

Л. И. Вольперт

Лермонтов и литература Франции

Предисловие И. С. Чистовой

*Издание третье, исправленное и дополненное
Интернет-публикация*

Тарту, 2010

Вольперт Л. И. Лермонтов и литература Франции. Изд. 3-е, испр. и доп. Тарту, 2010. 276 с. Интернет-публикация. Ред. О. Н. Паликова

Книга посвящена связи Лермонтова с французской литературой. Усваивая ее достижения, «переплаывая» их на свой лад, поэт постепенно обретает оригинальность и самобытность.

В книге исследуются малоизученные связи Лермонтова. Существенно сопоставление с Пушкиным: у *младшего* поэта свое отношение к Гюго, Беранже, Виньи, Бальзаку, Жорж Санд и др. Особый отдел посвящен творческой связи Лермонтова с духовно самым близким ему писателем, выпавшим из поля зрения ученых, — Стендалем. Усвоение традиции связано с «игровыми» формами, у Лермонтова они иные, чем у Пушкина: николаевская эпоха диктует такие приемы как «засекреченность» и «иносказание».

Нехватка автобиографических материалов определяет важность гипотезы как метода осмысления и реконструкции фактов. *Гипотеза в литературоведении* — слабо изученная категория, в книге автор намечает подходы к ее описанию (предпринимается попытка классификации, рассматриваются понятия «доказательности», «интуиции», «красоты»).

Монография адресована филологам и всем интересующимся отечественной литературой в контексте европейской культуры.

© Л. И. Вольперт, 2010

Сведения об авторе

Лариса Ильинична Вольперт, доктор филологических наук, профессор-эмеритус кафедры романской филологии Тартуского университета. Область научных интересов: «Пушкин и французская литература» и «Лермонтов и французская литература». По этим темам опубликованы монографии: *Пушкин и психологическая традиция во французской литературе* (1980), *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль* (1998), *Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы)* (2005), *Пушкинская Франция* (2007), *Лермонтов и литература Франции* (2008) и сто семьдесят работ. Второе издание книги *Пушкинская Франция* размещено в Интернете (http://ruthenia.ru/volpert/Volpert_Pushkin_2010.pdf).



Л. И. Вольперт — чемпион Советского Союза по шахматам 1954, 1958 и 1959 гг., международный гроссмейстер.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. С. Чистова.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ.....	6
ВВЕДЕНИЕ	8
ГИПОТЕЗА КАК МЕТОД ОСМЫСЛЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ ФАКТОВ (Некоторые соображения о гипотезе в литературоведении).....	18

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ТВОРЧЕСКИЕ УСВОЕНИЕ, ПЕРЕПЛАВКА, СИНКРЕТИЗМ

<i>Первая глава.</i> ЛЕРМОНТОВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ (Сопоставление с Пушкиным).....	33
<i>Вторая глава.</i> «ТАЙНЫЙ» ЦИКЛ <i>АНДРЕЙ ШЕНЬЕ</i> В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА.....	62
<i>Третья глава.</i> <i>ДЕМОН</i> ЛЕРМОНТОВА И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ (Жак Казот и Альфред де Виньи).....	79
<i>Четвертая глава.</i> «ПРИШЛИ МНЕ, ПОЖАЛУЙСТА, С СИМ КУЧЕРОМ “SOUS LES TILLEULS”» (Лермонтов и Альфонс Карр)	99
<i>Пятая глава.</i> «ЖОРЖ САНД ПОЧТИ ЧТО ПРАВ...» («Загадка» баронессы Штраль)	111

ЧАСТЬ ВТОРАЯ ЛЕРМОНТОВ И СТЕНДАЛЬ

ОТ АВТОРА	125
<i>Первая глава.</i> ЛИЧНОСТЬ В ЭПОХУ <i>БЕЗВРЕМЕНЬЯ</i>	127
<i>Вторая глава.</i> «ЧТО Ж? МЫ ТОГДА БУДЕМ СТРЕЛЯТЬСЯ» (К проблеме реконструкции концовки <i>Княгини Лиговской</i>).....	135
<i>Третья глава.</i> ОТ «ВЕРНОЙ» ЖЕНЫ К «НЕВЕРНОЙ» (Лермонтов, Пушкин, Стендаль)	145
<i>Четвертая глава.</i> ИРОНИЯ В ПРОЗЕ ЛЕРМОНТОВА И СТЕНДАЛЯ (<i>Княгиня Лиговская</i> и <i>Красное и черное</i>).....	157
<i>Пятая глава.</i> «ОТМЕЧЕННЫЙ БОЖЕСТВЕННЫМ ПЕРСТОМ...» (Наполеоновский <i>миф</i> Лермонтова и Стендаля).....	176

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ЭСТЕТИЗАЦИЯ РЕФЛЕКСИИ В ПРОЗЕ ЛЕРМОНТОВА

ПЕЧОРИН И ЕГО ФРАНЦУЗСКИЕ «СОБРАТЬЯ».....	195
---	-----

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

МИФОПОЭТИКА ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ ЛЕРМОНТОВА И ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАДИЦИЯ

<i>Первая глава.</i> МОТИВ ПРЕДСКАЗАНИЯ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА (<i>На буйном пиришестве задумчив он сидел... Лермонтова</i> и <i>Пророчество Казота Лагарпа</i>)	226
<i>Вторая глава.</i> МОТИВ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИЗГНАНИЯ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА (<i>Дубовый листок... Лермонтова</i> и <i>Листок Арно</i>).....	239

