонтова (Лермонтов М.Ю. Соч. в 6 т. – М.–Л. Изд-во АН СССР, 1954–1957), именно по нему приводятся все тексты Лермонтова, однако учитываются и другие издания, прежде всего вышедший в издательстве «Воскресение» 10-томник Лермонтова (Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. – М., «Воскресенье», 2000), в который

вошли вновь приписываемые поэту произведения, они также подвергаются анализу (например, поэма «Евгений», которую исследователи считают вариантом утраченной поэмы Лермонтова «Индианка»⁹). Авторы словаря не игнорируют спорные вопросы лермонтовского наследия, прежде всего авторства, адресатов обращений.

Словарь, как и «Лермонтовская энциклопедия», будет не только справочно-информационным, но и сюжетно-проблемным изданием. Планируется иллюстрирование издания цветными и черно-белыми репродукциями картин и портретов Лермонтова и его современников, а также фотографиями рукописей, списков произведений поэта, публикаций в прижизненных изданиях и иллюстраций к произведениям.

¹ ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 747. № 1110. Запись № 17; ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 747. № 1131. Л. 563; ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 747. № 1155.

² ГАПО. Ф. 182. Оп. 1. Д. 802; ГАПО. Ф. 182. Оп. 1. Д. 819.

³ *Алексеев Д.А.* К вопросу о месте жительства Е.А. Арсеньевой и Лермонтова в Москве в 1827–1829 гг. // Вопросы биографии Лермонтова. – 2008. – № 8. – С. 45.

⁴ *Максаев П.Ф.* О некоторых погрешностях в «Лермонтовской энциклопедии» // Тарханский вестник. Научный сборник. – Пенза, 1999. – Вып. 10. – С. 37–57.

⁵ *Хорошунов Е.В.* Несколько уточнений к «Лермонтовской энциклопедии» // Лермонтовский сборник. – Л.: Наука, 1985. – С. 342–343.

⁶ Там же.

⁷ *Бойко С.А.* Лермонтовская энциклопедия: Уточнения и корректировка // Московский Лермонтовский сборник. Вып. 3. – М., 2014.

⁸ См.: Вопросы биографии М.Ю. Лермонтова. – 2008. – № 3. – С. 231.

⁹ См.: *Трофимов И.Т.* Поиски и находки в московских архивах – М., 1987. – С. 137–139; *Сахаров А.А.* Об атрибуции новонайденной поэмы М.Ю. Лермонтова // Тарханский вестник. Вып. 11. – Пенза, 2000. – С. 99–104.

Т.М. Миллионщикова

**РУССКИЙ РОМАНТИЗМ
И ТВОРЧЕСТВО ЛЕРМОНТОВА
В АНГЛИЙСКОМ И АМЕРИКАНСКОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ
КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI в.**

Аннотация

В статье рассматриваются работы англоязычных литературоведов, исследующих проблемы русского романтизма 1820–1840-х годов. Главное внимание сосредоточено на постромантизме М.Ю. Лермонтова.

Ключевые слова: западноевропейский романтизм, русский романтизм, предромантизм, постромантизм, байронизм, демонизм.

Millionshchikova T.M. Russian romanticism and the works of Lermontov in the English-American criticism

Summary. The article considers the works of English-speaking critics, exploring problems Russian romanticism, focuses on the poems and prose of M.Y. Lermontov.

Романтизм – одно из самых противоречивых и сложных явлений в истории художественно-философской мысли, и его изучение до сих пор вызывает серьезную полемику, порождая множество самых различных, подчас противоположных толкований и интерпретаций. В этом отношении романтический период можно сопоставить только с эпохой Возрождения, которая также оказалась способной синтезировать разные, в том числе даже диаметрально противостоящие друг другу идеи, убеждения и ценности, сохраняя при этом свою внутреннюю цельность.

Время от времени все еще появляются работы скептиков, подвергающих сомнению сам факт существования романтизма и

как определенного художественного метода, и как особого периода, а вернее, целой эпохи в европейском искусстве XVIII–XIX вв., констатирует американский историк И.Дж. Хобсбаум в монографии «Эпоха революции: 1789–1848». Тем не менее подавляющее большинство исследователей все же убеждены, что романтизм реально существовал и что читатели по-прежнему достаточно эмоционально воспринимают его художественные шедевры. «И это притом, что в процессе исследования романтизм почти не поддается традиционной литературоведческой классификации, не совпадая с большей частью эстетических категорий, которые в приложении к нему становятся бесформенными общими местами и даже трюизмами»¹, – подчеркивает американский исследователь.

Подобно тому как основные законы и категории классической механики не применимы к явлениям, открытым квантовой механикой, романтизм противостоит как предшествовавшей ему эпохе Просвещения, так и позитивизму последовавшего периода господства критического реализма. В отличие от них романтизм сосредоточился на совершенно особой области человеческого сознания – способности людей интеллектуально преодолевать ограниченность собственной природы и постигать высшие, трансцендентальные сферы бытия и мироздания. «Романтизм, насколько это было возможно, стремился преодолеть ограничения, налагаемые законами физического и общественного бытия. И, какие бы сложности мы ни испытывали при определении его “истинного содержания”, совершенно ясно, против чего он выступал. А выступал он против “золотой середины”, против вездесущей посредственности и большей части общепринятых норм»².

Не вызывает особых споров и тот факт, что романтизм был отмечен ярко выраженной национальной спецификой. Именно это заставляет ученых оперировать такими понятиями, как «немецкий романтизм» или «английский романтизм» и т.д. Американский русист Левис Бегби считает, что различия между этими национальными вариантами или, скорее, инвариантами гораздо основательнее, чем, например, разница между немецким и английским Просвещением. Национальные романтизмы редко совпадают друг с другом даже по составу внутривидовых признаков, что дополнительно усложняет их изучение. Так, в частности, русский роман-

тизм долгое время воспринимался западными историками литературы в виде своего рода «летучего голландца» или фантома³.

Подлинное признание русский романтизм получил совсем недавно, во второй половине XX в. То есть значительно позднее, чем польский романтизм или венгерский романтизм, представленные творчеством самых крупных поэтов Польши первой половины XIX в. (А. Мицкевич) и Венгрии (Ш. Петефи). Недооценка на Западе русской романтической литературы была, по мнению Л. Бегби, обусловлена «прежде всего тем, что в русском и советском литературоведении к романтикам обычно относили В. Жуковского, К. Батюшкова, А. Одоевского, П. Вяземского, В. Одоевского, Е. Баратынского, К. Аксакова, А. Бестужева-Марлинского и других литераторов, значение которых не переросло собственно национальных рамок»⁴.

В книге очерков об эпохе предромантизма в России Рудольф Нойхойзер исследует переходный период русской словесности – от литературы классицистической к литературе романтической, условно обозначая его двумя веками: 1750–1815 гг. Условность этих границ исследователь объясняет тем, что сентиментализм и предромантизм – два главенствующих в этот период направления – несли в себе черты как предшествующей, так и последующей литературных эпох, в силу чего четкая периодизация невозможна. Идеино-художественные концепции, школы и стили, существующие в русской словесности той эпохи, американский исследователь рассматривает в сопоставлении с соответствующими западно-европейскими литературными процессами, оказавшими определенное воздействие на русских писателей.

В некоторых своих моментах поздний сентиментализм (1770–1815) соединяется с предромантическим этапом (1790–1815) русской литературы (влияние фольклора и мифологии, осознание писателями национальной и индивидуальной самобытности, новый взгляд на природу и на роль гения в истории общества). Истоки русского предромантизма, по мнению Р. Нойхойзера, восходят к масонским представлениям о природе и человеке, к английской поэзии (Грей, Юнг, Маферсон, Томсон), к немецкой литературе (Гёте, Шиллер, Шеллинг, Жан Поль), к французской прозе (Мерсье, мадам де Сталь, Шатобриан). Эстетические концепции Баумгартена, Мендельсона, Канта также оказали существенное влияние.

Наиболее выпукло характерные черты предромантического стиля в русской литературе выразились в творчестве Н.М. Карамзина; предромантические идеи нашли также свое преломление в творчестве В.Т. Нарезного, Н.И. Гнедича, Д. Давыдова.

Р. Нойхойзер подчеркивает, что в противовес космополитизму сентиментальной литературы писатели предромантического периода отстаивали принцип оригинальности отечественной словесности, выступали за возвращение к эпическим темам общенациональной значимости; они отвергали изнеженный и чувствительный стиль своих предшественников, утверждая свой вариант немецкого «бурного стиля» (Kraftatil).

В чем историки литературы особо не расходятся, так это в установлении хронологических границ романтического периода в истории общественной мысли, литературы и искусства Европы, а именно: 1770–1850-е годы. Хотя эти даты условны, тем не менее всё, что было до 1770 г. и в чем можно найти «ростки» романтизма, в литературоведении получило общее название «предромантизм». Всё, что напоминает о романтизме после 1850 г., определяется как «постромантизм» (если, конечно, вообще не сбрасывается со счетов как бессодержательное эпигонство).

Американский литературовед Уильям Эдвард Браун⁵, автор четырехтомного труда по истории русской литературы периода романтизма, отмечает, что русская литература периода романтизма больше получала от европейской, чем несла ей что-либо новое. Возникновение реализма в XIX в. поставило ее во главе европейской.

В качестве предромантического, переходного явления У. Браун рассматривает сентиментализм, соединивший черты и классицизма, и романтизма. Некоторые исследователи делают различие между сентиментализмом и предромантизмом, что, по мнению исследователя, лишь запутывает вопрос. Термин «предромантизм» обращен лишь к одной стороне переходного времени. С тем же основанием можно говорить о литературе этого времени как о «постклассицизме». Если начало сентиментализма в Англии и Франции – середина XVIII в. (Ричардсон, Э. Юнг, Руссо, Д. Дидро), то в русской литературе к сентиментализму, или предромантизму, У. Браун относит творчество Хераскова, Державина, Кап-

ниста, Карамзина. Вместе с тем наступает «апология чувств», характерная для нового литературного направления.

Советские литературоведы, отмечает У. Браун, исходили в периодизации допушкинской романтической поэзии из даты и факта восстания декабристов, выделяя целую галерею поэтов-декабристов (К. Рылеев, В. Кюхельбекер, П. Катенин, Ф. Глинка, П. Вяземский, А. Одоевский и др.). По мнению американского исследователя, в литературном и эстетическом отношении между этими поэтами мало общего, и предлагает исходить из традиционного принципа периодизации «по поколениям» и литературным группировкам.

Признание русского романтизма в качестве вполне самостоятельного литературного направления, которое по своему художественному значению в целом не уступало романтизму большинства стран Западной Европы и США, было вызвано тем, что творчество трех крупнейших писателей России первой половины XIX в. – Пушкина, Гоголя и Лермонтова – было осознано именно как романтическое.

Лорен Дж. Лейтон в цикле статей призвал «покончить с устойчивым подозрением, что Россия будто не знала вполне легитимного даже по европейским меркам романтического движения»⁶. «В наши дни русисты согласны с тем, что романтическое движение началось в России на рубеже XVIII–XIX вв., – продолжает Л. Лейтон, – существенно отстав в данном отношении от Англии и Германии (под сильным влиянием романтической литературы которых оно, собственно, и развивалось), но значительно опередив при этом романтическое движение во Франции и США. Никто не сомневается и в том, что русский романтизм имел довольно глубокие корни в предромантизме XVIII в. и что романтическая стилистика сохраняла свою жизнеспособность по крайней мере до конца 1850-х годов»⁷.

В качестве одного из доказательств реального существования романтизма в русской литературе Л. Лейтон приводит данные, свидетельствующие о пристальном интересе русских литераторов и российской общественности в первой половине XIX в. к романтической литературе, эстетике и философии. Этот интерес находил выражение прежде всего в публицистике, печатавшейся во многих существовавших в то время литературных журналах. Русские ли-

тераторы, обсуждая те или иные вопросы, часто ссылались на произведения крупнейших европейских романтиков, с которыми они были знакомы либо по языку оригинала, либо по французским переводам. Многих романтиков они сами регулярно переводили на русский язык. В частности, очерк Ореста Сомова «О романтической поэзии» (1823) содержит пространные цитаты из книги мадам де Сталь «О Германии» (1810). «Наивысшей активности русская романтическая публицистика достигла в первой половине 1820-х годов.

Именно в то время многочисленные группировки молодых авторов начинают претендовать на мантии романтиков». В эти группировки входили как поэты «с активной гражданской позицией», в массе своей примкнувшие к движению декабристов, так и «метафизические поэты», более склонные к уединенному, созерцательному существованию. «Метафизики» после поражения восстания вновь разделились на две основные группировки: на либеральных «западников» и более консервативных «славянофилов», «причем и те и другие сохранили связь с романтической мыслью Запада»⁸, — отмечает американский русист.

Поражение декабристов и последовавшие за этим репрессии почти полностью парализовали течение литературной жизни в России. «Романтизм возродился здесь только в 1830-е годы, когда три крупнейших русских романтика — Пушкин, Гоголь и Лермонтов — создали лучшие свои произведения»⁹.

Другой американский славист Джон Мерсеро-младший, специализирующийся по истории русской литературы XIX в., в статье «Романтизм или макулатура?» еще более категоричен в оценке самобытности и исторической значимости русского романтизма. По сравнению с Л. Лейтоном, он несколько сузил хронологию романтизма в России, ограничив его рамками 1815–1840 гг. «Этот романтический период, — с его точки зрения, — характеризуется господством тех норм и представлений, которые порождали художественные произведения, написанные в соответствии с грамматикой романтизма»¹⁰.

В послесловии к антологии русского романтизма, изданной Кристиной Ридель, Дж. Мерсеро заявил, что, хотя «русский романтизм многое заимствовал у немецких, английских и французских романтиков, он, тем не менее, обладал и внутренней цельностью, и

собственной логикой развития, как и любое другое из национальных романтических движений. По этой причине он по праву обладает престижем самостоятельного художественного явления, а русисты – обладают правом обсуждать его в соответствии с его собственными литературными и эстетическими критериями»¹¹.

Такой подход позволяет воспринимать русский романтизм не только в качестве чисто эстетической революции, отвергавшей уже отжившие нормы неоклассицизма, но и в качестве самого процесса создания собственно русской национальной литературы. Именно романтики прививали русской словесности глубокий интерес к национальной истории и к русскому фольклору. Впрочем, фольклором в России интересовались и просветители-неоклассицисты. Однако в их исполнении дело ограничивалось чисто жанровой стилизацией и выборочными экспериментами с просодией и лексикой. У них не было стремления изучить фольклор, они хотели всего лишь «облагородить» устное народное творчество, ввести лучшие его образцы в литературный обиход. Романтики, напротив, видели в устной поэзии живой, неиссякающий источник собственного творчества, который наряду с национальным языком и является для них главным фактором существования национальной литературы.

При этом Р. Мерсеро признает, что многие из лучших российских поэтов романтического периода сохраняли в своем творчестве «черты, которые традиционно чаще ассоциируются с неоклассицизмом, чем с романтизмом... Однако наличие этих не вполне романтических характеристик и качеств в произведениях данных поэтов не превращает их в классицистов»¹². Это обстоятельство может служить аргументом в пользу того, что русские романтики боролись не столько с поэтикой своих предшественников-неоклассицистов, сколько с их убеждениями насчет роли и места искусства в общественной жизни в целом. Во-первых, романтики подготовили почву для появления в Российской империи первых за всю ее историю профессиональных литераторов, причем не только самих авторов – писателей, живущих литературным трудом, но и профессиональных литературных критиков. Во-вторых, романтики вывели литературу из сферы довольно обезличенного социального красноречия. Они превратили ее в деятельность по преимуществу индивидуальную, поскольку писатель-романтик

мог передавать мельчайшие, самые потаенные и интимные движения своих мыслей и чувств.

Ситуация с русским романтизмом представляется еще более сложной и запутанной, чем история многих других национальных европейских романтических движений. Фактически ни один из русских литераторов, в особенности из поэтов романтического периода, творчество которых свидетельствовало о несомненном художественном таланте, сам себя не относил целиком к представителям романтической школы. Они признавали отнюдь не все, а лишь определенные романтические идеи и элементы романтической поэтики. Это справедливо как по отношению к «основоположникам» русского романтизма – В. Жуковскому и К. Батюшкову, так и ко всей обойме романтиков – к Е. Баратынскому, А. Дельвигу, В. Кюхельбекеру, А. Кольцову, К. Рылееву, А. Одоевскому, А. Полежаеву и др. При этом характерно, что не только откровенные подражатели – эти «русские вальтер скотты» – И. Калашников, И. Лажечников, К. Масальский и М. Загоскин предпочитали признаваться не в своей приверженности романтическому искусству как таковому, а в любви к какому-то одному из кумиров западноевропейского романтизма. Так, И. Козлов, Н. Языков, А. Одоевский и А. Полежаев называли себя «байронистами». О своей привязанности к творчеству английского поэта-романтика писал и Лермонтов («И Байрона достигнуть я хотел, у нас одна душа, одни и те же муки, о если б одинаков был удел»).

Вл. Одоевского, А. Перовского-Погорельского, Н. Полевого и А. Вельтмана современники безоговорочно называли «русскими гофманистами». А. Хомяков, М. Погодин, С. Шевырев открыто объявляли себя последователями философского учения Ф. Шеллинга. Но «романтиками» они предпочитали себя не называть, явно избегая подобного самоопределения.

Эта странность, по всей видимости, была обусловлена той терминологической путаницей, которая существовала в России в начале XIX в. Сара Маклафлин, исследовавшая историю возникновения и существования понятия «романтизм» в России, утверждает, что впервые оно появилось в 1791 г. и звучало как «романизм» и «романический», поскольку этимологически восходило к французскому понятию *roman*. Первоначально этими словами обозначали не столько сам литературный жанр романа, сколько такие

качества произведений этого жанра, как новизна их формы, запутанность сюжета, нереальность изображаемых событий, обилие экзотических мест действия и вычурных или редких имен, невероятные приключения, избыток фантазии и чувственности, отсутствие в них логики и т.д. Причем, как правило, употреблявшиеся термины «романизм» и «романический» несли в себе негативную оценку этих художественных особенностей¹³. Затем появилось написание «романтизм» и «романтический», сохраняющие в неизменности прежние значения этих терминов. «А.С. Пушкин, в частности, пользовался поочередно обеими парами словоформ как абсолютно однозначными, хотя его отношение к ним становилось со временем все более и более скептическим»¹⁴, – отмечает исследовательница. В одном из писем, написанных в 1825 г., Пушкин высказал предположение, что мало кто вокруг имеет хоть малейшее представление о том, чем на самом деле является романтизм. Впрочем, по этому поводу Пушкин высказывался вполне определенным образом не только в частной переписке: «Так он писал – темно и вяло, что романтизмом мы зовем».

Р. Нойхойзер оспаривает точку зрения, согласно которой русские писатели и критики вплоть до начала 30-х годов XIX в. не воспринимали романтическую литературу как новое литературное направление. Исследователь утверждает, что термин «романический», которым широко пользовались в России еще в XVIII в., «включал в себя не только понятие жанра, но и – шире – черты, присущие произведению поэтическому, созданному воображением художника»¹⁵, «эмоциональное состояние души и сердца». Он использовался так же постоянно для характеристики разнообразных литературных жанров, в которых появились предромантические тенденции, например в применении к мрачному колориту сцен из «готических романов». В 1817 г. П.А. Вяземский в предисловии к изданию сочинений В.А. Озерова предложил неологизм «романтический», вскоре вобравший в себя смысловые оттенки, присущие слову «романический», так что к 40-м годам XIX в. последнее практически вышло из употребления.

Вся эта языковая, терминологическая неопределенность свидетельствует о той путанице, которая существовала в головах русских литераторов и критиков по отношению к эстетике, понятиям и идеям романтизма как художественного метода в целом.

Сара Пратт стремится обосновать эту ситуацию объективными обстоятельствами. Анализируя романтический период в истории русской литературы, она приходит к выводу, что «для русских писателей это было очень трудное время, когда существовало великое множество различных течений и группировок. Все они были сплетены в один нераспутываемый клубок, и те произведения, в которых мы усматриваем наличие романтического начала, несли на себе нестираемую печать “импортная продукция”, несмотря на все усилия их авторов улавливать и выражать исконно русский национальный дух»¹⁶.

Английский специалист по России Джо Эндрю в книге «Нарратив и желание»¹⁷ утверждает, что доминирующей силой литературного развития России 20–40-х годов XIX в. был все же Пушкин, в первую очередь как автор так называемых «южных поэм». Хронологические рамки этого периода точнее определяются 1822 г., ознаменовавшимся выходом в свет поэмы «Кавказский пленник», когда появился основной массив русских романтических поэм. Именно под воздействием пушкинского творчества были выработаны главные романтические ценности, сложился ведущий тип сюжетной коллизии. В этом смысле Пушкин выступил, по мнению Дж. Эндрю, в роли «символического отца» всех последующих русских писателей и писательниц, которые в качестве «попкорных сыновей и дочерей» великого русского поэта на протяжении всего XIX в. явно или неявно «переписывали» пушкинские «южные поэмы». Сюжетно-фабульные коллизии, отдельные мотивы и основные типы характеров персонажей ранних романтических произведений Пушкина многократно повторяются и варьируются в творчестве писателей послепушкинского периода развития русской литературы, – отмечает английский русист.

Однако многое из того, что привлекает Пушкина в мировой литературе, оборачивается репрезентацией повторяющегося структурного ядра, утверждает американская исследовательница Моника Гринлиф¹⁸, автор монографии «Пушкин и романтическая мода: Фрагмент, элегия, ориентализм, ирония». По ее мнению, именно у Байрона Пушкин почерпнул возможность противопоставления в одном произведении совершенно различных, одновременно сосуществующих точек зрения на один и тот же предмет. Именно «наложение» стилистически и идеологически конфлик-

тующих фрагментов делало байронические поэмы Пушкина столь загадочными, сложными не только для непосвященной публики, но и для кружка (П. Вяземский, А. Тургенев, В. Жуковский, Н. Карамзин). «Писатели более позднего времени мифологизируют эту “всеохватность” как признак неординарной личности – саморазрушительная, порожденная новым временем извращенность лермонтовского Печорина или исключительно русская “широта” натуры какого-нибудь Дмитрия Карамазова, которому не чуждо все человеческое»¹⁹, – пишет американская исследовательница.

Пушкин в юности действительно пережил период увлечения Байроном, отмечает английский литературовед Джон Бейли. Это влияние нагляднее всего проявилось в «южных поэмах» Пушкина, действие которых разворачивается на Кавказе и в Крыму. Кроме того, поэт восхищался творчеством Гёте, любил русскую историю, высоко ценил индивидуальную творческую свободу и обладал ярко выраженной склонностью к экспериментам с литературными жанрами и формами. Он назвал свою драму «Борис Годунов», написанную в 1825 г., «романтической трагедией», отождествляя истинный романтизм с драматургией Шекспира. В том же 1825 г. Пушкин написал статью «О поэзии классической и романтической» с целью прояснить русской публике вопрос об истинном романтизме. Его анализ, однако, был ограничен выявлением чисто формальных различий (безотносительно их содержания) между классицизмом, неоклассицизмом и романтизмом. Пушкин доказывал, что романтики создали совершенно новые литературные формы, которые не были известны античной классике. Себя Пушкин также причислял к романтикам, и, безусловно, его интересовали многие романтические идеи и эстетические эксперименты.

И все же отношения Пушкина с романтизмом были далеко не простыми. Романтизм в его творчестве сочетался со многими иными идеями и влияниями, не имевшими с романтизмом ничего общего. «Причем все они синтезировались Пушкиным до такой степени однородности, что его творчество можно рассматривать в качестве образца не просто гибридного, а именно антиромантического искусства, в котором романтические идеи присутствуют только на вторых ролях»²⁰, – подчеркивает Джон Бейли. Хотя многие зрелые произведения Пушкина, включая эпические поэмы «Евгений Онегин» (1824–1831) и «Медный всадник» (1833), его

рассказы, собранные в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» (1830), «Пиковая дама» (1833) и «Капитанская дочка» (1836) по своей литературной форме во многом демонстрируют чисто романтические новации. В то же время в них отчетливо видны неромантические или, скорее, постромантические, а то и вовсе антиромантические черты. «Образ Евгения Онегина, в частности, подается Пушкиным как пародия – а-ля байронический позер («москвич в гарольдовом плаще»). Он совершенно лишен способности глубоко и искренне чувствовать, сопереживать другим людям, сохраняя при этом собственную индивидуальность. Эта эмоциональная и нравственная пустота превращает его в постромантического героя, сохранившего только видимость своей первоначальной романтической сущности»²¹. Взятое в целом наследие Пушкина не может быть оценено как романтическое, – подчеркивает Элизабет Череш Аллен.

То же самое может быть сказано и в адрес Н.В. Гоголя. И это притом, что в детстве, проведенном им на Украине, он, безусловно, испытал пьянящую атмосферу немецкого романтического карнавала. Именно эта атмосфера пронизывает «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), которые славист Виктор Эрлих считает откровенно романтическим произведением, имеющим очень много общего с литературными сказками Э.Т.А. Гоффмана, Людвига Тика и Вильгельма Вакенродера²². Помимо этого исследователи выяснили, что в течение всей своей жизни Гоголь придерживался взглядов на искусство, имевших очень много точек соприкосновения с эстетическими воззрениями Фихте, Ф. Шеллинга и Ф. Шиллера²³.

Также с романтизмом связывает американский русист Роберт Мегвайер исключительную способность Гоголя передавать, хотя и в несколько утрированном виде, самые разные речевые манеры своих персонажей, улавливая как чисто индивидуальные, так и социально обусловленные их особенности, равно как и специфику разных видов и стилей письменности. И тем не менее, утверждает Р. Мегвайер, «Гоголь не был представителем романтизма в России»²⁴. Во-первых, как это наглядно продемонстрировал Карл Проффер, Гоголь вообще крайне редко пользовался термином «романтизм», а если и пользовался, то отнюдь не в положительном смысле. В частности, Гоголь писал о романтизме в черновике своих

«Петербургских записок 1836 года», но при подготовке их к печати он выбросил все эти места, по всей видимости полагая, что разговор о романтизме в то время был уже не актуален.

Во-вторых, художественный мир Гоголя совершенно лишен романтических идеалов, атмосферы романтического героизма и высоких страстей. От романтизма у Гоголя, особенно в его зрелых произведениях, включая его пьесы и «Мертвые души», осталась только его яркая обертка. Многие классические романтики могли бы позавидовать буйству фантазии Гоголя, не лишенной фантазмагии и даже чертовщины, живописности его образов и повествования, феерическому богатству и пластичности его языка, остроте его иронии. Но при всем при том мироощущение Гоголя было глубоко пессимистичным. Он утратил веру в человека, в самую человеческую природу и не видел в обществе институтов, способных сделать хотя бы чуточку более разумным и осмысленным наше существование на этой земле. Именно поэтому периодически (и чем старше он сам становился, тем чаще) он призывал людей осознать необходимость всеобщего духовного возрождения, отводя в нем столь значительную роль вере и церкви.

Сохранив в своей поэтике чисто романтическую тягу к гротеску и к иррациональному, Гоголь чрезвычайно сильно их «остранил», лишив их иносказательности. Благодаря этому он во многом предвосхитил поэтику Франца Кафки и сюрреалистов. Это обстоятельство самым убедительным образом доказывает, что и при жизни Гоголь совершенно не вписывался ни в рамки современного ему неоклассицизма, к которому он сам себя причислял, ни в движение романтического искусства, которое он внутренне отвергал. Он так и остался «уникальной и в чем-то даже эксцентричной фигурой» постромантической России первой половины XIX в.²⁵

Представив Пушкина, Гоголя и Лермонтова в качестве выразителей «истинного русского романтизма», Л. Лейтон, Мерсеро и некоторые другие слависты грешат против исторической правды, считает Елизабет Череш Аллен. Она – автор монографии «Кумир поверженный – все Бог», посвященной творчеству Лермонтова. По убеждению исследовательницы, «художественные произведения этих писателей вполне отвечают требованиям романтизма. Безусловно, все они в определенной степени испытали влияние евро-

пейского романтизма, как и многие их современники. Но то, что они в конечном счете сделали с этим влиянием, романтизму уже не принадлежит»²⁶.

Моника Гринлиф, опираясь на работы В. Жирмунского и Ю.Н. Тынянова, прослеживает генеалогию романтического фрагмента, рассматривая фрагментарные структуры произведений Пушкина на фоне широкого западноевропейского культурного контекста. С точки зрения исследовательницы, «отрывочность» и «недосказанность» – главные составляющие романтической поэтики, рассчитанной на участие в ней воображения читателя.

В творчестве второго поколения романтиков фрагмент стал появляться облаченным в восточный наряд: одна за другой, в 1814–1819 гг., возникают «Турецкие повести» Байрона, в 1816 г. опубликован «Кубла Хан» Колриджа; в 1819 г. появляется «Западно-восточный диван» Гёте, за ним следуют «южные поэмы» (1821–1823) Пушкина и «Восточные стихотворения» Гюго (1829), отмечает исследовательница. Русский ориенталистский дискурс проходил стадии, во многом схожие с теми, что были пройдены европейским ориентализмом: 1) военно-дипломатическая политика; 2) академическая институализация; 3) художественная и поэтическая мода; 3) литературное описание путешествий. Знакомство Пушкина с творчеством Байрона пришлось как нельзя более кстати: в то самое время, когда вовлеченность России в постнаполеоновскую реальную политику достигло апогея, романтизм выработал систему образов для ее описания.

Отождествляемая вначале с пресловутой практикой Байрона, согласно которой повествовательная поэма «выкраивается» из лирических порывов, описаний природы и нескольких ослепительно ярких фрагментов сюжета, сознательно акцентируя процесс импровизации с его открытыми концовками, – формула «фрагментарность» пристала к Пушкину и стала означать нечто большее, чем просто стилистическую причуду. Пушкинские поэмы были по-настоящему двусмысленны: их части, как не уставали повторять критики, не складывались в однолинейное целое... По мере того как 20-е годы близились к концу, эпитет «отрывочный» («фрагментарный») постоянно преследовал Пушкина, изменялись лишь его коннотации, согласно изменениям в характере и ожиданиях публики.

Американская исследовательница отмечает, что «не только творчество Пушкина в целом было столь многогранно, что не поддавалось пересказу и обобщению, но сама внутренняя структура пушкинских сочинений приводила в замешательство уже первых его критиков своей относительной “фрагментарностью” и отсутствием “плана”».

Культивируемые в ориенталистском фрагменте «невнятица» и «вдохновенная чепуха» свидетельствовали о его происхождении из какого-то иного, естественного или священного языкового пласта, а не из современного цивилизованного общения.

Американский литературовед Дэвид Бетеа в монографии «Воплощение метафоры: Случай Пушкина» высказывает мысль, что в тот момент, когда «Лермонтов, *не* Пушкин», приходит к идее лирического героя, мы вступаем на новую территорию, так как младший поэт порывается говорить о себе на языке менее ограниченном жанровыми условностями, более «непосредственным», проникнутом аутентичным *самосознанием*. Д. Бетеа, придерживаясь мнения Лидии Гинзбург²⁷, делает вывод, что «теперь слово предоставляется *личности* Лермонтова, а не вышагивающему на жанровых котурнах Пушкину, чья речь соразмерна избранной роли»²⁸.

По выражению американского литературоведа Дугласа Буша, исповедальный лирический голос внезапно становится «отчужденным», как это наблюдается у постромантического или современного героя. Ибо жизнь в деморализующей и лживой атмосфере николаевской России была «кислотной, прожигавшей сосуд жанрового мышления», и силой, заставляющей поэта восставать против социальных, правительственных и религиозных структур современного ему мира²⁹.

И, наконец, последний из великих русских романтиков – Лермонтов.

Э. Аллен отмечает, что присущая русскому поэту литературная одаренность, несомненно, ставит его в один ряд с Пушкиным и Гоголем, хотя совершенно ясно, что ранняя гибель не позволила сколько-нибудь полно раскрыться всем его талантам. Он был всего на 15 лет моложе Пушкина, но оказался современником совсем другой эпохи в истории Российской империи. Лермонтов почти физически страдал от атмосферы удушающего тоталь-

ного деспотизма, полагая, что это отнюдь не временное явление, а, напротив – неистребимая константа, извечно присущая дряхлеющему, разрушающемуся изнутри миру России. Впрочем, Европа тоже представлялась юному поэту «дряхлым миром». Поэтому в творчестве Лермонтова не было ни художественной всеядности и всемирности, свойственных Пушкину, ни того искрящегося оптимизма, который владел великим русским поэтом вплоть до середины 1820-х годов, а затем горел в нем довольно ровным пламенем, лишь постепенно, с годами ослабевая.

Лермонтов относился к романтизму гораздо серьезнее, чем Пушкин и Гоголь, поскольку только романтизм помогал ему адекватно оценивать трагическое ощущение окружавшей его жизни. Он воспринимал ее как процесс крушения своих надежд и убеждений, большинство из которых, безусловно, были близки идеологии романтизма. Поэт ощущал себя язычником, пережившим свою цивилизацию и оказавшимся в совершенно чужом для него мире, где все его кумиры и символы веры были уже повержены и растоптаны. Именно эта особенность его мироощущения и предопределила роль Лермонтова в качестве «главного романтика» в русской поэзии 1830-х годов с той единственной оговоркой, что его творчество представляет собой классический образец не собственно романтического, а именно позднеромантического, а то и – постромантического искусства.

Место Лермонтова в истории русской, как и в истории всей западной литературы, еще во второй половине XIX в. вызвало весьма жаркие споры, которые продолжаются до сих пор.

Первая монография о Лермонтове на английском языке вышла в 1959 г. в Лондоне; ее автор – английский славист Янко Лаврин³⁰ сосредоточил внимание прежде всего на *байронизме* русского поэта, определившего, с его точки зрения, своеобразие лермонтовского романтического стиля. Однако еще в 1926 г. П.М. Бицилли в книге «Этюды о русской поэзии», сопоставив ритмику поэм «Боярин Орша» и «Мцыри» с английским, итальянским и французским стихосложением пришел к выводу о том, что они написаны четырехстопным ямбом «без женских рифм» – стихотворным размером, заимствованным у Дж. Байрона³¹. Русский поэт, по мнению П.М. Бицилли, все же «нашел свою манеру, осознал самого себя»³², «и ни о каком “байронизме” Лермонтова не

может быть и речи, по крайней мере в том смысле, в каком мы говорим о «байронизме» Пушкина»³³.

Следует отметить, что в некоторых исследованиях по истории русской литературы, написанных на английском языке, причисляемый к романтикам Лермонтов автоматически оказывается «поэтом второго плана», участником пушкинской плеяды, создавшей «золотой век» русской поэзии, но, тем не менее, уступавший по масштабам и значению своему великому предшественнику. В связи с этим в западном литературоведении даже бывало убеждение, что в России, как и в СССР, наследие Лермонтова получило завышенную оценку и что художник, погибший в столь молодом возрасте, еще не вполне сложился как зрелый мастер. Поэтому его претензии на выдающееся место в пантеоне русской словесности, а тем более в мировой литературе, не имеют под собой веских оснований. Ситуацию омрачал и тот факт, что сам Лермонтов не скрывал своего «байронизма», тем самым как бы признавая «вторичность», подражательность своего творчества, свою зависимость от уже существовавших в то время образцов.

Противоположную точку зрения высказывает американский литературовед А. Спектор в книге «Золотой век русской литературы». По его мнению, творчество Пушкина имеет лишь узконациональное значение. Пушкин – не «поэт-гражданин Вселенной», а «кобзарь», народный певец, основа поэзии которого – национальный фольклор³⁴. В этом отношении американский русист противопоставляет Пушкину Лермонтова, «русского Байрона», который «был и остается поэтом всего мира»³⁵. Поэтому Лермонтов, по мнению американского слависта, выше Пушкина.

Лермонтов первым из русских писателей представил читателю подлинный Восток, и именно это, по мысли критика, определяет самобытный характер лермонтовского творчества: «Кавказ стал для поэта местом встречи Запада и Востока»³⁶. Роман «Герой нашего времени», действие которого происходит на Кавказе, стал первым русским психологическим романом.

М. Гринлиф отмечает, что Лермонтов облачался в «инакость» Востока как в «собственную мантию»³⁷. «Если ориенталистский дискурс состоит из системы оппозиций, в которой название субъекта всегда диаметрально противоположно названному объекту, оба участника в то же время обречены на взаимо-

действие. Несмотря на то что такие поэты, как Байрон, Шатобриан, Пушкин, Лермонтов, Нервиль и Ю. Словацкий, не раз бывали в описываемых ими краях, специфические сведения об отдельных “восточных” культурах обычно подтверждали неизменную схему парадигматических оппозиций (Запад / Восток)»³⁸, – отмечает американская исследовательница. С ее точки зрения, многое из «утраченного» или подавленного Европой в собственной культуре «в ходе становления ее рациональности, цивилизованности и могущества проецировалось на далекий и запретный Восток; потому-то он и обладал для европейца столь притягательной силой. Ориентально настроенный писатель-романтик “стремился навечно сохранить эти отношения противостояния”»³⁹.

Многое из «утраченного» или подавленного Европой в собственной культуре в ходе становления ее цивилизованности проецировалось на «далекий и запретный Восток», потому-то и обладавший для европейца столь притягательной силой. Излюбленные признаки литературного ориентализма – роскошь и чувственность, присущие как самой обстановке, так и сюжетам, изобилующим насилием и эротикой; в «высокой» литературе роскошь и чувственность могли означать «любовь к свободе» и часто сопровождались радикальным, бунтарским политическим подтекстом. Такой виртуоз, как Байрон, совмещал и то и другое.

Автор первой монографии о Лермонтове, изданной в США на английском языке, Джон Гаррард отмечает, что значительную роль в формировании русского поэта как личности сыграло его увлечение Байроном: оно обострило в юноше ощущение обособленности, способствовало возникновению в его лирике образа одинокого героя. Американский литературовед называет Лермонтова самым романтическим и «байроническим» поэтом, полагая, что «его творчество представляет собой углубленное исследование собственной личности»⁴⁰. Почти все произведения раннего («московского») периода Лермонтова автобиографичны.

Проследивая влияние Пушкина и Байрона в поэмах «Корсар», «Черкесы», «Кавказский пленник», Д. Гаррард отмечает, что центральная фигура в них – «байронический» герой, сгущающий на превратности судьбы. В «московский период» Лермонтов создал около 300 стихотворений, большей частью – любовная лирика. Стихотворение «Парус» Д. Гаррард рассматривает как автобио-

графичное: «Лермонтов был неудовлетворен своей личной жизнью и поэзией. Он решил на время оставить литературные занятия и искать бури в военной жизни»⁴¹.

В последние годы «московского периода» в поэзии Лермонтова наметилось направление, получившее развитие в следующий период, – «агрессивный демонизм и бунтарство, реакция идеалиста на крушение его мечты. Отсюда – тема мести в его поэмах и пьесах»⁴² [с. 55]. «Петербургский период» начался с романтических поэм «Аул Бастунджи» и «Хаджи Абрек», которые отмечены возросшим мастерством Лермонтова. Популярность пришла к Лермонтову со стихотворением «Смерть поэта», в котором он изобразил Пушкина как романтическую фигуру, как поэта, наделенного божественным даром и вынужденного жить среди ничтожеств, окруженным злобой и завистью»⁴³. К шедеврам мировой поэзии исследователь относит стихотворения «Казачья колыбельная песня», «Поэт», «Три пальмы», «Дары Терека», «Ребенку», «И скучно, и грустно» и подчеркивает пессимистический характер лермонтовской романтической лирики последнего периода.

Американский славист У.Э. Браун считает, что Лермонтов – один из самых «неровных» поэтов в европейской литературе. Среди неудачных, искусственных, подчас безвкусных стихотворений встречаются «слитки чистого золота», поражающие красотой мелодии, глубиной мысли и совершенством формы. К концу короткого творческого пути поэта шедевры встречались все чаще и чаще, что, по-видимому, связано с общей эволюцией мировоззрения писателя: «Если в отрочестве и юности он был почти полностью поглощен собой, то с середины 30-х годов поэт стал быстро прозревать и обретать способность видеть реальный мир, понимать и чувствовать других»⁴⁴.

Э. Аллен подчеркивает, что Лермонтов сам себя воспринимал человеком, который в юном возрасте пережил не только самых близких ему людей, но и потерпел крушение наиболее дорогих для него надежд: «В немом кладбище памяти моей». Поэтому он рано научился воспринимать жизнь как бесконечную череду неминуемых утрат, как процесс неизбежного, безжалостного умирания в жизни. При таком мироощущении Лермонтову очень трудно было убедить себя в том, что человеческое существование вообще имеет хоть какой-то смысл, и даже поэзия не давала ему

точек опоры, напротив, вызывая волнение мятежных чувств и внутреннего протеста.