Третья глава. МОТИВ ПОСМЕРТНОЙ ЛЮБВИ
 В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА (*Любовь мертвеца*
 Лермонтова и *Влюбленный мертвец* Альфонса Карра).....251

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....258

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ.....264

ПРЕДИСЛОВИЕ¹

Эта книга, при всей глубине и серьезности научного исследования, интересна и занимательна. Сохранилось ничтожно малое количество автобиографических материалов Лермонтова (писем, дневников, отзывов), в том числе и оценок французских писателей; о самых ему творчески близких «собратьях» по перу (Стендаль, Констан, Мюссе, Виньи и др.) откликов вообще нет; *одно* упоминание, по словам автора, известного романиста Л. И. Вольперт, «*это уже очень много*». Поэт как бы «зашифрован» (Б. М. Эйхенбаум), нуждается в разгадке и «коде» (А. Блок); в таких случаях особую ценность приобретает метод гипотетических реконструкций.

После выхода в свет в 1981 г. фундаментальной *Лермонтовской энциклопедии*, по глубине теоретических концепций и богатству материалов не уступающей лучшим образцам такого рода изданий, каждая новая оригинальная книга о творчестве поэта — *событие* в лермонтоведении. Л. И. Вольперт, крупный знаток русско-французских литературных связей первой трети XIX в. — известный пушкинист; ее книга *Пушкин в роли Пушкина. Игра по моделям французской литературы*, вышедшая в 1998 г. со вступительным словом Ю. М. Лотмана, быстро исчезла с полок магазинов. И в новой книге Пушкин занимает важное место: в ней впервые дано обобщенное и вместе с тем детальное описание *различия* в восприятии французской литературы двумя поэтами. Глубоко почитающий Учителя Лермонтов как бы постоянно ищет «свой» путь, его влечёт «спор» с Пушкиным, многих писателей он оценивает иначе (Гюго, Виньи, Беранже, Бальзак и др.). Л. И. Вольперт — не новичок в лермонтоведении, в семидесятые годы для *Лермонтовской энциклопедии* ею были подготовлены разделы «Французская литература» и «Лермонтов и Франция», в настоящее время опубликован ряд оригинальных исследований по проблеме «Лермонтов и французская литература». Ценность данной книги в освещении мало (или совсем неизученной) творческой связи Лермонтова со многими французскими писателями (Карр, Жорж Санд, Виньи, Казот, Сенанкур и др.). В этом ряду особенно важен Стен-

¹ Предисловие И. Чисовой дается по второму печатному изданию.

даль, духовно и творчески очень близкий поэту писатель, оставшийся вне внимания лермонтоведов.

Книга Л. И. Вольперт написана под знаком Тартуской литературоведческой школы с учетом концепций Ю. М. Лотмана — «творческого поведения» писателя, «семиотики игры», «литературного автобиографизма». Автор раскрывает специфику творческой «игровой стратегии» Лермонтова, ориентированной, в большей степени, чем у Пушкина, на иносказание и зашифрованность, в связи с чем особое внимание уделено гипотезе как методу описания и реконструкции фактов. Теоретический аспект книги, кроме всего прочего, связан с анализом этой мало изученной по отношению к литературоведению категории (рассматриваются понятия «доказательности», «интуиции», «красоты» гипотезы, предлагается предварительный опыт «классификации»).

Второе издание книги дополнено ценным новаторским разделом «Мифопоэтическая традиция в поздней лирике Лермонтова». Думается, книга может дать читателю не только удовлетворение от знакомства с новым подходом к Лермонтову, радость интересного чтения, но и более широкое понимание проблемы диалога двух культур.

*И. С. Чистова, ведущий научный сотрудник
Института русской литературы
Академии Наук России (Пушкинский дом)*

*Памяти Друга и Учителя
Юрия Лотмана*

ВВЕДЕНИЕ

«О Лермонтове ещё почти *нет слов* — молчание и молчание <...> Биография нищенская <...> Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*», — писал, используя узловые лексемы семиотики, в 1906 г. Александр Блок². За сто лет состояние Лермонтоведения неизмеримо улучшилось, в 1981 г. увидела свет замечательная *Лермонтовская энциклопедия*; однако творческая биография поэта во многом по-прежнему остается, условно говоря, *Царством Гипотезы*. Лермонтоведы располагают ничтожным количеством документов (писем, дневников, автографов), скудным мемуарным материалом, «нищенской» фактологией, усугубляемой подчас авторской установкой на *засекреченность*. В итоговой статье *Лермонтоведение (ЛЭ)* В. Э. Вацура счел необходимым отметить неблагополучие в науке о поэте: «Недостаточность, лакунарность и противоречивость источников все еще затрудняет создание научной биографии Лермонтова...»³.

Итоговый вывод в полной мере относится и к интересующему нас узкому аспекту: *творческим связям поэта с французской литературой*. Острая нехватка автобиографических и вспомогательных материалов делает реконструкцию постоянно меняющейся рецепции Лермонтовым французской литературы сложной задачей, решаемой совместными усилиями компаративистики, культурологии, семиотики и герменевтики. Сочетание компаративистского и культурно-исторического методов для меня долгое время оставалось достаточной методологической базой исследовательской работы. Однако возникший под влиянием теории литературного структурализма Ю. М. Лотмана интерес к *творческому поведению* Пушкина («игра по моделям французской литературы») закономерно привел меня к проблемам *семиотики*. Крайняя скудость Лермонтовских автобиографических материалов делает конструктивной и методологию «новой исторической школы» (важен опыт изучения Шекспира: С. Гринблатт, Х. Уайт, Л.

² Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 5. С. 26–27. В дальнейшем: Блок А.

³ Вацура В. Э. Лермонтоведение // Лермонтовская энциклопедия (в дальнейшем: ЛЭ). М., 1981. С. 249.

Монроз с учетом «дискурса культуры» *воссоздают* «Я» Шекспира, исходя из текста его пьес).

Знаковые индикаторы, предложенные Александром Блоком относительно грядущего разгадывания *тайны* Лермонтова — «клад» и «шифр», релевантны и по отношению к проблеме рецепции. При нехватке материалов особую значимость приобретает *гипотеза* как метод *реконструкции* и *осмысления* фактов. Эта, практически не изученная относительно литературоведения, гносеологическая категория при анализе специфики рецепции оказалась конструктивной; захотелось понять ее глубже, предпринять попытку *классификации*, разобратся в проблеме *доказательности*, постигнуть роль *творческой интуиции* в зарождении гипотезы; это удалось — лишь «в первом приближении», но сам *поиск*, думается, не был бесполезен. Гипотеза конструктивна, когда она востребована самим ходом исследования; в предлагаемой монографии некоторые аспекты рецепции нуждались в этом методе больше, другие — меньше.

Красноречивый пример «востребованности» гипотезы — раскрытие *загадки* тщательно «засекреченной» Лермонтовым группы стихов 1830-х годов, конкретнее, таинственного *лица*, выступающего то лирическим *субъектом*, то лирическим *объектом* в нескольких стихотворениях. Для разгадки лермонтовского замысла потребовалось больше *ста лет* (с 1897 по 2004). Усилиями многих поколений ученых (Болдаков, Эйхенбаум, Герштейн, Найдич, Вацура), использовавших, фактически, в какой-то мере уже тогда методы *модернистского* литературоведения, было выяснено, что данная группа стихов связана с именем Андрея Шенье (в то время названия модных школ еще не были в ходу, но представители «классической» школы не хуже «модернистов» владели искусством *вживания* в текст, его истолкования *изнутри*, установления связей с *культурными дискурсами*, прочтения «*символического*» плана *литературной биографии*). Но ошибка в датировке не позволила «структурировать» материал; и лишь в 2004 году *гипотеза*, думается, нашла завершение: ныне можно утверждать, что в лирике Лермонтова, среди стихотворений 1830-х годов, имеется *зашифрованный* цикл «*Андрей Шенье*».

Мифопоэтика Лермонтова, связанная с эстетической концепцией немецких романтиков (Шеллинг, Фр. Шлегель, Шиллер), в достаточной степени самобытна. Независимо от того, каким архаическим истоком *питается* его мифопоэтика (языческим или библейским — Прометей, Кассандра, Орфей, Марсий или «падный Ангел»), «переплавленные» Лермонтовым мифы, хотя и существенно различаются между собой, под его пером обретают общую черту: в них доминируют мотивы *несогласия*, *протеста* и *бунта*⁴. Образу Прометея поэт придает тра-

⁴ «С Прометеем, чье имя стало символом *Бунта* и *Прогресса*, пришло убеждение, что человек может достичь спасения собственными силами <...> Но миф имеет два полю-

гико-ироническую окраску. Ирония, по Фр. Шлегелю «самая свободная из всех вольностей»⁵ подсвечивает восприятие Лермонтовым *мифа* («... гений, прикованный к чиновническому столу, может сойти с ума или умереть»)⁶. С иронией он может отзываться и о себе:

Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред.
(4, 173)

Творческие связи Лермонтова с французской литературной традицией глубоки и разнообразны; в процессе эволюции поэта их значимость неуклонно возрастает. Однако «нищета» автобиографических материалов сказывается и здесь. Сохранились лишь *ранние*, немногочисленные оценки Лермонтовым французской литературы (юный поэт осуждает «глупые правила», «приторный вкус французов» (6, 407)⁷. Приписывание им решающего значения, без учета дальнейшей эволюции поэта (что неоднократно делалось), вряд ли можно считать научным подходом.

Диалектика восприятия Лермонтовым французской литературной традиции лучше всего «высвечивается» через сопоставление с Пушкиным. В области рецепции формы связи двух поэтов разнообразны, многоплановы, подчас парадоксальны. Пушкин то оказывается важным *промежуточным звеном* в цепи усвоения *младшим* поэтом французской традиции, то пушкинское творчество в сознании Лермонтова «подсвечивает» французские образцы. Изучение разнообразия форм рецепции французской литературы Пушкиным и Лермонтовым: от совпадения позиций (Андрей Шенье, Арно), некоторого сходства оценок (А. Карр, Ж.-Ж. Руссо), до существенной разницы (Гюго, А. де Виньи, Шатобриан) и принципиального различия оценок (Беранже, Бальзак, Ламартин), — многое проясняет в поэтике Лермонтова. *Младший* поэт стремится делать все «*по-иному*»: идти *по следам* и делать все *по-своему* — специфика его рецепции. В подобной полемичности рецепции разумеется, не только элемент отрефлектированности, но и

са и динамика человеческой природы способна привести к утрате осознанности трагической границы, ведущей к погружению в *Зло*. (Pageaut D.-H. La littérature générale et comparée. Paris, 1954. P. 109; перевод и курсив мой. — Л. В.). См. также: *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

⁵ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 176.