Лермонтовская поэзия с высокой степенью достоверности отражала порыв к невозможному, неосуществимому, тончайше воспроизводя ситуацию психологической дезориентации, этической неопределенности и эстетической амбивалентности, хотя и подкреплявшихся силой воли и характера. «Это были именно те качества, которые, определив индивидуальные особенности творчества Лермонтова, стали архетипичными для искусства всех последующих периодов интеллектуальной и духовной ломки, когда культурные нормы и ценности уходящего времени уже оказываются обесцененными, а новые еще не успевают оформиться»⁴⁵, — отмечает Э. Аллен.

Мироощущение Лермонтова было слишком неопределенным и противоречивым, а его творчество, «густо сдобренное жесткой иронией и скепсисом», столь многозначно, что его произведения и героев можно было воспринимать в качестве вполне традиционных не только в общем контексте европейского романтизма, но и в качестве специфически национальных проявлений русской романтической поэтики. Поэтому до сих пор не прекращающиеся в западной русистике попытки «облагородить» его персонажей, в буквальном смысле слова сделать их «героическими», придать не свойственную им целеустремленность, цельность и психологическую устойчивость не выдерживают, по мнению американской исследовательницы, никакой критики. Эти попытки в научном отношении совершенно несостоятельны, так как они слишком упрощают психологию лермонтовских героев и обедняют содержание его произведений. В данном отношении показательна монография Владимира Голштейна «Героическое повествование Лермонтова»⁴⁶, а также работа Дэвида Пауэлстока «Становясь Михаилом Лермонтовым»⁴⁷.

Сложные отношения Лермонтова с искусством романтизма, с его основными идеями и концепциями нагляднее всего проявляются в его трактовке проблемы зла. Зло, несомненно, — центральная для романтического мировоззрения категория, вокруг которой и выстраивались все этические теории романтизма. Романтики стремились не только опровергнуть, но и окончательно преодолеть слишком приземленные и чересчур оптимистические взгляды про-

светителей, полагавших, что добро и стремление к добру – это естественные желания и стремления, заложенные в человеке самой природой. Просветители также считали, что только несправедливое общественное устройство, несовершенство человеческих отношений уродуют души людей, порождают в них противоестественное желание творить зло, стремиться к злу и получать от него удовлетворение.

Э. Аллен отмечает, что такое представление о зле как об отклонении от нормы, как о моральном уродстве или же об извращении человеческой природы казались романтикам слишком примитивными. Они понимали, что мир и природа человека гораздо сложнее и диалектичнее этой прямолинейной моралистики, унаследованной просветителями у средневекового христианства. Романтики внимательно присматривались к тем случаям, когда зло в людях по тем или иным причинам прорывается наружу, порождая цепную реакцию преступлений. Очевидно, что эти моральные поиски романтиков, в том числе и Лермонтова, были обусловлены общим кризисом христианства. Религиозная, теологическая теодицея уже не удовлетворяла западноевропейское общество, и со второй половины XVIII в. к этой проблематике в массовом порядке стали обращаться профессиональные философы и писатели. В литературе это привело к появлению значительного числа художественных произведений с дьявольской или бесовской тематикой (У. Блейк, П.Б. Шелли, М. Шелли, Гёте, Байрон, А. де Виньи, Ч. Мэтьюрин, Лермонтов, Достоевский, М. Булгаков и др.).

Поэма «Демон», над которой Лермонтов работал более десяти лет (с 1829 по 1840 г.), завершает собой традицию романтической дьяволиады или, точнее, демонианы. Русский поэт совершенно сознательно соотносил свое произведение с «Элоа» Альфреда де Виньи, с «Фаустом» Гёте, с «Каином» Байрона и с «Мельмот-скитальцем» Мэтьюрина. За десятилетие работы над «Демоном» Лермонтов создал восемь основных редакций поэмы плюс несколько вариантов отдельных редакций, что свидетельствует об упорстве автора, а также о том, что ему никак не удавалось найти оптимальное воплощение этого замысла. Проблематика «Демона» проходит практически через все его творчество.

«Демон», несомненно, «рос» вместе с интеллектуальным и духовным ростом самого автора, со становлением его поэтически-

го мастерства и накоплением жизненного опыта. Но это никоим образом не опровергает того очевидного факта, что Лермонтову никак не удавалось этот замысел окончательно выносить и воплотить удовлетворяющим его образом. Даже шестая и восьмая редакции, которые считаются критиками как бы окончательными, дают по сути два сосуществующих варианта прочтения этого произведения. Можем ли мы утверждать, что нам ясен смысл «Демона», если сам автор так и не сделал собственный выбор? – задается риторическим вопросом Э. Аллен.

Исследовательница приводит точку зрения Вл. Соловьёва, изложившего свои взгляды о поэте еще в 1899 г. в лекции «Лермонтов». Русский философ, который, по меткому выражению Георгия Мейера, был «настоящим недругом Лермонтова», никак не мог понять, что именно хотел сказать поэт своим «Демоном». На взгляд Вл. Соловьёва, содержание поэмы, если понимать его буквально, позволяет относить «Демона» к произведениям для юношества, поскольку сам будущий философ «перерос» поэму еще в гимназии, а потом уже ничего нового в ней найти не сумел. Не усматривал он и никаких связей «Демона» с мировой демониадой.

Б.М. Эйхенбаум⁴⁸, напротив, назвал поэму «амальгамой», составленной из произведений многих других авторов, обращавшихся к демонической теме, но при этом согласился с Вл. Соловьёвым, что лермонтовская поэма особыми художественными достоинствами не обладает. С этой точкой зрения полемизирует, в частности, Б.Т. Удодов, заявивший, что «Демон» – одно из величайших произведений мировой литературы, не приведя, впрочем, убедительных литературоведческих аргументов в поддержку своего мнения⁴⁹, – констатирует Э. Аллен.

Произведение, которое вот уже полтора столетия пользуется успехом у читающей публики и которое до сих пор находится в фокусе внимания литературоведов, едва ли может считаться не обладающим художественной и интеллектуальной ценностью. «Демон» по-прежнему вызывает различные интерпретации. Одни исследователи считают, что «Демон» – это драма душевных мук, во многом носящая автобиографический характер; другие видят в ней иносказательный психологический портрет лермонтовского поколения, лучшие представители которого вынуждены были

жить в условиях индивидуальной несвободы; третьи интерпретируют поэму как картину взаимоотношений между Творцом и человечеством. Некоторые литературоведы видят в «Демоне» не художественное исследование этических идей, а прежде всего – анализ гносеологических и психологических парадоксов, свойственных человеческой природе: «...в зависимости от своего подхода критики и оценивают произведение либо как триумф зла на земле, либо как трагическую несостоятельность самого этого зла»⁵⁰.

История изучения «Демона» дает веские основания полагать, что содержание поэмы столь сложно и многопланово, что она действительно допускает и подразумевает разные варианты прочтения, что придает ей неповторимую ускользающую загадочность. Трудности прочтения поэмы частично обусловлены тем, что историки литературы упорно пытаются исследовать ее как «вещь-в-себе», и рассматривают изолированно от того фона, на который, по всей видимости, ориентировался сам Лермонтов. Давно замеченная у него склонность к заимствованиям, реминисценциям, скрытым и прямым цитатам, в том числе и к автоцитированию, определялась именно *методом работы* его поэтической мысли. Он очень редко создавал свои произведения «на пустом месте», предпочитая отталкиваться от уже существующих строк, идей, положений, мнений, а то и целых произведений, которые усваивал и с которыми полемизировал, отвергая их или принимая и развивая.

Поэтическое творчество Лермонтова предстает перед читателем не только в богатейшем контексте, но и в подтексте; оно столь многозначно и «стереоскопично» в интеллектуальном отношении, что «даже умнице Пушкину до этого было очень далеко». По мнению Э. Аллен, «только на фоне широкого сопоставления с различными инкарнациями Дьявола, представленными в мировой романтической традиции, анализ “Демона” может привести к успеху»⁵¹.

Одна из этих инкарнаций – Сатана Альфреда де Виньи в поэме «Элоа» – была хорошо известна в России после ее публикации в Париже в 1824 г. В этой поэме воплощен один из художественных вариантов христианской доктрины зла, с точки зрения которой Сатана – воплощение физиологической похоти, наделен-

ный страстью к соращению и растлению невинных душ. Сатана А. де Виньи совершенно сознательно противопоставляет себя Господу, предпочитая во всем противоборствовать Ему или хотя бы вредить Его творению. Несмотря на это, у де Виньи Сатана, оставаясь несомненным воплощением зла, наделяется рядом внешних и внутренних признаков подлинно возвышенного романтического героя. То есть можно наблюдать своеобразную романтизацию зла: «Сатана де Виньи внешне красив и физически обаятелен. К тому же он обладает блестящим интеллектом и безукоризненными манерами. Он – очевидный пример очаровательного, чарующего зла»⁵².

В текстологическом отношении «Элоа» – самый близкий прототип «Демона». В поэме Лермонтова содержатся скрытые цитаты из произведения А. де Виньи, а также несколько сюжетных параллелей, как, например, в сцене, содержащей «признания» protagonista, когда он вынужден ответить на прямой вопрос героини: «Кто ты?» Тем не менее концептуально Демон Лермонтова разительно не похож на героя де Виньи. Он не наделен ни могуществом, ни царскими регалиями своего предшественника, хотя и сохраняет его привлекательную внешность. И читатель де Виньи, в отличие от самой Элоа, точно знает, что он имеет дело именно с Сатаной. Читатели Лермонтова до сих пор так и не знают, кем же на самом деле является Демон. Он совершенно не похож на Сатану де Виньи потому, что отнюдь не стремится активно сеять зло, и не занят постоянным обдумыванием замыслов по совершению очередных преступлений. Демон Лермонтова не столько преступник, сколько жертва, невольно обреченная противостоять Небесам и Всевышнему: «Точная идентификация персоны Демона, как и оценка его нравственной природы, остаются, по всей вероятности, непостижимыми»⁵³.

Образ Демона, «князя тьмы», сравнительно с Сатаной де Виньи сильно снижен и дегероизирован. В этом аспекте его можно рассматривать как промежуточное звено между Сатаной французского поэта и Мефистофелем, созданным Гёте. Поэма «Фауст», первая часть которой появилась в 1808 г., безусловно, была хорошо знакома русскому поэту. Лермонтов писал своего Демона с учетом и этого варианта Сатаны, хотя влияние Гёте не нашло отражения на уровне сюжетных ходов и лексических параллелей.

Мефистофель присутствует в Демоне только в виде идейной нюансировки образа, поскольку именно Гёте впервые в истории Европы переосмыслил христианскую традицию в подходе к проблеме источника зла. «Для Гёте добро – это активная жизненная позиция, жажда действия, стремление добиваться практически любых поставленных перед собой целей. Только подлинная жизнедеятельность вне зависимости от неизбежных связанных с ней ошибок и последствий несет свободу, увеличивает жизненные силы человека, ведет его к высшей форме добра – к активности, направленной на созидание, к творчеству как со-творению. Это – высшие плоды любого вида человеческой деятельности. И, напротив, безделье, пассивность, отказ от всяких устремлений – путь, ведущий к величайшему злу, к стасису и постепенному разрушению»⁵⁴, – отмечает Э. Аллен.

Гёте назвал этот путь «отрицанием». Мефистофель с полным на то основанием называет себя «духом отрицания», предпочитая отсутствие жизни, «вечную пустоту» любым проявлениям жизнедеятельности. На фоне Мефистофеля Демон предстает несколько более традиционным библейским бесом. Он, несомненно, один из участников восстания против Господа, низвергнутый за это с Небес в числе всех прочих «падших ангелов». Но это было очень давно, и, в отличие от Сатаны А. де Виньи и от Мефистофеля, он забыл о своем призвании постоянно творить зло. Подобно Мефистофелю, Демон в определенной мере отвергает творение и презирает жизнь, но при этом он сам – продукт отрицания, дух, сбившийся с пути, летающий в околоземном пространстве, «не зная назначения», «без цели и следа». Пребывающий в этом состоянии Демон не может восприниматься однозначно как враг Небес и человечества. «Он, конечно же, сам предстает жертвой силы обстоятельств, носителем той духовной и нравственной аномии, которая была очень характерна для постромантизма. И в этом отношении Демон не столь уж далек от Печорины»⁵⁵, – подчеркивает исследовательница.

Как и все его романтические предшественники, Демон наделен сверхъестественными способностями: он умеет летать, для него не существует никаких материальных преград, он может становиться невидимым и, разумеется, он бессмертен. На этом основании историки литературы регулярно включают этот образ Лер-

монтова в обойму традиционных могучих романтических героев, готовых сражаться в любых, самых безвыходных ситуациях. Но эти герои активно воплощают ту или иную форму протеста как против законов общества, так и против основ самого творения и прежде всего – против той роли, которая была уготована Им для всего человечества, равно как и для отпавших небожителей. Демон Лермонтова не имеет к этой борьбе ни малейшего отношения. Его чувство преступно не потому, что он сознательно осуществляет некий преступный умысел, а потому, что он сам отвержен и осужден на веки вечные Всевышним. «В качестве полной противоположности Сатане А. де Виньи, Мефистофелю Гёте и Люциферу Байрона – всем этим заклятым врагам Небес, отвергающим саму возможность мирного сосуществования с Господом, Демон Лермонтова, действительно, невольно “завидует неполной радости земной”. Он вдруг тайно, в глубине своей души возненавидел свое бессмертие»⁵⁶.

С точки зрения Э. Аллен, едва ли целесообразно рассматривать Демона и в качестве Дьявола-неудачника, в образе несостоявшегося Люцифера, будто бы наделенного великим русским романтиком не просто антропоморфными чертами, но и явно автобиографическими характеристиками. При таком подходе существует реальная опасность резко снизить уровень художественного обобщения, и трансцендентальная проблематика поэмы превратилась бы в банальное художественное иносказание: мистифицированный маскарад, где сугубо человеческие страсти и поступки облечены в нечеловеческие – внеземные формы. Лермонтов никогда не стал бы превращать тривиальную любовную интрижку в драму космического масштаба. Образ Демона в течение десятилетия неотступно преследовал и не отпускал его, заставляя вновь и вновь возвращаться к себе: поэт, как женщина, вынашивал этот образ, жил с мыслями о нем, переделывая, уточняя и дополняя его.

В литературоведении еще нет работы, в которой с должной полнотой была бы исследована идейно-художественная эволюция образа Демона во всех редакциях и вариантах поэмы. Решение этой нелегкой задачи сопряжено с преодолением чисто объективных трудностей: до нас не дошли многие автографы «Демона», а история сохранившихся текстов также представляется крайне запутанной. И, несмотря на то что компьютерные технологии спо-

способны облегчить исследования, по мнению Э. Аллен, уровень современной генеративной текстологии едва ли позволит ученым справиться с нею в ближайшее время.

Не имея на руках скрупулезного анализа эволюции образа Демона, мы можем выдвигать лишь гипотетические догадки насчет его истинной природы и содержащихся в нем значений. Хотя, возможно, это и была главная цель поэта – показать, сколь мучительны любые попытки отличать добро от зла и сколь зыбки все наши представления о них, – полагает исследовательница. С ее точки зрения, именно «гениальность Лермонтова дала ему возможность в “Демоне” создать совершенно уникальный образ носителя зла, который является не просто еще одним аватаром великих романтических бесов, но и становится носителем той нравственной неопределенности, свойственной его переходному, постромантическому времени»⁵⁷.

Джордж Гаррард отмечает, что поэмы «Мцыри» и «Демон» создавались в разных вариантах в течение десятилетия. По характеру они романтические, но были завершены в то время, когда Лермонтов писал роман «Герой нашего времени», в котором содержится критика «байронического» героя. Исследователь объясняет это несоответствие желанием поэта освободиться, завершив поэмы, от представлений и отношений, которые прежде были ему дороги.

Две последние поэмы Лермонтова «Песня про купца Калашникова» и «Сказка для детей» свидетельствуют о возросшем мастерстве поэта в построении сюжета, об его изменившемся отношении к «байроническому» герою, продолжает американский русист. «Песне про купца Калашникова» присущи классическая ясность, объективность. «Песня» выделяется среди других поэм Лермонтова отчетливым разделением героев и повествователя-гуслира. Удивительно удачно выполнена стилизация под русские былины в характерном для них напевном ритме. Купца Калашникова Дж. Гаррард называет самым «небайроническим и недемоническим» героем Лермонтова.

По мнению У. Брауна, «если бы Лермонтов не погиб на дуэли на 27-м году жизни, он, несомненно, написал бы много новых произведений, обогативших русскую литературу. Но вряд ли бы он продолжил свою работу в жанре эпических поэм. К 1839 г.

Лермонтов стал серьезно задумываться о прозе как истинном средстве художественного выражения общественных проблем своего времени»⁵⁸.

Анализируя послепушкинский период развития русской прозы, Джо Эндрю определяет его как «восход русского реализма», десятилетие, обусловившее подлинный расцвет русского реалистического романа 1850–1860-х годов. В более узком, «чисто литературоведческом аспекте» период русской литературы 30–40-х годов оказался временем «великого эксперимента» в области жанра.

Наибольший интерес, по мнению английского исследователя, представляет в этом отношении стремление к циклизации малых повествовательных жанров в художественной практике В.Ф. Одоевского и первых русских писательниц Елены Ганн и Марии Жуковой. Однако механическое объединение повестей в циклы еще не создавало романа, и в тех случаях, когда это действительно имело место, необходимо было помимо соединения отдельно печатавшихся частей их сюжетно-фабульное и содержательное вхождение друг в друга.

Гениальным воплощением «веления времени», этапом в исторической эволюции романного жанра явился «Герой нашего времени» Лермонтова. Писатель отказался от традиционного последовательного повествования романного типа и предпочел форму отдельных новелл, объединенных в сложное композиционное целое, нарушив хронологическую последовательность изложения событий. Этот художественный принцип был подчинен единой цели: показать героя романа под разными углами зрения и глазами нескольких действующих лиц, а затем предоставить слово самому Печорину, используя исповедальную форму дневника.

Дж. Гаррард подчеркивает, что «Герой нашего времени» был первым русским романом в прозе, в котором сознательно нарушено соответствие между хронологическим и повествовательным временем для психологического углубления образа Печорина. Ключ к философскому содержанию романа дает повесть «Фаталист», раскрывающая основные для Печорина понятия «судьба» и «воля». В концепции «судьбы» у Печорина свободная воля перешивает ответственность: он предтеча Ивана Карамазова.

Роман Лермонтова появился в эпоху, когда, как отмечает М. Гринлиф, исторический роман, высоко ценившийся в 1810–1820-х годах за поэтичное, творческое воскрешение в нем былых времен – что, по сути, являлось прозаическим эквивалентом элегии, – вдруг оказался вынесен в чулан для не нужного никому старья⁵⁹.

Период спада интереса к романам Вальтера Скотта во Франции и Англии, сопровождавшийся возникновением светской повести, главным образом французской, и последующее быстрое продвижение ее на русскую литературную сцену, описывает Элизабет Шепард в статье «Светская повесть и новаторство в русской художественной прозе 1830-х годов». «Пышности исторического и местного колорита светские повести и романы противопоставляют детальное описание нравов современного общества (или “экзотичность” аристократического салона); замкам и пейзажам – городские улицы и интерьеры; национальному *Volksgeist* – индивидуальное поведение, обусловленное внутренними причинами и тесно связанное со специфической социальной средой, его сформировавшей; длинным-предлинным романом – короткий рассказ»⁶⁰, – отмечает исследовательница.

В эпоху 30–40-х годов писатель, тщательно изучавший нравы и тайны своих современников, оказался «уже не “чародеем”», как Пушкин любил величать Скотта, а “доктором человеческих душ”, предлагавшим своему большому веку зеркало и горькую пилюлю анализа. Не случайно два поэта-романтика, Альфред де Мюссе и Лермонтов, выступая в другой своей ипостаси – прозаиков, – предварили свои романы о современной жизни предисловиями, написанными именно в таком духе»⁶¹.

Во вступительной статье к новому изданию «Героя нашего времени», вышедшему в 1958 г.⁶², В.В. Набоков отмечает, что едва ли 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.

Лермонтов оказал влияние на многих русских писателей и поэтов, в том числе на Толстого, Достоевского и Чехова. Дж. Гаррард подчеркивает, что «описания Кавказа у Толстого, сцены сражений, сатира на высшее общество – все это идет от Лермонтова. Достоевский развил лермонтовский нигилизм и его интерес к метафизическим проблемам... Для Чехова Лермонтов был великим стилистом, автором совершенных повестей»⁶³.

Американская исследовательница Ольга Матич обращает внимание на то, что «намеренно или нет», но в биографии Дмитрия Мережковского Зинаида Гиппиус воспроизводит некоторые детали брака Веры Павловны и Лопухова из романа «Что делать?». Хотя в произведении Н.Г. Чернышевского нет никакого свадебного путешествия. У Гиппиус и Мережковского не было выбора, им пришлось отправиться по Военно-Грузинской дороге, «локусу-архетипу русского романтизма». Продолжая в духе Чернышевского развенчивать традиционные свадебные обычаи, Гиппиус описывает их с Мережковским медовый месяц – путь по знаменитому Кавказскому хребту – так же неромантично, как и свадьбу. Их путешествие – инверсия типичной для романтизма поездки на Кавказ: это дорога назад, в столицу империи. Подобно тому как, изображая свою свадьбу, она обращается к Л. Толстому, так для создания контрастного фона к медовому месяцу – к Лермонтову: в первую очередь к первой главе «Героя нашего времени», «Бэле», – романтической новелле, обрамлением которой служит поездка рассказчика по той же дороге.

Отсылая к романтическим описаниям кавказской природы в романе Лермонтова, З. Гиппиус признается, что не может воздать ей должное, так как не обладает соответствующим литературным талантом. «Обрамлением для нарочито неромантического путешествия Гиппиус и Мережковского становится лермонтовская история любви дикарки и байронического героя. «Отвергая таким образом романтические каноны, связанные с путешествием и свадьбой, Гиппиус подводит читателя к неромантическому характеру своего брака и сопоставлению его с браком Лопухова из резко антибуржуазного романа Чернышевского»⁶⁴, – заключает О. Матич.

Интенсивный характер полемики о творчестве Лермонтова дал повод Уильяму Миллсу Тодду III назвать ее «вечным двигателем российского литературоведения»⁶⁵. Американский литерату-

ровед отмечает, что в результате этих полемических высказываний мы получили образ Лермонтова, существующий как бы в двух разных, абсолютно не совпадающих друг с другом ипостасях. Прежде всего это – чрезвычайно одаренный поэт-романтик, который, собственно говоря, и создал всемирно признанные шедевры подлинно русской романтической поэзии, завершив таким образом весь период становления национальной русской литературы. С другой стороны, он – прозаик-новатор, заложивший основы русского реалистического романа второй половины XIX в. То есть для российских историков литературы Лермонтов как поэт-романтик сосуществует параллельно, на равных с Лермонтовым – автором «Героя нашего времени», который решительно помог покончить с романтизмом в русской прозе.

Однако, как подчеркивает У. Тодд, к реальному Лермонтову подобный «почти клинический диагноз» не применим. Оставаясь всю свою недолгую жизнь в целом в границах романтической эстетики, русский поэт оказался как бы в зоне почти полного ее разорения, испытывая горечь глубокого разочарования в том, что практически все идеалы и ценности романтизма нежизнеспособны.

Культ индивидуальной свободы, представления о достоинстве человеческой личности, возможность существования в людях святых и чистых чувств, как и подлинно человеческих отношений; размышления поэта о высокой миссии искусства и о его способности преобразовывать жизнь оказались неосуществимыми и даже ходульными вымыслами. При столкновении с железными законами действительности, они тотчас разлетаются, как хрупкие создания из глины, как химеры, порождаемые игрой сознания, – и тогда остается одна лишь пустота, полный духовный и эмоциональный вакуум.

В качестве главного выразителя постромантических идей Лермонтов стал ключевой фигурой в русском литературном процессе своей эпохи. Это позволило ему возвыситься над своим временем и обрести воистину всемирное значение. По убеждению Э. Аллен, говоря о постромантизме как об эстетическом явлении, любой историк европейской литературы в наши дни должен в первую очередь вспоминать Лермонтова, «воплотившего в своих

произведениях суть постромантизма, точнее и полнее всех осознавшего его противоречия и дилеммы»⁶⁶.

-
- ¹ *Hobsbaum E.J.* The age of revolution: 1789–1848. – N.Y., 1962. – P. 306.
 - ² *Ibid.* – P. 171.
 - ³ Начальный этап восприятия русского романтизма в англо-американском литературоведении подробно освещен в монографии А.Н. Николокиной Литературные связи России и США: Становление лит. контактов. – М., 1981.
 - ⁴ *Bagby L.V.* Alexandr Bestuzhev-Marlinsky and Russian byranism. – Pensilvania, 1995. – P. 41–67.
 - ⁵ *Braun W.E.* A history of Russian literature of the romantic period. Ann Arbor (Mich.). 1986. – Vol. I.
 - ⁶ *Leighton L.G.* Romantism. In: Handbook of Russian literature. Ed. V. Terras. – New Haven, 1985. – P. 372.
 - ⁷ Russian romantic criticism: An anthology. Ed. and transl. by L.G. Leighton. – N.Y., 1985. – P. VI.
 - ⁸ *Ibid.* – P. VIII.
 - ⁹ *Ibid.*
 - ¹⁰ *Mercereau J.Jr.* «Romanticism or rubbish?» / Romantic Russia I (1997). – P. 9.
 - ¹¹ *Mercereau J.Jr.* Commentary: The Ardis anthology of Russian romanticism. Ed. Ch. Rydel. Ann Arbor. 1984. – P. 511.
 - ¹² *Ibid.* – P. 512.
 - ¹³ *McLaughlin S.* «Russia / Romanicheskij – Romanticheskij – Romantizm». In: «Romantic» and its Cognates: The European history of a word. Ed. H. Eichner. – Toronto, 1972. – P. 464.
 - ¹⁴ *Ibid.* – P. 438.
 - ¹⁵ *Neuhäuser R.* Towards the romantic age: Essays on sentimental and preromantic literature in Russia. – Nijhoff, 1974. – XIII. – P. 163.
 - ¹⁶ *Pratt S.* Russian metaphysical romanticism: The poetry of Tiutchev and Boratynskii. – Stanford, CA., 1984. – P. 22.
 - ¹⁷ *Andrew J.* Narrativ and desire in Russian literature. – L., 1993.
 - ¹⁸ *Greenleaf M.* Pushkin and romantic fashion: Fragment, elegy, orient, irony. – Stanford, CA., 1994.
 - ¹⁹ *Ibid.* – P. 49.
 - ²⁰ *Bayley J.* Pushkin. A comparative commentary. – Cambridge, 1971. – P. 97.
 - ²¹ *Greenleaf M.* – P. 83.
 - ²² *Erlich V.* Gogol. New Haven (CT). – 1969. – P. 23.
 - ²³ Анализ этих параллелей вместе с обзором работ по данной теме содержится в статье Джона Коппера: *Kopper J.* «Thing-in-itself» in Gogol's aesthetics: A reading of the «Dikanka stories» / Essays on Gogol Logos and the Russian Word. Eds. S. Fusso and P. Meyer. – Evanston, IL, 1992. – P. 40–62.

- 24 *Maguire R.* Exploring Gogol. – Stanford, CA., 1994. – P. 80.
- 25 *Proffer C.* Gogol's definition of romanticism // *Studies in romanticism* 6. – N 2 (Winter 1967). – P. 123.
- 26 *Allen E.Ch.* «A fallen idol is still a God»: Lermontov and the quandaries of cultural transition. – Stanford CA., 2007. – P. 48.
- 27 *Гинзбург Л.Я.* Претворение опыта. О лирике. – Л., 1974.
- 28 *Bethea D.M.* Realising metaphors: Alexander Pushkin and the life of the poet. – Madison., 1998. – P. 57–59.
- 29 *Bush D.* The isolation of the romantic hero // *Prefaces to Renaissance literature.* – N.Y., 1965. – P. 91–106.
- 30 *Lavrin J.* Lermontov. – L., 1959.
- 31 *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии. – М., 1996. – С. 458.
- 32 Там же. – С. 459.
- 33 Там же. – С. 460.
- 34 *Spector A.* The golden age of Russian literature. – Los Angeles, 1939. Цитируется по: *Spector A.* The golden age of Russian literature. – Freeport. (N.Y.), 1971. – P. 29.
- 35 *Ibid.* – P. 46.
- 36 *Ibid.* – P. 47.
- 37 *Greenleaf M.* – P. 106.
- 38 *Ibid.* – P. 107.
- 39 *Ibid.* – P. 109.
- 40 *Garrard J.* Mikhail Lermontov. – Boston: Twayne auth. Ser. TWAS; 1988. – P. 35.
- 41 *Ibid.* – P. 56.
- 42 *Ibid.* – P. 55.
- 43 *Ibid.* – P. 73.
- 44 *Braun W.E.* Vol. IV. – P. 163.
- 45 *Allen E.* – P. 56–57.
- 46 *Golstein V.* Lermontov: Narratives of heroism. – Evanstone. II. 1998.
- 47 *Powelstock D.* Becoming Michail Lermontov. – Evanstone. II. 2005.
- 48 *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. – Л., 1924.
- 49 *Удодов Б.Т.* М.Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. – Воронеж, 1973. – С. 34.
- 50 *Allen E.* – P. 85.
- 51 *Ibid.* – P. 89.
- 52 *Ibid.* – P. 90.
- 53 *Ibid.* – P. 91.
- 54 *Ibid.* – P. 95.
- 55 *Ibid.* – P. 96.
- 56 *Ibid.* – P. 100.
- 57 *Ibid.* – P. 101.
- 58 *Braun W.E.* Vol. IV. – P. 83.
- 59 *Greenleaf M.* – P.282.

- ⁶⁰ *Shepard E.C.* The society tale and the innovate argument in Russian prose fiction of the 1830's Russian literature / Aug. 15, 1981. – Vol. 10. – N 2. – P. 126–127.
- ⁶¹ *Greenleaf M.* – P. 283.
- ⁶² *Lermontov M.* A Hero of our time. Transl. by V. Nabokov in collab. with D. Nabokov. – N.Y., 1958.
- ⁶³ *Garrard J.* – P. 145.
- ⁶⁴ *Allen E.*
- ⁶⁵ *Todd W.M. III.* Fiction and society in the age of Pushkin: Ideology, institutions and narrative. – Cambridge, MA., 1986. – P. 243.
- ⁶⁶ *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siecle в России / Авторизованный перевод с англ. Островской Е. – М.: Новое литературное обозрение, 2008.

А.Н. Николюкин

ЛЕРМОНТОВ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

Аннотация

В статье сопоставляется восприятие наследия Пушкина и Лермонтова в литературной критике В.В. Розанова.

Ключевые слова: русская поэзия, поэтика, литературная критика, литературная полемика.

Nikolyukin A.N. Lermontov yesterday and today

Summary. The article deals with the views of V.V. Rosanov on the heritage of Pushkin and Lermontov.

В детстве, до войны, мне приходилось не раз слышать от взрослых, которые получили образование до революции, что Лермонтов как поэт выше Пушкина. Не знаю, было ли то общее суждение, но звучало оно в дни столетия гибели Пушкина, торжественно отмечавшегося в 1937 г., и было неким диссидентским мнением, противоположным общепринятому. Никаких доказательств не приводилось, но сама возможность таковой мысли, отличавшейся от обязательной в то время, волновала.

Вспоминая об этом теперь, я невольно обращаюсь к словам В.В. Розанова, которого молодежь начала XX в. жадно читала, даже если и не во всем соглашаясь с ним. В те времена, как позднее и в советские, иные нетрадиционные интерпретации вызывали всегда интерес молодежи. «Пушкин был обыкновенен, достигнув последних граней, последней широты в этом обыкновенном, “нашем”». Лермонтов был совершенно необыкновенен; он был вполне “не наш”, “не мы”. Вот в чем разница. И Пушкин был всеобъемлющ, но стар – “прежний”, как “прежняя русская литература”, от

Державина и через Жуковского и Грибоедова – до него. Лермонтов был совершенно нов, неожидан, “не предсказан”»¹.

Первый роман или повесть писателя обычно несут на себе черты автобиографичности. Отражены не события, а отдельные черты характера пишущего. Печорин, конечно, не копия Лермонтова, но какие-то стороны нрава писателя (в частности, в «Княжне Мери») в этом образе отобразились. Об этом немало писали со времен Белинского, пишут и до сих пор. Существует иной подход к наследию Лермонтова – в сопоставлении с Пушкиным.

Гармонии и ладу Пушкина, говорит Розанов, противостоит импульсивность Лермонтова, который «самым бытием лица своего, самой сущностью всех стихов своих, еще детских, объясняет нам, – почему мир “вскочил и убежал”... 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”... “Прощайте! ухожу!” – сущность всей поэзии Лермонтова. Ничего, кроме того... Пушкину и в тюрьме было бы хорошо. Лермонтову и в раю было бы скверно»².

Наиболее полно взгляды Розанова на творчество Лермонтова были изложены в статье «Вечно печальная дуэль» (1898), поводом к написанию которой послужили воспоминания сына Мартынова, убийцы поэта.

Розанов хотел доказать, что с версией происхождения нашей литературы «от Пушкина» – надо покончить. Задача, прямо скажем, не из легких, особенно если припомним Пушкинскую речь и «Дневник писателя» Достоевского, где многократно доказывалось, что «не было бы Пушкина, не было бы и следовавших за ним талантов».

Связь Пушкина с последующей литературой, считает Розанов, весьма проблематична, потому что он заканчивает в себе огромное умственное движение от Петра до себя и «обращен к прошлому, а не к будущему». Не случайно Белинский отметил в его поэзии элементы Батюшкова, Карамзина, Державина, Жуковского.

Не склонен Розанов видеть родоначальника русской литературы и в Гоголе. Конечно, можно вывести «Бедных людей» Достоевского из гоголевской «Шинели» (взгляд, как отмечает

Розанов, высказанный Ап. Григорьевым, Страховым, И.С. Аксаковым), но ведь не в «Бедных людях» проявилось новое, главное, особенное у Достоевского.

Роль «родоначальника», хотя и со многими оговорками, Розанов отводит Лермонтову, в котором «срезана была самая кронка нашей литературы, общее – духовной жизни, а не был сломлен, хотя бы и огромный, но только побочный сук... В поэте таились эмбрионы таких созданий, которые совершенно в иную и теперь неразгадываемую форму вылили бы все наше последующее развитие. Кронка была срезана, и дерево пошло в суки»³.

Главные герои Достоевского и Толстого в их двойственности, богатой рефлексии, в сильных страстях родственны Печорину или Арбенину, но ничего, «решительно ничего родственного они не имеют в простых героях «Капитанской дочки». Пушкин, конечно, богаче и многообразнее Лермонтова, но в своем творчестве он весь очерчен: «Он мог сотворить лучшие создания, чем какие дал, но в том же духе... Но он – угадываем в будущем; напротив, Лермонтов – даже неугадываем, как по “Бедным людям” нельзя было бы открыть творца “Карамазовых” и “Преступления и наказания”».

Ставя Лермонтова в известном смысле выше Пушкина, Розанов объясняет это новой природой лермонтовской образности и художественного видения мира: «Скульптурность, изобразительность его созданий не имеет равного себе и, может быть, не в одной нашей литературе». Однако уже в статье, написанной к 60-летию кончины Лермонтова (1901), Розанов, по существу, отказывается от такой крайней точки зрения, подчеркивающей превосходство Лермонтова над всеми, и говорит о «глубоком родстве и единстве стиля Гоголя и Лермонтова». При этом особое внимание критика привлекает так называемый «демонизм» поэта, мифологическое начало, истоки которого он усматривает в мифологии Греции и Востока.

«Демон» Лермонтова представляет собой, по мысли Розанова, литературную загадку. Известно, как рано начал поэт работать над этой темой, как упорно трудился над нею всю свою жизнь. В «Демона» он вложил свою душу. Но что такое «демон»? Лермонтов сложил целый миф о мучающем его «господине», «демоне».

Владимир Соловьёв при всей своей начитанности и образованности заметил как-то, что совершенно не знает во всемирной литературе аналогий сюжету «Демона» и совершенно не понимает, о чем тут идет речь, что реально можно вообразить под этим сюжетом. «Говорить с полной серьезностью о содержании поэмы “Демон” для меня так же невозможно, как вернуться в пятый или шестой класс гимназии»⁴. Розанов же полагает, что эта несбыточная «сказка о Демоне» была душою Лермонтова, ибо и в «Герое нашего времени», и в «Как часто, пестрою толпою окружен...», и в «Пророке», и в «Выхожу один я на дорогу...» – решительно везде мы находим как бы фрагменты, новые и новые варианты все того же сюжета. При этом поэт не исходит из библейских сюжетов. Если внимательно присмотреться, в поэме можно заметить элементы отдаленного культа. Сюжет «Демона», говорит Розанов, стоит как бы у истоков разных религиозных преданий и культов.

Во всех стихах Лермонтова есть уже начало «демона» – недорисованное, многоликое. То слышим вздох «демона», то видим черты его лица. Поэт будто «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 которую всю жизнь работал рано умерший певец»⁵.

Тема «демона» неизбывна у Лермонтова. Что же это за тема? Розанов отвечает на этот вопрос неоднозначно: «Любовь духа к земной девушке; духа небесного ли или какого еще, злого или доброго, – этого сразу нельзя решить. Все в зависимости от того, как взглянем мы на любовь и рождение, увидим ли в них начальную точку греха или начало потоков правды»⁶.

Мысль о том, что в любви, в семье, в поле содержится грех, Розанов назвал одной из «непостижимых исторических абберраций». Как только человек подумал, что в рождении, в роднике жизни, в поле – грех, то сейчас же святость и добро он перенес в аскезу, в могилу и за могилу, поклонился смертному и смерти. «У греков “не было чувства греха” (Хрисанф). Как же они смотрели на пол? Обратно нашему. Как мы смотрим? Как на грех.

Грех и пол для нас тождественны, пол есть первый грех, источник греха. Откуда мы это взяли? Еще невинные, и в раю мы были благословлены к рождению»⁷.

В «Демоне» в широком трансцендентном плане поставлен вопрос о начале зла и начале добра. Добро, как мы знаем, воплощалось для Розанова в семье и поле: «Если мы спросим, чем семья и ее существо отличается от общества, от компании, от государства (в их существовании), от всех видов человеческого общения и связанности, то ответим: святым и чистым своим духом, святою и чистою своею настроенностью. Семья есть самое непорочное на земле явление; в отношениях между ее членами упал, умер, стерт грех»⁸.

Эти мысли Василий Васильевич высказывал не раз и по всевозможным поводам. В статье о стихотворении Лермонтова «Морская царевна» он отмечает: «Никак нельзя сказать, что “дух государства”, “дух политики”, “дух публицистики”, равноценен и равнокачествен “духу семьи”»⁹. Никак не скажешь «святая партия», «святая статья». Было бы неправдоподобно и смешно. Но «святая семья» – это не вызывает улыбки и иронии.

Определяя главную черту поэзии Лермонтова как «связь с сверхчувственным», Розанов вкладывает в это понятие вполне конкретное историческое содержание. Утверждение это направлено против вульгаризаторских попыток «корифеев критики» видеть в Лермонтове «героя безвременья» николаевской эпохи, который «тосковал» не столько о небе, сколько об освобождении крестьян, которое так долго не наступало (этюда Н. Михайловского «Герой безвременья»).

Смысл «демонизма» Лермонтова Розанов видит в ином. Средневековые легенды полны сказаниями о духах, называемых «демонами», всегда обольстительных. Обольстительные девушки являются подвижникам, обольстительные юноши соблазняют подвижниц. Немало девушек было сожжено на кострах за сношение с «духами». В «Демоне» Лермонтов, в сущности, создал один из таких мифов. В древности, говорит Розанов, его поэма стала бы священной сагою, представляемою в Элевзинских таинствах, а монастырь, куда родители отвезли Тамару, стал бы почитаемым местом, и самый Демон не остался бы безымянным,

с общим родовым именем, но обозначился бы собственным около Адониса, Таммуза, Зевса.

В доказательство Розанов приводит рассказ Иосифа Флавия о случае, имевшем место в Риме во времена Тиверия. Это своего рода воплощение «мифа в действительности». В Риме жила одна знатная и славившаяся своею добродетелью женщина по имени Паулина. Она была очень богата, красива и в том возрасте, когда женщины особенно привлекательны. Впрочем, она вела образцовый образ жизни. Замужем она была за неким Сатурнином, который был так же порядочен, как и она. В эту женщину влюбился некий Деций Мунд, один из влиятельнейших тогдашних представителей всаднического сословия. Так как Паулину нельзя было купить подарками, то Деций возгорелся еще бóльшим желанием обладать ею и обещал, наконец, за одно дозволенное сношение с нею заплатить 200 000 аттических драхм. Однако он был отвергнут и тогда, не будучи далее в силах переносить муки отверженной любви, решил покончить с собою и умереть голодной смертью...

У Мунда жила одна бывшая вольноотпущенница отца его, некая Ида, женщина, способная на всякие гнусности. Видя, что юноша чахнет, и озабоченная его решением, она явилась к нему и, переговорив с ним, выразила твердую уверенность, что при известных условиях вознаграждения доставит ему возможность иметь Паулину. Юноша обрадовался этому, и она сказала, что ей будет достаточно всего 50 000 драхм. Получив от Мунда эту сумму, она пошла иною дорогою, чем он, ибо знала, что Паулину за деньги не купишь. Зная, как ревностно относится Паулина к культу Изиды, она выдумала следующий способ добиться своей цели: явившись к жрецам для тайных переговоров, она сообщила им, под величайшим секретом, скрепленным деньгами, о страсти юноши и обещала сейчас выдать половину всей суммы, а затем и остальные деньги, если жрецы как-нибудь помогут Мунду овладеть Паулиною.

Старший из них отправился к Паулине и сказал, что явился в качестве посланца от самого бога Анубиса, который-де пылает страстью к Паулине и зовет ее к себе. Римлянке доставило это удовольствие, она возгордилась благоволением Анубиса и сообщила своему мужу, что бог Анубис пригласил ее разделить с ним

трапезу и ложе. Муж не воспротивился этому, зная скромность жены своей. Поэтому Паулина отправилась в храм. После трапезы, когда наступило время лечь спать, жрец запер все двери. Затем были потушены огни, и спрятанный в храме Мунд вступил в обладание Паулиной, которая отдавалась ему в течение всей ночи, предполагая в нем бога. Затем юноша удалился раньше, чем вошли жрецы...

Паулина рано поутру вернулась к мужу, рассказала ему о том, как к ней явился Анубис, и хвасталась перед ним, как ласкал ее бог. Слышавшие это не верили тому, изумляясь необычности события, но не могли не верить Паулине, зная ее порядочность. На третий день после этого она встретила Мунда, который сказал ей: «Паулина, я сберег 200 000 драхм, которые ты могла внести в свой дом. И все-таки ты не преминула отдаться мне. Ты пыталась отвергнуть Мунда. Но мне не было дела до имени, мне нужно было лишь наслаждаться, а потому я прикрылся именем Анубиса». Сказав это, юноша удалился. Паулина теперь только поняла всю дерзость его поступка, разодрала на себе одежды, рассказала мужу о всей гнусности и просила помочь ей наказать Мунда за это чудовищное преступление. Муж ее сообщил обо всем императору. Жрецы и служанка были распяты, храм разрушен, Мунд отправлен в ссылку.

Таков пересказанный Розановым в статье «“Демон” Лермонтова и его древние родичи» «миф с подлогом». Но чтобы создать злоупотребление, нужно иметь веру в подлинность мифа. Ни Паулину, ни ее мужа не оскорбило требование совокупления в храме. «Сам Анубис (изображавшийся в виде шакала) спускается к нам и хочет соучаствовать нашему браку, сделать тебя небожительницей. Спешите же, спешите и радуйтесь!» – нечто в этом роде было свойственно мифомышлению древних, веривших, что боги сходили на землю и рождались с людьми.

Розанов один из первых сравнил лермонтовского Демона с милтоновским Сатаной. И сделал это по-розановски интуитивно: «Я не читал “Потерянного рая” Мильтона, но мне запомнились где-то, когда-то прочитанные слова, что собственно яростен и обаятелен – сатана, а о Боге – мало и бледно. Значит, тоже вроде “Демона” Лермонтова»¹⁰.

Гений Лермонтова «омрачен мрачностью», говорил Розанов и усматривал в этом одну из причин некоторой «нерасположенности» у нас к поэту. «Истинно серьезное русский видит или непременно хочет видеть только в сочетании с бодрой веселостью или добротою. Шутку любил даже Петр Великий, и если бы его преобразования совершались при непрерывной угрюмости, они просто не принялись бы. “Не нашего ты духа”, – сказали бы ему»¹¹.

Все великие писатели русские несли в себе доброту и мечту. Розанов называет их «абсолютистами сердца» и замечает: «Знаете, что у нас был даже абсолютно здравый смысл?! Это – Пушкин... Все море русской жизни с ее крепким здравомыслием, в сущности, отражает Пушкина, или, пожалуй, Пушкин отразил его. Но и здесь здравый смысл довел до абсолютности же».

Пушкин был ясен и понятен. Лермонтов оставался загадочен и туманен, его неразгаданность волновала и привлекала Розанова. «И вот, три года возясь около своей темы, – писал он по поводу лермонтовской “Морской царевны”, – я испытываю это же бессилие неосторожного “царевича” и, наконец, сосредоточиваюсь мыслью на этом самом бессилии, на невозможности при свете дня увидеть живую тайну нашего бытия, нашего рождения...».

Розанов находил у Лермонтова изображение «тайн вечности и гроба» (глава «Из загадок человеческой природы» в книге «В мире неясного и нерешенного»), утверждал, что Лермонтов имел ключ той «гармонии» (слияние природы и Бога), о которой вечно и смутно говорил Достоевский (статья «Вечно печальная дуэль»). Причудливость и непостижимая загадочность Лермонтова сравнивались им с кометой, сбившейся «со своих и забежавшей на чужие пути» (книга «Когда начальство ушло...»). В последней своей статье о Лермонтове, написанной к 75-летию гибели поэта, Розанов вновь возвращается к мысли о его убийце: назовут Лермонтова – назовут Мартынова, фатально, непременно. Одного благословят, другого проклянут.

Лермонтов поднимался за Пушкиным неизмеримо более сильной птицей, утверждает Розанов. В последних стихах поэта он видит «красоту и глубину, заливающую Пушкина». Пушкин «навевал», Лермонтов же «приказывал». «Ах, и “державный же это был поэт!” Какой *тон*... Как у Лермонтова – *такого тона еще не было ни у кого в русской литературе*. Вышел – и владеет. Сказал –

и повинуются... У него были нахмуренные очи. У Пушкина – вечно ясные. Вот разница. И Пушкин сердился, но не действительным серженьем. Лермонтов сердился действительным серженьем. И он так рано умер! Бедные мы, растерянные... Час смерти Лермонтова – сиротство России»¹². Такими пронзительными словами завершилась встреча Розанова с Лермонтовым.

Последние и, может быть, самые глубокие слова Розанова о Лермонтове остались неопубликованными. Мы читаем их только теперь, почти столетие спустя. И в этом тоже утрата русской культуры, ее сиротство после 1917 г.

17 сентября 1915 г. Василий Васильевич записал: «Пала звезда с неба, не догорев, не долетев». Метеор. Из космической материи, вовсе не земной, – но упал на землю, завалился в канаву, где-нибудь в Сибири: и ученые – подходя – исследуют, не понимают и только в “Музее мертвых вещей” наклеили этикетку: “Метеорическое тело. Весом 7 пуд. 10 ф. 34 золотника. Состав: железо, углерод, фосфор” etc.

Бедные ученые.

Бедные мы.

Я всегда думал: доживи он *хоть этот год* до конца... А если бы этот год *и еще один следующий* (один год!! только 12 месяцев!!! – Боже, отчего же Ты не дотянул??? отчего языческие парки перерезали нить?) – он бы уже поднялся как Пушкин, до высоты его – и сделал бы невозможным “Тоголя в русской литературе”, предугадав его, погасив его a priori.

То, что мы *все чувствуем* и в чем заключается самая суть – это что Лермонтов был сильнее Пушкина и, так сказать, “урожденнее – выше”. Более что-то аристократическое, более что-то возвышенное, более божественное. В пеленах “архиерей”, с пеленок “уже помазанный”. Чудный дар. Чудное явление. Пушкин был немножко *terre-à-terre* <приземленный>, слишком уж “русский”, без иностранного. Это мило нашему сердцу, и мы гордимся и радуемся: но в глубине-то вещей, “когда русский *без иностранного*” – и по сему качеству излишнего русизма он даже немножко не русский. Итак *terre-à-terre* и мундир камер-юнкера, надетый на него какою-то насмешкой, выражает втайне очень глубоко и верно его *terre-à-terre*’ность. В Лермонтове это прямо невозможность. Он

слишком “бог”, – и ни к Аполлону, ни к Аиду чин камер-юнкера не приложим...

Но все умерло. Разбилось. “Метеор так мал. Всего 7 п. 10 ф. 24 золотника”.

Материя Лермонтова была высшая, не наша, не земная. *Зачатие* его было какое-то другое, “неземное”, и, пища Тамару и Демона, он точно написал нам “грех своей матери”. Вот в чем дело и суть.

Поразительно...

Чего мы лишились?

Не понимаем. Рыдаем. И рвем волосы...

– Горе. Горе. Горе.

Ну а 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”. Потеряли. И до сих пор не находим его. И найдем ли – неведомо»¹³.

Если можно было бы каким-то образом прибавить годы жизни умершим великим, то больше всего, думается, должен был бы получить Лермонтов. Бывали гении, не успевшие по-настоящему раскрыться, и мы о них мало что знаем. Лермонтов в свои 27 лет только что раскрыл свою гениальность, и все оборвалось вдруг. Если бы Пушкин умер в 27 лет, он не стал бы «нашим всё». Лермонтов, как никто, достоин был бы такого Божественного дара, как продление жизни. Если бы мы могли...

Трагическое сопровождало Лермонтова и при жизни, и после его смерти. Когда в 1914 г. собирались отметить 100-летие рождения поэта, – началась мировая война. Не состоялось и празднование 100-летия гибели поэта в июле 1941 г. – разразилась Великая Отечественная война. Надеемся, что в октябре 2014 г., когда будет праздноваться 200-летие рождения Лермонтова, ничего трагического не произойдет, иначе это выглядело бы слишком «демонично».

В начале нынешнего, 2014 г., радиостанция «Орфей», которую я обычно слушаю, дала перечень юбилеев наступившего года. Среди многих имен деятелей искусства, музыки, литературы и науки, иногда малоизвестных слушателям, имя Лермонтова не

возникло. А ведь 2014-й – это не только Год культуры, как повсеместно вещается, но для нас и Год М.Ю. Лермонтова.

-
- ¹ Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях. – М., 1995. – С. 642.
 - ² Там же. – С. 603.
 - ³ Розанов В.В. Собр. соч. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. – М., 1996. – С. 289.
 - ⁴ Соловьёв В.С. Лермонтов // Соловьёв В.С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 289.
 - ⁵ Розанов В.В. Собр. соч. О писательстве и писателях. – С. 74.
 - ⁶ Там же. – С. 97.
 - ⁷ Там же. – С. 84.
 - ⁸ Там же. – С. 83.
 - ⁹ Розанов В.В. Собр. соч. Во дворе язычников. – М., 1999. – С. 318.
 - ¹⁰ Там же. – С. 104.
 - ¹¹ Розанов В.В. Собр. соч. Юдаизм. – М.; СПб., 2009. – С. 322.
 - ¹² Розанов В.В. О писательстве и писателях. – С. 642–643.
 - ¹³ Розанов В.В. Собр. соч. Мимолетное. – М., 1994. – С. 301.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

В.Б. Трофимова

М.О. МЕНЬШИКОВ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Аннотация

В статье рассмотрено формирование М.О. Меньшикова (1859–1918) как литературного критика, особенности его полемики с представителями новой народнической критики А.И. Богдановичем и В.А. Гольцевым, защита Меньшиковым наследия В.Г. Белинского, А.Н. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского в полемике с А.Л. Волынским и Д.С. Мережковским.

Ключевые слова: литературная критика, народническая критика, публицистика.

Trofimova V.B. M.O. Menshikov as literary critic

Summary. The article concerns the Menshikov's formation (1859–1918) as literary critic, his polemic with the representatives of the new narodnichesky criticism A.I. Bogdanovich and V.A. Goltsev, his protection of the heritage of V.G. Belinsky, A.N. Dobrolyubov, N.G. Chernyshevsky in the polemic with A.L. Volynsky and D.S. Merezhkovsky.

Литературно-критическое наследие выдающегося русского политического писателя, литературного критика, публициста и журналиста М.О. Меньшикова (1859–1918) обширно, многогранно и еще очень мало исследовано. Литературная критика Меньшикова отличалась жанровым разнообразием, философичностью и глубиной теоретического осмысления литературных явлений: писатель активно разрабатывал основные вопросы теории литературы (поэтики) и литературной критики, исследуя их в широком философско-этическом и культурологическом контексте.

Представление о литературной критике как разновидности литературного творчества и части науки о литературе на рубеже

XIX–XX вв. соотносится с современной трактовкой термина «литературная критика» в литературоведении. «Критика – одна из литературоведческих дисциплин, занимающаяся изучением принципов и приемов оценки литературного творчества с эстетической, социальной, нравственно-этической и других точек зрения»¹. Л.М. Крупчанов подчеркивает, что литературная критика сосуществует и постоянно взаимодействует с другими литературоведческими науками – историей литературы и с теорией литературы.

Л.М. Крупчанов очень точно определил специфику литературной критики как особой деятельности, соединяющей в себе элементы художественного творчества, научного анализа и журналистики: «Литературную критику можно было бы охарактеризовать как практическую теорию и как актуальное литературоведение. Взаимодействуя с двумя другими литературоведческими дисциплинами, критика способствует их развитию, представляя конкретные данные для теории и истории литературы»². Чтобы определить особенности методологии литературной критики Меньшикова, важно учесть принятое у историков русской литературной критики представление, что оценить литературные явления только с художественной точки зрения очень сложно. Поэтому для русской критики вообще был характерен осознанный интерес к социальным, политическим, научным проблемам, а отсюда подавляющее большинство работ о литературе представляли собою критико-публицистические исследования³. Литературная критика Меньшикова тоже соединила в себе философскую глубину с публицистичностью.

Литературно-критические статьи М.О. Меньшикова 1890-х годов, периода его работы в газете поздних народников «Неделя» и журнальном приложении к газете «Книжки “Недели”», как раз с полным правом можно назвать «практической теорией» литературной критики и «актуальным литературоведением». На первое место Меньшиков-критик ставил философско-этическую оценку литературного произведения, далее следовала эстетическая и социально-политическая оценки. Как литературный критик М.О. Меньшиков формировался под влиянием многих известных литературных критиков старшего поколения (Н.К. Михайловского, М.А. Протопопова, В.А. Гольцева, Л.Е. Оболенского, А.М. Скабичевского). Как творческая личность писатель развивался и в поле-

мике с литературными критиками-ровесниками (В.В. Розановым, А.Л. Волынским, Д.С. Мережковским, А.И. Богдановичем). Об отношении Меньшикова к своим младшим критикам-современникам (В.И. Иванову-Разумнику, А.Г. Горнфельду, А.А. Измайлову) ничего не известно, за исключением его младшего коллеги по газете «Неделя» Н.Я. Абрамовича.

Кроме того, на становление Меньшикова-критика повлияло его общение в 1890-х годах с писателями, поэтами и философами Л.Н. Толстым, Н.С. Лесковым, Я.П. Полонским, Н.Н. Страховым, С.Я. Надсоном, А.П. Чеховым, В.С. Соловьёвым. Б.Ф. Егоров отмечает, что специфической чертой русской литературной критики было активное участие в этой разновидности литературного труда многих крупных русских писателей XIX в. Одной из граней творчества Л.Н. Толстого была именно философская публицистика, которая вызвала горячий отклик у Меньшикова, например, идейный пафос статьи «Неделание» (1893) Л.Н. Толстого нашел поддержку у Меньшикова-критика, несмотря на всеобщее отрицательное отношение к этому произведению Толстого со стороны русской литературной критики и читающей публики. Еще на рубеже 1880–1890-х годов появляются концепции модернистских течений, представленные литературно-критическими работами В.С. Соловьёва, А.Л. Волынского, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, основывавшимися на обширном культурологическом контексте. Поэтому исследователь русской критики Б.Ф. Егоров подчеркивает особую значимость русской литературной критики в литературном процессе: «Русская литературная критика – такое же своеобразное и уникальное явление, как и русская классическая литература. Ни в одной стране мира критика не играла такой громадной роли. Русская публика часто в первую очередь читала именно критические статьи, а потом принималась за художественные произведения»⁴.

Меньшиков придавал большое значение литературной критике. К началу 1890-х годов он одним из первых ощутил существенные изменения в литературном процессе конца XIX в. и связанную с ними смену приоритетов в русской литературной критике. По мнению исследователей литературной критики, осознав изменение художественной ситуации, русские критики в 1890-е годы стали говорить о завершении в русской классической

литературе целого литературного периода, начавшегося в 1840-х годах. Поэтому литературная критика столкнулась с двумя проблемами: во-первых, с необходимостью анализа и обобщения итогов полувекового развития русской литературы, а во-вторых, — с выявлением главного направления дальнейшего развития отечественной литературы⁵.

Именно к 1890-м годам исследователи русской литературной критики относят начало широкой дискуссии о прошедшем этапе русской литературы, о «наследстве», которая знаменовала собой пересмотр теоретических оснований литературы и литературной критики, подразумевая обращение к ряду основополагающих эстетических, идеологических и политических вопросов. Началу дискуссии положили две работы: в 1890 г. К.Н. Леонтьев опубликовал статью «Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л.Н. Толстого», а в 1891 г. появился известный труд А.М. Скабичевского «История новейшей русской литературы (1848–1890)». Авторы этих работ признавали, что особый 40-летний период в истории новейшей русской литературы завершился. В центре внимания участников дискуссии оказалось творчество писателей-классиков А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.А. Майкова, И.С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова; писателей, вступивших на литературную сцену уже в 1880–1890-х годах, А.П. Чехова, В.Г. Короленко, А.М. Горького, В.И. Немировича-Данченко, В.И. Дедлова (Кигна), И.И. Ясинского; знаменитых литературных критиков 1860-х годов А.А. Григорьева, А.В. Дружинина, В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского, А.Н. Добролюбова, Д.И. Писарева, а также критиков-декадентов, сторонников зарождавшегося русского символизма и в целом модернистского направления в русской литературе. В дискуссии о литературе и критике приняли участие представители всех направлений русской литературной критики и общественной мысли рубежа XIX–XX вв. Полемические литературно-критические выступления Меньшикова на страницах журнала «Книжки «Недели»» 1890-х годов, составившие в дальнейшем книги «О писательстве» (1898) и «Критические очерки» (1899–1902), тоже были неотъемлемой частью этой масштабной полемики. Книгу «Критические очерки» можно отнести к жанру импрессионистических

этюдов и литературных портретов. Меньшиков размышлял о творческом наследии Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, А.К. Толстого, Полонского, И.С. Аксакова, Тургенева, Л.Н. Толстого, Гончарова, Достоевского, Чехова, Горького, А. Накрохина, Боборыкина; философском и поэтическом творчестве В.С. Соловьёва; о представителях «реальной критики» 1860-х годов и критиках-декадентах А.Л. Волынском, Д.С. Мережковском.

Становление Меньшикова как литературного критика пришлось на время господства главного направления русской литературной критики – народнической критики, которая вела свое происхождение от «реальной» критики 1860-х годов. Народническая критика не была однородным явлением, объединяя публицистов разных взглядов, под которым подразумевали «самую характерную литературно-критическую фракцию, входящую в состав публицистической партии, публицистического течения русской критики»⁶. Все разновидности народнической критики рубежа XIX–XX вв. определяются историками русской критики общим понятием «демократическая критика», истоки которой восходят к демократической традиции русской общественно-литературной жизни 1860-х годов, основанной на принципах «реальной» критики Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В центре внимания представителей демократической критики были социально-нравственные вопросы общественной жизни и их правдивое отражение в художественной литературе. Идеологическими вождями этого влиятельного направления в русской критике неизменно считались два выдающихся критика Н.К. Михайловский и М.А. Протопопов. Михайловский с начала 1890-х годов и до своей кончины в 1904 г. руководил авторитетным народническим журналом «Русское богатство», а Протопопов являлся одним из наиболее уважаемых сотрудников этого журнала. Оба критика представляли для коллег эталон гражданского мужества и принципиальности. Переход Меньшикова в 1901 г. в «Новое время» был воспринят как измена газете «Неделя» и ее народническим принципам и вызвал резкое осуждение у Михайловского и всей демократической общественности. На страницах «Нового времени» Меньшиков опубликовал статью «Библиейский титул г. Михайловского», где объяснил свой поступок тем, что в «Новом времени» он видит газету не одной партии, а своеобразный «парламент мне-

ний», газету «русского национального направления», в которой он намерен отстаивать независимость своих мнений⁷.

Значение литературно-критической программы Михайловского для целого поколения демократических критиков, в том числе и для раннего Меньшикова, заключалось в органичном соединении в его критике основ подлинной научности с актуальной публицистичностью наиболее острых вопросов современности. Меньшиков вслед за Михайловским одним из первых выделил среди своих писателей-ровесников Чехова, считая его самым талантливым. Михайловский считал, что Чехову не удалось создать образ положительного героя как идеал для подражания. Меньшиков тоже называл героев Чехова «нытиками», «гамлетиками», обессиленными интеллигентами, видя в этом явлении порчу нации. Однако Меньшиков в повести Чехова «Мужики» первым смог увидеть «едва уловимые настроения прекрасной, бодрой души, все созерцающей точно в солнечном свете»⁸.

С М.А. Протопоповым Меньшикова сближало признание заслуг русской «реальной» критики 1860-х годов во главе с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым. Именно Меньшиков в статье «Критический декаданс» (1893) защитил от нападок критика-декадента А. Волынского не только Белинского, Чернышевского и Добролюбова, но и самого Протопопова. Более того, учитывая высокий моральный и профессиональный авторитет Протопопова-критика Меньшиков не мог не ориентироваться на его мнения; этих публицистов объединяла присущая им обоим принципиальность и гражданское мужество. Протопопов вслед за А.И. Богдановичем откликнулся на книгу философской эссеистики Меньшикова «Думы о счастье», опубликованную на страницах «Книжек “Недели”» в 1894 г. (отдельные издания – СПб., 1898, 1901). В отличие от А.И. Богдановича, увидевшего в «Думах о счастье» обуржуазившееся вырождение народничества, Протопопов назвал эту книгу Меньшикова «эпической поэмой», которой была свойственна «глубокая серьезность», «тихая задушевность и почти молитвенная сосредоточенность»⁹. В то же время в цикле ярких критических статей на страницах «Русской мысли» Протопопов остро критиковал Меньшикова за противоречия в рассуждениях и отсутствие в его статьях четко сформулированных мыслей. Но критика Протопопова по отношению к Меньшикову всегда отличалась

доброжелательностью: сотрудник «Русской мысли» не ставил под сомнение искренность полемических выступлений Михаила Осиповича. Протопопов сделал такое важное замечание: «Против логики он, действительно, погрешает, но против совести – никогда»¹⁰. Именно Протопопов одним из первых среди критиков обратил внимание на афористичность речи Меньшикова, который обычно высказывал «некоторое общее суждение, непременно заключающее в себе свою долю истины, которую надо только пристроить к надлежащему месту»¹¹. По поводу опубликованной в 1897 г. на страницах «Книжек “Недели”» книги философско-этической эссеистики Меньшикова «О любви» (отдельное издание – СПб., 1899) Протопопов в 1899 г. на страницах «Русской мысли» в статье «По поводу одной сердитой книжки» высказался отрицательно, упрекая Меньшикова в излишней назидательности. Обоснованно критикуя Меньшикова, Протопопов одним из первых назвал статьи Меньшикова «замечательным литературным явлением», отмечая «постоянно высокий строй» его размышлений, «его тихое, но никогда не ослабевающее воодушевление, его глубокую веру в призвание и достоинство человека, его религиозность в самом широком и лучшем значении этого слова»¹². Протопопов смог увидеть особенность индивидуального стиля Меньшикова – его афористичный тип речи, благодаря чему статьи писателя «имели значение не по своему построению, а по своему настроению, не по своей убедительности, а по своей заразительности»¹³.

Учитывая проблематику литературно-критических статей Меньшикова и значимость для него этической оценки литературных произведений и явлений, можно предположить, что опосредованно некоторое влияние на писателя могла оказать литературно-критическая концепция Л.Е. Оболенского (1845–1906), являвшегося с 1883 по 1891 г. руководителем народнического журнала «Русское богатство». Концепция Л.Е. Оболенского была близка взглядам Меньшикова тем, что Оболенский главную задачу критики видел в стремлении осмыслить гражданскую позицию и моральный долг писателя, который отражен в его литературных произведениях. Оболенский полагал, что художественные произведения могут воссоздавать определенные чувства и эмоции у читателей. Оболенский выступал как теоретик литературы, создав

программные работы «Физиологическое объяснение чувства красоты» (1878), «Искусство и тенденциозность. Опыт научной постановки критики» (1883), «Основы научной теории искусства и критики» (1895). Подобно другим литературным критикам позднего народнического направления, Оболенский стремился преодолеть излишнюю публицистичность и утилитаризм демократической критики, создав научно-эстетические и культурно-исторические основы критики, проявляющиеся в использовании при исследовании художественного текста методов и приемов эстетической и культурно-исторической критики вместе с традиционными приемами «реальной» критики. Свои литературно-теоретические идеи Оболенский воплотил в целом ряде критических работ о творчестве Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Гончарова, по жанру относившихся к популярным в конце XIX в. критическим этюдам.

Участвуя в масштабной полемике о новейшей литературе и критике, Меньшиков полемизировал по вопросам общественной нравственности с ведущим критиком и редактором журнала «Русская мысль» В.А. Гольцевым (1850–1906), сторонником литературно-эстетического наследия 1860-х годов и одновременно представителем «новой критики». Гольцев стремился построить свою эстетическую теорию литературной критики на научном знании, а именно на использовании данных психологии. Как теоретик литературы, Гольцев видел назначение искусства и литературы в воссоздании в конкретном образе «движения человеческой души при свете общественного и личного идеала»¹⁴. В концепции критики Гольцева служение общественному идеалу в духе «реальной» критики 1860-х годов соединялось с признанием автономности, «бессознательности» художественного творчества. К зарождавшейся «новой критике» Гольцева причисляли за отчетливый субъективный психологизм, проявлявшийся в его критических работах 1890-х годов, среди которых книги «Об искусстве. Критические заметки» (1890), «Литературные очерки» (1895), «О художниках и критиках» (1899).

Под псевдонимом «г. О. Т. В.» Гольцев опубликовал в декабре 1894 г. на страницах «Русской мысли» статью, в которой утверждал главенство знания по отношению к совести, полемизируя со статьей Меньшикова «Высшая цель» (1894), опубликованной в «Книжках “Недели”». Меньшиков в «Русской мысли» кате-

горически возразил Гольцеву программной статьей «Совесьть и знание»: «Нужна ли совесьть? Вопрос этот, к сожалению, не настолько бесспорен, чтобы невозможны были в нем разноречия. В “Литературных наблюдениях” декабрьской книжки “Русской Мысли” г. О. Т. В. достаивает одну мою статью сочувственного разбора, но вместе с тем отрицает основную ее мысль – ту, что личная нравственность есть источник общественной нравственности. Мой уважаемый противник утверждает, что не совесьть, а знание ведет к справедливым порядкам жизни; в разных местах статьи он иронизирует над развитием совести (“погружением” в совесьть, как он выражается), считая это по меньшей мере бесполезным делом. Совесьть выходит как бы не нужной: достаточно, видите ли, одного знания. По представлению г. О. Т. В. выходит, что совесьть и начинается, и оканчивается в границах отдельной личности, что она не переходит на общественные цели человека и со злом общественным мирится»¹⁵.

Меньшиков, наоборот, отстаивал главенство совести над знанием. Эта идея красной нитью проходит сквозь всю книгу философской эссеистики «Думы о счастье». В статье «Совесьть и знание» Меньшиков продолжает свои философские размышления, вырабатывая свою литературно-критическую программу. Меньшиков подразумевал под совесьтью активное и абсолютное отрицание зла: «Я думаю, что совесьть есть *абсолютное* отрицание зла, то есть зла не только личного, но и общественного, государственного, расового, всечеловеческого, мирового, если бы последнее было открыто. Нельзя допустить, чтобы совестливый человек, борющийся со своими нравственными несовершенствами, мог равнодушно отнестись к таким же несовершенствам вне себя. Совесьть, если она не притворна, как и всякое доподлинное сознание, есть страсть, т.е. не пассивное, а деятельное состояние души, стремящееся, как всякая сила, распространиться на весь мир. Можно ли, в самом деле, “удалиться от мира”, раз обладаешь живой совесьтью?»¹⁶

Меньшиков понимал под нравственным совершенствованием активную нравственную позицию, предполагающую действие: «“Нравственное совершенствование”, как я его понимаю, не есть просто *неделание* зла: оно есть стремление к деланию добра. Воздержание от дурных поступков есть не высшая, а низшая граница

совести, тот уровень, где последняя лишь начинается. Простое воздержание от зла, как всякая граница, есть момент безразличный: ни добро, ни зло. Подняться до этой границы, конечно, необходимо, но подняться и не перейти ее, это все равно, что младенцу созревшему не родиться. Кто нравственно созрел, чтобы не делать зла, тот не может не делать добра, и чем горячее в вас отрицание неправды, тем искреннее и глубже подчинение нравственной истине – до степени страсти, требующей выхода. “Спасение души” никак нельзя понимать как погружение ее в мертвое безразличие; душа – это энергия; “спасение” души есть превращение ее из вредной энергии в полезную **энергию** же. Идеал совестливых людей – Христос – не удалялся от мира, а шел в мир, в жестокий и холодный мир, чтобы согреть его Своею кровью. Удаление от мира – это эгоизм, отторгающий человека от человечества и замыкающий его в узком кругу корыстных интересов. Только эгоисты одиноки, и за то мир для них – пустыня»¹⁷.

Размышления о совести и нравственном совершенствовании Меньшиков связывает с позицией русской интеллигенции в обществе с ее назначением на примере известного публициста, американского инженера и предпринимателя, князя П.А. Тверского, бежавшего из России в связи с делом народовольцев. Очерки Тверского, публиковавшиеся в 1880-х годах на страницах «Вестника Европы» и «Книжек “Недели”», вызвали огромный интерес читателей. Тверской прочитал «Думы о счастье» Меньшикова и категорически ему возражал в ряде писем. Меньшиков спорит с философским обоснованием Тверского его бегства из «бедной и невежественной России» в Америку. Михаил Осипович доказывал, что бегство из России стало трагической ошибкой, что ее повторение последователями Тверского приведет к предательству интеллигенцией своей родины. Меньшиков полагал, что русской интеллигенции нужно активно действовать на благо родины, преодолевая пассивность, делая Россию культурной, просвещенной страной. Меньшиков пишет: «Я ставлю развитие совести прежде всех других задач не потому, что другие задачи не нужны, а потому, что совесть находится у нас в особенно жалком упадке и тормозит развитие просвещения и благосостояния. В основах русской личной, семейной и общественной жизни гнездятся безнравственные начала холопства и самодурства, почти полное отсутствие инстинкта дос-

тоинства, отсутствие в силу этого самостоятельности и влечения к жизненной правде. Грубейший, чисто азиатский материализм душил нашу невежественную буржуазию, и тем же своекорыстным материализмом заражена в огромном большинстве и интеллигенция. Корысть и нажива – вне этого нет желаний, – поймите: *желаний нет*»¹⁸.

По убеждению Меньшикова, успешно участвовать в преобразовании русской жизни интеллигенция сможет, только соединив просвещение общества со стремлением к нравственным идеалам: «Спор не нужен, нужна честная работа, которая людей искренних непременно заставит встретиться: поборников совести непременно приведет к знаниям как к необходимому ее оружию, а ревнителей знания приведет к нравственным идеалам, дающим смысл знанию. Лозунгом плодотворного общественного движения не может быть ни “нравственность”, ни “просвещение”, а неразрывный союз их – нравственное просвещение. Эти два великих сознания должны быть сближены, чтобы вызвать из скрытых сил души “священный пламень”, энергию сознательной и радостной работы»¹⁹.

Еще одним из постоянных оппонентов Меньшикова был влиятельный критик А.И. Богданович (1860–1907), который являлся идеологом народнического журнала «Мир Божий», где публиковался в постоянной рубрике «Критические заметки», которые пользовались большим успехом у читающей публики. Богданович призывал своих единомышленников к обновлению народничества, освобождению от народнического шаблона, борьбе за новый реализм изображения, поэтому объектом рассмотрения Богдановича стало творчество Чехова. Представляя свою трактовку повести Чехова «Мужики», Богданович утверждал, что этой повестью народнической идеализации русской деревни в художественной литературе положен конец. Этим заявлением Богданович смело противопоставил себя всей народнической критике. Богданович не был идейным противником Меньшикова, но в основном отрицательно отзывался о критических работах Михаила Осиповича. Находясь в дружеских отношениях с Чеховым, Меньшиков пристально следил за его творчеством. Разбору повестей «Мужики» (1897) и «В овраге» (1900) Меньшиков посвятил статьи «Слово о мужиках» (1897) и «Три стихии» (1900), в которых проявил себя как неординарный критик. На примере этих повестей Мень-

шиков показал, что жанр романа в конце XIX в. исчерпал себя и уступает место эпике малых форм – повести и рассказу. Меньшиков на примерах этих повестей Чехова продолжил размышления литературных жанрах и поиске новых форм, начатых им в статьях «Литературное бессилие и его причины» (1892), «О литературе и писателях» (1893) и «Пределы литературы» (1893). Именно к этим жанрам, по мнению Меньшикова, относились наиболее выдающиеся произведения литературы 1890-х годов: «Я как-то уже говорил мое мнение, что “большой роман отживает свой век”. Недаром самые талантливые художники слова в разных странах – Мопассан, Киплинг, Чехов, Сенкевич предпочитают маленькие рассказы. Большой роман, я думаю, не совсем естественная форма для художественной вещи»²⁰. Меньшиков одним из первых ощутил главное настроение чеховской прозы – глубокую затаенную печаль, соединенную со светлым чувством надежды. Меньшиков был убежден, что в повести «Мужики» большой талант Чехова проявился с необычайной силой: «В “Мужиках” г. Чехов развернул всю силу своего огромного таланта, но больше силу, чем красоту. Рассказ прекрасен, но жизнь, выведенная в нем, слишком горестна, чтобы любоваться ею. У г. Чехова едва ли найдутся более выразительные вещи, но у него есть много гораздо более грациозных, проникнутых поэзией и почти счастьем. *Почти* – так как муза Чехова полна печали, несмотря на ее милый и нежный юмор. В “Мужиках” вы встретите этот юмор, но в них не так заметна пленительная чеховская свежесть, едва уловимые настроения прекрасной бодрой души, все созерцающей, точно в солнечном свете. Здесь лишь на дальнем плане в мимолетных описаниях природы видны голубые уголки неба, общий же колорит мрачен, рисунок отличается строгостью, доходящей до суровости. Природа здесь сияет “красою вечною”, как бы “у гробового входа”; на высоких берегах выходящей среди лугов реки, среди вечных волшебных закатов и зорь разыгрывается тягостная драма человеческого существования, дошедшего до крайнего упадка. Может ли этот рассказ на столь значительную тему, столь ярко выраженную, быть назван мелочью? По-моему, это серьезный, очень ценный вклад в нашу классическую литературу и большая заслуга перед обществом»²¹. Меньшиков ставил повесть «Мужики» выше «Записок охотника» Тургенева.

Как и Богданович, Меньшиков считал, что повесть «Мужики» Чехова показала полное незнание писателями-народниками жизни народа и деревни, за исключением очень немногих. Причину этого Меньшиков видел в отсутствии у этих писателей подлинного таланта и незнании ими подлинной жизни народа: «Я вовсе не любитель так называемой мужицкой беллетристики. <...> Мужик в самом деле очень тогда надоел и совсем был неинтересен... Почему? А потому, что это был не настоящий мужик – вроде чеховских, – а какой-то поддельный, придуманный. Дело в том, что за исключением трех-четырех тогдашних даровитых беллетристов – Глеба Успенского, г. Златовратского, Каронина – все остальная братия “народников” по бесталанности своей не знали народа и не могли знать его. <...> “Мужики” как вещь художественная дают не только *полное* знание в затронутой области, но и знание важное по существу. <...> Рассказ г. Чехова – драгоценный вклад в науку о народе, из всех наук, может быть, самую важную. Вот общественное значение этой художественной вещи»²². В статье «Три стихии» на основании разбора повести «В овраге» Меньшиков пришел к выводу о том, что именно Чехов станет первооткрывателем жизни народа в литературе рубежа XIX–XX вв., как прежде жизнь помещиков и народа открыли Пушкин, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой, а купечества – Островский.

Меньшиков продолжал размышлять над судьбами европейской цивилизации, соотношением культуры и цивилизации, господством в европейском обществе настроений крайнего пессимизма и скептицизма. В статьях, составивших второй том сборника «Критические очерки» (1902), ярко проявилось провидение Меньшикова, предчувствовавшего в новом XX в. социальные потрясения, трагедию богоотступничества и богоборчества. Новые модернистские течения в русской культуре и литературе, объединенные современниками в понятие «декаданс», воспринимались Меньшиковым как проявление кризисного мировосприятия и мировоззрения. В 1890-х годах русский символизм постепенно начинал завоевывать признание у русской публики как идеологически и эстетически новое направление в поэзии, одновременно формируется особый род новой критики – критика русских символистов как одно из проявлений модернистских течений в литературной критике. Новое искусство сопровождалось громкими по-

лемическими заявлениями критиков, дискуссией мнений, ниспровержением кумиров прошлого. Предвосхищая во многом идеи О. Шпенглера о гибели европейской цивилизации, общаясь с В.С. Соловьёвым и, как никто, понимая этого гениального философа-идеалиста, Меньшиков категорически не принимал теорий критиков-символистов. Роль ниспровергателя авторитетов народнической критики взял на себя А.Л. Волынский (1861–1926), расправившись на страницах «Северного вестника» с Белинским, Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым. В статье «Критический декаданс» (1893), имеющей особое значение в творчестве Меньшикова-критика, Михаил Осипович защищает корифеев «реальной» критики 1860-х годов от Волынского, напоминая об их несомненных заслугах. Он отвергает нелепость интерпретаций рассказа Чехова «Палата № 6» и драмы Г. Ибсена «Строитель Солнес», представленных Волынским. Меньшиков с возмущением пишет: «В мартовской книжке г. Волынский ополчается на представителей нашей реальной критики и смешивает, что называется, с грязью Белинского, Добролюбова и Писарева. В следующих книжках он решительно вооружается против здравого смысла вообще (прошу понимать это серьезно, в буквальном значении), заявляет себя ярким символистом, мистиком, противником общественных вопросов, сторонником смерти как “свободы пробуждения от мучительного сна жизни” и, наконец, поклонником безумной критики»²³.

Меньшиков видит в критических построениях Волынского «одну из разновидностей той литературной хвори», о существовании которой в литературе он предупреждал в статье «Литературная хворь» (1893). Меньшиков пишет: «Тогда я привел две-три беглых иллюстрации нового психического поветрия из области поэзии, изящной словесности и науки. Теперь г. Волынский дает нам грустное доказательство, что мгла, заволакивающая литературный мир, с неудержимою силою коснулась и критики»²⁴.

Критические выступления А. Волынского вызывали у Меньшикова большую тревогу за судьбы русской литературной критики. Он считал, что Волынский и другие критики-декаденты оказывают разрушительное действие не только на критику и литературу, но и на все русское общество: «В наш “век бактериологии” нельзя пренебрегать гг. Волынскими, как бы незаметны они ни

были: обладая поразительной способностью размножаться, гг. Волыньские могут иногда серьезно расстраивать общественное мышление. Борьба с ними ничего приятного не представляет, но она необходима. <...> Разве это не “подвиг” в своем роде – одним взмахом пера похерить деятельность Белинского и его преемников? Несомненно, эта попытка в Геростратовом вкусе»²⁵.

Стремление низвергнуть с заслуженных пьедесталов знаменитых 1860-х годов вызывает возмущение и ужас у Меньшикова: «Это имена не из последних, имена людей, послуживших литературе и России, людей пылких, убежденных, горячей кровью изшедших в неблагодарном и горьком труде писательства. Белинский ведь в руках своих, у сердца, выносил еле народившуюся литературу, провозгласил ее, короновал вниманием общественным – ведь поистине он горел и сгорал любовью к ней, пока оставалась хоть капля сил в изможденном теле. А в том, что осталось от него, разве не пылает этот благородный пламень добра, истины, красоты, справедливости, жизни?»²⁶ Меньшиков напоминал читателям, что сам Тургенев благоговейно относился к Белинскому, называя его своим учителем, даже завещал похоронить себя у ног Белинского. Меньшиков возмущен тем, что об этом кумире русской литературы Волынский посмел говорить, что у Белинского не было достаточного образования, что критик пошел по ложному пути.