⁶ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. Изд. АН СССР. М.–Л., 1954–1957. Т. 6. С. 294. В дальнейшем все ссылки на произведения Лермонтова приводятся в тексте по этому изданию. Первая арабская цифра означает том, вторая — страницу.

⁷ Имеется в виду — *классицизм*.

спонтанности: разные творческие индивидуальности, разное видение мира, разные эпохи. При включении нового параметра (восприятие Пушкина), связи Лермонтова с французской традицией становятся не бинарными, а троичными (формы тройственных соотношений более разнообразны и многоплановы). Зависимость *младшего* поэта от пушкинской рецепции проявляется в формах усвоения и *отталкивания*, последнее часто «запрятано» в глубине текста, *гипотетические реконструкции* помогают эту связь «высветить». Этот аспект (сопоставление двух рецепций) мало привлекал внимание исследователей. В шестидесятые годы, готовя для ЛЭ раздел *Французская литература*, я отдавала себе отчет, насколько существенно сопоставление с Пушкиным, но лаконизм энциклопедического стиля такую возможность исключал.

Для описания изучаемой *тройственной* связи необходимо знать, была ли известна *младшему* поэту пушкинская рецепция. В позитивном случае релевантно понятие «треугольное видение» (Д. Бетеа⁸), отражающее способность художника заимствовать модель автоописания у писателя-предшественника. Так, Пушкин соотносит свое творческое поведение с автоописанием Андрея Шенье перед казнью, а Лермонтов после гибели Учителя (*Смерть Поэта*) — с пушкинской моделью (элегия *Андрей Шенье*). Творчество Лермонтова принципиально «автобиографично», специфика его «самоописания» важна для характеристики всего творчества, включая и изучаемый нами узкий аспект. Я использую термин «авторское поведение» в понимании Ю. М. Лотмана⁹ и различаю литературную биографию («объективная реальность») и автобиографизм в художественном тексте («интерпретация и преломление жизненных фактов в художественном произведении»¹⁰). Под термином «литературное поведение» понимаются жесты и поступки, значимые для творческой биографии писателя. По отношению к Лермонтову, осознанно «строящему» свою биографию¹¹, релевантными становятся переломные моменты

⁸ *Bethea D. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey. 1994.*

⁹ См.: *Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 365–377 (в дальнейшем: Лотман Ю. М. Литературная биография); ego же. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 248–268; ego же. Декабрист в повседневной жизни (бытовое поведение как историко-психологическая категория) // Лотман Ю. М. Избранные статьи в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 296–336.*

¹⁰ *Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. С. 18.*

¹¹ «Завоеванное Пушкиным и воспринятое читателями первой трети XIX в. право писателя на биографию означало, во-первых, общественное признание слова как деяния <...>, а во-вторых, представление о том, что <...> биография писателя в некоторых

судьбы (первый значимый поступок — создание *Смерти поэта*, повлекший за собой арест и ссылку; в этом ряду и дуэль с Э. де Барантом, повлекшая вторую ссылку, на этот раз — в самую «горячую» военную точку Кавказа). Описание «литературного автобиографизма» значимо не только при анализе тройственных связей (Лермонтов – Пушкин – А. Шенье, Руссо, Констан, Мюссе, Казот), но и бинарных: Лермонтов – Карр, Жорж Санд, А. де Виньи и др.

Для анализа преемственных связей Лермонтова с французской словесностью существенна концепция «игры» Ю. М. Лотмана, в свое время послужившая мне импульсом для выдвижения проблемы «игрового поведения» по моделям французской литературы (этот термин означает «любовь к перевоплощениям, умение становиться не собой, другими, игру «масками», «ролями», «жизненными позициями»)¹². Свойственное Пушкину «игровое поведение» характерно и для Лермонтова. Ученые, как правило, игровым формам усвоения поэтом французской традиции уделяли мало внимания (исключение — А. Глассе); однако творческая «игра» существенна и для него; прямо или опосредованно она связана с пушкинскими механизмами *переплавки* французских моделей. Е. А. Сушкова подчеркивая связь поэта с французской традицией, отмечала его «старание изо всякого слова, изо всякого движения извлечь сюжет для описания»¹³. «Игра» становится для Лермонтова, как и для Пушкина, «своеобразным экспериментом», предваряющим творчество¹⁴.

Однако в специфике «игры» между двумя поэтами есть различие. Пушкин, ориентируясь на французские *модели*, осваивая *роли* и *маски*, учится покорять жанры: элегию — «*по Парни*», дружеское послание — «*по Грессе*», литературный портрет — «*по Лабрюйеру*». Для Лермонтова такая задача нерелевантна; новое литературное поколение нацелено на иное, это — другой этап развития рецепции, определяемый спецификой эпохи: иная память жанра, иной автобиографизм, иная исповедальность. В николаевской России опасность преследования за вольнодумство гораздо ощутимее, чем в александровское время (разительный пример — история гибели А. И. Полежаева). Для литературного поведения Лермонтова существенна «игровая стратегия», ориентированная на *маскировку* и *иносказание*; апогей подобной тактики — «тайный» цикл *Андрей Шенье*.

отношения важнее, чем его творчество. Требование от писателя подвижничества и даже героизма сделалось как бы само собой разумеющимся» (*Лотман Ю. М. Литературная биография. С. 374*).