В неожиданной интерпретации рассказа «Палата № 6» и драмы «Строитель Сольнес» («Счастливцев») Волынским Меньшиков увидел яркий пример декларируемого декадентами пренебрежения к логике, разуму, здравому смыслу, прославлению безумия, использования сомнительной модной теории итальянского психиатра Ч. Ламброзо. Вопреки самому Чехову, Волынский ставит под сомнение сумасшествие несчастного пациента палаты № 6 бывшего студента Громова, собеседника доктора Рагина. По мнению Волынского, истину может видеть только помраченный рассудок. Меньшиков пишет: «Но что вы скажете об отрицании самого разума, об отрицании знания, здравого смысла? А ведь г. Волынский и на это решился и, решившись, тотчас же поделился новым открытием с своими благосклонными читателями. Раскройте майскую книжку “Северного вестника” и прочтите литературные заметки г. Волынского. Нормальный здравый смысл объявляется пошлостью и становится ниже всякой разнузданной беспринцип-

ности. Но, может быть, это описка, *lapsus linguae*? Но подобные описки невозможны. Приведенная фраза есть итог, заключительный вывод из нескольких десятков предыдущих страниц, где на разборах драмы Ибсена “Счастливец” и рассказа Чехова “Палата № 6” г. Волынский силится доказать, что нормальный здравый смысл – пошлость, что он – мещанство, а самое высокое и гениальное будто бы лежит за границами здравого смысла»²⁷.

Резкая отповедь Меньшикова стала реакцией на выступление Волынского против «злости дня» в критике, за независимость критики от публицистики, против нравственного просвещения и активного добра: «Особенно у нас в России декадентство явилось крайне некстати. Наша общественная и частная жизнь так застоялась, столько бедствий обрушивается на народ наш, таким непроглядным невежеством он окутан, что требуется энергическое и быстрое вмешательство здравого смысла, чтобы исправить все это. Нужно много, бесконечно много трезвого сознания во все углы русской жизни, нужны обильные притоки ясного и точного знания, нужно побольше здоровья, желание жить во что бы то ни стало теперь, на этой же самой земле, необходима сила и воля: “власть бессилия”, рекомендуемого г. Волынским, немного сделает, немного сделаешь “расстроенным разумом” и “радостным стремлением к смерти”»²⁸.

Волынский не принимал идеологию поздних народников, отрицал теорию малых дел и культурного просвещения народа; он видел свою задачу в активных духовных трансформациях через духовную революции, в основе которой была борьба за идеализм. Литературная критика Волынского была собрана в книге 1900 г. «Борьба за идеализм». На основе эстетики И. Канта Волынский занимался созданием системы критериев оценки художественных явлений, которая мыслилась им как фундамент новой имманентной критики, противостоящей публицистической критике Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Михайловского, Скабичевского, Протопопова. Меньшиков показал нелепость притязаний Волынского: «В последние годы много говорили о психологии толпы, о низшем духовном типе кучки людей, охваченных какой-либо общей страстью. Хотя вопрос этот еще далеко не разработан <...>, но декаденты ухватились за новое учение как за предлог к самовозвеличиванию насчет бедной “толпы”, в которую они за-

числяют всех, кто им не нравится. Так, Волюнский смешал с толпою даже столь редкие и поразительные дарования, как Добролюбова и Писарева, да заодно прихватил и всех своих журнальных недругов, начиная с гг. Буренина, Михайловского, Протопопова и Скабичевского. Чуть не в каждой статье он подает “за упокой” всех своих врагов, не забывая помянуть “Михайловского и целую тучу умственно бездарных Протопоповых, подвизающихся на страницах либеральных журналов”. Все это, видите ли, толпа, тогда как гений – это он, гг. Волюнский, он герой, имеющий право, разослав к черту Михайловских и Скабичевских, один властвовать над толпой и писать для нее законы в “Северном вестнике”»²⁹.

Такую резкую отповедь Волюнский получал не только от Меньшикова, но почти от всех критиков, либеральных и консервативных. Поэтому Волюнский вынужден был искать в русских символистах своих союзников в борьбе за идеализм. Благодаря Волюнскому «Северный вестник» стал трибуной и для Д.С. Мережковского, который стал еще одним оппонентом Меньшикова в полемике о критике и литературе.

Мережковский выступил сторонником новой субъективной критики, строящейся на использовании субъективного метода, сочетавшего религиозное обоснование художественного явления и его достоверное историческое представление. Боровшиеся за новую литературу и критику символисты тоже по-своему изучали и интерпретировали творчество русских писателей-классиков. Символисты с особым вниманием отнеслись к творчеству Пушкина. Меньшиков среди юбилейных публикаций к 100-летию Пушкина выделил статью Мережковского. С одной стороны, Меньшиков признал несомненный талант и образованность Мережковского, оценил научные и художественные достоинства его статьи. Меньшиков в статье «Клевета обожания» (1899) («Критические очерки», Т. 2, 1902) аргументированно критикует ошибочную позицию Мережковского, но тон его при этом всегда уважителен: «Статья г. Мережковского замечательная вообще, конечно, самая блестящая из посвященных великому поэту в наше время. Д.С. Мережковский сам поэт, не менее всех других современных поэтов имеет право считать себя преемником Пушкина. <...> ...подобно Пушкину, г. Мережковский отличается образованностью, знакомством с западными литературами. Лирика и роман интересуют его не ме-

нее, чем история, и впечатлительности его хватает не только на то, чтобы уловить новые веяния, но и на то, чтобы, к сожалению, преувеличить их. <...> Его суждение о Пушкине интересно во всяком случае, и статья его – полная блеска и жара – могла бы быть событием в нашем образованном обществе, если бы таковое, как общество, существовало. Но среди множества красивых мыслей, своих и заимствованных (у Гоголя, Достоевского и других критиков Пушкина), у Мережковского и в этой статье поражает то, что составляет язву его таланта: отсутствие чувства меры. Над ним не бодрствует гений, который предостерегал бы от ложного шага, от слишком поспешной мысли. Как и у огромного большинства современных дарований, у г. Мережковского слабо действует главный из органов чувств – нравственное зрение. Всякое другое зрение у него очень остро, но он не замечает иногда чудовищного безобразия чисто нравственного, до которого договаривается в своих писаниях. Это тем более жаль, что г. Мережковский по другим данным своей природы мог бы быть силою в литературе значительною и полезною. В статье “А.С. Пушкин” наговорено множество истин и ошибок, на которых я останавливаться не стану; предложу лишь читателю обратить внимание на “второй главный мотив пушкинской поэзии”, как понимает его г. Мережковский. Это мотив – “полубог и укрощенная им стихия”³⁰. По мнению Меньшикова, субъективный критический метод не позволил Мережковскому постичь высшую гармонию творчества Пушкина, пренебрегая этической составляющей исследования. Меньшиков обратил внимание, что своей религией поэт-символист считал язычество, причем не язычество Эллады, а искажения язычества, превращая воспевание физической красоты и силы в прославление жестокости и сладострастия. Стремясь обосновать феномен Пушкина через соотношение языческого и христианского начал в истории и в творческой личности, Мережковский представил Пушкина язычником, высокомерным аристократом, презирающим народ: «Но совершенно напрасно он присваивает свои думы другому, более авторитетному лицу, хотя бы с целью почтить его этим. <...> Под видом возвеличивания великого поэта он возводит на него очень серьезное обвинение, будто Пушкин ненавидел и презирал народ, будто он воспевал тех тиранов, которые не задумывались проливать кровь народную, как воду. Мне кажется, что это клевета на Пушкина,

хотя бы и высказанная как восторженный комплимент. Сам г. Мережковский пламенно выражает свое презрение к народу и любовь к тиранам – это его добрая воля и вопрос, может быть, моды, но утверждать, что Пушкин был того же кровожадного мнения – это несправедливо»³¹.

Объектом анализа, призванного наглядно показать ненависть и презрение Пушкина к народу Мережковский выбрал стихотворение «Поэт и толпа» («Чернь») (1827) и поэму «Медный всадник» (1833): «На основании стихотворения Пушкина “Чернь” (“Поэт и толпа”) Мережковский торжественно возводит Пушкина в злейшие враги народные, крича, что это-то и есть величайшая заслуга поэта. <...> Он ухватился за “Чернь” – сильное по форме, но одно из самых загадочных по замыслу стихотворение Пушкина, и на не выясненности его строит духовный образ Пушкина, его отношение к человечеству. <...> Знать все это и все-таки приписывать Пушкину презрение к черни народной и демократии – недобросовестно. <...> Вспомните еще эпиграф к “Черни” – *procul este, profane*... Что Пушкин питал презрение к профанам – это несомненно, но профаны и народ – не одно и то же. Профаны не невежды только, а надменные невежды, и такие встречаются чаще в светском кругу, нежели среди народа <...> Если предполагать, что Пушкин выразил в “Черни” *свою* поэтическую веру, *свое* отношение к народу, то этим были бы вычеркнуты другие исповедания веры, написанные им заведомо как характеристика своего призвания. Как бы в предчувствии близкой смерти создавая себе “памятник нерукотворный”, Пушкин утешал себя тем, что “к нему не зарастет народная тропа”. Едва ли подумал о ней ненавистник черни»³².

Если в полемике с Волынским Меньшиков ставит целью уничтожить оппонента, представив наиболее очевидные несообразности в его высказываниях, то с Мережковским Меньшиков ведет подлинно научный диспут, показывая собственную эрудицию и безупречную логику рассуждения. Меньшиков дает понять, что он имеет дело с достойным оппонентом, опасную неправоту которого нужно показать публике, убедить ее, что критики-декаденты воссоздают искаженный образ Пушкина: «Пушкин – душа огромная; это была не одна жизнь, а как бы тысяча жизней, сплетенных в одну ткань. Пушкину были доступны все страсти

человеческие и увлечения, вся правда и вся ложь бытия. Пушкин искренно переживал и язычество, и христианство, вмещал в себя все человеческое. Как поэт – он был эхом жизни, “ревел ли зверь” в его сердце, “гремел ли гром” или слышался голос “девы” – на все давал он отклик. Поэзия – упоенье, и он искал его всюду – и в трогательной любви, и в героизме, и “в дуновении чумы”. Недолго он прожил, и многое заветное еще не дало в нем расцвета»³³.

Статьи Меньшикова из сборника «Критические очерки» вызвали большой интерес в русском обществе. Чехов в основном с похвалой отзывался о критических выступлениях Меньшикова, а статью «Клевета обожания» он оценил особенно высоко: «Ваша “Клевета обожания” – образцовая критическая статья, это настоящая критика, настоящая литература»³⁴.

В острой дискуссии Меньшиков был вынужден доказать необходимость литературной критики вообще, а тем более критики, основанной на лучших традициях отечественной литературы, а не сконструированной умозрительно критиками-декадентами. В программной статье «О критике» (1893) Меньшиков подчеркивает, что нападки на выдающихся критиков-демократов отнюдь не были случайностью. В рамках широкой полемики о новейшей литературе и критике: «реальную» критику Белинского, Чернышевского и их последователей уничтожали представители новой критики, по словам Меньшикова – «молодые обскуранты и декаденты», а существование новой критики ставили под сомнение уже сами современные писатели и поэты. Меньшиков доказывает, что критика необходима прежде всего самим писателям, так как ее роль в литературном процессе заключается в выявлении нравственных и эстетических эталонов, в которых общество всегда нуждается. Но и здесь писатель подчеркивает, что только талантливая критика является искусством и способна оказывать влияние на литературное творчество: «Речь может идти только о явлениях типических и сильных, о настоящей критике и настоящем искусстве. При этом необходимом ограничении, мне кажется, критика имеет самостоятельное и важное значение в литературе. Она способна не только заимствовать у искусства идеи, но и сообщать ему свои собственные. Она “может не быть” в той же мере, как может не быть и художественная литература; но раз последняя явилась, с нею неизбежно является и критика как органическая принадлеж-

ность искусства. Критика есть самый разум того прекрасного, живого и чувствующего тела, которое зовется литературой: говорить о служебной роли критики можно с тем же правом, как и о служебной роли разума вообще. Критика не только не есть нечто постороннее искусству, но входит в самый процесс творчества на всем его протяжении. Ведь первый и самый строгий, неумолимый критик – это художник. “Творческая способность”, “образное мирозерцание” состоят именно в умении выбрать из многих сходных образов самый жизненный и яркий, а *выбор* предполагает *суждение*. Лишенный критической способности художник тотчас же превращается в помешанного, у которого разрушены координирующие центры. Через его сознание мчатся вихрем образы и картины, создаваемые воображением, но он не в силах ни на одной остановиться и распределить их: он галлюцинирует, бредит, а не творит. Возвращается разум и, как настоящий хозяин, сейчас же водворяет порядок в душе художника: он начинает распоряжаться воображением так, как это сообразно с его целями. Таким образом, не критика является служебной частью “образного мирозерцания”, а наоборот, последнее служит средством для критики, как краски на палитре или как глина на станке скульптора»³⁵.

Меньшиков-критик был уверен, что вдохновение всегда является наивысшим проявлением сознания творческой личности. Творческое озарение, по мнению писателя, являлось интуитивным познанием мира, которое вмещает в себя рациональное познание и превосходит его: «Вдохновение не только не бессознательно, но само оно есть наиболее яркая вспышка сознания, подобно молнии освещающая художнику целый ряд картин и образов в его памяти и дающая возможность увидеть то, что ему всего нужнее в данный момент, по ходу логики творчества»³⁶.

Меньшиков особенно ценил и выделял как особый род критики талантливую писательскую критику, он был убежден, что великие писатели были одновременно и выдающимися критиками: «...они, может быть, не всегда умели выразить свои требования, но инстинктом угадывали, что хорошо и что слабо в их родном искусстве. Этим объясняются столь меткие замечания Шекспира о театре, Гете или Пушкина – о литературе. Небольшие критические заметки того же Тургенева (о Гамлете и Дон-Кихоте), как заметки об искусстве Л.Н. Толстого, Гончарова, Достоевского и др., свиде-

тельствуют о том, что выдающиеся художники обладают не только сильным критическим чутьем, но и выражают его прекрасно»³⁷.

Михаил Осипович говорит еще об одной важной разновидности критики, которая изначально существует и которая необходима, как воздух, каждому художнику, – это суд читающей публики. Отсутствие подготовленной публики всегда было несчастьем для литератора, так как он был обречен на равнодушие или даже глумление со стороны грубых людей, которым вообще искусство не нужно, или тех, кто ищет в литературе только легкое развлечение. Следуя на поводу у этой толпы, художник слова опускается до ее уровня, до копирования. В статье «Литературное бессилие» Меньшиков говорит об этой опасности: «Раздробившаяся на мелочь жизнь дает и мелкое искусство: оно перестает быть чистым искусством и делается прикладным; ничтожная мысль, свойственная мелочи, не требует высокой формы, и художник обращается в ремесленника: он кое-как в состоянии передать на бумаге свои зрительные и слуховые впечатления, но уже не может уловить связи лиц и предметов, того невидимого организма отношений, который виден глазу мыслителя»³⁸.

По мнению Меньшикова, талантливому писателю необходимо искать свою публику, стараться увлечь ее своими идеями, искать справедливой оценки: «Жажда иметь свою публику как для актера, так и для всякого духовного производителя есть отыскивание пределов своей же собственной рассеянной в толпе души»³⁹.

Меньшиков напоминает, что грубая и равнодушная толпа столько раз губила подлинные дарования: «Посланец Божий чувствует себя горьким сиротою, одиноким, как пловец, выброшенный на необитаемый остров. <...> Вся история нашей скудной культуры представляет почти сплошную повесть о рано погибших талантах – погибших от крайнего равнодушия и даже гонения толпы, от неодолимых безнравственных влияний, которыми опутывала среда эти редкие чистые души»⁴⁰.

По мнению Меньшикова, критика в немалой степени может защитить истинных художников от несправедливого суда тех, кого в обществе призваны обличать писатели. В то же время критика может воспитывать и образовывать публику, т.е. Меньшиков видит в критике посредника между писателем и читателем: «Далеко не древние только классики требуют комментариев; для средней

публики малодоступны и современные великие произведения: пережить ту умственную бурю, продуктом которой явилась “Анна Каренина”, может быть, просто не под силу среднему мозгу. Для овладения столь крупным и трудно уловимым содержанием читатель нуждается в чьей-нибудь сильной помощи, и эту помощь должна оказать ему критика. Посредница между художником и зрителем, она продолжает работу обоих до взаимного слияния: работу художника критик продолжает, теоретизируя образные идеи, работу зрителя – вооружая этими идеями его внимание как ключом к раскрытию картин художника»⁴¹.

В «О критике» Меньшиков продолжал защитить критиков «реальной» школы Белинского от критиков-декадентов, обосновав литературоцентризм, сформировавшийся в то время в русском обществе. Михаил Осипович был уверен, что не критики школы Белинского были создателями нового обличительного направления в литературе, а сами писатели. Это направление появилось сначала в литературе, а критики как единомышленники лишь примкнули к нему, т.е. осмысление не шло вразрез с художественным творчеством: «Движение литературы к пониманию жизни как она есть, к критическому обсуждению ее началось с Фонвизиним, Пушкиным, Грибоедовым и Гоголем. Высвободившись из пут псевдоклассической эстетики и романтизма, которыми были парализованы сильные таланты Державина и Жуковского, молодая наша поэзия в прикосновении к реальной жизни почерпнула невиданную мощь, расцвела и дала плод сторицей. Пушкин был завершителем старого периода литературы и зачинателем нового; в нем новое течение обнаружилось еще не столь определенно, но уже в Лермонтове и особенно Гоголе оно приняло вполне законченный вид. <...> Критика только потому приняла нравственный характер, что еще раньше этот же характер усвоила сама беллетристика в лице наиболее ярких своих представителей. “Горе от ума”, “Ревизор”, “Мертвые души”, даже “Евгений Онегин” в его картинах русской жизни – разве это не обличение, разве это не отрицание? <...> Искусство в них явилось не довлеющею себе целью, а тем, чем оно и должно быть – *средством* для просвещения людей, пробуждения их совести и сознания. Чувствуя, что это-то и есть величайшее призвание литературы, критика школы Белинского встретила с восторженным одобрением реальный роман и реальную

драму как давно жданный приговор над жизнью, прогнившею в грехах своих. <...> Первобытную, полуварварскую Россию душил тогда затхлый византизм... <...> Необходим был искренний, открытый суд над повреждением нравов, над темными суевериями, считавшимися святыней. И этим судом могла быть, по условиям нашей жизни, только литература, единственный доступный русскому обществу орган некоторого выражения своих желаний, хотя и слабый, связанный орган»⁴².

По мнению Меньшикова, только благодаря демократической критике читатели смогли оценить произведения Гоголя, Тургенева, Гончарова, Островского, их подлинную художественность и через нее «самую перспективу русской жизни»⁴³.

Полемизируя со своими оппонентами в дискуссии, Меньшиков искал ответ на вопрос: какой должна быть современная ему критика? Он признает все виды критики: «Пусть критик будет эстетик, филолог, историк, психолог, социолог, моралист – он одинаково нужен, если дает нужное»⁴⁴. Ссылаясь на мнение своих коллег, теоретиков западной критики, И. Тэна, Г. Брандеса, Ж. Сен-Бёва, Меньшиков отмечает, что эстетическая критика в Западной Европе уступила место критике «общественной, социальной, научной (т.е. филологической, исторической, философской, общественно-бытовой, психологической и т.п.)», а западные критики «смотрят на художественную вещь как на общественное явление, как на продукт известного времени, места, нравов и обычаев, характера самого писателя, его расовых и личных свойств и т.п.»⁴⁵. Меньшиков уточняет, что в западной критике существуют и «еще более объемлющие по форме критики», как эстопсихология Э. Геннекена, которая сочетает все перечисленные виды критики. Но писатель еще раз повторяет, что «верховным принципом критики, как и всякой человеческой деятельности, должно стоять удовлетворение нравственного чувства. Средства у критики могут быть всевозможные, цель же должна быть одна: послужить добру»⁴⁶.

Таким образом, Меньшиков принимал активное участие в масштабной дискуссии о критике и новейшей литературе, в ходе которой он проявил себя как талантливый вдумчивый критик. Он одним из первых осознал значимость наследия «реальной критики» прошлого как отклик на потребности литературы. Однако пи-

сатель понимал, что методология литературной критики нуждается в обновлении, поэтому он внимательно следил за творческой эволюцией не только критиков-народников старшего поколения, их последователей среди своих ровесников, но и представителей всех разновидностей новой критики. Он изучал развитие западной критики, выявляя новейшие тенденции ее развития. Будучи критиком-философом, он всегда на первое место в любой критико-публицистической работе ставил нравственный принцип. Вклад литературно-критического наследия Меньшикова в отечественное литературоведение, на наш взгляд, заключается прежде всего в том, что Меньшиков-критик был продолжателем того направления в русской литературе и критике, которое В.Е. Хализев назвал «мироприемлющим началом», ставшим своеобразной антиномией социально-критическому, обличительному направлению. Представители «миропонимающего направления» в художественном тексте искали те ценностные принципы, которые были значимы для автора произведения. «В других работах начала XX столетия русская классическая литература была осмыслена в духе пушкинского ответа на чаадаевское “Философическое письмо”: как наследование и средоточение ценностей отечественной культуры <...>. В качестве доминирующих начал (и при этом весьма высоко оцениваемых) здесь обсуждались этический пафос, “учительность”, идея жертвенного служения в творчестве русских писателей XIX века»⁴⁷.

¹ Крупчанов Л.М. История русской литературной критики XIX в.: Учеб. пособ. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 6.

² Там же. – С. 6.

³ Там же. – С. 6–7.

⁴ Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики: Жанры, композиция, стиль. – Л., 1980. – С. 3

⁵ Прозоров В.В. История русской литературной критики: Учеб. пособ. для высш. учеб. заведений по направлению и специальности «Филология» / Под ред. В.В. Прозорова и др. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2009. – С. 176.

⁶ Там же. – С. 178.

⁷ Меньшиков М. «Библейский титул г. Михайловского // Письма к ближним. – СПб., 1904. – С. 33–34.

- 8 Меньшиков М.О. «Слово о мужиках» // Меньшиков М.О. Критические очерки. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 97.
- 9 Протопопов М.А. Публицист-идиллик // Русская Мысль. – 1898. – № 11. – С. 148.
- 10 Там же. – С. 148–149.
- 11 Там же. – С. 148.
- 12 Там же. – С. 151–152.
- 13 Там же. – С. 151.
- 14 Прозоров В.В. История русской литературной критики: Учеб. пособ. для высш. учеб. заведений по направлению и специальности «Филология» / Под ред. В.В. Прозорова и др. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2009. – С. 182.
- 15 Меньшиков М.О. О литературе будущего // Меньшиков М.О. Великорусская идея. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2012. – Т. 1. – С. 252.
- 16 Указ. соч. – Т. 1. – С. 253.
- 17 Там же. – С. 254.
- 18 Там же. – С. 265.
- 19 Указ. соч. – Т. 1. – С. 271.
- 20 Меньшиков М. «Слово о мужиках» // Меньшиков М.О. Критические очерки. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 87.
- 21 Указ. соч. – Т. 2. – С. 97.
- 22 Там же. – С. 97–98, 100.
- 23 Меньшиков М.О. Критическое декадентство // Меньшиков М.О. Критические очерки. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 242–243.
- 24 Указ. соч. – Т. 2. – С. 243.
- 25 Там же. – С. 243.
- 26 Там же. – С. 243.
- 27 Там же. – С. 249.
- 28 Там же. – С. 271–272.
- 29 Там же. – С. 263.
- 30 Меньшиков М.О. Клевета обожания // Меньшиков М.О. Критические очерки. – СПб., 1902. – Т. 2. – С. 139–140.
- 31 Указ. соч. – Т. 2. – С. 142.
- 32 Там же. – С. 144.
- 33 Там же. – С. 144.
- 34 Антон Чехов и его критик Михаил Меньшиков: Переписка, дневники, воспоминания, статьи / Сост., статьи, подгот. текстов и примеч. А.С. Мелковой. – М.: Рус. путь, 2005. – С. 135.
- 35 Меньшиков М.О. О критике // Меньшиков М.О. Великорусская идея. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2012. – Т. 2. – С. 268–269.
- 36 Указ. соч. – Т. 2. – С. 269–270.
- 37 Там же. – С. 270.
- 38 Меньшиков М.О. Литературное бессилие // Меньшиков М.О. Великорусская идея. – М., 2012. – Т. 2. – С. 156.

- ³⁹ *Меньшиков М.О.* О критике // Меньшиков М.О. Великорусская идея. – М.: Ин-т рус. цивилизации, 2012. – Т. 2. – С. 271.
- ⁴⁰ Указ. соч. – Т. 2. – С. 273–274.
- ⁴¹ Там же. – С. 275–276.
- ⁴² Там же. – С. 282.
- ⁴³ Там же. – С. 283.
- ⁴⁴ Там же. – С. 287.
- ⁴⁵ Там же. – С. 287.
- ⁴⁶ Там же. – С. 288.
- ⁴⁷ *Хализев В.Е.* Ценностные ориентации русской классики. – М., 2005. – С. 26.

БИБЛИОГРАФИЯ

АЛЕКСАНДР ФЁДОРОВИЧ ЛАБЗИН (1766–1825). МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ

Воспитанник Императорского Московского университета, верный последователь своих наставников – Ивана Григорьевича Шварца и Николая Ивановича Новикова, А.Ф. Лабзин до конца дней, на протяжении более четверти века, возглавлял в русском культурном обществе религиозно-философское движение мистических христиан, или масонов, предпочитавших нравственно-духовный идеал, независимую мысль и главенство истины всему, что связано с ограниченностью и проявлением обскурантизма.

Литературная одаренность Александра Фёдоровича Лабзина проявилась с юных лет. Уже в ранние годы он пишет оды, стихотворные сатирические зарисовки против увлечения некоторых русских галломанией, кое-что из этого публикует. Затем принимается за более крупные жанры: им выполнен перевод комедии П. Бомарше «Женитьба Фигаро» (М., 1787), выдержавшей многочисленные постановки, а также драмы – «Судья» Л. Мерсье и «Безрассудная искренность» де Ла Ребадиера; написано подражание Ж. Делилю «Дифирамб на бессмертие души», с посвящением отдельного издания Императору Александру I (1804).

В 1807 г. А.Ф. Лабзин сближается с Г.Р. Державиным. Его цепкость и отличное владение словом по достоинству оценены великим поэтом. Гаврила Романович привлек Лабзина к выпуску в свет своего представительного Собрания сочинений в пяти частях. Первую часть издавали по рукописи, изготовленной когда-то для Екатерины II. Существует трогательное стихотворение Державина, адресованное Лабзину (1808). А немного позже Александр Фёдорович сделался неперменным «беседчиком» – избран действитель-

ным членом литературного объединения «Беседа любителей русского слова» по разряду, руководимом Г.Р. Державиным.

Необыкновенная трудоспособность и обширные познания в разных областях философии, богословия, мистических учений, а также значительный личный опыт богопознания позволил Александру Фёдоровичу перевести и пересказать огромное число работ мыслителей и новейших гностиков, преимущественно немецких.

Еще в университетские годы Лабзин находился в постоянном и тесном общении со своими наставниками – вольными каменщиками, среди них на первом месте Н.И. Новиков и И.Г. Шварц, а в 1783 г. и вовсе вступил в масонскую ложу. После выпуска из университета предстояла служба. Карьерный рост сопровождал духовному: начиная с должности переводчика – владел в совершенстве несколькими европейскими языками, затем проходил преподавательское поприще при университете, а после закрытия новиковской Типографической компании переехал в Петербург и назначен в Почтамт цензором иностранной повременной печати. В 1799 г. вместе с А.А. Вахрушевым приступил к изданию обширного труда «История ордена Иоанна Иерусалимского», за что получил драгоценную императорскую награду и утвержден главным историографом Ордена. Тогда же Лабзин основал свою тайную масонскую ложу «Умиряющий Сфинкс», на открытие которой поэт М.М. Херасков создал гимн: «Коль славен наш Господь в Сионе», исполненный с большим воодушевлением. Кстати, с Михаилом Матвеевичем он издавна состоял в близком дружестве: в 1794 г. юный Лабзин женился на воспитаннице Хераскова Анне Евдокимовне Карамышевой, близкой ему по духу. Ложа А.Ф. Лабзина, строгая и дисциплинированная, серьезно занималась усвоением библейских текстов, просветительством и благотворительностью. К тому времени Александр Фёдорович уже имел чин статского советника и служил одновременно в нескольких учреждениях: Коллегии иностранных дел, а также в Департаменте морских сил и в Академии художеств, куда определен конференц-секретарем Императором Павлом. В Академии художеств А.Ф. Лабзин прослужит 23 года, достигнув поста вице-президента.

«Умиряющий Сфинкс» – ложа мыслящих, одаренных и влиятельных людей. Особенно здесь было много представителей из мира искусств и просвещения. В ложе находили творческий

приют живописцы Д.Г. Левицкий и В.Л. Боровиковский, И.П. Чернов и С.А. Венецианов. Тут же заседали архитекторы А.Н. Воронихин и А.Л. Витберг, членами этой масонской мастерской были также граф М.Ю. Виельгорский и князь Г.П. Гагарин вместе с сыном Павлом Гавриловичем. Все беспрекословно подчинялись Великому Мастеру, высокочтимому брату. Ложа проводила еще и частные встречи с новыми людьми, для знакомства. Одну из них (1808) колоритно описал Сергей Тимофеевич Аксаков в очерке «Встреча с Мартинистами».

Бог для всех – един и лишь «внутренний человек», исповедующий «религию сердца», а не разума, постигает истину и полноту божественных откровений. В годы всеобщего увлечения мистицизмом это внушение находило многих приверженцев. В «Материалах к библиографии А.Ф. Лабзина» читатель найдет длинный список подобных русских изданий. Помимо сокровенного смысла в этих писаниях чувствовалась свежесть языка, обилие новых понятий и терминов.

Кроме оригинальных и переводных книг Лабзин взялся издавать духовно-нравственный журнал «Сионский Вестник». По существу этот философский ежемесячник христианской направленности был у нас первой попыткой. В январе 1806 г. такой журнал подписчики получили. Появились восторженные отклики на выход необычного издания: даже духовные лица поначалу одобрили, а бедные из них, к примеру лаврский архимандрит Филарет (Дроздов), и вовсе переписал номер от руки. «Сионский Вестник» 1806 г. составлялся почти исключительно Лабзиным из оригинальных его статей, либо из переложений и переводов. Но были и включения сторонние, созвучные мыслям самого издателя. Так, в августовском номере «Сионского Вестника» появилась одна из первых публикаций Григория Сковороды «Начальная дверь ко христианскому добронравию». Заметим, что все номера своего журнала за 1806 г. Лабзин подписывал вымышленным именем: Феопемпт Мисаилов. Делалось это для того, чтобы читатели без предубеждения относились к напечатанному.

С каждым номером «Сионский Вестник» все больше набивал разного рода недоброжелателей. Правее правого смысла духовные смущались рассуждениями о равноправии конфессий, некоторых сановников и царедворцев раздражали брошенные

мимоходом предсказания, скажем, о новом мировом властелине – Наполеоне, пожинающем лавры Аполлона (сравнивали по созвучию), об эсхатологических признаках конца света. Появились недовольные и среди синодалов.

Император поручил князю А.Н. Голицыну рассмотреть публикации, а тот, на ту пору еще не проникнутый мистицизмом, во всем непонятном видел крамолу. Журнал закрыли на сентябрьском номере.

Отечественная война 1812 г. сблизила людей крайних взглядов. Сожженная Москва, опасность порабощения, а затем чудесное избавление от нашествия супостата, возникновение Священного союза христианских государств оживили мистицизм и даже придали ему доселе невиданный размах. А.Ф. Лабзин стал востребован властью и обществом. Было решено возобновить «Сионский Вестник» с 1817 г. Государь субсидировал крупную сумму денег, демонстративно сам подписался на журнал, за ним последовали Великий князь Константин Павлович, видные сановники, ректоры духовных заведений, помещики, купцы и даже кое-кто из грамотных крестьян. Ректор С.-Петербургской духовной академии Филарет для нужд своего учебного заведения подписался на десять годовых комплектов. Лабзин собрал достаточно подписных денег, чтобы взяться за дело. Но к началу 1817 г. издание выйти в свет не успевало. Александр Фёдорович решил первый номер выслать в апреле, а за пропущенный квартал выдать книгами либо вернуть стоимость. И вот апрельский номер, первый на текущий год, а по общему счету десятый, учитывая девять номеров, выданных в 1806 г. Теперь уже издатель указывал подлинную фамилию. Вынужденный перерыв не пошатнул позиции Лабзина, но только еще больше укрепил их, а публикации сделались еще весомее и ярче. Из номера в номер издатель помещает главы своего важного трактата «Дух и Истина», в котором высказаны самые заветные мысли, выстраданные и отточенные им за годы отторжения от журнального дела. Остальное шло прежним порядком: свои статьи и выступления единомышленников, где бы они ни находились, переводы, а также рецензии на новые книги, полемика. Отношение к синодальному православию было сдержанным, но не враждебным.

Но не такой виделась позиция Лабзина его недругам, особенно Юрьевскому архимандриту Фотию (Спасскому), С.А. Ши-

ринскому-Шихматову, А.С. Стурдзе и графу Ф.В. Растопчину. За всяким умственным движением им мерещилась коварная проделка. Положение же самого Лабзина крепло и его пока не сдвинуть противникам. Лабзин только что отличен царскими наградами, повышен в чине по службе – назначен вице-президентом Академии художеств, выдвинут и утвержден на одну из самых видных должностей в Библейском Обществе. Теперь он повсеместно почитаем и хвалим. Правда, и враги его не дремлют. Они осыпают императора жалобами, устными и письменными, называют издателя «неистовым в бесовской гордости», лелеющим тайные замыслы против веры, создавая новое христианство на основе отмены межконфессиональных отличий. Нет религии выше Истины! Вот его девиз.

Между тем «Сионский Вестник» не менялся, и чтобы избавиться от участвовавших нападок на лабзинские публикации, Император Александр вместе с некоторыми своими соратниками, в частности с тем же князем А.Н. Голицыным, постановил передать журнал из гражданской цензуры в руки церковной власти. Для Лабзина это было равносильно удушению слова, публичной расправе над гражданским изданием. Расстройство Александра Фёдоровича было так велико, что он упал как подкошенный. Поразил пароксизм эпилепсии. Таким же страшным недугом страдал наставник Лабзина Николай Иванович Новиков и другие мистики. Иногда «падучую» именуют болезнью мистиков и великих талантливых людей: вспомним А.Л. Витберга и Ф.М. Достоевского. В сентябре 1818 г. вышел последний номер «Сионского Вестника», в котором издатель попрощался с подписчиками (набиралось несколько сотен), объяснил причины. Всего за два периода издано 24 книжки, или восемь частей, по три номера в каждой. Постатейная роспись всех выпусков приведена в предлагаемой библиографии. В истории русской журналистики «Сионский Вестник» оставил глубокий и яркий след, отмеченный смелостью и талантом.

Все послевоенные, самые мистические годы литературная продуктивность Лабзина была на высочайшем уровне: каждый год им издавались новые переводы его любимых авторов, перепечатывались вышедшие в свет прежде. Карьерный рост прекратился, что огорчало Александра Фёдоровича, впрочем, он не переставал надеяться на повышение и отличия. Легко возбудимый и задиристый

с теми, кто возвышался над ним на общественном поприще, он часто нервничал, язвил и... прибалывал. Все свои средства Лабзин вкладывал в образцовое издание любимых книг, сократив донельзя домашние нужды. Воспитанники Академии боготворили просвещенного своего наставника и позже оставили о нем ценные воспоминания.

Но постепенно культурный ландшафт менялся. Император с годами все более отходил в религиозную тень: возобладали Фотий, митрополиты, Шишков. Мистицизм оттеснялся обрядоверием. Проект Библейского Общества провалился, настала очередь схода на нет масонского движения. Высочайшим рескриптом от 1 августа 1822 г. масонские ложи были запрещены. Вот тут-то и подстергал А.Ф. Лабзина «Академический случай», приблизивший финал. Дело обстояло так. Вечером в среду 13 сентября того же 1822 г. совет Академии художеств собрался узким кругом, чтоб в непринужденной обстановке предварительно обсудить предстоящие выборы трех почетных академиков. Президент А.Н. Оленин своего мнения не высказал. Настойчиво предлагались кандидатуры графов А.А. Аракчеева, Д.А. Гурьева и В.П. Кочубея, причем учитывались не столько титулы и положение, но и то, что хоть в мале от каждого послужило искусству. Возникли вопросы. Аракчеев, понятно: поставил памятник Павлу I в своем имении Грузино и заказал статую Андрея Первозванного для храма, а Кочубей, что он сделал? На это скульптор И.П. Мартос заметил: «Близок Государю». Лабзин вспыхнул, предложив в таком случае избрать в почетные академики царского кучера Илью Байкова – он ближе всего к Императору сидит, а что из простонародья, так и Кулибин был простецом. Оленин пригрозил довести эти суждения до сведения предлагаемых лиц. Лабзин: «Извольте им это сказать, я их не боюсь».

Эпизод незначительный по существу, но слухи проникли за стены Академии, обрастали домыслами и дерзкими выпадами. Все это собиралось и было отправлено Императору в Верону, куда он отъехал на время. Конечно, Академический случай возмутил его до предела. В своем указе Сенату Александр повелел «за наглый поступок» отрешить Лабзина от службы, а военному генерал-губернатору М.А. Милорадовичу приказал срочно выслать его из столицы в деревню. Но своей деревни у Александра Фёдоровича

не было, и ему для ссылки выбрали заштатный симбирский городишко Сенгилей.

Мучительно началась, а затем и продлилась сама ссылка. Припадки падучей, скорбная жизнь в чуждом городке, неустроенность и бедственный быт скрашен был разве что дружеской помощью Петра Петровича Тургенева, местного помещика и старого друга. Лишь к середине 1823 г. жизнь изгнанника улучшилась: его родная сестра добилась в столице разрешения поменять место ссылки на Симбирск. Там через короткое время Александр Фёдорович ожил и свободнее вздохнул. Симбирское общество, возглавляемое предводителем дворянства князем М.П. Баратаевым, симпатизировало Лабзину и было одного с ним взгляда на духовную жизнь человека. Его боготворили, оковы мученичества как бы спали. Тайные собеседования с друзьями, встречи в сокровенном усадебном храме в Киндяковке, продолжительный отдых и лечение на минеральных водах в Ундорах генерала Ивашева, ласковый уход благоприятствовали выздоровлению. Лабзин подолгу пишет письма друзьям, с нетерпением ждет почту. Стараются издать книгу в городе Курмыш. Тема та же, мистическая. Пробудился интерес к поэзии, к народным песням. Молодой его почитатель Михаил Дмитриев, племянник знаменитого Ивана Ивановича Дмитриева, впоследствии напишет проникновенные воспоминания о маститом изгнаннике.

Но силы Великого Мастера иссякали. 26 января 1825 г. А.Ф. Лабзин скончался. Похоронен в Симбирске, при Покровском монастыре. На его могиле поставили каменный крест с стихотворной эпитафией на медной табличке. Текст сочинил все тот же Михаил Александрович Дмитриев. При большевистском разорении обитель эта и некрополь погибли. Но память об оригинальном писателе сохранилась. О симбирской ссылке Лабзина, совпавшей по времени со ссылкой Пушкина в Михайловское, многие краеведы пишут. Об этом появились и крупные труды. Так, в Самаре сравнительно недавно издана серьезная монография Н.С. Васильевой «А.Ф. Лабзин в общественной жизни столиц и провинции конца XVIII – первой четверти XIX веков». Начали переиздавать книги его переводов. Надеемся, что предлагаемая здесь первая обширная библиография его работ будет пополняться и совершенствоваться.

За помощь по сбору и оформлению материалов составитель благодарит филолога И.Ю. Фоменко (РГБ) и немецких русистов Михаэля фон Хагемейстера и Дагмар Кассек. Особая признательность И.В. Логвиновой и М.А. Бирюковой за участливость и дружескую поддержку.

I. СОЧИНЕНИЯ И ПЕРЕВОДЫ А.Ф. ЛАБЗИНА

1782

Чертик на дрожках, или Французский променад [Стихотворение] // Вечерняя Заря. 1782, август.

1784

Избранная Библиотека для Христианского Чтения. Сост. У. М. (Ученик Мудрости – псевд. А.Ф. Лабзина). М.: Тип. И. Лопухина, 1784. Части 1–4. Ч. 1. «“О подражании Иисусу Христу” Фомы Кемпийского» в пер. М.И. Багрянского. Переизд. в 2-х ч. в 1786, 1787; в 4-х ч. 1819.

1787

Фигарова женидьба: Комедия в пяти действиях / Сочинения Петра Августина Карона де Бомарше, переведенная на российский язык А[лександром] Л[абзиным]; представлена в первый раз на вольном Петровском театре в Москве, января 15 дня 1787 / Иждивением переводившего. М.: Университет. тип., у Новикова, 1787. XXIII, 247 с.

Лабзин А.Ф. Торжественная песнь Екатерине II... на вожделеннейшее ея величества прибытие в столичный град Москву... июня в 28 день 1787 года. М.: тип. Комп. типографич., 1787. 15 с.

Безрассудная искренность, опера. Сочинение господина де Ла Рибадиер, на российский язык переложенная [А.Ф. Лабзиным]. М.: Университетская тип., у Н. Новикова, 1787. 35 с.

1788

Лабзин А.Ф. Торжественная песнь Екатерине II, Императрице и Самодержице Всероссийской на вожделенное прибытие Ея Величества в столичный град Москву из полуденных стран России, всеподданейше поднесенная во всерадостный день восшествия на Всероссийский престол, совершающий 25-летие преславного Ея царствования // Утренние Часы. 1788. Ч. 1. 1 июня. С. 101–120.

Мерсье Л.С. Судья: Драма [Пер. А.Ф. Лабзина], из сочинений г. Мерсьера. М.: Тип. Пономарева. 1788. 107 с.

[Лабзин А.Ф.] Чертик на дрожках. Новая быль. СПб., 1791. 7 с.

1799–1801

Лабзин А.Ф., Вахрушев А. История Ордена святого Иоанна Иерусалимского. СПб.: Имп. тип., 1799–1801. Ч. 1. 1799. XI, 240, [1] с. – Ч. 2. 1799. 358, [2] с. – Ч. 3. 1800. 358, [2] с. – Ч. 4. 1800. 350, [2] с. – Ч. 5. 1801. [8], 404 с.

1801

Эккартсгаузен К. Путешествие младаго Костиса от Востока к Полудню. СПб.: В Имп. тип., 1801. 272 с. Рец.: Сион. Вест. 1806. Ч. 2. С. 328.

1802

Лабзин А.Ф. Безсмертие: К его сиятельству графу Александру Сергеевичу Строганову («В непоколебимом чертоге...» Подражание г-ну Делилю) // Вестник Европы, издаваемый Николаем Карамзиным, 1802. Ч. 6. № 23 (дек.). С. 211–212.

Лабзин А.Ф. Речь, говоренная в торжественном собрании Императорской Академии художеств конференц-секретарем статским советником и кавалером Александром Лабзиным 11 дек. 1802 г. // Академия художеств (Петербург). [Описание торжественного собрания Императорской Академии художеств...]. СПб., 1802. С. 7–12.

1803

- Эккартсгаузен К. Важнейшие иероглифы для человеческого сердца. СПб.: Тип. Гос. мед. коллегии, 1803. Ч. 1. 209, [1] с. – Ч. 2. 203, [1] с. Ценз.: С.С. Кушников.
Рец.: Сион. Вест. 1806. Ч. 2. С. 328.
- Эккартсгаузен К. Наставление мудраго испытанному другу. СПб.: Имп. тип., 1803. 166 с.
- Эккартсгаузен К. Отрывки из сочинений г. Эккартсгаузена. СПб., 1803. 224 с. – Наставление жреца природы Клоаса Софрониму. – О языке и письме. – Приложение вышней математики к химии. – О способности рода человеческого к совершенству. – Нечто из внутреннего.
- Эккартсгаузен К. Путешествие младаго Костиса от Востока к Полудню. М.: Тип. С. Селивановского, 1803. 283, [5] с. Ценз. Спб. гражд. губернатор.
- Эккартсгаузен К. Нравственные Письма к Лиде о любви благородных душ. Из соч. Эккартсгаузена. М.: В тип. Христоф. Клаудия. 1803 / Изд. Иван Переплетчиков.

1804

- Делиль Ж. Дифирамб на безсмертие души. Пер. А.Ф. Лабзина. Спб.: В тип. Гос. мед. коллегии, 1804. 12 с. Посвящение переводчика Александру I [с. 3–6].
- Эккартсгаузен К. Ключ к тайнствам природы. СПб.: В тип. Шнора, 1804. Ч. 1. XII, 347, [3] с. – Ч. 2. 350 с. – Ч. 3. 293 с. – Ч. 4. VII, 300, [2] с. Ценз. Спб. гражд. губернатор.
- Эккартсгаузен К. Ночи или беседы мудраго с другом. М.: У Селивановского, 1804. VI, 358, [2] с.
- Эккартсгаузен К. Облако над святилищем, или Нечто такое, о чем гордая философия и грезить не смеет. СПб.: В Имп. тип., 1804. 154, [2] с. Текст завершается стихотворением «Небо на земли, или Христос в сердцах человеческих» (с. 149–154).

1805

- Лабзин А.Ф. Речи господина конференц-секретаря, действительно-го статского советника и кавалера // Моск. Вед. 1805. № 73 (13 сент.).
- Эккартсгаузен К. Терпение и человеколюбие, изображенные в трогательных повестях. М.: В Вольной тип. Гария и комп., 1805. Ч. 1. 198, [1] с. – Ч. 2. 180 с. Ценз.: Моск. ун-та ценз. ком.
- Юнг-Штиллинг И.Г. Приключения по смерти. СПб.: В тип. Ф. Дрехслера, 1805. Ч. 1. 249, [3] с. – Ч. 2. XII, 260, [2] с. – Ч. 3. 264, [2] с. Предисл. пер. за подп. У.М. (А.Ф. Лабзин).
- Юнг-Штиллинг И.Г. Приключения по смерти. СПб.: В Морской тип.. 1805. Ч. 1. VIII, 249, [1] с. – Ч. 2. X, 259, [1] с. – Ч. 3. 261, [7] с. Разбор кн. см.: Сион. Вест. 1806. Ч. 1. № 1. С. 112–119.

1806

- Гаугвиц Г.Х.К. Наставление ищущим премудрости. Пер. с нем. СПб.: в тип. Шнора, 1806. 368 с. Ценз.: СПб. ценз. ком. Пер. А.Ф. Лабзин. (репринт. изд. 2010 г.).
- [Лабзин А.Ф.] Речи господина конференц-секретаря, действительно-го статского советника и кавалера // Моск. Вед. 1806. № 76 (22 сент.).
- Пуаре П. Просвещенный пастух, или Духовный разговор одного благочестивого священника с пастухом, в котором открываются дивныя тайны божественной и таинственной премудрости, являемой от Бога чистым и простым душам. СПб.: В Имп. тип., 1806. 83 с. Издатель: А.Ф. Лабзин.
- Флейшер А.З. Адама Сигизмунда Флейшера Мысли о самопознании по основанию натуры. СПб.: Печатано у Ф. Дрехслера, 1806. 108 с. Ценз.: И.О. Тимковский. Пер. А.Ф. Лабзин.
- Юнг-Штиллинг И.Г. Угроз Световостоков / Соч. Иоанна Генриха Юнга, называющегося иначе Генрихом Штиллингом. СПб.: В Имп. тип., 1806–1815. Ч. 1, кн. 1, 2, 3, 4. В Имп. тип., 1806. 319 [3] с. – Ч. 2, кн. 5, 6, 7, 8. В Имп. тип., 1806. – Ч. 3, кн. 9, 10, 11, 12. В Имп. тип., 1806. 349 [3] с. – Ч. 4, кн. 13, 14, 15, 16. При Имп. Акад. наук, 1807. 302 [2] с. – Ч. 5, кн. 17, 18,

19, 20. При Имп. Акад. наук, 1813. 310 [2] с. – Ч. 6, кн. 21, 22, 23, 24. В тип. Ф. Дрехслера, 1813. 300 с. – Ч. 7, кн. 25, 26, 27, 28. В Морской тип., 1814. 333 [3] с. – Ч. 8, кн. 29, 30. В Морской тип., 1815. 166 с. Ценз.: Спб. ценз. ком. (ч. 1–5); И.О. Тимковский. В 1806 г. ч. 3 кн. 9–10 была издана дважды – в Морской и Имп. тип. Изд. отличаются набором и паг. Предисл. переводчика на с. I–III, ч. 1 с подписью: У.М. (А.Ф. Лабзин).

1807

Общий морской список / Сост. при участии А.Ф. Лабзина. СПб.: Печатан в Морской тип., 1807. 64 [2] с.

1808

Державин Г.Р. Сочинения Державина. СПб.: В тип. Шнора, 1808. Ч. 1. (Ч. 1–5. 1808–1816) VII, 321 с. Изд. воспроизводилось по рукописи, поднесенной в 1795 г. Имп. Екатерине II. Печаталось в авг. 1807 г. под наблюдением А.Ф. Лабзина. Ценз. И.О. Тимковский. В вып. других частей Лабзин также принимал участие.

1810

Мысли о небе / Пер. с нем. А.Ф. Лабзина. СПб.: В тип. Ф. Дрехслера, 1810. 158 [2] с. Ценз.: Спб. ценз. ком.

1811

Эккартсгаузен К. О фосфорной кислоте, яко вернейшем средстве против гнилости / Перевел С.А. Пошман под рук. А.Ф. Лабзина. СПб.: Печатано в тип. Ф. Дрехслера, 1811. X, 90 с. Ценз.: И.О. Тимковский. Предисл. «от переводчика» подп.: У.М. Издатель и ред. перевода А.Ф. Лабзин.

1812

Лабзин А.Ф. Обстоятельное известие о чудесном спасении вдовы генерал-майорши Н.М. при нашествии на Москву французов в 1812 году. СПб.: В Морской тип., 1812. 83 с.

Примеры честности и усердия слуг русских [Из кн. «Обстоятельное известие о чудесном спасении вдовы генерал-майорши Н.М. при нашествии на Москву французов»] // ВЕ. 1812. Ч. 65, № 19–20 (окт.). С. 273–286.

1814

Дузетан. Таинство креста... / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: В тип. И. Иоаннесова, 1814. XX, 301 с. Ценз.: И.О. Тимковский. В том же году еще одно изд. На с. 1–35: Священный вертоград. От предыдущ. изд. отличается шрифтом и набором.

Карнеев З.Я. Мысли, излившиеся при чтении молитвы Господней: Отче наш / Предисл. У.М. [А.Ф. Лабзин] СПб.: Тип. Ак. наук, 1814. 23 с. Ценз.: И.О. Тимковский.

1815

Бёме Я. Christosophia, или Путь ко Христу: В девяти кн. / Изд., предисл., примеч. и коммент. У.М. [А.Ф. Лабзин] СПб.: В тип. Иоанессова, 1815. XXV, 434 с. Ценз.: И.О. Тимковский.

Лабзин А.Ф. В непоколебимом чертоге... // Детский Вестник. М.: В Университет. тип., 1815. Ч. 2. Кн. 1 (апр.). С. 21–22.

Мысли на досуге поучающегося истинам веры / Сост. А.Ф. Лабзин. СПб.: В тип. Правительствующего Сената, 1815. 128 [2] с. Ценз.: И.О. Тимковский.

Хвостова А.П. Письма христианки, тоскующей по горнем своем отечестве, к двум друзьям ея, мужу и жене / Изд. А.Ф. Лабзин. СПб.: В Морской тип., 1815. 144 с. Ценз.: И.О. Тимковский. Первое из двух изд. с одинак. вых. данными (отличаются паг.). Содерж. письма, датир. от 2 марта по 17 мая 1815 г., и адресованные А.Ф. Лабзину и его супруге.

Эккартсгаузен К. Наука числ. Сочинение Карла Эккартсгаузена, служащее продолжением его Ключа к тайнствам натуры / Пер. А.Ф. Лабзин. В двух частях. СПб.: В Морск. тип., 1815. Цenz.: И.О. Тимковский.

1816

Ломбез А. де. О внутреннем мире: В четырех кн. / Пер. с фр. А.Ф. Лабзина. Предисл. пер. «К читателям» подп.: У.М. (А.Ф. Лабзин). СПб.: В Морск. тип., 1816. V, 300 с. (Путеводитель к совершенству жизни христианской; Ч. 2). Цenz.: И.О. Тимковский.

Скуполи Л. Брань духовная, или Наука побеждать свои страсти и торжествовать над пороками / Пер. с фр. Предисл. пер. «К читателям» подп.: У.М. (А.Ф. Лабзин). СПб.: В Морск. тип., 1816. XII, 254 с. (Путеводитель к совершенству жизни христианской; Ч. 1). Цenz.: И.О. Тимковский.

Хвостова А.П. Письма христианки, тоскующей о горнем своем отечестве, к двум друзьям ея, мужу и жене / Изд. А.Ф. Лабзин. СПб.: В Морск. тип., 1816. 274 с. Второе из двух изд., отл. пагинацией. В данном изд. на с. 145–274 помещен текст, дописанный Хвостовой после посещения ее издателем А.Ф. Лабзиным. Цenz.: И.О. Тимковский.

Хвостова А.П. Советы душе моей: Творение христианки, тоскующей по горнем своем отечестве. СПб.: В Морск. тип., 1816. 80 с. Цenz.: И.О. Тимковский. В изд. «главное и деятельное участие» принимал А.Ф. Лабзин.

Штарк И.А. Письма к другу и завещание сыну об Ордене Св. В. К. / Пер. с нем. А.Ф. Лабзина. СПб.: В Морск. тип., 1816. VIII, 224 с. Цenz.: И.О. Тимковский.

Эккартсгаузен К. Важнейшие иероглифы для человеческого сердца / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: В Морск. тип., 1816. Ч. 1. III, 190 с. – Ч. 2. 191 с. Цenz. ч. 2: И.О. Тимковский.

Юнг-Штиллинг И.Г. Жизнь Генриха Штиллинга: Истинная повесть / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб., 1816. Ч. 1. В тип. Имп. воспит. дома. X, 309 с. – Ч. 2. В тип. В. Плавильщикова. 474 с. Цenz.: И.О. Тимковский.

1817

- Карнеев З.Я. Мысли на досуге поучающегося истинам веры. (Продолжение) / Пер. А.Ф. Лабзин. Харьков: В Универс. тип., 1817. 55 с. Помета «продолжение», возможно, относится к кн. «Мысли на досуге поучающегося истине веры». М., 1815.
- Лабзин А.Ф. Объявление о Сионском Вестнике на 1817 год // Дух Журналов. СПб.: Тип. Департамента внеш. торговли, 1817. Ч. 17, кн. 4 (январь). – С. 195–200. Ценз.: И.О. Тимковский.
- Эккартсгаузен К. Молитвы, почерпнутые из псалмов Давидовых: Для христианской души / Пер. с нем. А.Ф. Лабзина. СПб.: В Тип. Департ. внешней торговли, 1817. 175 с. Ценз.: И.О. Тимковский. Рец.: Сион. Вест. Ч. 6, кн. 7. С. 140–141. (Имеются два идентичных изд. 1817 г., отличающиеся версткой и количеством стр. Во втором изд. 179 с.).
- Эккартсгаузен К. Наставление мудраго испытанному другу: Из соч. Эккартсгаузена. 2-е изд. / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: В Тип. Императорск. Воспитат. дома, 1817. 135 с. Ценз.: И.О. Тимковский.
- Эккартсгаузен К. Терпимость и человеколюбие, изображенные в трогательных повестях / Пер. с нем. Изд. подготовлено при участии А.Ф. Лабзина. 2-е изд. М.: В Университ. тип., 1817. Ч. 1. 156 с. – Ч. 2. 119 с. – Ч. 3. 107 с. – Ч. 4. 149 с. Ценз.: Моск. ун-та ценз. ком.
- Юнг-Штиллинг И.Г. Тоска по отчизне / Пер. А.Ф. Лабзина. М.: В Университ. тип., 1817–1818. Ч. 1. 1817. VII, 358 с. – Ч. 2. 1817. VII, 387 с. – Ч. 3. 1817. VII, 379 с. – Ч. 4. 1818. VII, 360 с. – Ч. 5. 1818. VII, 312 с. Ценз.: Л.А. Цветаев.

1818

- Лабзин А.Ф. О чтении книг // Сион. Вест. 1818. Ч. 8. Кн. 2. С. 207–230.
- Мысли на досуге поучающегося истинам веры / Сост. А.Ф. Лабзин. 2-е изд. СПб.: В Медицинской тип., 1818. 136 с. Ценз.: И.О. Тимковский.
- Слова воспоминания об усопшем, незабвенном друге Иоанне Генрихе Юнге, прозванном Штиллингом, от некоторых друзей

его / Предисл. пер. (с. 3–4) за подписью «У.М.» (А.Ф. Лабзин). СПб.: В Медицинской тип., 1818. 45 с. Ценз.: И.О. Тимковский.

Эккартсгаузен К. Терпимость и человеколюбие, представленные в виде трогательных повествований. Соч. Эккартсгаузена. Ч. 1–2 / Пер. А.Ф. Лабзина. Орел: В Губернской тип., 1818. Ч. 1. 100 с. – Ч. 2. 150 с.

Юнг-Штиллинг И.Г. Последние дни Юнга Штиллинга, или Шестая книжка его жизни, начатая им самим, а оконченная внуком и зятем его / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: В Морской тип., 1818. 104 с. Ценз.: И.О. Тимковский.

1819

Избранная библиотека для христианского чтения / Сост. А.Ф. Лабзин. М.: Универс. тип., 1819. Ценз.: Н.А. Бекетов. Ч. 1. Фомы Кемпийского О подражании Иисусу Христу четыре книги. XII, 504 с. – Ч. 2. О тройственном пути души... XIX, 421 с. – Ч. 3. 396 с. – Ч. 4. Разговор сердца с Богом о приуготовлении ко внутренней молитве. Вертоградец роз. Из соч. Фомы Кемпийского. VII, 304 с.

Юнг-Штиллинг И.Г. Победная повесть, или Торжество веры христианской / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: В морской тип., [не ранее 1819]. XVI, 450 с. Ценз.: И.О. Тимковский.

1821

Эккартсгаузен К. Ключ к таинствам натуры / Пер. А.Ф. Лабзина. СПб.: Печатано в Морской тип., 1821. Ч. 1. XII, 372, [2] с. – Ч. 2. 360, [2] с. – Ч. 3. 309, [5] с. – Ч. 4. VII, 304, [2] с. Ценз.: В.М. Котельницкий.

Эккартсгаузен К. Молитвы почерпнутые из псалмов Давидовых / Пер. А.Ф. Лабзина. (Предыдущ. изд. 1817 г.). СПб.: В тип. Департамента внеш. торг., 1821. 175 с.

Олавиде-и-Хауреги П.А.Х. де. Торжество Евангелия, или Записки светского человека, обратившагося от заблуждений новой философии: Сочинение, в котором победоносным образом поражаются лжеумудрствования неверия и в коем доказыва-

ется истина христианской веры / Пер. с фр. А.Ф. Лабзина. СПб.: В тип. К. Шнора, 1822. Ч. 1. В тип. К. Шнора, 1821. XX, 562, [2] с. – Ч. 2. В тип. К. Шнора, 1821. 471, [5] с. – Ч. 3. В тип. К. Шнора, 1821. 426, [2] с. – Ч. 4. В тип. Мед. Департамента Министерства внутр. дел, 1822. 196, [10] с. Цenz.: И.О. Тимковский.

1866

Лабзин А.Ф. К жене моей [Стихотворение] // РА. 1866. № 6. С. 855–860.

1870

Лабзин А.Ф. Письмо князю М.П. Баратаеву // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Моск. унив. / Под ред. О.М. Бодянского. М., 1870. Кн. 2. С. 209–210 (Смесь).

1892

А.Ф. Лабзин и его ссылка (1822). Письма З.Я. Карнееву / Публ. Г.Г. Примо, примеч. П.И. Бартенева // РА. 1892. № 11. С. 353–392.

1901

Лабзин А.Ф. Письмо А.Х. Чеботареву. 16 сент. 1820 г. // РС. 1901. № 7. С. 174.

1904

Лабзин А.Ф. Свидетельство действительного статского советника об Ундоровских водах // Материалы исторические и юридические района бывшего приказа Казанского дворца / Архив А.П. Языкова. Симбирск, 1904. Т. 4. С. 625–629.

1905

Лабзин А.Ф. Песня «Во селе, селе Покровском, среди улицы большой» // РС. 1905. № 10. С. 194–196.

1914

Лабзин А.Ф. Французский променад // Русский Библиофил. 1914. № 4. С. 68–69.

1959

Лабзин А.Ф. Французская лавка // Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л., 1959. С. 521–523.

1999

Показания А.Ф. Лабзина [23 авг. 1822 г.] / Жизнь масонской логи в документах. Публ. В.И. Сахарова и др. // Российский Архив. История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. IX. М.: Российский фонд культуры, 1999. С. 82–85.

2006

Переписка А.Ф. Лабзина с графом А.А. Аракчеевым. 1817 г. // Н. Дубровин. Письма главнейших деятелей в царствование Императора Александра I (1807–1829) / Н. Дубровин; предисл. Т.К. Машченко. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2006. С. 204–206; 209–210.

**II. ЖУРНАЛ «СИОНСКИЙ ВЕСТНИК»
1806, 1817–1818****1806**

Сион. Вест., издаваемый Феопемптом Мисаиловым. СПб.: Печатано при Имп. Академии наук, 1806.

Ч. 1. Январь: Новый Год. С. 3. – О Философии. С. 12. – Религия. С. 40. – О Счастьи. С. 60. – Дружеская Переписка.

С. 76. – Новейший пример действия милосердного Промысла.
С. 93. – О Немецком Писателе Штиллинге. С. 112.

Ч. 1. Февраль: О Философии. С. 121. – Неверующие. С. 144. – Бог. С. 159. – Вера. С. 169. – Замечания на книгу Руссову du Contrat Social. С. 185. – О настоящем времени. С. 198. – Дружеская Переписка. С. 217. – Пример действия Св. Духа в нынешния времена. С. 229. – Ответ Неизвестному. С. 245. – Известие. С. 246.

Ч. 1. Март: О Писателях. С. 249. – Беседа. С. 257. – О великом повреждении человека. С. 270. – Мысли о Покаянии. С. 290. – О завете тела и крови Господней. С. 304. – О Исповеди. С. 317. – Мысли о Эвхаристии. С. 328. – Письмо к Издателю и Ответ на оное. С. 333. – Дань благодарности. С. 344. – Да исправится молитва моя. С. 347. – Известие. С. 371. – Приложение. Имена Особ, подписавшихся на Сион. Вест., по порядку времени их подписки. С. 1–7.

Ч. 2. Апрель: Христос воскрес. С. 3. – Безсмертие. С. 14. – О истине Христианства. С. 26. – О Христианстве. С. 47. – Дружеския письма. С. 78. – Обращение Парижской Актрисы Готье, описанное ею самою. С. 88. – Да воскреснет Бог и разточатся врази Его! С. 108. – Новейший пример благодати Божией. С. 114. – Любопытныя известия. С. 124.

Ч. 2. Май: Возношение сердца. С. 129. – О учениках Иисусовых. С. 141. – Нечто о Пневматологии. С. 162. – Письмо к Издателю и Ответ. С. 173. – Дружеския Письма. С. 178. – О новых книгах. С. 187. – Еще письмо к Издателю с Ответом. С. 226. – Известие. С. 235.

Ч. 2. Июнь: Что есть собственно Христианство в смысле частном. С. 237. – Разыскание двух мнимых противоречий в библейском летоисчислении. С. 262. – О чтении духовных книг. С. 275. – Разговор о внутренних ощущениях. С. 288. – Пневматологический Анекдот. С. 293. – О предсказании Данииловом. С. 311. – Краткое известие об Эккартсгаузене. С. 326. – Пример действия простоты сердца при несомненной вере. С. 339. – Новый опыт милосердия Божия. С. 346. – Приписание. С. 349.

Ч. 3. Июль: Нощное бдение. С. 3. – О Философии. С. 7. – Боконово исповедание веры. С. 33. – Нечто из Пневматоло-

гии. С. 50. – О даре прозорливости. С. 80. – Портрет и Анекдот Лафатера. С. 96. – Еще пример доброго Духовника. С. 102. – Письмо к Издателю. С. 107. – Известие о новом Христианском журнале. С. 112. – Примечание. С. 114.

Ч. 3. Август: Дружеская беседа на день Преображения Господня. С. 119. – Начальная дверь ко Христианскому добронравию. С. 156. – О Действовании. С. 180. – Пополнительные мысли к предидущему. С. 199. – Письмо Фомы Кемписского. С. 203. – Чудесное исцеление. С. 218. – Известие. С. 224. – Ответ. С. 231.

Ч. 3. Сентябрь: Дела и Вера. С. 241. – Назидательные разсуждения о благородстве и происхождении души. С. 255. – Выписка из писаний Фомы Кемписского. С. 291. – Продолжение назидательных разсуждений. С. 304. – Воспитание исправленное благодатию. С. 337. – Молитва. С. 349. – Объявление. С. 353.

1817

Сион. Вест., издание ежемесячное, нач. с апреля месяца. СПб.: В Медицинской тип., 1817.

Ч. 4. Книжка первая. Апрель: Христос воскрес. С. 5. – О познании самого себя. С. 21. – Дух и Истина. С. 36. – О Невидимом. С. 50. – Милостыня. С. 62. – Услышанная молитва. С. 84. – Миссионеры. С. 91. – Примеры практического благочестия. С. 105. – Акrostих. С. 117. – Монгольская повесть. С. 118. – О новых книгах. С. 126. – Имена Особ, благоволивших подписаться на получение Сион. Вест. в Апреле месяце. С. 1–7.

Ч. 4. Книжка вторая. Май: Дух и Истина. С. 137. – О распространении Библейских Обществ. С. 185. – О учреждении Общества Израильских Христиан. С. 202. – Миссионеры. С. 224. – Разговор Таулера с деревенским Пастухом. С. 238. – Встреча с пьяным нищим. С. 246. – О новых книгах. С. 250. – Письмо от Феофила к Феодору. С. 265. – Известия. С. 272.

Ч. 4. Книжка третья. Июнь: Дух и Истина. С. 277. – О трех началах возрождения. С. 304. – Верный друг. С. 323. –

Письмо. С. 337. – Предания Монголов о миробытии. С. 356. – Мгновенное изцеление девятилетней болезни. С. 363. – О милостыне. С. 378. – Новый век. С. 383. – О Библейском Обществе. С. 390. – Действия Духа. С. 409. – Видения. С. 416. – О новых книгах. С. 422. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Мае месяце. С. 4–5.

Ч. 5. Книжка четвертая. Июль: Дух и Истина. С. 3. – Временные законы Правды Божией. С. 17. – Бдите и молитесь. С. 37. – О животном Магнетизме. С. 53. – Чудесный Врач. С. 77. – Слава Богу! Слава Богу! С. 92. – Выписка из письма Роберта Стевена. С. 117. – Письмо к Издателю. С. 125. – Выписка из писем к Издателю. С. 127. – Приписание. С. 142.

Ч. 5. Книжка четвертая. Август: Дружеская беседа. С. 145. – Радуга. С. 172. – О чтении книг. С. 201. – Просвещенный крестьянин. С. 213. – О трех молчаниях. С. 232. – Монгольские повести. С. 259. – Миссионеры. С. 278. – Парголовская просфорня. С. 283. – Известие. С. 288. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Июле месяце. 1 с. (Приложение).

Ч. 5. Книжка шестая. Сентябрь: Дух и Истина. С. 289. – О удивлении. С. 297. – Видимое явление ран Господа Иисуса на теле предавшейся ему страдалицы. С. 324. – Взгляд на самого себя. С. 357. – Какое есть состояние человека здесь на земли. С. 371. – Второе письмо Христианки к приятельнице. С. 380. – К страдальцам. С. 392. – Выписка из письма Г. Инесса к Г. Паперсону из Эдинбурга. С. 406. – Письмо матери к сыну. С. 412. – Действия Духа. С. 416. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Августе месяце. (Приложение).

Ч. 6. Книжка седьмая. Октябрь: О разделении между Христианами. С. 3. – Состояние наше на земли есть ученическое. С. 39. – О мистиках. С. 54. – Иоанн Бюниан. С. 76. – О Священном Союзе. С. 131. – Письмо к Издателю. – С. 136. – О новых книгах. С. 139. – Известия. С. 142. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Сентябре месяце. 1 с. (Приложение).

Ч. 6. Книжка осьмая. Ноябрь: О замедлении судов правды Божией. С. 145. – Любовь. С. 182. – О животном Магнетизме. С. 196. – Письмо к Издателю. С. 269. – Известие о новом Библейском Сотовариществе. С. 291. – Замечания. С. 294. – Стихи на смерть Штиллинга. С. 298. – Книжные известия. С. 300.

Ч. 6. Книжка девятая. Декабрь: Дух и Истина. С. 305. – Союз Бога с человеком. С. 331. – 12 Декабря. С. 350. – Письмо к Издателю. С. 369. – Глас искренности. С. 370. – Высочайший Рескрипт. С. 386. – О Терпимости. С. 388. – Догматы Квакеров Англинских и Американских. С. 413. – Письмо Христианской писательницы к другу. С. 417. – Книжные известия. С. 427. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Октябре и Ноябре месяцах. 1 с. (Приложение).

1818

Сион. Вест. Изд. ежемесячное. СПб.: В Мед. Тип., 1818.

Ч. 7. Книжка первая. Январь: Новый Год. С. 3. – Вздохи сердца к воплощенному Слову. С. 18. – Крещение. С. 38. – О союзе внешнего Богослужения со внутренним. С. 65. – Друг и Возлюбленный. С. 71. – Еще нечто о Магнетизме. С. 91. – Выписка из письма. С. 105. – Письмо к другу. С. 113. – Письмо к Издателю. С. 128. – Известие. С. 134.

Ч. 7. Книжка вторая. Февраль: На Сретение Господне. С. 141. – О святом младенчестве Иисусовом. С. 156. – Внешнее явление нравственного зла. С. 199. – О чтении книг. С. 207. – Послание к Коринфянам первое. С. 231. – Известия. С. 273. – Выписка из письма. С. 275. – От Издателя. С. 279. – Письма к Издателю. С. 281. – О новой книжке. С. 283.

Ч. 7. Книжка третья. Март: Великий Пост. С. 285. – Покаяние. С. 300. – Исповедание грехов своих пред Господом. С. 330. – Дух и Истина. С. 344. – На Благовещение. С. 374. – Ночное Видение. С. 392. – О снах и видениях. С. 398. – Пример силы Слова Божия над ожесточенными грешниками. С. 415. – О Библейских Обществах. С. 419. –

От Издателя. С. 425. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. сего года. С. 1–8. (Приложение).

Ч. 8. Книжка четвертая. Апрель: Воскресение Лазаря. С. 3. – О воскресении мертвых. С. 25. – Чудесное изцеление. С. 53. – Девушка Шапошникова. С. 57. – Еще нечто о Магнетизме. С. 78. – Палестина. С. 103. – Пасха. С. 108.

Ч. 8. Книжка пятая. Май: Плоды воскресения Христова. С. 137. – Новорожденный. С. 156. – Письмо к Издателю. С. 178. – О Самости. С. 180. – О последних временах. С. 209. – Слово на избрание судей. С. 242. – Наставление, как читать книгу Фомы Кемписского о последовании И.Х. С. 253. – Письмо к Д.И.В. С. 257. – Новости. С. 261.

Ч. 8. Книжка шестая. Июнь: Дружеская беседа на день пятидесятницы. С. 265. – Дух и Истина. С. 292. – О предчувствиях, предсказаниях и пророчествах. С. 337. – Целебный Источник. С. 357. – Стихи из Пророка Исаии. С. 379. – Письмо к Издателю. С. 385. – Известие о Земле Живых. С. 389. – К Читателям. С. 414. – Список Особ, подписавшихся на Сион. Вест. в Июне месяце. С. 1–7. – Продолжение Списка Особ, подписавшихся на Сион. Вест. С. 1–4.

III. ЛИТЕРАТУРА О А.Ф. ЛАБЗИНЕ

1812

Свиньин П.П. Наблюдения русского в Америке [в Филадельфии]: (Письмо к А.Ф. Лабзину) // ВЕ. СПб., 1812. Ч. 64, № 14 (июль). С. 104–123. На с. 115–123: Отр. из Журнала путешествия моего в Америку, заключающий некоторые примеч. о рыбной ловле, производимой на отмели Новой земли.

Посвящения

О.С. Александр Македонский и священники. Перевод с нем. «Почтеннейшей А.Е.Л. [Анне Евдокимовне Лабзиной] преданнейший ей слуга О.С.» // Друг Юношества. 1812, март. С. 113–116.

О.С. Мемфисский храм. Пер. с нем. О.С. «Подносит душевному своему благодетелю, Александру Фёдоровичу Лабзину, в

знак вечной приверженности и достодожного высокопочитания». [О путешествии Пифагора в Египет] // Друг Юношества. 1812, март. С. 117–119.

О.С. Чудо / Переложил О.С. «Усерднейшее приношение тому же душевному благодетелю и наставнику от того же смиренню поучающегося пришельца». [Рассказ о юности Соломона].

1813

Невзоров М.И. Мои мысли о сочинителе книги: О фосфорной кислоте, яко вернейшем средстве против гнилости, К Эккартсгаузена // Друг Юношества. М.: Университет. тип., 1813, май. С. 84–167. Выборки из ряда книг К. Эккартсгаузена в пер. А.Ф. Лабзина. Полемика с рец. в «СПетерб. Вестн.» (1812, № 8). Ценз.: И.Д. Двигубский.

1824

Дмитриев М.А. К садику кн. М.П. Баратаева // ВЕ. 1824. № 7. С. 187–189.

1829

Оленин А.Н. Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Акад. Художеств с 1764 по 1829 год. СПб., 1829. С. 32–33.

1856

Безсонов П.А. Максим Иванович Невзоров // Русская Беседа. М., 1856. Вып. 3. Отд. «Жизнеописания». С. 85–129.

1858

Афанасьев А.Н. Н.И. Новиков. Библиографические Записки. 1858. Т. 1. № 6. С. 161–181.

Лонгинов М.Н. Посещение села Авдотьино-Тихвинского, принадлежавшего Н.И. Новикову // Рус. Вест. 1858. № 22 (Т. 18). С. 175–182.

Невзоров М.И. Письмо к О.А. Поздееву // Библиографические Записки. 1858. № 21. Стб. 643–659.

[Смирнов-Платонов Г.П.] Русские переводы Якова Бёме // Библиографические Записки. 1858. С. 129–137.

1859

Аксаков С.Т. Встреча с Мартинистами // Русская Беседа. М.: Тип. Александра Семена, 1859. Кн. 1. С. 31–76.

1860

Афанасьев А.Н. И.В. Лопухин // Архив исторических и практических сведений, относящихся до России. СПб., 1860. Т. 1. С. 1–60.

Лонгинов М.Н. Один из магиков XVIII века // Рус. Вест. 1860. Т. 28. № 16 (авг.). Кн. 2. С. 579–603.

1863

Иловайский Д.И. Новые сведения о Н.И. Новикове и членах Компании типографической / С предисл. Н.С. Тихонравова // Летопись русской литературы и древности. Изд. Н.С. Тихонравов. М., 1863. Т. 5. Разд. 2 «Исследования». С. 3–122.

Материалы для истории Дружеского Ученого общества // РА. 1863. Т. 1. Стб. 206, 209.

1865

Державин Г.Р. Издателю моих песен [А.Ф. Лабзину] // Державин Г.Р. Сочинения: В 9 т. / Под ред. Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. С. 678–680.

Сборник материалов для истории Санкт-Петербургской Академии Художеств за 100 лет ее существования / Под ред. П.Н. Петрова. СПб., 1865. Т. 2. С. 49.

1866

- Безсонов П.А. А.Ф. Лабзин. Литературно-биографический очерк // РА. 1866. № 6. Стб. 817–836. [Прим. П.И. Бартенева].
Дмитриев М.А. Воспоминания о Лабзине. Из записок // РА. 1866. № 6. Стб. 837–860. [Прим. П.И. Бартенева].

1867

- Панаев В.И. Воспоминания // ВЕ. 1867. Т. 3. № 9. С. 193–194.

1868

- Голицын А.Н. Письма к Юрьевскому архимандриту Фотию // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1868. Кн. 3. (Раздел Смесь). С. 237–239.
Греч Н.И. Записки // РА. 1868. № 9. Стб. 1403–1413; 1871. № 6. Стб. 289–389.
Записка о крамолах врагов России // РА. 1868. № 9. Стб. 1329–1391.

1870

- Записка о пропущенных цензурой книгах, наполненных богохульством // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Моск. ун-те. М., 1870. Кн. 1. (Раздел Смесь). С. 184–193.
Лопухин И.В. Письма к Д.П. Руничу // РА. 1870. № 7. Стб. 1215–1236.
Сперанский М.М. Письма к Столыпину // РА. 1870. № 6. Стб. 1128–1156.
Сперанский М.М. Письма к Ф.И. Цейеру // РА. 1870. № 1. Стб. 176–200.

1871

Бычков А.Ф. Письма Н.И. Новикова к Д.П. Руничу // РА. 1871. С. 1013–1094.

1872

Боровиковский В.Л. Из записной книжки // Деятнадцатый век / Под ред. П. Бартенева. М., 1872. Кн. 1. С. 213–219.

Записки академика Витберга // РС. 1872. № 1. С. 16–32; № 2. С. 159–192; № 4. С. 519–582; № 9. С. 109–126; № 10. С. 267–296; № 12. С. 759–770.

Растопчин Ф.В. Письма к князю П.Д. Цицианову (1803–1806) // Деятнадцатый век: Исторический сб. / Сост. П. Бартенев. М., 1872. Кн. 2. С. 3–114.

1873

Путята Н.В. Обзор жизни и царствования Императора Александра I // Деятнадцатый век / Под ред. П. Бартенева. М., 1873. Кн. 1. С. 213–219.

1874

Грэлле-де-Мобилье. Дневник // РС. 1874. № 1. С. 2–36.

Пржеславский О.А. Воспоминания (1818–1831) // РС. 1874. № 11. С. 451–477.

1875

Галахов А.Д. Обзор мистической литературы в царствование Императора Александра I // ЖМНП. 1875. № 11. Отд. 2. С. 87–175.

Растопчин Ф.В. Записка о мартинистах, представленная в 1811 году Великой княгине Екатерине Павловне // РА. 1875. Кн. 3. С. 75–81.

Ссылка А.Ф. Лабзина в 1822 году // РС. 1875. № 10. С. 291–296.

1876

- Солнцев Ф.Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды. 1801–1875 гг. // РС. 1876. № 1. С. 109–128; № 2. С. 311–324.
- Стурдза А.С. Записки: О судьбе Русской православной церкви в Царствование императора Александра I // РС. 1876. № 2. С. 266–289.

1881

- Магницкий М. Всеподданейшие письма Императору Николаю об иллюминатах // РС. 1881. № 1. С. 67–87; № 2. С. 289–314; № 3. С. 607–631.
- Толки и настроения умов в России по донесениям высшей полиции в Санкт-Петербурге с авг. 1818 по 1 мая 1819 г. // РС. 1881. № 11. С. 667–676.

1883

- Письма главнейших деятелей в царствование Императора Александра I (с 1807–1829) / Под ред. Н. Дубровина. СПб., 1883. С. 208–210, 213–214.

1884

- Голицын А.Н. Рассказы, записанные Ю.Н. Бартевым // РС. 1884. Т. 1. С. 123–134.

1885

- Дело А.Ф. Лабзина // РС. 1885. № 11. С. 381–388.

1888

- Филарет (Дроздов). Рассказы, записанные А.В. Горским // РА. 1888. Кн. 3. № 12. С. 583–596.

1889

Евгений (Болховитинов). Письма к В.Г. Анастасевичу // РА. 1889. Кн. 2. С. 21–84; 162–236; 321–388.

1894

Дубровин Н.Ф. Наши мистики-сектанты. Александр Федорович Лабзин и его журнал «Сионский Вестник» // РС. 1894. № 9. С. 145–203; № 10. С. 101–126; № 11. С. 58–91; № 12. С. 98–132.

Фотий (Спасский), архимандрит Юрьевский. Автобиография // РС. 1894. № 9. С. 204–233.

Чистович И.А. Руководящие деятели духовного просвещения в России в первой половине текущего столетия. СПб., 1894. С. 155.

Ярцев А.А. Поездка в родовую вотчину Н.И. Новикова // Исторический Вестник. 1894. № 11 (Т. 58). С. 459–490.

1895

Дубровин Н.Ф. Наши мистики-сектанты. Александр Федорович Лабзин и его журнал «Сионский Вестник» // РС. 1895. № 1. С. 56–91; № 2. С. 35–52.

Фотий (Спасский), архимандрит Юрьевский. Автобиография // РС. 1895. № 2. С. 174–216.

Якушкин В.Е. Николай Иванович Новиков // Почин. Сб. Общества любителей рус. словесности на 1895 год. М., 1895. С. 152–181.

1898

Шильдер Н.К. Император Александр I. Его жизнь и царствование. СПб., 1898. Т. 4. С. 268–269.

1899

Свербеев Д.Н. Записки (1799–1826). М., 1899. Т. 1. С. 51–53.

1901

- Из архива И.Е. Великопольского. Предисл., примеч. и публ. Б.Л. Модзалевского // РС. 1901. № 6. С. 625–641; № 7. С. 171–186; № 8. С. 427–435.
- Романский Н.А. Филарет, митрополит Московский / Дело о Филарете, иеромонахе Троице-Сергиевой Лавры. Сергиев, 1901. 58 с. Оттиск из Богословского Вестника, № 5 и 6 за 1901 г.

1902

- Булич Н.Н. Очерки по истории рус. лит. и просвещения с начала XIX века. Т. 1. СПб., 1902. С. 361.

1903

- Воспоминания А.Е. Лабзиной. С предисл. и примеч. Б.Л. Модзалевского. С порт. А.Ф. и А.Е. Лабзиных. СПб., 1903.