¹² *Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998. Изд. «Языки русской культуры». С. 205. В дальнейшем: Вольперт Л. И.*

¹³ *Сушкова Е. А. Записки. 1812–1841. Л., 1928. С. 209–210 (в дальнейшем: Сушкова).*

¹⁴ *Лотман Ю. М. Литературная биография. С. 376. См. также: Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. СПб.: «Алетейя», 2007. С. 50–55.*

Пушкин упомянул около ста французских писателей¹⁵, Лермонтов — всего семнадцать; он парадоксальным образом не упомянул как раз тех «собратьев» по перу, с которыми творчески был наиболее тесно связан (Стендаль, Гюго, Констан, Мюссе, Сенанкур, Мериме). При острой нехватке биографических материалов одно упоминание имени — это уже *очень много* (двух удостоились лишь Руссо и Вольтер). Одна из задач этой книги — осветить *малоизученные* бинарные связи (*Лермонтов* — Карр, Жорж Санд, Виньи, Казот, Сенанкур), и прежде всего, структурно важный и *совершенно не изученный* аспект рецепции — *Лермонтов и Стендаль*; первый раздел посвящен писателям, упомянутым поэтом один раз, второй и третий — не упомянутым ни разу.

Проблема *Лермонтов и французская литература* изучена недостаточно; кроме моих статей, есть всего семь *специальных работ*¹⁶. В исследованиях о

¹⁵ Учебу у предшественников Пушкин почитал высоко: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудности, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.*: В 17 т. Изд. АН СССР. М.; Л., 1937–1959. Т. VII. С. 82). В дальнейшем все ссылки на произведения Пушкина даются в тексте по этому изданию. Римская цифра означает том, арабская — страницу.

¹⁶ *Родзевич С. И.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913 (в дальнейшем: *Родзевич*); *Дюшен Э.* Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и европейской литературам. Казань, 1814 (в дальнейшем: *Дюшен*); *Дашкевич Н. П.* Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова // Статьи по новой русской литературе. Пб., 1914. С. 411–514 (в дальнейшем: *Дашкевич*); *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43–44. С. 469–486, 496–507 (в дальнейшем: *Томашевский*); *Федоров А. В.* Творчество Лермонтова и западные литературы. // Лит. наследство. Т. 43–44. С. 129–226; *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967 (в дальнейшем: *Федоров*); *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. М., 1957; *Naumant E.* La culture française en Russie. Paris, 1910. P. 389–391; *Зуров Л. Ф.* «Тамань» Лермонтова и «L’Orco» Ж. Занд // The New Review, 1961. V. 66. P. 176–181; *Эсенбаева Р. М.* Трактовка экзотической темы в новелле П. Мериме «Матео Фальконе» и романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» // Научн. труды Азербайджанского педагогич. ин-та русского языка и литературы. Серия XII. № 2. Баку, 1979. С. 35–41; *Кийко Е. И.* «Герой нашего времени» Лермонтова и психологическая традиция во французской литературе // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 181–193 (в дальнейшем: *Кийко*); *Вацууро В. Э.* Лермонтов и Андре Шенье: К интерпретации одного стихотворения // Михаил Лермонтов. 1814–1989: Норвич. симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 117–130 (в дальнейшем: *Вацууро*); *Уразаева Т. Т.* О роли французской аналитической традиции в становлении русского психологического романа (Лермонтов и Ларошфуко) // Проблемы литературных жанров. Материалы VI республиканской конференции. Томск, 1990. С. 73–83 (в дальнейшем: *Уразаева*); *Любимова Г. П.* Творчество

творческой связи Лермонтова с западноевропейскими литературами *французскому* разделу отводилось иногда большее (Б. В. Томашевский), иногда меньшее (Э. Дюшен, Н. П. Дашкевич, А. В. Федоров) место. Существенный интерес представляют и отдельные, хоть и разрозненные, но часто весьма ценные замечания (Б. М. Эйхенбаум, Л. Я. Гинзбург, Е. Н. Михайлова, В. В. Виноградов, В. М. Маркович, А. Глассе, Е. П. Гречаная, В. А. Мильчина и многие другие).

Следует отдать должное памятным датам, дающим немаловажный импульс к изучению вопроса. Такую роль, в частности, сыграл 100-летний юбилей со дня рождения поэта¹⁷; с этого времени началось научное изучение проблемы *Лермонтов и французская литература*. У истоков описания лермонтовской рецепции: Э. Дюшен, Н. П. Дашкевич и С. И. Родзевич. «Пионером» в этой области выступил Э. Дюшен. Может вызвать восхищение тот факт, что молодой француз, увлеченный поэзией Лермонтова, пожелал защитить в Сорбонне докторскую диссертацию и издать книгу *М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество* (E. Dushesne. *M. Y. Lermontov. Sa vie et ses œuvres*. Paris, 1910). Примечательно, что ученый не считал, что он смог постигнуть Лер-