1904

- Ступин А.В. Записки // Щукинский сб. Вып. 3. М., 1904. С. 369–482.
- Рунич Д.П. Записка о масонстве / Вст. ст. А.А. Титова // Лит. Вест. 1904. Т. 8. С. 106–119.

1905

- Воспоминания Софьи Алексеевны Лайкевич / Публ., предисл. и прим. Б.Л. Модзалевского // РС. 1905. № 10. С. 168–201.

1907

- Левицкий Д.Г. Записка А.Ф. Лабзину // Художественные сокровища России. 1907. № 4. С. 90–93.
- Поднесение масонских перчаток А.Е. Лабзиной [Публ. Т.О. Соколовской] // РА. 1907. № 12. С. 532–535.

Хвостова А.П. Мои бредни [Публ. П. Бартенева] // РА. 1907. № 1. С. 5–48.

1908

Письмо издателя «Сионского Вестника» А.Ф. Лабзина Н.Н. Новосильцову // РА. 1908. Кн. 2. С. 31–45.

1909

Аксаков С.Т. Встреча с Мартинистами (Воспоминания из петербургской жизни). Собр. соч. С.Т. Аксакова. В 2 т. М.: Изд. А.А. Карцева, 1909. Т. 2. Стб. 131–177.

Соколовская Т.О. К истории масонской деятельности князя М.П. Баратаева // РС. 1909. Кн. 2. С. 424–431; Кн. 3. С. 634–649.

1911

Письма князя А.Н. Голицына к А.Ф. Лабзину [Публ. Б.Л. Модзалевского] // РА. 1911. № 3. С. 483–486.

Письмо Ф. Михайлова к А.Ф. Лабзину // РС. 1911. № 9. С. 511–526.

1912

Кизеветтер А.А. Духовная цензура в России / Исторические очерки. М., 1912. С. 188.

Николай Михайлович, Великий князь. Император Александр I. Опыт исторического исследования. В 2 т. Т. 1. СПб., 1912. С. 188.

1913

Новиков Н.И. Письма к А.Ф. Лабзину // Русский Библиофил. 1913. № 3. С. 12–31, 33–39; № 4. С. 14–28.

Новиков Н.И. Письмо к Х.А. Чеботарёву // Русский Библиофил. 1913. № 4. С. 33.

Растопчин Ф.В. Письма к А.Ф. Лабзину [Публ. Б.Л. Модзалевского] // РС. 1913. № 2. С. 419–430.

Растопчин Ф.В. Письма к Н.И. Новикову // Русский Библиофил. 1913. № 4. С. 25.

Растопчин Ф.В. Письмо к Х.А. Чеботарёву // Русский Библиофил. 1913. № 4. С. 33.

1914

Модзалевский Б.Л. Лабзин Александр Федорович // Русский Биографический Словарь. XXII. СПб., 1914. С. 2–12. Отд. оттиск.

Тарасов Е.И. К истории русского общества второй половины XVIII столетия. Масон И.П. Тургенев // ЖМНП. 1914. № 6. С. 129–175.

1915

Соколовская Т.О. Возрождение масонства при Александре I // Масонство в его прошлом и настоящем. / Под ред. С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова. М.: Изд. «Задруги» и К.Ф. Некрасова, 1915. Т. 2. С. 153–202 (репринт. М., 1991).

Соколовская Т.О. Капитул Феникса. Высшее тайное масонское правление в России (1778–1922) // Вестник Имп. Общ-ва ревнителей истории. Пг., 1915. Кн. 2. С. 217–316 (последующ. изд.: 1916; 2000).

Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914 / Сост. С.Н. Кондаков. В 2 т. СПб., 1915. Т. 1. С. 288–289.

1916

Кизеветтер А.А. Поездка в Авдотьино // Русские Ведомости. 1916. 10 авг.

Пыпин А.Н. Русское масонство XVIII и первая четверть XIX вв. Пг.: Изд. «Огни», 1916. 576 с. [Ред. Г.В. Вернадский].

1940

Коваленская Н.Н. История русского искусства XVIII века. М.-Л.: Искусство, 1940. 162 с. О скульпторе И.П. Прокофьеве, авторе бюстов А.Ф. Лабзина и его жены (1800) – с. 146.

1947

Корнилов П. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1947. С. 156–158.

1954

Записки А.Л. Витберга / А.И. Герцен. Собр. соч. в 30 т. М.: Изд. Академии наук СССР, 1954. Т. 1. Приложения на с. 380–452, 473–474, 531–534.

1959

Измайлов А.Е. Золотая струна // Поэты-сатирики конца XVIII – начала XIX в. Л., 1959. С. 348.

1972

Задонский Н. Академический случай // Ульяновская правда. 1972. 5 марта.

1975

Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX вв. М.: Искусство, 1975. С. 214.

1981

Мартынов И.Ф. Библиотека Дружеского ученого общества и ее место среди русских книгохранилищ общественного пользования конца XVIII века // Коллекция редких книг и рукописей Научной библиотеки Московского университета. М.: Изд. Моск. ун-та, 1981. С. 90–101.

1986

Майкова К.А. Масонские рукописи в фондах РГБ // Рукописные собрания Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. Указатель. М., 1986. Т. 1. Вып. 2 (1917–1947). 384 с. Собрание Д.И. Попова (фонд 237). С. 53–60; собрание В.С. Арсеньева (фонд 14). С. 187–199.

1988

Валкин М. Памяти достойны // Ульяновская правда. 1988. 18 авг.

1990

Кириллов В. Был выслан на Волгу // Ульяновская правда. 1990. 9 авг.

1992

Шимонек Е. «Ключ к добродетели» в Баратаевке // Ульяновская правда. 1992. 1 авг. С. 9.

1993

Серков А.И. Судьбы масонских собраний в России // 500 лет гнозиса в Европе. Гностическая традиция в печатных и рукописных книгах. Амстердам: Ин де Пеликан, 1993. С. 27–35.

1994

Мильдон В.И. Лабзин Александр Фёдорович // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая рос. энцикл., 1994. Т. 3 (К–М). С. 259–260.

Письма Н.И. Новикова к А.Ф. Лабзину // Письма Н.И. Новикова / Сост. А.И. Серков, М.В. Рейзин. Комментар. А.И. Серков. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 1994. 384 с. Письма от: 27 февр. 1797. С. 50; 10 нояб. 1797. С. 51; 27 марта 1798. С. 52; [1801 – после 20 февр. 1802]. С. 58; 20 янв. 1802. С. 61; 16 сент. 1802. С. 64; 11 дек. 1802. С. 67; 1 мая 1803. С. 72; 24 мая 1803. С. 73; 23 июля 1803. С. 74; 7 окт. 1803. С. 76; 1 янв. 1804.

С. 78; 28 янв. 1804. С. 85; 12 февр. 1804. С. 86; 18 апр. 1804. С. 88; 2 мая 1804. С. 91; 28 июня 1804. С. 95; [1816]. С. 236.

1995

Аржанухин С.В. Философские взгляды русского масонства по материалам журнала «Магазин свободнокаменщический». Екатеринбург: УрГУ, 1995. 224 с. Рец.: С.М. Некрасов.

1996

Беспалова Е. Тайна альбомного послания // Ульяновская правда. 1996. 2 марта. С. 12–13.

Винницкий И.Ю. Николай Гоголь и Угроз Световостоков / К истокам «идеи ревизора» // Вопросы литературы. 1996. Сент.–окт. С. 167–194.

Заборов П.Р. А.Ф. Лабзин – переводчик Бомарше и Мерсье // История русской переводной художественной литературы. XVIII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 2. Драматургия. Поэзия. С. 86–88.

История русской переводной художественной литературы. XVIII в. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 2. Драматургия. Поэзия. С. 86–88 (А.Ф. Лабзин – переводчик Бомарше и Мерсье, автор П.Р. Заборов).

Лабзина А.Е. Воспоминания. Описание жизни одной благородной женщины // История жизни благородной женщины / Вст. ст. В.М. Боковой. М.: Новое лит. обозрение, 1996. С. 13–88.

Шимонек Е. В ссылку, в глушь, в Симбирск: К 230-летию А.Ф. Лабзина // Симбирский курьер. 1996. 13 апр.

Etkind A. «Умиравший Сфинкс»: круг Голицына – Лабзина в петербургский период русской мистической традиции // *Studia Slavica finlandensia*. Helsinki, 1996. Т. 13. С. 17–47.

1997

Скала Алексей, протодиакон. Симбирский некрополь. Кладбище Симбирского Покровского мужского монастыря. XVIII–XX вв. Ульяновск, 1997. С. 86.

1998

- Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998.
- Марисина И.М. Из истории межакадемических связей начала XIX в. // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М., 1998. Вып. 4. С. 76–106.
- Серков А.И. «Племянник» Новикова – А.Ф. Лабзин // Массонство и масоны. Сб. ст. / Отв. ред. С.П. Карпачёв. М., 1998. Вып. 3. С. 20–33.

1999

- Беспалова Е. Ссылка А.Ф. Лабзина и Симбирские масоны // Памятники Отечества. Вся Россия. Симбирск – 350 лет. Ульяновск, 1999. Ч. 1. Века над Венцом. С. 101–108.
- Вернадский Г.В. Русское масонство в царствовании Екатерины II / Под ред. М.В. Рейзина и А.И. Серкова. СПб.: Изд. им. Н.Н. Новикова, 1999. 570 с.
- Ефремов В. Заповедные Ундоры // Памятники Отечества. Вся Россия. Симбирск – 350 лет. Ульяновск, 1999. Ч. 2. Века над Венцом. С. 87–90.

2000

- Васильева Ю.С. Портрет масона: И.П. Елагин // Самарский исторический ежегодник. Самара, 2000. С. 3–7.
- Кочеткова Н.Д. Радищев и масонство // РЛ. 2000. № 1. С. 103–107.
- Лонгинов М.Н. Новиков и московские мартинисты. СПб.: Лань, 2000. 672 с. Послесл.: С.М. Некрасов. С. 623–656.
- Серков А.И. История русского масонства XIX века. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2000. 400 с.

2001

- Вернадский Г.В. Русское масонство в царствование Екатерины II / Под ред. М.В. Рейзина, А.И. Серкова. 3-е изд. СПб.: Изд. Н.Н. Новикова, 2001. 570 с.
- Елисеев В.Н. Документы о масонстве и других тайных обществах в фондах РГВИА // Труды Российского Государственного

Военно-исторического архива. М.: УРСС, 2001. Вып. 3. Дворец и Архив. 300-летие Лефортовского дворца. С. 254–264.

Ложа Умиряющего Сфинкса. Личный состав // Серков А.И. Русское масонство. 1731–2000: Энциклопедический словарь. М.: РОССПЭН, 2001. С. 1106–1108.

Пономарёва В.В., Хорошилова Л.Б. Человек Александровской эпохи // Университет для России. М., 2001. Т. 2. Московский университет в Александровскую эпоху. С. 80–84.

Чижикова И.Б. Судьба придворного художника: В.Л. Боровиковский в Петербурге. СПб., 2001. С. 152–162, 169–173.

2002

Беспалова Е.К. И.А. Гончаров и симбирские масоны. (К вопросу о реалиях «На Родине») // РЛ. 2002. № 1. С. 124–135.

Гречаная Е.П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797–1825). М.: ИМЛИ РАН, 2002. По указателю.

2004

Бауман В.Г., Салахутдинова Д.К. О книгах, приобретенных А.М. Карамышевым в Швеции для Горного училища (XVIII в.) // Книга в России XI–XX вв. Сб. науч. тр. СПб.: БАН, 2004. Вып. 21. С. 114–124.

2005

Арсеньев В.С. Воспоминания. Дневник. Материалы семейного архива / Сост. и комм. А.И. Серкова, М.В. Рейзина / Русское масонство. Материалы и исследования. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2005. 565 с.

Киселёв Н.П. Из истории русского розенкрейцерства / Сост. М.В. Рейзин, А.И. Серков. СПб.: Изд. им. Н.И. Новикова, 2005. 424 с.

2006

Гриц А. Феопемпт Мисаилов, или Бесовская гордость // Родина. 2006. № 10. С. 62–67.

«Наглый поступок» А.Ф. Лабзина в Академии художеств. Переписка // Дубровин Н.Ф. Письма главнейших деятелей в царствование Императора Александра I (1807–1820). Изд. 2-е. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2006. Алексей Оленин – графу М.А. Милорадовичу. С. 344. – Граф М.А. Милорадович – Императору Александру. С. 346. – Император Александр – князю А.Н. Голицыну. С. 347. – Князь Волконский – графу Милорадовичу. С. 348. – А. Оленин – князю А.Н. Голицыну. С. 348. – Князь А.Н. Голицын – Императору Александру. С. 349. – Граф Милорадович – князю П.М. Волконскому. С. 350.

2007

Альтшуллер М. Беседа любителей русского слова. У истоков славянофильства. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 102, 402.

2008

Кочеткова Н.Д. Кружок Н.И. Новикова как явление русской культуры // РЛ. 2008. № 1. С. 170–180.

Соколовская Т.О. Поднесение масонских перчаток А.Е. Лабзиной. Эпизод из истории русского масонства (1819) // Соколовская Т.О. Статьи по истории русского масонства / Сост. и предисл. Д.Д. Лотаревой. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2008. С. 121–126.

Тюриков А.Д. Подвижник русской культуры // Шварц И.Г. Лекции / Сост. А.Д. Тюриков. Донецк: Вебер, 2008. С. 112–170. А.Ф. Лабзин о Шварце. С. 143–144.

2009

Васильева Ю.С. А.Ф. Лабзин в общественной жизни столиц и провинции конца XVIII – перв. четв. XIX в. / Под ред. В.А. Зимина. Самара: Офорт, 2009. 142 с.

Кучурин В.В. Масонские символы ложи Умирающего сфинкса: Опыт интерпретации // Труды Государственного музея истории религии. СПб., 2009. Вып. 9. С. 141–145.

2010

Лабзина А.Е. Воспоминания (1758–1828) / Послесл. и примеч. Б.Л. Модзалевского. М.: Гос. публ. ист. б-ка России, 2010. Модзалевский Б.Л. Предисл. к изд. 1903 г. С. 3–14. – Воспоминания Анны Евдокимовны Лабзиной. С. 15–117. – Выдержки из дневника А.Е. Лабзиной. С. 118–147. – Примечания. С. 145–155. – Именной указатель. С. 156–158.

2011

Фоменко И.Ю. Слово Божие на русском языке // Мир библиографии. 2011. № 5. С. 45–49. («Четвероевангелие» Х.А. Чеботарёва).

Список сокращений

ВЕ – Вестник Европы, журнал
ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения.
СПб., журнал
Лит. Вест. – Литературный Вестник, журнал
Моск. Вед. – Московские Ведомости, газета
РА – Русский Архив, журнал
Русская Литература, журнал
РС – Русская Старина, журнал
Рус. Вест. – Русский Вестник, журнал
Сион. Вест. – Сионский Вестник, журнал

Составление и предисловие А.Н. Стрижёва

ПУБЛИКАЦИИ

НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ В.В. РОЗАНОВА О ЛЕРМОНТОВЕ

В.В. Розанов высоко ценил поэзию Лермонтова. Он в разное время обращался к сравнительной характеристике творчества этого поэта с Пушкиным, Гоголем и Достоевским. Перечислим основные его труды, где речь идет о творчестве этого знаменательного для нашей литературы гения: заметка «Домик Пушкина в Москве», книга «О понимании», статьи «Три момента в развитии русской критики» (1892), «О Достоевском» (1893), «Вечно печальная дуэль» (1898), «Из загадок человеческой природы» (1898), «Заметка о Пушкине» (1899), «Величайшая минута истории» (1900), «К лекции г. Вл. Соловьёва об Антихристе» (1900), «Из восточных мотивов» (1901), «М.Ю. Лермонтов» (1901), «“Демон” Лермонтова в окружении древних мифов» (1901), «Концы и начала, “божественное” и “демоническое”, боги и демоны (По поводу главного сюжета Лермонтова)» (1902), «“Демон” Лермонтова и его древние родичи» (1902), «По поводу одного стихотворения Лермонтова» (1904), «Исторический перелом» (1905), заметка «Домик Лермонтова в Пятигорске» (1908), «Одна из замечательных идей Достоевского» (1911), «В.Г. Белинский» (1911), «Пушкин и Лермонтов» (1914), заметка «О Лермонтове» (1916), «С вершины тысячелетней пирамиды (Размышление о ходе русской литературы)» (1918).

Недавно в РГАЛИ была обнаружена еще одна статья, посвященная творчеству Лермонтова, – «О поэзии гр. А.К. Толстого» (Ф. 419 Оп. 1 Ед. хр. 198 Л. 1–6). Имя А.К. Толстого не было упомянуто ни в статье, ни в черновике, приложенном к незавершенной статье. Линия, намечавшаяся В.В. Розановым, строится

таким образом: от Карамзина к Пушкину и Лермонтову, затем к Гоголю. Это обозначено им как «художественный период нашей литературы». По-видимому, Розанов собирался дать панораму русской литературы от Карамзина до графа А. Толстого, но замысел оказался слишком широк и он ограничился тем, что написал вступление и несколько слов о Карамзине, Пушкине и в основном о Лермонтове.

Розанов был феноменальным писателем. Он писал статью о Лермонтове, но назвал ее «О поэзии гр. А.К. Толстого». Статья вдруг оборвалась на полуслове, и Василий Васильевич написал: «Неокончено, потому что чувствую, стало не выходить».

Впрочем, интересовал его Лермонтов. До А.К. Толстого он так и не добрался.

В «Розановской энциклопедии» указывается, что Лермонтов занимал большое место в жизни Розанова. Достаточно уже одного того, что он вспоминает, как в университете выучил наизусть почти всего Лермонтова, и потом не раз обращался к его творчеству в своих статьях. Возможно, из этой неоконченной работы, планировавшейся о А. Толстом, выросли мысли Розанова, выраженные в ранних работах о Лермонтове: где он сопоставляет его с Гоголем, Пушкиным, Достоевским, статья «Пушкин и Лермонтов» 1914 г. и итоговая статья «С вершины тысячелетней пирамиды (Размышление о ходе русской литературы)», написанная в 1918 г.

Таким образом, мысли, не получившие полного своего воплощения в большой статье о русской литературе, получили свое развитие в ранних статьях В.В. Розанова.

Надпись чернилами на первом листе:

Неокончено, потому что чувствую, стало не выходить.

О поэзии гр. А.К. Толстого

I

Наша литература за XIX век ясно расчленяется на две эпохи, разные не только в форме выражения, но и в глубочайшем существе своем. В первый период, на протяжении полустолетия, она была почти исключительно поэзией; во второй, несколько меньший по

времени, она стала по преимуществу художественным воспроизведением жизни.

И в самом деле, чрезвычайное преобладание воображения над всеми остальными способностями духа было отличительной чертой всех выдающихся писателей наших, начиная, мы решаемся сказать, от Карамзина и до самого Гоголя; и, напротив, у всех главных последующих писателей это воображение отступает на второй план, уступая место наблюдательности и рефлексии. Согласно этому коренному различию в их психическом строе происходит, строго вытекая из него, не менее существенное различие в характере их творчества. Мир, создаваемый поэтом, есть всегда второй мир, который стоит над тем, какой мы наблюдаем, и хотя бы имел с ним много общих черт, всегда независим от него в своем происхождении, и также в своей жизни, в своих движениях, в законах и судьбе своей. Действительность есть скорее повод для создания его, нежели его прототип; она не столько дает образы, сколько впечатлениями своими будит чувства, отдаваясь которым поэт уходит в свой особый мир и в нем создает новые образы по законам развития возбужденного чувства, но не по законам возбуждавшей его действительности. В «Скупом» Пушкина все детали, характер всех диалогов, верны истории; и, однако, центральная мысль создания, связавшая все эти детали в прекрасное целое, принадлежит поэту. Это – мир реальных вещей, соединенных в картину, в которой нет ничего реального.

Таким образом, термин «творчество» в высшей степени отвечает процессу этого созидания. Дух поэта вечно волнуется образами, идеями, которых источника мы напрасно искали бы в действительности; из нее берутся лишь детали, лишь полотно и краски – для воплощения этих образов. Они иногда отвечают действительности, но никогда – индивидуальным, частным ее формам, но лишь коренной ее природе, которая, ведь, в то же время, есть и природа самого поэта, и, следовательно, управляет законами развития его субъективных образов, его оригинальных идей. В «Моцарте – Сальери», в «Скупом», в «Пире во время чумы», в «Отрывке из Фауста» – во всем этом, мы чувствуем, звучат струны нашей собственной души, но никакой частный факт нашей действительности не напоминает собою частных же особенностей издаваемой ими мелодии. Это – мы сами, но какими можем стать, и,

быть может, станем, но не какие есть; отсюда, так понятно нам это, хотя и вовсе не похоже на нас.

Почти у всех поэтов мы находим сознание этих особенностей их созидания, столь непохожего на созидание художественное. Уже девятнадцати лет юноша Лермонтов пишет следующий отрывок, который ценен только как факт:

*Моя душа, я помню, с детских лет
Чудесного искала; я любил.
Все обольщенья света, но не свет
В котором я мгновеньями лишь жил –
И те мгновенья были мук полны;
И населял таинственные сны
Я этими мгновеньями...
Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизньную иной,
И о земле позабывал. Не раз
Встревоженный печальною мечтой
Я плакал...*

(1831 г., июня 11)

Мир поэта есть иной мир, чем действительность; но для него он – единственно значущий мир, исполненный своих радостей и печалей, живущий, как мы сказали, по своим особым законам и текущий по своим путям. В другом, более зрелом произведении, хотя также неоконченном, он показывает нам ряд как бы эмбрионов будущих, возможных созданий, которые могут и навсегда остаться лишь эмбрионами, только тревожащими душу поэта, и могут развиться каждый в создание, тревожащее сердца тысяч людей:

*И я кругом глубокий кинул взгляд,
И увидал с невольною отрадой
Преступный сон под сению палат,
Корыстный труд пред тощею лампадой.
И страшных тайн везде печальный ряд.
Я стал ловить блуждающие звуки,
Веселый смех и крик последней муки:
То ликовал иль мучился порок!
В молитве я подслушивал упрек,
В бреду любви – бесстыдное желанье:
Везде обман, безумство иль страданья.*
(Сказка для детей)

Без сомнения, «кинутый кругом взгляд» – это только попытка как-нибудь объяснить читателю происхождение копошащихся в душе образов, в действительности чисто субъективного происхождения. Мы живо понимаем, как всякий из этих образов, при благоприятных условиях, мог бы возрасти до полного и цельного создания, стать мотивом самостоятельного и вполне законченного произведения. «Les poètes ressentblent aux ours, qui se nourrissent en suçant leur patte», надписал он эпиграф к своему стихотворению «Журналист, читатель и писатель», и в этих словах указал настоящий родник как только что приведенных, так и всяких вообще своих образов. С полной законченностью и бесконечною красотой он выразил это соотношение двух миров, внешнего, который шумит кругом поэта, но его не трогает, и внутреннего, который ни для кого невидим и воплощается им в своих созданиях, в известном стихотворении «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 погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.
И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться – 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 луг, и желтые листья
Шумят под робкими шагами...*

*И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание...*

Конечно, нарисованная здесь картина — одна из неопределенного множества подобных других, которые, оказываясь смутно в душе поэта, выдвигаются на ясный фон его сознания по закону сходства или контраста с вызывающим впечатлением. Детство и сельская природа здесь выявляются по контрасту с искусственной и «натянutoю» действительностью; но достаточно было несколько видоизмениться чувству, которое ощутил в себе к этой действительности поэт, чтобы и образ, возникший в нем, был совершенно иной, не имеющий ничего общего с приведенным. Как на примере поэтического образа, вызванного по закону сходства, можно указать на известное стихотворение того же поэта:

*Отделкой золотой блистает мой кинжал,
Клинок надежный, без порока,*

где вид этой игрушки, когда-то ценной не по виду своему, но по значению, тотчас внушает ему и бурные, и тоскливые слова:

*В наш век изменчивый не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначенье*

.....

*Бывало мерный звук твоих могучих слов
Воспламенял бойца для битвы*

.....

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой

и т.д. Отсюда, из этого отношения к действительности, которая как «смутный сон», играя вокруг поэта, лишь будит в нем мир иной действительности, вытекает его горделивое чувство о себе: он,

Как царства дивного всесильный господин,

в своей особенной свободе, в этой мощи над «дивным царством» образов и идей, которых никто у него не отнимет, которым он покорит мир, мог, конечно, словами другого поэта сказать о себе:

Ты царь. Живи один...

И, конечно, – поэт есть царь; он властелин над таким миром, которому мы никак не можем предпочесть наш бедный, тусклый мир; в который мы спешим из своего мира и считает лучшими те минуты своей жизни, когда может, забывшись в нем, хотя на краткие минуты забыть об этом.

II

Избыток воображения и неправильность в законах его развития есть, поэтому, обычный недостаток, которым страдают поэты и который придает неправильность их созданиям. *Переступить через меру* – вот главная ошибка, которой придает неправильность их созданиям. *Переступить через меру* – вот главная ошибка, которой всегда должен бояться поэт; следя за подготовительным периодом почти каждого из них, мы можем видеть, как сущность его состоит именно в этом отыскивании для себя меры, в привычке владеть образами и чувствами, скорее тесня их, нежели давая им полную свободу. О поэте, как и о стали, можно сказать тоже, что он готов только тогда, когда достаточно охлажден. У него сохраняется при этом память образов, и также память чувств, которые были живы когда-то, потом угасли, но их значение понятно, их отношение и мера ясны. Только в очень кратких произведениях, и у поэтов в зрелую пору их творчества, слияние момента, когда рождается чувство, и момента, когда оно воплощается, может пройти без нарушения меры их соотношения. В общем же...

У него сохраняется при этом память образов, и также память чувств, которые были живы когда-то, теперь умерли. Их значение понятно, их отношение и мера ясны. Только в очень ироничных произведениях – у поэтов в другую их пору творчества – славные моменты, когда рождается чувство, с момента, когда оно выражается, может пройти без нарушения меры их соотношения. В общем же, это слияние содействовало и влечению рождения почти всегда сказывается преувеличением выражения: слова больше говорят, нежели чувствует сердце, в крайней боязни выразить его неполно;

содержание не наполняет формы, и она кажется в выраженных частях пустой, а целое произведение – холодным.

Таково впечатление, оставляемое произведениями самых даровитых поэтов, но из очень ранней, и следовательно пылкой, поры их творчества.

О Карамзине; о средних поэтах

О Пушкине и Лермонтове

Гоголь

Перегоревшее чувство, над которым было когда-то живое сердце и уже перестало биться над ним, есть то, которое наиболее сжимает образы, наименее требует для себя слов, – и, ударяя в воображение другого, будит в нем все, чем иногда было само – словами немногими, чертами прежними. Это сообщает стиху силу, и образу – силу запечатлеться сверх этого, все эти немногие черты и простые слова, или взгляды...

Вступит. ст. и публикация И.В. Логвиновой

ПУБЛИЦИСТИКА М.О. МЕНЬШИКОВА В 1917 г.

В публикации представлен ряд статей литературного критика и публициста М.О. Меньшикова (1859–1918), опубликованных впервые на страницах «Нового Времени» и относящихся к февралю – марту 1917 г. Статьи писателя за 1917 г. обойдены вниманием исследователей и не переиздавались в современных сборниках публицистики Меньшикова. В 1917 г. Меньшикову удалось поработать в «Новом Времени» лишь четыре месяца: после этого самый авторитетный публицист газеты исчезает с ее страниц навсегда. Наследники А.С. Суворина срочно начали переориентировать газету, отстраняя от работы правых публицистов. Вместо «парламента мнений», объединенного национальным направлением, «Новое Время» превратилось постепенно в заурядную либеральную газету.

Писатель был испуган и подавлен нарастающим хаосом и анархией, быстрым разрушением государства. У него почти совсем не осталось традиционных тем для ежедневного рассмотрения. Но и в ситуации неопределенности и тревоги Меньшиков продолжал быть великолепным аналитиком и мыслителем.

Меньшиков по взглядам принадлежал к умеренным консерваторам, резко критиковал крайне правых монархистов. В 1908 г. Меньшиков выступил в качестве одного из основателей и идеологов Всероссийского национального союза, который зародился в недрах III Государственной думы и являлся умеренно правой политической организацией. В отличие от крайне правого Союза русского народа, объединявшего представителей разных общественных сословий, Всероссийский национальный союз состоял в

основном из умеренно правых представителей русского образованного общества – профессоров, священников, учителей, журналистов, военных в отставке. Писатель понимал необходимость для страны правильно организованного парламента. Еще в 1907–1913 гг. писатель высказывался в поддержку республиканской формы правления в Западной Европе и приводил в пример «вечевые» демократии вольных ганзейских городов Новгорода и Пскова, жестоко подавленных Иваном Грозным. В статье «Жалеть ли прошлого» (7 марта), опираясь на исторический опыт, Меньшиков приходит к выводу о том, что все произошедшее закономерно, что самодержавие узурпировало врученную народом власть, пренебрегло «ограничительной грамотой» врученной Михаилу Романову при избрании его на царство, превратившись в самовластие, деспотизм. Меньшиков обращает внимание читателей на то, что очень многие страны мира за непродолжительное время стали республиками, что говорило об устойчивой мировой тенденции, противиться которой бессмысленно и опасно. «Кто кому изменил?» – спрашивает Меньшиков в статье с одноименным названием (18 марта). Михаил Осипович был уверен, что нация сохраняла верность своей монархии, а вот монархия оказалась недостойной доверия, предав свой народ.

В статье «Голос Библии» (19 марта) из цикла «Письма к ближним» Меньшиков приводит горькие слова епископа Андрея Уфимского, осознавшего весь трагизм отступничества монархии от народа. Михаил Осипович находит для себя ответ в Книге Царств Ветхого Завета, где пророк Самуил через откровение постигает суть власти земного царя, о которой он и говорит еврейскому народу.

В анархии зимы и весны 1917 г. Меньшиков просматривает аналогию со Смутным временем. В статье «Корень смуты» (2 февраля) одной из главных причин Меньшиков называет хроническую волокиту в работе высших государственных органов, их безнаказанное бездействие.

Стабильность в государстве, по мнению Меньшикова, должна обеспечиваться ритмичной и слаженной работой всех ветвей власти. В статье «Кооперация властей» (16 февраля) писатель сравнивает государство с машиной, все части которой должны

составлять систему, иначе они начинают ломать, уничтожать друг друга.

В статье «П.П. Гнедич» из цикла «Письма к ближним», приуроченной к 40-летию юбилею литературной деятельности писателя, переводчика и драматурга Петра Петровича Гнедича, ровесника Михаила Осиповича, Меньшиков размышляет о прошедшем сорокалетнем периоде в истории русской литературы и современности, соединяя мысли о литературе с политикой.

В статьях 1917 г. Меньшиков запечатлел свой очерк русской смуты, показанный глазами публициста-философа. Тексты статей печатаются впервые по первой публикации.

Корень смуты*

На обеде в честь Д.Г. Янчевецкого¹ вскользь был затронут вопрос о заслугах печати, причем присутствовавшие дипломаты и члены Г<осударственного> совета наговорили по адресу журналистов больших любезностей. Русская печать проявила в течение войны будто бы замечательное единодушие, способность отвлечься от партийной узости и подняться на высоту истинного патриотизма и государственного понимания идущих событий.

Что же, без ложной скромности русская печать может принять к сердцу ласковое слово и благодарность за него. Нечасто нас балуют комплиментами! Примером не только гражданского, но даже героического мужества печати может служить наш чествуемый товарищ. На обеде один из молодых писателей, И.Б. Смольянинов, носящий с честью офицерский мундир и бывший в боях, выразился так: «И над нами не раз витала смерть, и мы мужественно исполняли долг свой, но мы – военные люди, мы знали, что нас ждет, и вполне готовы были встретить смерть. Тем более похвалы Д.Г. Янчевецкому за то, что он – не военный человек, стало быть, не готовый к бою, но с редким мужеством вынес те страдания и страх смерти, какие он пережил». Мне кажется, эти слова нуждаются в некотором разъяснении. Хотя Д.Г. Янчевецкий и числится «штатским», тем не менее назвать его «невоенным» нельзя. Им еще в маньчжурскую войну были заработаны два геор-

* Впервые опубликовано: НВ. 1917. 2 февраля. № 14696. Подпись: М. Меньшиков.

гиевских солдатских креста. Это своего рода 56 проба личной храбрости, не стираемая временем. Выйдя в отставку, журналист с такими отличиями не выходит из сословия наиболее заслуженных героев. Отважный писатель, Д.Г. Янчевецкий является таким же военным «рыцарем без страха и упрека». Но это лишь одна из прекрасных деталей его феерической судьбы и на ней я не останавливаюсь. Я хотел бы отметить другое качество Д.Г. Янчевецкого, в моих глазах, как публициста, еще более ценное. Это – *профессиональная* его *готовность* выполнить свой корреспондентский долг в любой момент и в любом хотя бы крайне опасном месте. Названная черта необыкновенно важна во всякой профессии и имеет колоссальное общественное значение. На ней позвольте остановиться, о ней следует вспоминать возможно чаще, ибо с профессиональной готовностью связано, если вдуматься, все государственное и народное наше благополучие.

Когда хозяин газеты говорит корреспонденту: поезжайте в Южную Африку и исследуйте такой-то вопрос, корреспондент выезжает с вечерним поездом и переживает иногда многолетнюю, полную опасностей драму. Это не считается чем-то удивительным, ибо человек определенной профессии всегда должен быть в состоянии тотчас же приступить к ней. Не считается удивительным, если портной или сапожник через пять минут разговора с вами снимает с вас мерку и приступает к работе. Ничего нет чудесного в том, что по данному сигналу тысячи самых разнообразных специалистов – машинистов, техников, моряков, музыкантов, певцов, актеров, солдат и проч. начинают им свойственный труд и оканчивают его в определенный срок. Даже в такой, на первый взгляд, капризной области, как писательство, ничего нет странного в том, что публицисту жизнь задает очередную тему и он тотчас же, в течение ближайших часов, пишет более или менее исчерпывающее исследование ее. К обсуждению всевозможных тем каждый мыслитель готовится многолетним размышлением обо всем значительном, а также воспитанною способностью рассудка быстро схватывать главные посылки вопроса и столь же быстро делать из них правильный вывод. В нашем обывательском кругу всеобщая готовность сейчас же выполнить свое дело есть правило до такой степени общее, что исключения из него кажутся чудовищными. Что вы сказали бы о враче, который, будучи позван к

больному, отказывался бы лечить его под предлогом, что он еще не подготовлен к лечению? Такому врачу вы сказали бы: «Какой же вы врач? Возвращайте правительству диплом, ибо он в ваших руках – подложный документ». То же вы сказали бы инженеру, если бы он не сумел тотчас же приступить к починке лопнувшей трубы или рухнувшего моста. То же сказали бы юристу, оказавшему неумение вести дело.

Можно быть гениальным или бездарным профессионалом, но даже бездарный обязан настолько владеть ремеслом своим, чтобы, не задумываясь и не долго рассуждая, приступить к исполнению своих обязанностей. Кажется, это ясно. Однако есть область постоянной и методической неготовности, которую у нас издавна все терпят и от которой, как от неизлечимой болезни, не хотят даже лечиться. Эта неготовность политическая, неготовность органов государственного управления и общественного управления.

Всмотритесь пристально в наши муниципальные или государственные порядки. Чрезвычайно редким исключением является готовность канцелярий тотчас же разрешать какой-нибудь, хотя бы самый несложный вопрос. О чем бы вы ни обратились к казенному или общественному учреждению, вы почти всегда слышите стереотипный ответ: «Подайте бумагу». Она будет рассмотрена и через такое-то количество дней (недель, месяцев, лет, иногда десятков лет) вы получите резолюцию. Но помилуйте, возражаете вы, мне ждать некогда! Нельзя ли сейчас дать хоть какое-нибудь решение! Никак невозможно, отвечают вам. Мы не подготовлены к вашей просьбе. Нужно обсудить ее, навести справки, запросить прикосновенные ведомства, провести вопрос через надлежащие инстанции. Может быть, придется собрать комиссию по этому поводу. Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается.

Всем нам приходится испытывать иногда тяжкое расстройство дел от невыясненности какого-либо пустого вопроса в казенном или общественном учреждении. Все мы бывали вынуждены покорно ждать, ждать, ждать. Если это суд, то, несмотря на лозунг о суде скором, правом и милостивом, вас немилосердно заставляют ждать того или иного решения месяцы, годы, иногда десятки лет. Для ускорения деятельности судебного и административного аппарата в дореформенную эпоху обыватели создали было благоде-

тельную прививку вроде броун-секаровского впрыскивания. «Подмазать», где следует «сунуть барашка в бумажке», и глядишь, точно парализованный какой-то хворью судебный или административный организм пробуждался к жизни. Неготовность сменялась готовностью, трения исчезали, и затяжной вопрос проталкивался, наконец, до той или иной резолюции. После реформы взятка отошла в область преданий и только в последние десятилетия мы вновь возвращаемся понемногу к испытанному предками средству. Насколько оно удобно с точки зрения нравственной опрятности, я предоставляю судить самим читателям, но трудно бросить камень осуждения и в тех, кто дают, и даже в тех, кто берут взятки, ибо не они же в самом деле устанавливают нормы жизни и отвечают за них.

Постоянная неготовность казенных и общественных учреждений временами кажется просто поразительной. Казалось бы, учреждения переполнены образованными, дипломированными людьми, заслуженными, высокоблагородными и превосходительными. Как же это так сложилось, что о чем бы ни обратиться к ним, у них нет ни на что определенного, установленного взгляда, и всякий вопрос им кажется упавшим точно с луны? Ведь все учреждения *специальные*, как мастерские или магазины. Все они профессиональны. Вы приходите в мастерскую или магазин, предъявляете соответствующие документы в виде кредитных бумажек и вам тотчас завертывают потребованный товар. Неужели этот идеальный порядок, доступный мелочной лавке, не доступен только в казенных и общественных учреждениях? Мне кажется, это глубоко вредный предрассудок, который только потому необорим, что с ним не борются.

Есть и теперь некоторые казенные учреждения, вполне готовые тотчас и без задержки удовлетворять обывательскую нужду. Таковы: почта, телеграф, полуказенные нотариальные конторы, сберегательные кассы и т.п. Почему эти учреждения всегда отличаются готовностью тут же, не сходя с места, отвечать на запросы публики? Потому, что тут работают маленькие, плохо оплачиваемые чиновники и чиновницы, реально и существенно отвечающие за то, чтобы не было задержки. Чуть повыше учреждение, там уже сидят более обеспеченные высокоблагородные люди, несущие меньшую ответственность. Они уже иногда позволяют себе ман-

кировать делами, откладывая их или отпихиваться посредством справок и запросов. Еще повыше инстанция, и там восседают высокородные и превосходительные чины. Эти несут еще менее реальной ответственности и тут заторы дел еще крупнее. Наконец, на вершине бюрократического Олимпа, где пребывают высокопревосходительные деятели, там реальная и существенная ответственность понижается иногда до призрака, притом приятного. Какая же это ответственность за свои неуспехи на старости лет пересесть в покойное кресло Сената или Гос. совета?

Вот, мне кажется, истинная и единственная причина того, что государственные наши учреждения своей методической неготовностью так тяжело тормозят ход жизни. По природе огромного большинства дел вовсе нет нужды в волоките, особенно столь убийственной, как у нас. Если не все дела, то многие могли бы разрешаться в несколько дней и даже несколько часов, особенно в век нынешних телефонов. И огромное большинство дел, я на этом настаиваю, отнюдь не нуждается в обсуждении их целыми комиссиями. Специальной компетентности сколько-нибудь опытного чиновника вполне достаточно, чтобы сделать справку в надлежащих законах и положениях и поставить соответствующий штамп. Ведь ничего же нет нового под солнцем, и это еще со времен Екклесиаста. Все дела, как растения и животные, повторяют друг друга. Классификация их не труднее справки в каталоге насекомых или цветов. Подобные справки для людей, у которых наметаны глаз и рука, делаются чрезвычайно быстро – доказательством служат справочные бюро там, где они заведены. Но тут мало одного «доброго желания» – необходим еще благодетельный страх ответственности для тех высокородных и превосходительных, на которых, как ледяные заторы на быках Николаевского моста², нагромождаются бумажные заторы канцелярских дел.

Хотя на административную власть у нас раздается больше всего жалоб, и часто справедливых, но она менее других блещет вечною неготовностью. Гораздо более повинны в этом грехе судебная и законодательная власть, и, пожалуй, – законодательная в наивысшей степени. До введения конституции законодательство наше двигалось черепашьям шагом в отношении многих неотложных и глубоко наболевших вопросов. Мне не раз доводилось ссылаться на примеры сорока, пятидесяти, шестидесяти и даже сто-

летней разработки законодательных вопросов! Мы не замечаем ужаса, скрытого в этом явлении, как свыкаемся с вечными, хотя на Западе уже устраненными заразами, между тем ужас этот, как и хронических зараз, легко поддается учету. Полстолетия разработки неотложного вопроса есть полстолетия паралича государственности в данной области, полстолетия бессудья (ибо какой же суд без хорошего закона), полстолетия анархии, изнурительной, как лихорадка. Так было до введения конституции, но после введения дело как будто еще ухудшилось. Через десять лет функционирования нашего парламента поднакопилось до тысячи неразрешенных законопроектов. Можно оспаривать эту цифру и объяснять ее различно, но во всяком случае она заявлена с трибуны самой Гос. Думы. Стало быть, черепаший прогресс законодательства выролдился в своего рода улиточный. Об улитке сказано: «Улитка едет, да когда-то будет!»

Вот, мне кажется, главная болезнь русской жизни – прогрессивный паралич ее в связи с нарастающей безответственностью одинаково и общественных, и казенных органов. В расстройстве нашей внутренней политики иные хотят видеть продолжение помещичьей бездеятельности, поведшей к крушению недолговечной дворянской культуры. Другие, желающие глядеть глубже, видят проявление в этом расовой нашей слабости, той *improductiv   slave*^{*}, которую упрекают нас иностранцы. А мне кажется, что и дворянская беспечность, и славянская непроизводительность – явления производные. Просто у нас нет хорошо организованного государственного надзора и системы реальной ответственности, проведенной снизу доверху. Было бы побольше строгости да побольше чувствительного взыскания с плохо работающих сановников (включая законодателей обеих палат) – посмотрите, как хорошо заработали бы те же гг. дворяне и славяне! Ведь те же дворяне и славяне отчетливо и быстро работают *на низах* общества и государства. Почему бы вам не работать столь же проворно и на верхах?

Много раз указывалось, к каким гибельным последствиям приводит неготовность в отношении военной обороны. Указывалось, во что нам обошлось нашествие Наполеона в 1812 г., когда

^{*} *improductiv   slave* – славянская непродуктивность (фр.).

мы могли бы разбить его 600-тысячную армию еще на Немане. Указывалось, во что нам обошлась несчастная севастопольская кампания, малоудачная турецкая, совсем печальная японская и т.д. Неготовности нашей мы обязаны и тем, что два года тому назад не раздавили быстрым натиском онаглевшего врага. И в этой чудовищной войне всего более готовности оказалось внизу. Мы, простые обыватели разных профессий, обнаружили достаточно самоотверженности и героизма. Народ и общество нельзя упрекнуть в отсутствии жертв и отваги. Нас нельзя упрекнуть и в том, что мы плохо выполняем свой профессиональный труд. Даже в трудных условиях расстройств, внесенного войной, мы все работаем ежедневно и без задержки. О, если бы с тою же отчетливостью работали высшие государственные и общественные стихии! Смеются над «чехардой», но как же не быть ей, если желают, чтобы мозг страны поспевал, наконец, за функциями рабочих тканей? *Незаконченность* нашего строя разрешается *неготовностью* его к работе – вот корень идущей смуты.

Кооперация властей*

Первый день возобновления сессии Гос. думы был большим политическим днем. Все прошло спокойно, никаких не было выходов ни крайних левых, ни крайних правых. Правительство в лице молодого министра земледелия было встречено на трибуне скорее сочувственно, чем враждебно. К этому, впрочем, располагают личные свойства А.А. Риттиха³: его заведомо глубокая осведомленность по вопросам ведомства, отсутствие в его фигуре бюрократической складки, его простая, убедительная и весьма содержательная речь, притом основанная на серьезнейшем обследовании продовольственного вопроса во время специальной поездки по России и в беседах с представителями 24 земских губерний. Как оратор г. Риттих не оставлял бы желать ничего лучшего, если бы говорил немножко громче. Надо государственным людям помнить, что парламент наш символически унаследовал порок старой России: отсутствие акустики. Стены Таврического, как, впрочем, и Мариинского дворцов, точно враждебные политической мысли,

* Впервые опубликовано: НВ. 1917. 16 февраля. № 14709. Подпись: М. Меньшиков.

поглощают звуки и требуют особенно повышенного тона от ораторов. Нужно парламентариям, как артистам сцены, «ставить» свои голоса, развивать их методической и гимнастической, тогда и действие речей выигрывает для ближайших слушателей на 50, для отдаленных – на 100 процентов. Я предполагаю, что политические речи говорятся не столько для чтения их в газетах, сколько для непосредственного действия на слух и разум присутствующих. Если обмен мнениями в Думе физически затруднен, то едва ли может быть быстрым и сознательным тот умственный процесс, который ведет к вотуму депутатов.

Я не в первый раз касаюсь этого на вид мелкого обстоятельства – плохой акустики думской залы, но ведь в самом деле неприлично, что депутатам – особенно крайних партий приходится жаться к барьеру, а злосчастным представителям печати – лезть на плечи друг другу в тщетной надежде что-нибудь расслышать. Странная неспособность хозяев Гос. думы устроить физически необходимые условия комфорта и обеспечить основное требование – возможность слышать произносимые речи – составляет дурное предсказание для нашей политики. Если уж не могут справиться с крохотными препятствиями, столь легко устранимыми, то можно ли ждать напряженной, настойчивой воли, необходимой для устранения больших исторических препятствий и затруднений? Но это – к слову.

Читатели уже прочли в сокращенном изложении речи гг. Ритиха, Пуришкевича, Шидловского⁴, Чхеидзе⁵, Ефремова⁶. Единственно, что можно им посоветовать, это прочесть те же речи еще и еще раз. Можно быть разных лагерей и разных мнений, но нельзя не признать, что русская политическая мысль, по-видимому, еще не вполне замерла. В течение нескольких часов с трибуны Гос. думы выброшено было столько содержательного материала, столько блестящих обобщений и важных выводов, что счесть все это «пустыми словами» было бы грубо несправедливо. Враги народного представительства, для рабской мысли которых свобода единственной нашей трибуны – нож острый, – кричат оглушительно, что Дума ничего не делает, а только говорит. Но ведь ей и по закону полагается «только говорить» – делать же полагается исполнительной власти. Если нередко действительно похоже на то, что парламент бездельничает, то, может быть, потому, что те

идеи, лозунги и решения, что выносятся в законодательных палатах, не переходят почему-то на исполнительный аппарат. Это, как иногда основной двигатель, за отсутствием достаточных ремней, вращается в пустом пространстве. Но тут виноват не двигатель, а недосмотр прислуги, разъединившей основную часть машины от исполнительной. В речи прогрессиста г. Ефремова с отчетливостью прозвучала формула, которая менее ясно была выражена в вопросе центрального думского блока, прочитанном г. Шидловским. «Коренное переустройство исполнительной власти на началах неоднократно, но тщетно указывавшихся законодательными палатами» – вот что в Гос. думе ставится важнейшим вопросом настоящего момента, ибо «расстройство управления повело к ряду печальных и грозных явлений в области снабжения страны продовольствием и топливом и своевременной перевозки их к местам назначения». Мне кажется, что требование парламентской законченности в смысле более тесной связи исполнительной власти с законодательной может пониматься именно в виде некоего передаточного ремня, охватывающего центральный двигатель и исполнительные станки.

Вы скажете: можно ли парламент назвать центральным двигателем государственной деятельности? Я осмелюсь в, в свою очередь, спросить: почему же нет? На первый взгляд, кажется страшным вручать всю судьбу государства случайному собранию четырех или пятисот господ необыкновенно пестрого состава, не спевшихся, разделенных на партии. Но это странно лишь на первый взгляд. Многовековая практика показала, что представители народные вполне компетентны, чтобы обдумать и разрешать самые сложные вопросы государственности, не есть нечто чуждое народу. Это – сам народ в его ежедневной жизни. Ведь исполнительная власть тоже избирается не из небожителей, а из людей, вносящих в свое дело тот разум и то понимание, какие воспитаны в них непосредственной обывательской жизнью. Даже самая теоретическая по учебной разработке – судебная власть – непременно требует корректива народных представителей в лице присяжных, да ведь и сами судьи – люди того же общества и народа. Их здравый смысл и совет подготавливаются всей народной жизнью, долговременной историей прошлого, расовой наследственностью. Стало быть, вполне естественно, что и для законодательной работы не

только пригодны, но и необходимы именно народные представители, знающие многообразие народной жизни не по канцелярским бумагам, а в самой натуре. В механике властей все они одинаково важны, но не суд и не администрация, а именно закон должен почитаться двигателем гражданственности, если она хоть несколько культурна. Закон есть тот движущий жизнь государственный разум, который должен быть воплощен в жизни, чтобы она развивалась разумно. Воплощение закона идет путем исполнения его. Исполнительная власть в общих директивах должна быть автоматически связана с законодательной; если же она получает какие-то иные источники движения и задания, то такую машину нельзя назвать иначе, как расстроеной.

Крайний правый лагерь, подобострастие которого заменяет мысль и совесть, протестует против утверждения, будто сам народ в лице народного представительства может быть двигателем своей жизни. Эта роль принадлежит будто бы Верховной власти. Но, мне кажется, Верховной власти принадлежит более высокая роль – роль механика, следящего за правильностью действия законом регулируемой машины. Поставить механика в роль двигателя – значит обречь его роковым образом на самые плачевные неудачи. Гениальнейший из инженеров не в состоянии и на полоборота повернуть тяжелый вал машины; тогда как стихийные силы – огонь, пар, железо – делают это легко. Только развращенная сервиллизмом мысль некоторых корыстных слоев может кричать, будто определение истинной роли механика есть ограничение его прав. Это ограничение его обязанностей, а вовсе не прав, это – освобождение высших функций от гнета низших, управляющему органу вовсе не свойственных. Крайние теоретики абсолютизма во всех странах и во все времена договариваются до короткой формулы: монарх – все, а народ – ничто. Один из королей, наиболее потрудившийся над подготовкой великой катастрофы 1789 г., выразился так: «L'état – c'est moi»^{*}. Но природа внесла в эту ложь свою беспощадную, как всегда, поправку. Не может механик сказать: «Машина – это я». Вполне достаточно, если он скажет: механик – это я, а машина – это машина. Разделение функций между механиком и машиной, безусловно, необходимо для планомерного и произво-

^{*} L'état – c'est moi – государство – это я (фр.).

дительного труда обоих. И права, и обязанности механика должны быть строго выяснены и защищены, но таким же уважением должны пользоваться права и обязанности машины. Она нуждается в полном внимании к ней и уважении к законам, которые в нее вложены. Если бы механик использовал принцип: *divide et impera* * и разъединил составные части машины или двигатель от станков, то получилось бы полное крушение машины и ее работы.

Прослушав замечательную речь А.А. Риттиха, я еще раз невольно подумал: ведь есть же разумные люди в составе правительства. Есть серьезные, хорошо подготовленные, хорошо настроенные, работоспособные. И не один г. Риттих, даже среди уволенных министров и их товарищей были люди больших государственных способностей и большого опыта. Каким же злым колдовством сложилось это глубокое недоверие к правительству со стороны парламента и широких кругов образованного общества? Кто в этом виноват или, точнее, в чем причина странного расхождения властей, призванных обслуживать один Престол и одну родину? Как случилось, что вместо органического сотрудничества сложилась «борьба за существование», вроде дарвиновской *struggle for life* **?

Достаточно было поставить этот вопрос, чтобы сам собою напрадился и ответ. *В разъединении правительства и парламента виновато их разъединение.* Только и всего. Возьмите простейшую машину, например крестьянскую косу. Отделите железную ее часть от деревянной, и обе сделаются совершенно чуждыми друг другу, ненужными, бессмысленными, ни к чему не годными. Соедините их вместе – и опять получится осмысленный и сильный прибор. В биологии в числе бесчисленных доказательств органической кооперации есть такой. Если разрезать австралийского муравья пополам, то обе половинки вступают в яростный бой друг с другом и борьба их длится до издыхания обоих. Не то ли же самое представляет у нас правительство и парламент вследствие какого-то печального, часто искусственного разделения их на две будто бы отдельные природы? Ведь по существу государственной власти последняя должна быть неделимой и единой. Если она расчленяется (со времен Монтескье) на три рода, то все они должны быть тесно связаны в один организм, как члены живого тела. Возможно

* *divide et impera* – разделяй и властвуй (фр.).

** *struggle for life* – борьба за существование (англ.).

ли *разделенным* членам общее сотрудничество? Нет. Возможна ли живая и согласная кооперация властей при условии их нынешнего разобщения? Нет. Сколько бы ни говорили красноречивых слов, сколько бы ни взывали к патриотизму парламентариев или министров, глубокий раздор между ними, к сожалению, неустраим. Он вытекает из органического разобщения двух властей, из отсутствия соподчиненности их одна другой. Какие бы блестящие министры ни появлялись у власти, отчуждение между ними и законодательными палатами неизбежно, и по простой причине: по причине их разъединения в самой конституции нашей государственности. Мы умышленно раздвигаем проволоки электрического тока и хотим, чтобы получился ток. Но таких чудес ни в физике, ни в политике не бывает. Кооперация сил требует прочного соподчинения их. Механическая связь предшествует органической. Чтобы одни члены помогали другим, необходимо тесное их соединение.

У нас есть мечтатели, вздыхающие о временах Столыпина: отыщется, дескать, наконец герой и рыцарь власти, и все пойдет как по маслу. Забывают, что и во времена Столыпина далеко не все шло как по маслу. Бывали и тогда очень острые столкновения Гос. думы с правительством, стоит вспомнить вопросы о морских штатах или о западном земстве. Положение Столыпина до такой степени было непрочным в связи с думской оппозицией, что только смерть его спасла от неизбежности отставки после киевских торжеств. Напрасно мечтать о дружной работе двух колес, не связанных одной осью. Подобной осью, связывающей исполнительную и законодательную власть, является та «ответственность», которую правильнее называть *взаимоответственностью*. На Западе, хотя чаще сменяются кабинеты, не одобренные парламентами, но ведь бывает и наоборот. Если Верховная власть находит неправым парламент, она его распускает и назначает новые выборы. Эти роспуски парламента практикуются совсем нередко, особенно в начинающих парламентских странах, так как для всех очевидно, что парламент не может работать дружно с правительством, которое не одобряет. Чтобы установилось взаимное понимание и солидарность властей, нет иного способа, как одну неподходящую часть парного механизма заменить другой. У нас же зачаточное политическое мышление известных слоев допускает и такой nonsense:

хотя парламент и кабинет и не доверяют друг другу, но пусть работают совместно. Это отдает философией Домостроя. Раз повенчаны супруги, разводиться нельзя, хотя бы сожителство было нестерпимо и обращалось в сплошное преступление.

Противники парламентаризма, презирующие в лице народного представительства нацию, не допускают мысли, чтобы правительство было в зависимости от парламента, и если нужна зависимость, то требуют обратной: чтобы Гос. дума зависела от Совета министров. Именно эта мысль служит темой многочисленных проектов о совещательном парламенте. Но совещательный парламент не есть парламент вовсе – вот его роковой недостаток! Совещательные парламенты у нас (в лице особых совещаний и пр.) собирались задолго до 1906 г., а постоянное учреждение этого типа – Гос. совет – действовало все XIX столетие. Толку из этого не вышло ни малейшего. Наоборот, именно системе совещательных комиссий мы обязаны полным расстройством всех государственных функций, начиная с нынешней обороны. Привязывая народное представительство и облекая его законодательными правами, решили испытать общепринятый в культурных странах строй, но, к глубокому сожалению, исказили его искусственным разобщением властей. Разъединенные части общей машины, хотя и новой, оказались бездейственными, стучащими, разбивающими друг друга. Теперь идет у нас не только правительственный, но и парламентский кризис, и это тяжелое неблагополучие будет продолжаться до тех пор, пока обе власти не будут связаны в одну соподчиненную систему. Речь идет о взаимной зависимости правительства и парламента, о взаимной связанности, а вовсе не о том, кто выше, кто ниже. В кооперации сил не должно быть соперничества, а только сотрудничество, но оно возможно лишь с сообразованностью стихий и взаимным подчинением их друг другу. Все это, в сущности, необыкновенно просто, но пугает, как азбука, людей, не одолевших ее.

Письма к ближним П.П. Гнедич*

Неделей позже, но позвольте и мне присоединить свой сердечный привет П.П. Гнедичу⁷ по поводу его сорокалетия его литературной деятельности. Прекрасный талант юбиляра слишком известен читателям «Нового Времени» и в характеристиках не нуждается. Это писатель старой хорошей школы. Я уверен, что, родись он во Франции, он был бы всесветной знаменитостью, одним из «бессмертных» и переводился бы на многие языки. Что значит одаренному человеку удачно выбрать место и время своего появления в природе! Мы – культурное захолустье, большая мировая жизнь течет мимо нас, как Гольфстрим мимо Исландии: казалось бы в двух шагах, а температура и климат совсем разные.

Устанавливается постепенно контробычай: на день юбилея глубокоуважаемый юбиляр исчезает из столицы, и многочисленные чествователи возвращаются с длинными носами. Так жестоко поступил и Петр Петрович. Пора догадаться, что 40 и 50-летние юбилеи не могут праздноваться очень весело. Такие юбилеи кто-то сравнил с репетициями похорон. Что могут сказать приятного писателю, который уже десятки лет «известен» и даже «знаменит», который знает, что он такое и что ничем иным он уже быть не может? Пожалуй, более остроумен обычай нынешних начинающих писателей праздновать пятилетние, трехлетние и даже годовые юбилеи своей деятельности. В самом деле, первое признание автора публикой – все равно, что первая любовь, оно романтично и навеки памятно. Через год, два, три после выступления в литературе все же интересно поглядеть, что из этого вышло. Затем пленительный роман с публикой переходит уже в добропочтенное брачное сожительство с заказными ласками и почти столь же узаконенными «семейными сценами». Это в лучших случаях, а ведь бывают и измены вероломной публики и разводы почти с консисторскими по скандальности осложнениями. Блажен, кто дожил до золотой свадьбы своей с публикой, не замечая флирта ее с иными авторами или имея философское великодушие терпеть это

* Впервые опубликовано: НВ. 1917. 19 февраля. № 14712. Подпись: М. Меньшиков.

ménage en trois* (и более, чем trios). Может быть, еще блаженнее тот писатель, который, следуя завету Пушкина, остается «тверд, спокоен и угрюм», как старый вдовец или холостяк, не заботясь о расположении к нему публики. Водятся ли на свете такие поэты и писатели? Оставляю вопрос открытым. Сам Пушкин нимало не походил на своего поэта. Аристократ и даже «царь» поэзии, он, к сожалению, слишком «дорожил любовью народной» и даже хуже того – он трагически близко принимал к сердцу свою репутацию в глазах даже той светской черни, которую он так искренно презирал. «Свет – это гадкая лужа грязи», – писал он Осиповой, но даже на смерть, даже на преступление готов был идти ради этой репутации. Такова в корне своем фантастическая душа людей.

*Что слава? Шопот ли чтеца,
Глумленья ль низкого невежды
Иль восхищение глупца?*⁸

Чудесно сказано, и тем не менее, кроме немногих мизантропов, все мечтают о славе, сплетенной хотя бы из самых невзрачных элементов. Слава составляет род коронования для общественного деятеля, род утверждения его в правах какой-то высокой или хотя бы низкой власти над обществом. Ради славы люди делаются мучениками, они идут открывать полюсы земли или обрекают себя на пожизненное истязание в роли клоуна или шпагоглотателя. Пожалуй, это психоз, а может быть, это еще неразгаданное важное явление в жизни духа. Есть герои и толпа. В лице признанных героями, т.е. людей прославленных, все равно на каком поприще, человеческая душа может быть созревает до своей возможной зрелости, до способности оплодотворять чужие души. Прославленные люди – это редкие цветы среди зеленых листьев, их функция – передавать жизнь духа дальше. Ароматный или ядовитый цветок, но он что-то собирает способное на доброй почве воскреснуть в новом, более чистом повторении. Таково свойство таланта: он легко проникает в чужую душу и до некоторой степени передает ей жизнь. Он хотя бы временно, но заставляет переживать публику какие-то повышенные ей неведомые состояния.

* ménage en trois – ведение хозяйства втроем, брак втроем (фр.).

Мое отношение к таланту П.П. Гнедича – постоянный аппетит к его вещам. Завидев рассказ Старого Джона⁹, я, как бы ни был занят, стараюсь прочесть его, отложив на несколько минут даже такие важные вещи, как война и продовольствие. Увы, сколько ни читаешь политических и военных передовиц, война все тянется да тянется. Сколько ни углубляешься в продовольственный вопрос, хлеба не пребывает, а убывает. Вчера слышал от одного известного депутата Гос. думы, шталмейстера и миллионера, что ему подали дома чай без булки. Вчера же в семье другого богатого человека слышал такой разговор: «Хорошо, что мы не запрещаем солдатам ходить к нашим прислугам. По их протекции можно иметь черный хлеб». Вот пока общий результат политических и продовольственных статей, а если напишем их, да почитаем еще с годик, то, пожалуй, сядем, как немцы, на сырую брюкву.

Я не настаиваю на том, что бы именно политические и продовольственные статьи подвели нас к такому итогу, я хочу объяснить, почему рассказ Старого Джона предпочтительнее многих других родов отечественной словесности. Читая Старого Джона, погружаюсь в человеческую толпу, становлюсь гораздо наблюдательнее, чем свойственно. Я начинаю замечать скрытый комизм фигур, положений, речей. Я нахожу ту интересную точку зрения, с которой люди все оказываются вынужденными сбросить свои смокинги и даже рубашки и предстать своего рода голою натурой. Неказисты, нечего сказать собою современники! Насмешливый и добродушный, Старый Джон продолжает разоблачать передо мною тайны не только туалета, но и косметики и даже кожи, того, что таится под кожей в складках сердца и потрепанных нервов русской публики. Забирается в голову назойливая мысль: «А что если и я такой, т.е. такой же смешной, мечтательный, придурковатый, незначительный, как почтенные персонажи Петра Петровича? Даже наверное такой, потому что в общем омуте нет оснований одной рыбе быть слишком хуже или лучше другой. Но эта мысль, вы понимаете, охотно отталкиваешь от себя, как та героиня басни, что “в зеркале увидя образ свой, тихохонько медведя толк ногой”».

Хочу сказать этим, что беллетристика Петра Петровича оказалась хорошим зеркалом нашей жизни, и, глядя в него, мы, обыватели, невольно узнаем, что такое мы. Познание поучительное. Философ, презиравший художников, настаивал на одном знании:

«Познай самого себя», не подозревая, что это возможно именно через художников. Только художники (включая Еврипида, с одной стороны, и Аристофана – с другой) научили греков пониманию всего греческого, что в них заключалось, показали им богов, героев, шутов и мерзавцев, которых, сказать кстати, и тогда было не меньше, чем сейчас. Даже, может быть, несколько больше, ибо древние греки погибли, а мы еще каким-то чудом держимся.

Политика и культура

Сорок лет! Немногие из наших с вами сверстников, Петр Петрович, могут похвалиться тем, что прожили такую уйму лет и объехали вокруг солнца столько земных орбит. По крайней мере три четверти юношей, сорок лет назад разрезавших свежие журналы с «Анной Карениной» или «Братьями Карамазовыми», давно уже спят непробудным сном. Мы с вами еще застали краешек великого литературного века, мы были современниками больших людей, и не только в литературе. Скобелев, Чайковский, Менделеев, Крамской, Мельников, Рубинштейн, Айвазовский, Антокольский, больше, увы, не повторились. Это, не знаю, как вас, меня приводит в уныние под закат жизни. Угораздило же нас родиться в неудачную эпоху! Почему мы попали в нисходящий склон исторической волны, а не восходящий? Совсем не та была бы, знаете ли, радость нашей жизни, не тот хор, не та гармония. Вы – художник, в вас особое понимание. Объяснили бы вы нам, простым смертным, как вы себе представляете причины слишком заметного захирения русской культуры, упадка поэзии, искусств, наук и вообще русской жизни <...> история, декадентщина, футуризм. А Чехов, спросите вы? А Горький, Куприн, Бунин? Разве это мелочь? Далеко нет, конечно, но где же у них здоровое, большое творчество? Где упругая сила и *полнота* таланта? Этого что-то не чувствуется, ибо этого и нет. «Мысль» теперешней эпохи, «как подстреленная птица, подняться хочет и не может». Огромные, даже гениальные таланты в века отлива духовных сил в обществе являются надорванными и на высший подвиг искусства неспособными.

Как писатель политический, я виню во всем плохую политику, может быть, несколько преувеличивая ее значение. Но разрешите высказаться. Золотой век не только нашей культуры, но и

всякой, начиная с древней греческой, римской, арабской, средневековой – этот век Сатурна основан всегда на одном фундаменте: долговременном накоплении сил. Пока благодаря рабству капитал всякого рода накапливается хотя бы в одной касте, одновременно накапливались откровения вкуса и мысли и, наконец, достигали творческого напряжения в обществе. Как только накопление сил останавливалось и начиналась растрата их, неизбежно падала и культура. Разбогатевшие греки и римляне размотали, совершенно как наши крепостные помещики, накопленное предками достояние веры, морали, здоровья, труда, знания, вкуса. И Грецию, и Рим съел поработенный ими развратный и роскошный Восток. Не германцы разрушили античную цивилизацию, она уже была разрушена распутством еще более древних и разлагавшихся цивилизаций Персии и Египта. Содом и Гоморра, говоря фигурально, хотя провалились в Мертвом море, но принципы их расплозились, как удушливые газы, по всему Востоку и, наконец, отравили Запад. Пусть это было неизбежно, как все на свете неизбежно, но все-таки в упадке всех цивилизаций я обвиняю не что иное, как дурную политику.

Будь Александр Македонский потрезвее и не будь он так падок на восточную лесть и роскошь, может быть, совсем иначе сложилась бы мировая история. Вместо того чтобы завоевывать в рабстве и разврате восточные тирании, эллинам следовало отгородиться от них, соединиться в один великий союз с римлянами и отстаивать то драгоценное, что они сами накопили в области свободы и творчества. Плохой политикой было заимствовать от варваров их политические и бытовые пороки. Плохой политикой было заменить свободную жизнь несвободной, трезвую и деятельную – на пресыщенную всякими извращениями. Перебросим себя на две тысячи лет от греко-римлян. Плохой политикой со стороны русских было усваивать себе западную роскошь прежде, чем не был усвоен организованный и культурный труд. Едва Петр прорубил окно в Европу, как мы начали вышвыривать туда всякое свое сырье в обмен на шампанское и паштеты. Проницательный Руссо тотчас подметил большую черту петровской реформы (в «Contrat social»)* и оказался пророком. Вместо пересадки верхушек цивили-

* «Contrat social» – «Общественный договор» (фр.).

лизации следовало пересаживать корни ее, т.е. плуги, машинные станки, фабрики, школы, университеты. Старых накоплений у нас хватило, чтобы выдвинуть из дворянства плеяду больших талантов, но уже гоголевская Русь представляет собой картину запустения. Крепостная Россия была причудливой смесью деспотии и свободы. Она была федерацией ста тысяч помещичьих владений, обеспеченных в свободе выбора занятий. Эта недолговечная и непрочная, но все-таки свобода одного сословия выдвинула из него великих людей. Отменить крепостное право было необходимо, но еще раньше нужно освободить народ от материальной бедности, от глубокого невежества, от одичалого бессилия неорганизованного труда. Плохая политика, к сожалению, пренебрегала источником свободы – народным богатством. Нашего национального Адама Смита¹⁰ – экономиста Посошкова¹¹ – мы только и сумели, что сгноить в Петропавловской крепости. А если бы в его век начали с земледелия, шоссейных дорог, фабричного дела, торгового флота и т.п., то культура всего того не была бы мечтой до сих пор, а уже создала бы богатый и свободный народный быт. Народ, хоть немного облегченный от плохой политики, всегда дает богатый вклад в цивилизацию. За последнее пятидесятилетие у нас что ни большой человек, то, глядишь, из народа: Чехов, Горький, Васнецов, Репин, Шаляпин. Это все сыны простонародья. Их довольно много, но их было бы, может быть, вдесятеро больше, если бы не нищета народная и не невежество – продукты плохой политики.

В день вашего, досточтимый Петр Петрович, юбилея прочел я ваш, как всегда, интересный рассказ в «Новом времени» «Похищение Европы». Вы описываете те времена, когда в Академии художеств профессора преподавали, сидя в шубах от холода, а мастерские художников были завалены грязью, точно Геркуланум и Помпеи... Остановитесь на этой мелочи: профессора, сидящие в шубах на кафедре! Неужели это хорошая политика? Извините, это даже и теперь, при безобразной и искусственной дороговизне дров, было бы большой нелепостью, но неужели это умно полстолетия назад, когда и дрова, и рабочие руки стоили грош? В силу плохой политики награды русские уплывали тогда за границу, а для родных художников не хватало вязанки дров. Согласитесь, что при ином повороте политики в тогдашней России хватило бы дров не на одну Академию художеств, а на десятки их во всех концах

России, и в результате вместо одного Репина мы имели бы десятки их. Знаменитый Шаляпин пишет, что родитель его, разрешая заниматься у регента, не мечтал больше, чем о рублечке в месяц, и когда Феде назначили первое жалованье – 1½ рубля в месяц, то это превышало семейные ожидания. Вот из какой ужасающей тесноты приходится выбираться русским большим талантам. От Чехова я слышал, что это чистая случайность, что он вышел в люди: благодаря только матери, Евгении Николаевне, его и братьев отдали в гимназию – папенька же хотел пустить их мальчишками по лавкам.

Я не имею более подходящего слова, как «дурная политика» для выражения порядка жизни, при котором таланты народные столь часто остаются зарытыми в земле, а посредственности и бездарности вознесены высоко. Поклонник вашего таланта, Петр Петрович, я охотно поднимаю, увы, пустой (благодаря политике) бокал за ваше здоровье и за лучшее будущее русской культуры. Проповедуйте вы и все, кто может, что нам давно нужно выбираться на мировой простор, что неумные порядки давно пора бросать, что смена «свободных художеств», в том числе и литературы, требуют совсем другого к ним отношения, чем принятое у нас. Профессора и писатели, может быть, уже сидят в шубах на кафедре, но все еще мерзнут в приполярном холоде государственного, общего политического к себе недоверия.

Жалеть ли прошлого?*

В древнем Пскове, где 408 лет тому назад в последний раз прозвучал вечевой колокол, этот благовест вольности народной, суждено было еще раз родиться русскому народоправству. Сейчас, как государство без утвержденной народом формы правления, мы не имеем титула: Россия – не монархия и не республика, она просто «государство» в том смысле, в каком наши старые северные народоправства называли себя «государями». Отречение императора Николая II от престола за себя и за наследника и нежелание принять российский престол князем Михаилом Александровичем¹² иначе, как из рук народных, делает нашу монархию фактически и теоретически упраздненной. Неизвестно, сколько пройдет меся-

* Впервые опубликовано: НВ. 1917. 7 (20). № 14720. Подпись: М. Меньшиков.

цев, пока будет собрано Учредительное собрание, пока оно вырабатывает новые основные законы и пока выбор его остановится на лучшей форме правления. До этого неблизкого момента, мне кажется, Россия должна почитаться народоправством, ибо она правится представителями народа.

В западной демократической печати, как известно, ведется пропаганда той идеи, которая высказана наиболее громко в ноте американского президента Вильсона¹³: нынешняя война, чтобы быть последней катастрофой этого рода, должна повести к *внутреннему* переустройству всех народов. Только те правительства должны признаться законными, которые избираются самими народами. Это принцип республиканский. Откровенно и честно он провозглашен как угроза задержавшемуся кое-где скрытому деспотизму и как условие выступления великой заатлантической республики на оборону человеческого рода. Каково мнение самих англичан, позвольте привести слова знаменитого романиста Уэльса («Меч мира», русский перевод, пропущенный цензурой 1915 г.)¹⁴: «Я убежден, – говорит Уэльс, – что настало время заменить такими швейцарскими ассоциациями дискредитированные империи и королевства, делающие так долго неустойчивой Европу. Императоры и короли, как мы видим теперь, являют собой национальное честолюбие в наиболее органической, сконцентрированной и опасной форме, нежели это возможно в условиях республики... По крайней мере, лично я не вижу больше никакой нужды в этих раздражающих честолюбивых прыщах на прекрасном лице земли» (стр. 28). Говоря о необходимости во что бы то ни стало довести войну до конца, Уэльс провозглашает: «Мы, англичане, и наши союзники, которые не искали этой катастрофы, глядим перед собою скорее с гневом и решимостью, нежели с отчаянием. Мы должны пройти чрез эту войну, чрез страдания, чрез духовные муки горние, чем боль, чрез море крови и грязи. Мы, англичане, не должны отказываться ни от чего... Мы стоим перед ужасами, чтобы положить им конец. Больше не будет кайзеров, больше не будет Круппов – так мы решили. С этим безумием надо покончить!»

Вот искренний голос Англии. Вдумайтесь в него, вдумайтесь в истинный смысл войны. Она ведется против кайзеров и Круппов, *всяких кайзеров и Круппов*. За немецкими кайзерами и Круппами в глазах Англии и ее западных союзников врагами ос-

танутся непременно все остальные кайзеры и Круппы. Для русского цезаризма война эта в неожиданном ее развитии все равно обещало гибель. Может быть, это и служило одною из главных причин, парализовавших нашу подготовку к войне и энергию ее ведения. Пушечные удары над Верденом и Соммой¹⁵ звучали, как похоронный колокол вообще всякому цезаризму на земле, в том числе и русскому, и турецкому, хотя они почти невольно были вовлечены в поединок двух мировых принципов — британского и германского. Спрашивается, стоит ли нам жалеть прошлого, если смертный приговор ему был подписан уже в самом замысле трагедии, которую переживает мир? И не один, а два приговора, ибо, в самом деле, не мог же несчастный народ русский простить старой государственной сухомлиновщине¹⁶ того позора, к которому мы были подведены параличом власти!

Мне кажется, последний наш император поступил совершенно благоразумно, подписав свое отречение от престола. Отреченность самодержавия гремела в мире, начиная уже с севастопольского погрома, подтверждена была с подавляющею убедительностью на полях Маньчжурии и трубой архангела удостоверена в катастрофе 1915 года... Жалеть ли прошлого, опозоренного, расслабленного, психически гнилого, заражавшего свежую жизнь народную только своим смрадом и ядом? Я думаю, жалеть о многовековом омуте, из которого мы только что выскочили, не приходится. Весь свет поражен внезапностью русского переворота и взволнован радостью, взволнована радостью и вся Россия. Надо понять эту мировую радость, надо знать ее причины. Переворот в России не только русское, но мировое счастливое событие, и вот почему. Россия самой колоссальной массой и положением между Востоком и Западом задерживала политический и с ним общий прогресс человечества. Сломив Наполеона I и защитив русской кровью самодержавие немецких монархов, Россия на целые десятилетия сделалась «жандармом абсолютизма», как ее звали в Европе. Именно ее грозная сила, на которую опирался Священный союз, помешала завершить в Европе (а стало быть, и во всем человечестве) политическую реформу, начатую Соединенными Штатами в 1776 г. и Францией в 1789 г. Реформа эта, однако, продолжалась стихийно и захватывала постепенно Германию, Австрию и, наконец, Россию, но все же встречала именно в

последней самое упорное сопротивление. Россия казалась мертвым грузом на ногах новой цивилизации. Хотя повинен в этом вовсе не народ русский, а германский дух русской государственности, проникший вместе с немецкою династией, тем не менее именно народу нашему приходилось выдерживать сопротивление всего света и истекать кровью в войнах, защищая умиравший абсолютизм. Что именно Россия задержала общий протест, это особенно ярко сказалось после 1905 г.: стоило русскому царю обнаружить конституцию, хотя и опально урезанную, как тотчас же затрещали восточные самодержавия – китайское, персидское, турецкое, египетское – до черногорского и монакского включительно. Нет ни малейшего сомнения, что теперешнее падение монарха в России окажется смертельным ударом для австрийского и германского цезаризма. Дайте пройти хотя нескольким месяцам воздействия на умы этого нового огромного факта!..

Мы живем без точного подсчета прихода-расхода истории, между тем пусть наше поколение, доживающее шестой десяток, вспомнит *общий ход истории* за последнее полу столетие. Ведь на нашей памяти, на глазах наших прошли падения уже многих самодержавий и многих монархий. Мы хорошо помним огромную Бразильскую империю¹⁷ с дон Педро II¹⁸, помним Мексиканскую империю¹⁹, теперь их нет, и Новый Свет окончательно сделался республиканским. В течение последнего десятилетия под детонацией русского переворота в 1905 г., исчезли с карты древние монархии Китая и Португалии, а Персия и Турция превратились в скрытые республики вроде Речи Посполитой²⁰, где власть принадлежит фактически военным олигархам. Возьмите карту всего света и затушуйте страны республиканского типа: вы увидите, какого поразительного успеха достигло демократическое миросозерцание за эти полвека. Китай несколько лет тому назад со своими 420 миллионами жителей сразу дал перевес в человечестве республиканскому принципу, но Китай еще слишком слаб, чтобы влиять на мир. Пример его, однако, почувствовался как роковое пророчество для его соседей. Если Россия присоединится к поясу республик, опоясывающему земной шар, то единственным разрывом в этом поясе окажется лишь проклятый германизм. Но тут может случиться то самое, что в эклектическом токе, который замкнут труднопроходимым для энергии материалом. Он накаля-

ется, он сжигается в адском пламени, освещая тьму. Всем сердцем хочется, чтобы демократические народы с освобожденною Россией рука об руку развили электричество свое до потрясающего потенциала и сокрушили последнее безумие, задерживающее истинный человеческий прогресс.

Старым людям, родившимся еще в крепостное время, жаль красивых призраков, с которыми они органически срослись. Как некоторых католиков до сих пор обольщает тысячелетняя эпопея папства, с его фантастическим величием, так монархистов обольщает красота древнего стиля и весь декорум старого порядка. Но сомнение легко подавить одним убийственным словом: посмотрите, к чему старое «величие» привело. К унижению народному, к кровавой пропасти! Ведь еще до этой и даже до японской войны наше унижение народное превосходило всякую меру терпения. Для всех мыслящих людей и в России, и во всем свете оставалось неразрешимой загадкой, как это великое русское племя, разлегшееся двух материках, на величайшее в мире черноземной равнине, все-таки бедствует, хиреет, недоедает, периодически голодает, вымирает от нищеты, пьянства, невежества и всяких заразных болезней. Неужто это вяжется с действительным величием? До войны все мы, мыслящие люди, чувствовали, что хвораем смертельною болезнью, и источник ее – внутри нас. Наконец, война с немцами заставила нащупать этот источник, найти его. Он находился в самом сердце нашей национальности – в ложном принципе старонемецкого самовластия, привитого к нам еще Немецкою слободою в Москве, воспитавшею Петра. И под губительным внушением немцев Петр I уничтожил наш национальный парламент заодно с патриаршеством. В конце концов, и престол русский перешел в руки немецкой политической эмиграции. Непрерывно пополняясь из Германии, наплыв немцев влил свое средневековое содержание в опустошенную нашу государственность и запечатал народ наш семью печатями. Мы видим, к чему привела Китай даже вполне окитаившаяся маньчжурская династия. Не к лучшим результатам привели нас курляндские, голштинские и иные немцы. Если бы с Сириуса, как в сказке Вольтера, спустился Микромегас²¹ и ему сказали, что великий народ подготавливается к борьбе с соседями тем, что отворяет им царские ворота в свои дворцы и твердыни, то

небесный гость не похвалил бы такой народ, не назвал бы его обычай умным.

Будем готовиться к Учредительному собранию с бодрым сердцем, не оглядываясь, как жена Лота, на оставленный Содом. Что порешит совокупная воля народная, то и будет, но, памятуя обманутое доверие, будем осторожны. От новых ошибок никто не застрахован, но смешно и грустно, если мы повторим старые ошибки. Чтобы не жалеть грубых ошибок, за которые и нам, и потомству нашему придется каяться, мне кажется, нам нужно со скромностью признать свой политический опыт недостаточным и внимательно отнестись к чужому опыту. Мы не один в человечестве и не у нас одних ждет процесс перестройки. Нужно всмотреться, как живут наиболее процветающие страны. Трудно допустить, чтобы учреждения, признанные удобными и разумными в старых культурных странах, оказались глупыми и непригодными для нас, менее избалованных. Но для того, чтобы учиться, выбирать, спорить и приходить к соглашению, нужно некоторое гражданское спокойствие, нужна свобода. Новое наше правительство взяло на себя великую задачу не в темном углу, а на арене, открытой всему свету. Все сознательное человечество следит теперь за тем, обнаружит ли народ русский то необходимое благородство, тот идеализм свободы, которая делает ее героической и священной. Старый порядок рухнул от неуважения к свободе, то же неуважение подрывает и всякий порядок, который наследует эту язву. Побольше свободы, побольше равенства отношений, побольше братства, и тогда мы выйдем на широкий простор истории достойные, чтобы свободное человечество не сторонилось от нас, как от варваров.

Кто кому изменил^{*}

В стародворянских кругах среди романтиков самодержавия идет горький шепот: как же это так случилось? Чем же объяснить, что с такой феерической быстротой самодержавной монархической власти изменили все ей казавшиеся признанными устои: армия, народ, церковь?