М. Ю. Лермонтова и О. Барбье как образец романтической гражданской поэзии 30-х годов XIX века // Тарханский вестник, 2000. Вып. 12. С. 58–64 (в дальнейшем: *Любимова*); *Вольперт Л. И.* От «верной» жены к «неверной» (Пушкин, Лермонтов: французская психологическая традиция) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I (Новая серия). Тарту, 1994. С. 67–81; *ее же.* Лермонтов и Стендаль («Княгиня Лиговская» и «Красное и черное») // Михаил Лермонтов. 1814–1989: Норвич. симпозиум. Нортфилд, 1992. С. 131–147 (в дальнейшем: *Вольперт*. Лермонтов и Стендаль); *ее же.* План Пушкина «L’Homme du monde» и роман Ж.-А. Ансело «Светский человек» (мотив «неверной жены») // Studia russika Helsingiensia et Tartuensia IV. Кафедра русской литературы Тартуского ун-та. Тарту, 1995. С. 87–104 (в дальнейшем: *Вольперт Л. И.* План Пушкина «L’Homme du Monde...»); *ее же.* «Тайный» цикл *Андрей Шенье* в лирике Лермонтова // Тарханский вестник. 17. Пенза, 2004. С. 93–107 (в дальнейшем: *Вольперт*. «Тайный» цикл *Андрей Шенье*); *ее же.* Лермонтов и Жорж Санд (К истокам русского литературного феминизма) // Лермонтовское наследие в самосознании XXI столетия. Пенза, 2004. С. 70–76; *ее же.* Лермонтов и французская литературная традиция (сопоставление с Пушкиным) // Пушкинские чтения в Тарту. 3. Тартуский университет. Кафедра русской литературы. Тарту, 2004. С. 336–365.

¹⁷ Юбилей совпал с началом первой мировой войны; пророчески актуально в тот момент зазвучали слова Лермонтова:

Жалкий человек!
Чего он хочет? Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

(2, 172)

монтова до конца, он признавался, что «... не проник в тайну этой мрачной души: многие из ее сторон остаются еще погруженными в мрак»¹⁸. К 100-летию юбилею со дня рождения поэта третья часть монографии Дюшена была переведена в Казани на русский язык (переводчики В. А. М-на и Б. В. Завалин) под названием *Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам* (Казань, 1914); несколько страниц книги уделены связям Лермонтова с французской литературой, воздействию которой на поэта Дюшен определял как «незначительное»¹⁹. Ученый установил ряд реминисценций, аллюзий, переключек в произведениях Лермонтова с писателями Франции и, прежде всего, — с Виктором Гюго.

С. И. Родзевич в работе *Предшественники Печорина во французской литературе* (1913), половина которой (24 страницы) посвящена воздействию на Лермонтова традиции исповедального романа, выдвинул гипотезу о французских «корнях» *Героя нашего времени*. Используя методику сопоставительного анализа, ученый описал (пусть бегло!) связь Печорина с протагонистами четырех романов: Шатобриан. *Рене, или Следствия страстей* (Fr.-R. Chateaubriand. *René ou les effets des passions*, 1802); Сенанкур. *Оберман* (E. P. de Senancour. *Obermann*, 1804); Б. Констан. *Адольф* (B. Constant. *Adolphe*, 1816); А. де Мюссе. *Исповедь сына века* (A. de Musset. *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836)²⁰.

Н. П. Дашкевич к 100-летию юбилею издал монографию *Статьи по новой русской литературе* (1914), небольшой раздел которой посвящен творческой связи Лермонтова с французской традицией. Наибольший интерес в работе представляет тонкий (хотя и спорный) сопоставительный анализ лермонтовского *Демона* с поэмой Альфреда де Виньи *Элоа, или Сестра Ангелов* (Alfred de Vigny. *Eloa, ou la Sœur des Anges*, 1822).

В дальнейшем интерес к проблеме угасает и оживляется лишь в 1940 году в связи с подготовкой лермонтовских томов *Литературного наследства*, включивших две работы о воздействии на Лермонтова европейских литератур. Б. В. Томашевский в основополагающей статье *Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция*, почти целиком посвященной творческой связи поэта с французской прозой (ее влияние на Лермонтова, по мнению автора, «доминирующее»), впервые в лермонтоведении глубоко и многосторонне раскрыл проблему «влиятельности» («воздействий») и типологической общности на материале русско-французских связей.

Диаметрально противоположна по установке позиция автора второй статьи, А. В. Федорова («несстыковка» объяснима: Томашевский — *романист*, в данном случае его занимает *проза*, Федоров — *германист*, его интересует преимущественно *поэзия*). В его обширной статье *Творчество Лермонтова и западные литературы* основное внимание уделено Шиллеру и Гете, несколько меньше — Байрону; французской словесности — пара страниц. В изданной через 27 лет монографии *Лермонтов и литература его времени* (1967) позиция Федорова осталась неизменной.

В советские времена «пионеры» в изучении темы (Дюшен, Дашкевич, Родзевич) неоднократно подвергались суровой критике: их упрекали в неспособности «схватить дух» лермонтовской поэзии, оценивать творчество поэта в его органической целостности²¹; найденные сопоставления объявлялись поверхностными, аллюзии и реминисценции — притянутыми²². Считалось, что сравнительно-сопоставительный метод в таком применении наносит урон представлению о самобытности Лермонтова, превращая его в покорного «ученика» и «подражателя». Упреки лермонтоведов (Михайловой, Федорова, Локса и др.) были не совсем беспочвенными: первые исследователи связи Лермонтова с французской традицией подчас не стремились отыскать глубинную общность, вопросы типологии и интертекстуальности их не особенно занимали. Таков был уровень компаративистики в начале XX века; интерес к описанию *диалога культур* — заслуга более позднего времени (Бем, Жирмунский, Томашевский, Лотман и др.). Но и литературоведы-«критики» подчас попадали под воздействие псевдопатриотических идей (особенно в эпоху борьбы с так называемым «космополитизмом»).

Сегодня важно отметить бесспорную заслугу «первопроходцев»: установленные ими аллюзии, переключки, реминисценции (пусть не всегда доказательные) подтверждали факт неоспоримого знакомства поэта с французскими текстами; при острой нехватке автобиографических материалов эти свидетельства, кроме всего прочего, давали основание для выдвижения гипотезы о наличии преемственной связи.

Лермонтов усваивает европейский опыт творчески, *по-своему*, оригинально переплавляя предыдущую традицию. Долгое время — дилетант (серьезной «учебы» у него не было, Благородный Пансион — не в счет, пребывание в нем было слишком кратким), но дилетант *гениальный*, Лермонтов проходит строгую

¹⁸ Дюшен. С. 4.

¹⁹ Дюшен. С. 126.

²⁰ Его перу принадлежат также исследования: К вопросу влияния Байрона и А. де Виньи на Лермонтова // Филологические записки. 1915. № 2. С. 33–62; Лермонтов как романист. Киев, 1914.

²¹ «Такое (как у Родзевича. — Л. В.) механическое сопоставление отдельных строк <...> отличается полным непониманием творческого процесса как единого и органического» (Локс К. Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 19).

²² «Остальные гипотезы Дюшена, касающиеся связи поэзии Лермонтова с Гюго, не идут дальше сопоставления самых общих черт сходства» (Федоров А. В. С. 245).

«школу» европейской и, в частности, французской литературы и к последнему периоду свой «дилетантизм» изживает. К концу тридцатых годов поэт находит «свой», глубоко самобытный путь, обретает *крылья*, его, как можно предположить, ждет яркий творческий взлет, но — трагическая судьба! — в 26 лет он погибает. Вяземский, относящийся в 1841 году к Лермонтову весьма сдержанно, пишет Шевыреву через два месяца после гибели поэта: «Кстати, о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало *сильную и коренную самобытность* <...> молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на дороге по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые *пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование*»²³ (курсив мой. — Л. В.).

* * *

Автор выражает глубокую благодарность П. С. Рейфману, Роману Лейбову за ценные замечания, друзьям и знакомым за помощь в подготовке и оформлении книги, а также Владимиру Литвинову за подготовку электронной публикации и размещение книги в Интернете, см.: *Вольперт Л. И.* Русско-французские литературные связи конца XVIII – первой половины XIX века. Пушкин и французская литература. Лермонтов и французская литература:

<http://www.ruthenia.ru/volpert/intro.htm>

<http://www.ruthenia.ru/volpert/lermontov/index.html>

<http://lepo.it.da.ut.ee/~lar2/>

²³ «Русский архив». 1885 г. Кн. 2. С. 307.

ГИПОТЕЗА КАК МЕТОД ОСМЫСЛЕНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ ФАКТОВ

(Некоторые соображения о гипотезе в литературоведении)

Чем неожиданнее новый круг обнаруженных фактов, подтверждающих гипотезу, тем она убедительнее.

Д. С. Лихачев.

История — мать истины

Феномен *гипотезы* в *литературоведении* изучен слабо, специальных работ, насколько нам известно, нет; в литературных энциклопедиях и словарях этот термин отсутствует²⁴. В трудах по философии и логике разделы о гипотезе занимают важное место, но они ориентированы на точные и естественные науки, где возможен определенный конечный результат²⁵; в гуманитарных науках он априори редко достижим (исключение — *стиховедение*). *Философский словарь* (2001) предлагает самую общую дефиницию: «*Гипотеза* (от греч. *hypostasis* — основа, предположение) — 1) научное утверждение, истинное значение которого неопределенно; 2) метод развития знаний»²⁶. Оба определения взаимно дополняют друг друга: первое касается относительности истины предположения, второе — его гносеологической значимости. *Гипотеза* — сложный прием, включающий в себя как выдвинутое предположение, так и последующее доказательство. Спор о гносеологической ценности метода завязался впервые в XVIII веке,

²⁴ Напр., в *Dictionnaire universel des Littératures, RUF, 1994. Didier (Beatrice) ed.* такой термин не значится.

²⁵ Современная наука и эту возможность подвергает сомнению: математик Курт Гёдель (Gödel) доказал т. н. теоремы «неполноты», в науке о квантах этому соответствует «принцип неопределенности», в «хаотических» моделях — теория «принципиальной непредсказуемости».

²⁶ *Философский словарь*. М., 2001. 7-е изд. С. 125–126.

когда Дидро в *Энциклопедии* не согласился с Бэконом и Ньютоном, отрицавшими роль гипотезы в познании.

Тот факт, что в литературоведческих словарях этот термин отсутствует, в какой-то мере естественен: гипотеза органически входит в науку о литературе, она — как бы *самый ее дух*; выделять особо эту категорию не считалось необходимым²⁷. Сложность в том, что гуманитарные науки (философия, история, литературоведение) не имеют специального языка. В подобной специфике таится опасность: поскольку в литературоведении конечный точный результат редок, есть соблазн конструирования легковесных, не основанных на глубоких знаниях, предположений. Д. С. Лихачев строго осуждал подобного рода «безответственные» гипотезы, подрывающие авторитет литературоведческой науки²⁸.

Какова дефиниция этой категории применительно к науке о литературе: гипотеза это *прием, механизм, инструмент, элемент методологии* или *способ научного исследования*? Думается, в нашей науке гипотеза может «рядиться» во все обличья, цель и функция зависят от исследовательского задания; научное предположение чаще всего представляет шаг вперед в процессе познания, способствуя осмыслению и реконструкции фактов.