^{*} Впервые опубликовано: НВ. 1917. 18 марта. № 14780. Подпись: М. Меньшиков.

Позвольте помочь в этом разобраться. *Никакой измены*, мне кажется, со *стороны нации не было и нет*. Была измена, но со стороны монархии, со стороны самодержавия, преступно обманувшего народ. Не мы всей массой предали старый порядок, а он нас предал. Согласитесь, что между этими двумя точками зрения разница диаметральная и их нельзя смешивать, не изменяя здравому смыслу, как черное с белым.

Что мы, нация, не изменяли монархии, доказательство то, что мы терпели монархию в разных формах свыше тысячи лет. Мы покорно платили подати, несли самые тяжелые повинности трудом и кровью своих сынов. Текущая война показывает, до какого самоотвержения доходит народ наш, вручая все свои силы монархической власти. Если возможен упрек народу, то не в недостатке верности монархам, а в избытке к ним доверия. Следовало бы нести все жертвы для государства, но, как у англичан, с проверкой: для государства ли, в самом деле, они делаются или для кучки паразитов, присосавшихся к государству? Что народ нес все к ногам власти, а получал взамен немного, показывает общее состояние наших народных масс к XX в.: похвастаться нечем, не правда ли. И если все соседи наши, не исключая некоторых язычников, далеко ушли от нас в смысле гражданственности, просвещения, культуры земледелия и ремесел и, наконец, государственной обороны, то что же это доказывает, как не измену со стороны монархии ее основному призванию?

«Царствуй на славу нам, царствуй на страх врагам!» Вот единственные условия, которые ставил наш народ монарху, условия, случайно записанные в священную конституцию – гимн народный. Что же, царствовала ли наша монархия *на славу* нам, или *на бесславие*? На страх врагам или на наш собственный страх, когда мы оказывались безоружные пред прекрасно вооруженным врагом? Будемте добросовестными на краю черной пропасти, к которой подвела нас монархия. Не мы ей изменили, а она нам. Вы скажете: однако в момент крушения монархии мы все, народ, армия, церковь, покинули ее. Да. А как же иначе? В момент крушения корабля разве не составляет долга оставить его на волю волн? Сначала пробуют спасти корабль, потом спасается команда корабля, затем офицеры и последним – командир, но это вовсе не измена кораблю. Разрушаясь, он изменяет и команде, и офицерам,

и командиру, он перестает быть средством спасения среди волн и обращается в источник гибели. Совершенно с таким же чувством внутренней необходимости все стихии народа русского – рабочий класс, солдаты, офицеры, командиры частей, образованное общество, дворянство, народное представительство, Сенат и Синод – все отшатнулись от монархии, почувствовав в ней народную гибель. Отшатнулись от монархии сами члены царствующего дома. Отшатнулся от монархии, наконец, и сам монарх, отрекшийся от престола с чрезвычайной, необыкновенной в истории легкостью, «без борьбы, без думы роковой». И за себя отрекся, и за сына, а следующий правопреемник престола отказался с такою же невероятной быстротой не только от престола, но даже от права передать свое право следующему правопреемнику, согласно неотъемлемому закону о престолонаследии. От монархии открестилась и отшатнулась сама династия, поспешившая без всяких давлений на нее признать новый, отрицающий ее порядок. Скажите же по совести, где тут измена, и если есть, то с чьей стороны?

С нашей, народной стороны есть *перемена*, но не *измена*. Нельзя же назвать изменой, если мы старое, обтрепавшееся до рубища платье заменяем новым, или из угрожающей повалиться и раздавить нас хоромины выходим, чтобы построить новое, безопасное здание. Нельзя назвать изменой, если мы отвратительную непроезжую дорогу, по которой тысячу лет ломали себе бока предки заменяем, наконец, удобным шоссе или железной. Наш одичалый консерватизм в лагере крайне правых выродился в какой-то цинизм, в оберегание всякой грязи, до подобных язв народных включительно. Стоило какой-нибудь бессмыслице или пороку принять застарелый вид, чтобы наши охранители стали на почетной страже их. Всякую попытку почиститься и полечиться объявляли *изменой* старому порядку. Тщетно им доказывали, что никакого «порядка» нет, а есть беспорядок, – господа консерваторы столь же торжественно салютовали беспорядку и становились на страже его. Но ведь это смешно и глупо, извините за выражение.

Ретрограды вопили изо всех сил:

– Куда вы клоните? К республике! Но республика вас погубит! Посмотрите, к чему привела республика такие-то и такие-то народы!

О республике в России пока ничего нельзя сказать: ни хорошего, ни худого. Республика еще не могла погубить России по простой причине: она еще не испытана. Если вспомнить о древних наших республиках – Великом Новгороде, Пскове, Вятке, то и они за многие века существования не погубили России, а наоборот, они сами были погублены московской монархией и погублены напрасно. Республиканский наш север не знал татарского ига. Он был сравнительно с Москвой высококультурным, в чем легко убедиться, просматривая писцовые книги. Не говоря о Новгороде Великом, даже Псков казался свите Стефана Батория²² огромным и великолепным городом не хуже тогдашнего Парижа. Прибавьте к этому, что если Москва отстояла Россию от Золотой Орды и Крыма, то Новгород – Псков отстояли самую Москву от более цивилизованных врагов – шведов и тевтонов. Такова историческая заслуга наших старых республик.

Если посмотреть, к чему привела республиканская форма правления иные народы, то и здесь ничего страшного не увидим. Все внимание Древней Греции и Рима относится к эпохе республики в этих странах, а погублены были эти великие демократии развитием монархических начал. Ничего особенно дурного нельзя подметить в средневековых республиках Венеции, Генуи и ганзейских городов²³: труд и цивилизация достигли именно в этих республиках высшего расцвета. Ничего особенно дурного нельзя указать и в новейших демократиях Америки, Англии или Франции. И внутренний порядок, и богатство, и просвещение этих стран, и, наконец, военное могущество таковы, что нам приходится им только завидовать. Далеко не совершенные вообще и неодинаково законченные в разных странах республики все-таки являются гораздо более высокими формами правления, чем только что отжившие самодержавные монархии. Первые изменяли народу гораздо меньше, чем вторые.

Если серьезно исследовать, кто кому изменил, то пришлось бы вспомнить вообще происхождение и развитие монархий. Все они в зачатии своем были верны народу и все изменяли ему в развитии своем. Ни один народ, выбирая вождя или диктатора и облекая его наследственной властью, не отрекался от своих государственных и политических прав. Монарх именно и выбирался в ограждение и защиту народных прав. Ни один народ поэтому не

избирал ничем не ограниченного самодержца – ведь это значило бы добровольно идти в рабство. Неограниченность власти постепенно слагалась уже потом, когда к престолу монарха подбирался слой царедворцев, льстецов, подручников и когда аристократия, ради милостей царских, изменяла народу. Только тогда, опираясь на силу войска, монархи становились неограниченными повелителями, т.е. из защитников народной свободы становились завоевателями ее. Спасаясь от внешнего плена, народы попадали в внутренний плен. Так было на родине цезарей, римских и византийских, так было и у нас.

Достаточно развернуть летописи, чтобы увидеть, что обе наши династии – и Рюрика, и Михаила Романова – избирались народом не как неограниченные монархии, а как ограниченные народной волей. Наши вечевые республики целые столетия поддерживали ограниченность монархической власти, изгоняя князей за нарушение договора с ними. Уродливо развивавшаяся власть московских самодержцев никогда не признавалась никаким свободно выраженным постановлением народным. Самое слово «самодержец» в начале имело смысл только внешней независимости монарха (от других монархов), а вовсе не безграничную внутреннюю власть. Во всю эпоху собирания Руси московские князья были ограничены боярами и думными людьми, когда же Иван Грозный попытался сбросить это ограничение, началась смута, погубившая династию.

Ограничительной грамоты («записи при избрании Михаила не дошло до нас, ибо позднейшие самодержцы заботливо истребили все, что свидетельствовало о правах народных. Но что романовская династия была избрана с ограничительною записью, об этом свидетельствует первый русский историк В.Н. Татищев, современник Петра Великого. Родившись в 1686 г., Татищев мог слышать еще живых участников великого московского переворота. Об ограничениях тогдашнего самодержавия свидетельствуют записки иностранцев (Страненберга²⁴, Фокеродта²⁵, Шмит-Физельдека²⁶), бывших близкими к русской знати. О стремлении ограничить нестерпимую власть московских царей свидетельствует поведение московских бояр при переговорах со всеми кандидатами на московский престол, причем отец Михаила, Филарет²⁷, и самой мысли не допускал, чтобы Россия могла вернуться к той власти, какой пользовался Грозный. То, что Михаил был избран с ограничитель-

ной «записью», утверждает и старое псковское «Сказание о бедах, скорбях и напастях»²⁸ и, наконец, о том же свидетельствует Котошихин²⁹, прибавляющий, что цари после царя Ивана Васильевича «обираны на царство и на них были иманы письма», т.е. ограничительные записи.

Каким образом ограниченная наша монархия сделалась постепенно неограниченной — это другой вопрос, но основной факт тот, что обе наши династии изменили своему договору с народом и постепенно узурпировали власть, которую ни один народ не может уступить иначе, как из-под палки. Постепенное нарастание самодержавия было нарастанием измены народу и историческим преступлением. Долготерпеливый наш народ, при всей своей разрозненности, не мирился с рабством, о чем свидетельствуют ужасные бунты стрельцов, Степана Разина, Булавина³⁰, Пугачева и пр. Народ инстинктивно чувствовал, в какую пропасть одичания и вырождения тянет его потеря свободы. Он чувствовал, что прежде всего нужна государственность — и поэтому служил ей, но сознавал, что государственность извратилась в какое-то хищничество на счет народа и паразитизм. Бесчисленные крестьянские бунты были попытками сбросить с себя крепостное право, а дальнейшие движения, завершившиеся нынешним, подготовили стихийный, ничем неудержимый разрыв с монархией. Мы, живое поколение русского общества, сколько десятилетий мы терпели гнилую власть, сколько мечтали о ее возрождении хотя бы в виде конституционной монархии английского типа! Но монархия обманула все наши надежды. Она оказалась просто неспособной к жизни, как труп. Сколько ни гальванизируйте его, ничего не выйдет. Я думаю, единственное приличное — это похоронить труп.

Рекомендую вот о чем подумать: если бы московский народ после смерти последнего царя-Рюриковича просто упразднил бы монархию и вернулся к новгородскому народоправству, то не было бы и великой смуты. Ведь вся она состояла в борьбе разных кандидатов на русский престол. Если бы Людовик XVI в первый же день революции отрекся от французского престола за себя и дофина, то, может быть, не было бы ужасов великой революции. Мы должны быть благодарными судьбе, что тысячелетие изменявшая народу монархия, наконец, изменила себе и сама над собою поставила крест. Откапывать ее из-под креста и заводить ве-

ликий раздор о кандидатах на рухнувший престол было бы, по моему, роковой ошибкой.

Письма к ближним Голос Библии*

Из духовенства лучше всех отнесся к великому перевороту у нас епископ Андрей Уфимский³¹ (в мире князь Ухтомский), вероятный патриарх наш в недалеком будущем. «Теперь, – сказал он, – нет над нами царя земного, да будет же царем нашим Царь Небесный!» Прекрасные слова. Они найдут отклик в сердце религиозно настроенных людей. Эти слова невольно заставляют вспомнить «Первую книгу царств», историю падения царства Божия во Израиле и возникновения там земного царства. Как известно, после четырехсотлетней республики с Иеговой во главе и судьями в качестве управителей. Евреи захотели, наконец, иметь царя. Последний из судей, пророк Самуил³², обратился за советом к Господу.

«И сказал Господь Самуилу: послушай голоса народа во всем, что он говорит тебе, ибо же тебя они отвергли, но отвергли <жребий>, чтобы Я да <ниспроверг> над ними. Как они поступали с того дня, в который Я вывел их из Египта и до сего дня оставляли Меня и служили иным богам, так поступают они и с тобою. Итак, послушай голоса их, только представь им и объяви им право царя, который будет царствовать над ними».

Вот какие будут права царя, сказал Самуил: «Сыновей ваших он возьмет и приставит их к колесницам своим и сделает всадниками своими, и будут они бегать пред колесницами его, и поставит их у себя тысяченачальниками и пятидесятниками, и чтобы они возделывали поля его и жали хлеб его и делали ем воинское оружие и колесничный прибор его; и дочерей ваших возьмет, чтобы оне составляли масти, варили кушанья и пекли хлебы, и поля ваши, и виноградные, и масличные сады ваши лучшие возьмет и отдаст слугам своим; но от посевов ваших и виноградных садов ваших возьмет десятую часть и отдаст евреям своим и слугам своим; и рабов ваших, и рабынь ваших, и юношей ваших лучших, и ослов ваших возьмет и употребит на свои дела. От мел-

* Впервые опубликовано: НВ. 1917. 19 марта. № 14781. Подпись: М. Меньшиков.

кого скота вашего возьмет десятую часть и *сами вы будете ему рабами. И восстанете тогда от царя вашего, которого вы избрали себе, и не будет Господь отвечать вам тогда*».

Вот как определил Господь существо монархии три тысячи лет тому назад. Определение грозное, переданное через пророка. Но народ не согласился послушаться голоса Самуила и сказал: «Нет, пусть царь будет над нами, и мы будем, как прочие народы: будет судить нас царь наш и ходить перед нами и вести войны наши». Соблазн подражания другим народам, соблазн побед над ними был слишком велик, и евреи подменили небесного царя земным. Что же вышло? Возросший в республике, древний Израиль одрхлел в эпоху царств.

По-видимому, Саул был избран как конституционный царь («И изложил Самуил народу права царства и написал в книгу и положил пред Господом»), но уже он нарушил обеты слушаться Самуила и смел править самовластно. Скоро Самуилу пришлось говорить народу: «Вы узнаете и увидите, как велик грех, который вы сделали пред очами Господа, прося себе царя», а народ отвечал: «Ко всем грехам нашим мы прибавили еще грех, когда просили себе царя». Господь согласился на избрание Саула в цари, но потом раскаялся: «Жалею, что поставил Я Саула царем, ибо он отвратился от Меня и слова Моего не исполнил».

Так монархия, совершенно невольно, единственно по существу своей природы, обманывала и народ, и лучших людей народа, и, наконец, самого Бога.

Под великопостный звон религиозные люди хорошо сделают, если внимательно перечитают те библейские книги, где изложена история царей израильских – история столь же безобразная, как *всяких* земных царей. В самом деле, не любопытно ли и не знаменательно ли в высшей степени одно обстоятельство: какую бы династию и в каком бы царстве вы ни взяли, хроника ее непременно постыдна и ужасна. Заметьте, что все династии трагически старались передать о себе в потомство только хорошее, истребляя все следы дурного, и не находили недостатка в льстецах и блюдолизях для самого высокопарного восхваления их величия. Тем не менее из всего, что осталось о древних царях вавилонских и персидских, о цесарях римских, об автократорах³³ византийских, о султанах

турецких и т.д. и т.д., как на грех, все дышит уголовщиной и распущенностью невероятной.

Прочитайте историю не только Ахава и Иезавели³⁴, но семейную хронику величайших из израильских царей – поэта Давида и мудреца Соломона – и вы убедитесь, что цари почти не виноваты были в их несчастьи. Слишком уж сама природа власти, развивающейся в самодержавие и самодурство, чревата склонностью преступать всякий закон. Прочтите Светония («Жизнь двенадцати цезарей») или Тацита – сплошной кошмар! Если случайно оказывались на троне благородные люди вроде Марка Аврелия, то уже сыновья их (как Коммод³⁵) восстанавливали, но отвергли общее правило жестокости и разврата самого потрясающего разврата, свидетельствующего о явном вырождении. Разверните хронику средневековых итальянских тиранов, хронику испанского и французского дворов, даже хронику королей Англии, всего лишь одно столетие введенных в русло республиканской верности законам и обычаям страны. Пробежите памятью летопись габсбургского и гогенцоллернского дома, особенно в эпоху их самодержавия. Ведь в самом деле какая-то общая черта проклятия лежит над родами, облеченными наследственной властью. Греческие трагики не напрасно брали дом Атридов³⁶ как источник самых смрадных преступлений, кровосмешений, убийств и пр. Трагики подметили верно то, что какой-то рок преследует земных богов. Он и теперь преследует остатки старых династий: ведь несчастья Габсбургов, сумасшествие баварских Вительсбахов, чудачества Гогенцоллернов и пр. вошли в пословицы.

Шапка Мономаха

Наши династии – и старая, увенчанная Иваном Грозным, и последняя – не исключение из общего исторического закона. Прежде всего поражает странная недолговечность наших царей, хотя и обставленных, как в царстве небесном, возможной роскошью.

Михаил скончался 49 лет.

Алексей – 47

Федор – 26

Иоанн – 30

Петр I – 52

Екатерина I – 43
Петр II – 15
Анна – 46
Иоанн VI – 24 (убит)
Елизавета – 52
Петр III – 34 (задушен)
Екатерина II – 67
Павел I – 47 (задушен)
Александр I – 48
Николай I – 58
Александр II – 63 (убит)
Александр III – 49.

Ни один, как видите, среди представителей российской династии <нрзб.> за триста лет не дожил до 70 лет – нормального срока жизни, установленного псалмопевцем. Лишь двое из 17 дожили до 60 лет и трое до 50. Согласитесь, что в простой деревенской семье, где не редкость 80-летние и даже столетние старцы, жизнь человеческая, даже на мякинном хлебе, обеспечена была лучше, чем на золотом троне. Прибавьте к тому, что из девяти последних самодержцев по крайней мере четверо были насильственно умерщвлены, а «естественная» смерть целого ряда других подвергается сильному сомнению. В истории всех тиранов, начиная с Митридата³⁷ сделавшего себе все противоядия, не столько меч, сколько тонкий яд расторгал гордые узел запутавшихся придворных интриг.

Я далек, конечно, от мысли считать всех наших самодержцев чудовищами порока или безумия. Такие бывали, но гораздо хуже, что подавляющее большинство из монархов были слишком невыдающиеся, слишком заурядные люди. И вот в руки этих-то слабых и неумелых людей, очутившихся в вихре лести и измены, попадала историческая судьба великого народа. Скажите, хорошее ли это помещение для судьбы народной? С одной стороны, маниакальное величие, гипноз помазанничества, т.е. «нраву моему не препятствуй», с другой – маниакальный же страх, что кто-то отовсюду подкапывается под трон, с третьей – неспособность справиться даже со своей-то то семьей, а не только с империей, разлегшейся на двух материках. Все это в лице самодержцев русских, как и всех

иных, создало довольно жалкую человеческую роль – роль живых, вернее, полудеревянных идолов. Сосредоточив на себе народное могущество, монархи решительно не знали, что с ними делать, они или колобродили, или отдавались бездействию. Отделяясь крохотными, легонькими задачками, систематически задерживали великую, наиболее необходимую перестройку своих народов. Важнейшие реформы начинались и никогда не оканчивались или оказывались безобразно смятыми. И придворные советники и бесчисленные чиновники делали вид, что они работают до страсти, но работа их сводилась к безграничному пустословию комиссий и строчению канцелярских бумаг. Трагедия монархии состояла в том, что отобрав у народа его волю, его душу – монархия сама не могла обнаружить ни воли, ни души, сколько-нибудь соответствующей огромной и стихийной жизни. Энергия народная веками глхла в задерживающем центре своей власти. Творчеству были оборваны корни. Гению были связаны крылья. Великий народ обречен был на медленное вырождение, подобно азиатским соседям, от атрофии своих высших духовных сил.

<...> Возрождаясь в республике, народ возвращает себе долг и право привести в действие свой разум и волю. Только с этим возвращается и полнота народной жизни и та роскошь доступного каждому духовного существования. После Высшего Существа, объемлющего мир, каждый человек становится своим царем и смотрит на ближних, как на царей же. Свободные, как сыны Божии, в республике мы приближаемся к высочайшим идеалам, способным пересоздать человеческий век в действительное царство света.

¹ Янчевецкий Дмитрий Григорьевич (1889–1934) – публицист, писал о странах Дальнего Востока, сотрудник «Нового Времени». Окончил китайское отделение Восточного факультета Санкт-Петербургского университета.

² Николаевский мост в Санкт-Петербурге – первоначальное название с 1850 по 1855 гг. – Благовещенский мост; в 1855–1918 гг. – Николаевский мост; в 1918–2007 гг. – мост Лейтенанта Шмидта; с мая 2007 г. – Благовещенский мост. Проект инженера С.В. Кербедза, архитектор – А.П. Брюллов.

- ³ *Риттих Александр Александрович* (1868–1930) – политический деятель, писатель, директор Департамента государственных земельных имуществ, выпускник Александровского лицея.
- ⁴ *Шидловский Сергей Илиодорович* (1861–1922) – политический деятель, октябрист; в 1915–1917 гг. – председатель бюро Прогрессивного блока, с февраля 1917 г. – член, а затем глава Временного исполнительного комитета Государственной думы.
- ⁵ *Чхеидзе Николай Семенович* (1864–1926) – политический деятель, социал-демократ, один из лидеров меньшевиков; в 1914–1917 гг. – сторонник Прогрессивного блока. В 1917 г. – председатель Петросовета, член Временного комитета Государственной думы.
- ⁶ *Ефремов Иван Николаевич* (1866–?) – крупный землевладелец, один из основателей и лидеров Прогрессивного блока, лидер радикально-демократической партии.
- ⁷ *Гнедич Петр Петрович* (1855–1925) – писатель, драматург, переводчик, историк искусства, театральный деятель; внучатый племянник Н.И. Гнедича.
- ⁸ *Что слава? Шопот ли чтеца, / Глушенье ль низкого невежды / Иль восхищенные глупца?* – строки из стихотворения А.С. Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).
- ⁹ *Старый Джон* – псевдоним П.П. Гнедича, «Новое Время» 1900–1910 гг., «Телефон Нового Времени» 1904 г.
- ¹⁰ *Адам Смит* (1723–1790) – шотландский экономист, философ, один из крупнейших представителей классической политэкономии; главный труд «Исследование о природе и причинах богатства народов» (1776).
- ¹¹ *Посошков Иван Тихонович* (1652–1726) – экономист и публицист, сторонник преобразований Петра I, выступал за развитие промышленности и торговли, исследование месторождений полезных ископаемых.
- ¹² *Князь Михаил Александрович* (1878–1918) – великий князь, брат императора Николая II, генерал-лейтенант (1916).
- ¹³ *Вильсон Томас Вудро* (1856–1924) – 28-й президент США (1913–1921) от демократической партии, инициатор вступления США в Первую мировую войну; профессор истории и политической экономии.
- ¹⁴ *...романиста Уэльса «Меч мира»* – первый перевод на русский язык романа «Меч мира» (Пг.: Тип. Имп. училища глухонемых, 1915); второй русский перевод романа вышел под заглавием «Война против войны» («Меч мира») в перевод с английского Т. Занковской (М.: Современ. проблемы, 1916).
- ¹⁵ *Битвы под Верденом и Соммой* – Верденская операция – наступательная операция германской армии (21 февраля – 2 сентября 1916 г.). Сомма (Somme) – река в Северной Франции. Наступательная операция англо-французских войск на Сомме восточнее г. Амьен (1 июля – 18 ноября 1916 г.).
- ¹⁶ *...сухомлиновщине того позора* – Сухомлинов Владимир Александрович (1848–1926) – русский военный и государственный деятель, генерал от кавалерии (1906 г.). В 1908–1909 гг. являлся начальником Генерального штаба, с 1909 по 1915 г. – военный министр. В 1916 г. был арестован по обвинению в

- злоупотреблениях и измене, в 1917 г. приговорен к пожизненному заключению. В 1918 г. был освобожден из заключения из-за преклонного возраста.
- 17 *Бразильская империя* – в 1822–1889 гг. – монархическое государство на территории современной Бразилии, Уругвая под властью императора Педру I и его сына Педру II.
- 18 *Дон Педро II* де Алькантара (1825–1891) – император Бразилии. Сын Педру I и Леопольдины, австрийской принцессы.
- 19 *Мексиканская империя* – официальное название Мексики в период с 21 июля 1822 по 19 марта 1823 г. (Первая Мексиканская империя). Вторая Мексиканская империя – монархическое государство, существовавшее в 1863–1867 гг. на территории Мексиканской Республики. Возникла в ходе французской интервенции, поддержавшей в качестве императора Максимилиана I Габсбурга.
- 20 *Речь Посполитая* – традиционное название польского государства с конца XV в., сословная монархия во главе с избираемым сеймом королем. С заключения Люблинской унии 1569 г. и до 1795 г. Речь Посполитая была официальным наименованием объединенного польско-литовского государства.
- 21 ...в сказке *Вольтера спустился Микромегас* – герой философской повести Вольтера «Микромегас» (1752).
- 22 *Стефан Баторий* (1533–1586) – с 1576 г. – польский король и полководец. В 1571–1576 гг. – трансильванский князь.
- 23 *Ганзейские города* – торговый и политический союз городов Северной Германии с XIV по XVI в. (до 1669 г.) во главе с г. Любек. Ганза осуществляла посредническую торговлю между Западной, Северной и Восточной Европой.
- 24 *Страненберг* – (Страленберг) Филипп-Иоганн (1676–1747) – шведский подполковник, писатель, автор записок о России. В 1709 г. сопровождал Карла XII в походе против России, участвовал в Полтавской битве, был взят в плен и сослан в Сибирь, где пробыл 13 лет.
- 25 *Фокеродт Иоганн Готгильф* – секретарь прусского посольства при русском дворе, автор записки о положении России в начале XVIII в., составленной в 1737 г. по поручению прусского кронпринца (будущего Фридриха II) для Вольтера, задумавшего написать историю Петра Великого.
- 26 *Шмит-Физельдек Христофор* (1740–1797) – немецкий ученый, писатель из Брауншвейга, написал два труда о России, среди которых «Краткий очерк о России» (1770).
- 27 *Филарет* (в мире Романов Федор Никитич) (1554/55–1633) – патриарх (1608–1610 гг. и с 1619 г.), с 1587 г. – боярин, отец царя Михаила Федоровича.
- 28 «Сказание о бедах, скорбях и напастях» – в псковском сказании начала XVII в. «О бедах и скорбях и напастях» повествуется о восшествии на престол царя Михаила Романова, который тогда обещал не казнить провинившихся бояр, а отправлять их в заточение.
- 29 *Котошихин Григорий Карпович* (около 1630–1667), подьячий Посольского приказа, писатель; автор сочинения, изданного под названием «О России в царствование Алексея Михайловича» (СПб., 1840).

- ³⁰ Булавин Кондратий Афанасьевич (1660–1708) походный атаман донских казаков, сообщник гетмана Ивана Мазепы.
- ³¹ Андрей Уфимский (в мире князь Ухтомский) – князь Александр Александрович Ухтомский (1872–1937), епископ Уфимский и Мензелинский (1913–1921). В 1925 г. перешел в старообрядчество.
- ³² Пророк Самуил (Шемуэл – «услышанный Богом») – сын Елканы и Анны. Мать Самуила посвятила его Богу и привела в Силом к первосвященнику Илию. Однажды Господь воззвал к Самуилу и объявил ему о суде, который Он произведет над домом Илия за нечестие сыновей священника (Первая Книга Царств 3). Так Самуил был призван в пророки и стал последним судьей Израиля. Самуил освободил израильтян от ига филистимлян (Первая Книга Царств 7:2–14).
- ³³ автократорах византийских (автократ) – самодержец, лицо, обладающее неограниченной верховной властью.
- ³⁴ Ахав и Иезавель (имя финикийского происхождения) Иезавель – дочь царя сидонского Ефваала, жена Ахава, седьмого царя израильского. Брак Ахава с Иезавелью положил начало падению царства Израильского. Она поощряла поклонение Ваалу, и по ее настоянию Ахав соорудил жертвенник в капище Ваала в Самарии (Третья Книга Царств 16:31 и далее).
- ³⁵ Коммод Луций Элий Аврелий (161–192 н.э.) – римский император с 180 по 192 гг., последний представитель династии Антонинов, сын Марка Аврелия.
- ³⁶ Атриды – Атрей по греческим преданиям был сыном Пелопса, царя Элиды, и Гипподамии – дочери Ойномая, внук Тантала и муж Аеропы. Сыновья Атрея и Аеропы – Агамемнон и Менелай – являются среди героев «Иллиады» и «Одиссеи» Гомера.
- ³⁷ Митридат – вероятно, Митридат VI Евпатор (132–189 до н.э.) – царь Понта, противник Рима. Вел продолжительные войны с Римом, но в борьбе с Суллой, Лукуллом, Помпеем постоянно терпел поражения и в итоге покончил с собой.

*Вступительная статья, публикация
и примечания В.Б. Трофимовой, Е.В. Алёхиной*

ЗАМЕТКИ КОТА УЧЕНОГО

СПОРТ ВМЕСТО КУЛЬТУРЫ

– Главное – олимпийский спорт.

– А как же культура?

Из современного разговора.

Кот Ученый (К. У.) очень стар. Появились даже сведения о его кончине и печальной тризне. Не берясь опровергать эти слухи, К. У. вспоминает, что в его детстве, еще до войны, взрослые люди спорили: кто лучший певец – Козловский или Лемешев. После войны спорили, чьи песни лучше – Высоцкого или Галича. Доныне можно услышать споры: чьи стихи лучше – Ахматовой или Цветаевой.

В год олимпиады в Сочи главным стали споры о золотых медалях: кто прыгнет на 10 см выше, пробежит на 10 сек. быстрее, проплывет на 10 сек. скорее, толкнет ядро или метнет диск на 10 см дальше, кто забьет больше голов в футболе. Спорт заменил культуру, стал самоцелью. На этом выросло целое поколение.

– Культура осталась, никуда не делась, – скажет в ответ иной. И будет прав. Однако в жизни отдельного человека, как и всей страны, все находится в соотношении частей и интересов. Сколько миллиардов идет на профессиональный спорт и сколько на культуру и науку? Это все и определяет. У людей XXI в. возникла новая система ценностей – спортивно-футбольная. А ведь известно, что профессиональный спорт, в отличие от бытового, любительского, нередко калечит человека, как показала Сочинская олимпиада, которая бесспорно способствовала консолидации народа России. К. У. всегда выступает за спорт для удовольствия и здоровья, а не за профессиональный спорт для мнимых для человечества рекордов.

Справка из Интернета: проведение Олимпиады в Сочи – 214 млрд руб.

Бюджет РАН в 2014 г. – 118,7 млрд руб.

**ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО РЕДАКТОРА
«ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ЖУРНАЛА»
К РЕДАКТОРУ ЖУРНАЛА «ПОДЪЁМ»**

Как автор книги «Наедине с русской классикой» (М.: ИНИОН РАН, 2013) я выражаю благодарность журналу «Подъём» (Воронеж, 2013. № 5) за перепечатку моих «Воронежских воспоминаний» из книги. Эта публикация появилась в моем родном городе, моей «малой родине», любовь к которой я сохранил до старости (мне 86 лет).

Вместе с тем меня неприятно удивило, что редактор «Подъёма» И.А. Щёлоков испугался и не решился напечатать итоговый *Post scriptum*, завершающий мои воспоминания, ибо там сказана тяжелая для нас истина, то, что я наблюдал, когда в город вошли немцы. Ложно понятый патриотизм жителя Воронежа заставил редактора прибегнуть к приемам недоброй памяти советской цензуры. Для господина Щёлокова оборона Воронежа в 1942 г. – «рассказанная кем-то сказка» (Шекспир), а для меня – боль моей юности. Жаль, что в моем родном городе еще живы остатки печати, законсервировавшей то время, когда за правдивое слово следовало наказание. Даже упоминание об изданной в Воронеже книге В. Глебова «Тайны воронежского управления НКВД (по следам раскопок под Дубровкой)» было «для осторожности» исключено из текста.

Поэтому я воспроизвожу заключительную часть воспоминаний с некоторыми пояснениями (хотя и не надеюсь на ответ редакции журнала).

Р. С. Как воронежца, меня не перестает удивлять, почему мой город был сдан немцам в 1942 г. без боя. В предыдущих воспоминаниях «Журнал для себя. (Воронеж – Киев. 1942 год)» в своей книге «О русской литературе» (М., 2003) я приводил официальное суждение, что в июле 1942 г. Воронеж оставили немцам «неожиданно», в результате «неразберихи».

Если посмотреть повнимательнее, то картина получается совсем иная. Как я уже писал, партийному руководству города было известно за пять дней, что город сдают без боя. Немцам дали спокойно переправиться через Дон по невзорванному мосту в Семилуках, западнее Воронежа. Почти полумиллионный город со многими беженцами из других районов был беспрепятственно полностью занят немцами. Теперь границы города расширились, но в те времена он был ограничен рекой Воронеж, за которой шла Придача, пригород. Так свидетельствует сохранившаяся у меня предвоенная административная карта Воронежа.

Наша семья жила в северной части (ул. Ленина), и я хорошо помню, что бои начались только после того, как немцы целиком заняли город. 12 июля в нашем бомбоубежище ночевали два немецких танкиста, только что вырвавшиеся с передовой после неудавшейся попытки советского 18-го танкового корпуса освободить северную часть города («Чуть-чуть русские танки не прорвались», – говорили они). Чувствуя себя победителями, они вели себя как будто пришли в гости, тем более что профессора, находившиеся в бомбоубежище Пединститута, могли свободно разговаривать с ними по-немецки.

Совинформбюро никогда не сообщало о сдаче Воронежа, но зато в январе 1943 г. объявило об освобождении его. Обратимся к немецким архивным записям. 5 июля того года начальник Генерального штаба сухопутных войск генерал-полковник Франц Гальдер записал в своем дневнике: «Хотя на совещании 3 июля фюрер сам подчеркнул, что не придает Воронежу никакого значения и предоставляет группе армий право отказаться от овладения городом, если это может привести к чересчур большим потерям, фон Бок не только позволил Готу упрямо лезть на Воронеж, но и поддержал его в этом»¹. 6 июля Гальдер записал, что русские

¹ Гальдер Ф. Военный дневник. – М., 1971. – Т. 3. – Кн. 2. – С. 285.

предприняли «планомерное отступление» из Воронежа. Фюрер в разговоре с Гальдером заявил: «Если город (Воронеж) свободен от противника, его надо взять». 24-я танковая дивизия и другие немецкие части вошли 6 июля в город с запада, а 7 июля без боев заняли его целиком до северных окраин: Ботанического сада, СХИ (сельскохозяйственный институт) и Задонского шоссе в районе аэродрома.

Почему сдали город, укрепленный на всех центральных улицах противотанковыми ежами и даже металлическими во всю ширину улиц створами стен? В нашей военной мемуаристике (в частности, у маршала А.М. Василевского) нет ясного объяснения, кроме все той же «неразберихи». Возникает естественное предположение, что заранее было дано распоряжение сдать город. В ноябре 1941 г. готовилась плановая эвакуация учреждений, в том числе Воронежского пединститута, где служил мой отец, но после победы под Москвой все было отменено. Эвакуация населения на этот раз не производилась, заранее бежали только ответственные партийные работники, узнавшие о предстоящей сдаче города. Чернавский мост, единственный прямой путь из Воронежа на восток, был взорван («по ошибке») за три дня до прихода немцев, чтобы лишние не бежали. Если бы фронт остановился по Дону, то огромное население города пришлось бы содержать в условиях фронта (как в случае с Ленинградом). А так все проблемы, связанные с населением, возлагались на немцев. Это было по-сталински «мудро». Через месяц, видя, что дальше они продвигнуться ни на шаг не могут (по восточному берегу реки Воронеж и на севере города была крепкая оборона, которую немцы одолеть не смогли), они под угрозой расстрела выгнали все население города за Дон в степи и на Украину. Об этом трагическом исходе наши историки хранят молчание.

Воронеж был сдан немцам по решению нашего военного руководства. В закрытых до сих пор архивах истории войны остается еще немало тайн.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Егоров Олег Георгиевич (р. 1957), доктор филол. наук, проф. Московского гос. гуманитарно-экономического ин-та, член-корр. МАНПО. Автор книг: «Романы И.С. Тургенева: Проблемы культуры» (2001), «Дневники русских писателей XIX века. Исследование» (2002), «Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра» (2003), «Русская литература за сто лет: Идеи. Образы. Открытия» (2012), «Проблемы развития современной школы» (2013).
egorol@list.ru

Киселёва Ирина Александровна, доктор филол. наук, зав. кафедрой русской классической литературы Московского гос. областного университета. Автор книг и статей о русской поэзии XIX в., в том числе монографии «Творчества М.Ю. Лермонтова как религиозно-философская система» (2011), учебного «Религиозно-философский потенциал поэзии М.Ю. Лермонтова» (2011) и др.
classikaxix@rambler.ru

Коровин Владимир Леонидович (р. 1972), кандидат филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филол. ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова. Автор монографии «Семен Сергеевич Бобров. Жизнь и творчество» (2004).
korovinv@yandex.ru

Курилов Александр Сергеевич (р. 1937), доктор филол. наук, главный научный сотрудник Отдела русской классической литературы ИМЛИ РАН, автор книг: «Традиции русской критической мысли»

(1974), «История русского литературоведения» (1980, в соавторстве с П.А. Николаевым и А.Л. Гришуниным), «Литературоведение в России XVIII века» (1981), «Виссарион Белинский» (1985), «В.Г. Белинский в жизни и творчестве» (2012).

Тел.: 8 495 612 61 36

Медведев Александр Александрович (р. 1971) (Тюмень), кандидат филол. наук, доцент, автор статей о творчестве Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, В.В. Розанова, М.М. Пришвина, А.И. и М.И. Цветаевых, И.А. Бродского в контексте христианской традиции.

Тел.: 8 906 820 81 25

Миллионщикова Татьяна Михайловна, кандидат филол. наук, ст. научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Специалист по древнерусской литературе, творчеству Ф.М. Достоевского.

Тел.: 8 499 135 42 12

Милованова Татьяна Сергеевна, кандидат филол. наук, методист Отдела методической работы и повышения квалификации ОАО «Издательство Просвещение», член Московского Лермонтовского общества, автор статей о раннем творчестве М.Ю. Лермонтова. philologist1988@mail.ru

Николюкин Александр Николаевич (р. 1928), доктор филол. наук, гл. научный сотрудник ИНИОН РАН; гл. редактор «Литературоведческого журнала». Автор монографий: «Человек выстоит. Реализм Фолкнера» (1988), «Розанов» (2001; серия «Жизнь замечательных людей»), «О русской литературе» (2003), «Наедине с русской классикой» (2013) и др. anikolyukin1928@yandex.ru

Новиков Владимир Иванович (р. 1940), кандидат филол. наук, литератор. Автор книг: «Вчитайтесь в “Песнь о Гайавате”» (1982), «Остафьево. Литературные судьбы девятнадцатого века» (1991), «Масонство и русская культура» (1998), «Под сенью Русского Парнаса» (2008), «Алексей Константинович Толстой» (2011; серия «Жизнь замечательных людей»), «“Из пламя и света рожденное

слово». Пушкин и Отечественная война 1812 года» (2011), «Русская литературная усадьба» (2012) и др.
Тел.: 8 915 151 46 52

Поташова Ксения Алексеевна, магистрант кафедры русской классической литературы Московского гос. областного университета, автор статей о взаимодействии литературы и живописи, о творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова.
kseniaslovo@yandex.ru

Ранчин Андрей Михайлович (р. 1964), доктор филол. наук, профессор МГУ, специалист по древнерусской литературе и литературе Нового времени. Автор монографий: «На пиру Мнемозины: (Интертексты Бродского)» (2001), «Вертоград Златословный» (2007), «Борис и Глеб» (2012) и др.
aranchin@mail.ru

Сытина Юлия Николаевна, кандидат филол. наук, мл. научный сотрудник научно-исследовательского Отдела Московского гос. областного университета. Автор работ по истории русской литературы XIX в., преимущественно творчеству кн. В.Ф. Одоевского.
yulyasytina@yandex.ru

Трофимова Валерия Борисовна, кандидат педагогич. наук, доцент, ст. научный сотрудник лабораторного творчества ФГНУ «Институт художественного образования» РАО. Автор публикаций по истории русской литературы и критики Серебряного века, литературе русского зарубежья, журналистике, истории книжной культуры и литературной библиографии рубежа XIX–XX вв.
vbtrofimova@yandex.ru

Янченко Елена Ефимовна, преподаватель средней школы, почетный работник общего образования, автор статей по истории русской литературы XIX–XX вв.
elenajanchenko@rambler.ru

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

2014 – № 35

Художник В.Д. Дольский
Технический редактор Л.А. Можаяева
Корректор И.Б. Пугачева

Свидетельство о регистрации журнала № 003610 от 25.02.2000
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 17/VI-2014 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 20,0 Уч.-изд. л. 15,5
Тираж 400 экз. Заказ № 44

**Институт научной информации
по общественным наукам РАН,**
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел./Факс (499) 120-4514
E-mail: inion@bk.ru

E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