Классификация категории возможна по многим параметрам и, прежде всего, по целевой направленности: *установление отдельного факта* или *выработка общей теории*. Обе задачи значимы для всех составляющих науки о литературе (текстологии, поэтики на всех уровнях, исследования генезиса произведений, для биографического метода) и могут привести к разнообразным выводам, начиная с нетривиального освещения отдельного конкретного факта и кончая открытием нового направления. Автор научного предположения нуждается в определенной степени «везенья» (в случае удачи «скрытый» подтверждающий факт с течением времени оказывается «обнаруженным» или «разгаданным»).

Один из сложных вопросов, связанных с этой категорией, — критерий *доказательности*. В литературоведении степень доказанности чаще всего относительна, но истинно *научная* гипотеза обладает определенной позитивной инерцией, способностью получать со временем все новые и новые подтверждения. Представляется, как это ни парадоксально, что при установлении степени доказанности для нас более конструктивен опыт не естественных (точных) наук, а юриспруден-

²⁷ В 1977 г. «Вопросы литературы» провели дискуссию «Нужны ли в литературоведении гипотезы?», развернувшуюся в основном вокруг сомнительных гипотез В. Э. Рецетера и А. Г. Битова. Конечный ответ, естественно, был положительным, но, хотя высказывались крупные ученые (С. Г. Бочаров, Л. Я. Гинзбург, М. Л. Нольман и др.), спор был ориентирован на широкую читательскую аудиторию и на научность не претендовал.

²⁸ Лихачев Д. С. История — мать истины // Избранные работы. Т. 3. Л., 1987. С. 457–568.

ции (система доказательств вины и оправдания)²⁹. Как для зарождения греческого ораторского искусства в V в. до н. э. оказался важен опыт юридического красноречия (судебный «казус» повлиял на структуру античного романа), так и гипотеза должна выдержать экзамен на «убедительность» перед своеобразным *трибуналом* гуманитариев. Отношение к методу гипотезы и его познавательной значимости менялось от школы к школе; крайние полюса составили немецкая «филологическая школа», признававшая лишь имманентный анализ текста, и школа «нового историзма», широко использующая метод научного предположения. Герменевтики также высоко оценивают конструктивность гипотезы в процессе познания; Х.-Г. Гадамер подчеркивает «постоянную» необходимость в использовании этого метода: «Тот, кто хочет понять текст, постоянно осуществляет набрасывание смысла»³⁰. В этом отношении различие между «новыми историками» и герменевтиками заключается в том, что первые строят гипотетические конструкции на базе точных фактов, вторые — во многом на свидетельствах философской интуиции.

В «нашем» неординарном *процессе* возможны парадоксальные, но вполне реальные *субъективные* заключения: «доказательно, но не убедительно», «убедительно, но не доказательно». Однако «судьи» — не столько *другие*, сколько сам ученый, *творец* гипотезы. В идеале этической позиции именно ему надлежит быть самым *строгим арбитром* и постараться со всей объективностью оценить степень доказанности собственного предположения. Карл Р. Поппер полагает, что лучший способ обнаружить ошибку — «... если мы способны на это — посредством *критики наших собственных теорий и догадок*»³¹. Такая позиция не является легко достижимой: только что родившаяся гипотеза пытается влиять на своего создателя и генерировать методологию; на уровне подсознания Госпоже Гипотезе иногда удается оказывать давление. Исследовательская этика призывает ученого как бы *аскетически* преуменьшать процент уверенности и оценкам типа — «абсолютно точно», «не вызывает сомнения», «всем очевидно» предпочесть формулировки типа — «с некоторой степенью вероятности», «вполне возможно», «не исключено».

Более сложен вопрос о роли творческой *интуиции*, существенной и для точных наук. Речь идет не о категории *бессознательного*; в творческой интуиции неизменно присутствует элемент *отрефлектированности*, связанный с эрудицией ученого. Интуиция как один из стимулов к зарождению гипотезы (это относится и к точным наукам), находится как бы на периферии сознания, она следст-

²⁹ На это сопоставление обратил наше внимание Б. А. Кац; хочу выразить ему свою благодарность.

³⁰ Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988. С. 318.

³¹ Поппер Карл Р. Предположения и опровержения. М., 2004. С. 51. В дальнейшем: Поппер.

вие глубоких и разносторонних знаний об объекте изучения, о научной литературе и обо всем том, что Карл Поппер суммарно обозначил красноречивым термином «горизонт ожидания»³². С языковой точки зрения, процесс зарождения гипотезы аналогичен общим законам рождения мысли: «В живой драме речевого мышления движение идет <...> от мотива, порождающего какую-либо мысль, к оформлению самой мысли, к опосредованию ее во внутреннем слове (по Л. С. Выготскому — «черновом»), затем — в значениях внешних слов (по Л. С. Выготскому — «социологизированных»), и, наконец, в словах»³³. Процесс выдвижения гипотезы в литературоведении можно было бы определить несколько неуклюжим термином — *ассоциирование* (наподобие способа мышления современных американских индейцев, которое Леви-Строс определил как «метод отскока»).

Поскольку речь идет о важности интуиции в работе *исследователя*, процесс поиска на метауровне можно в чем-то сравнить с творческим процессом в работе *художника*. Учет литературных ассоциаций, возникающих в сознании писателя, сложен и не всегда поддается точной документации. Наряду с бесспорно установленными воздействиями существуют легкие переключки, часто подсознательные и трудно уловимые. Если считать, что творческий метод художника — *ассоциация*, а ученого — *ассоциирование*, возникает вопрос: какова должна быть исследовательская стратегия, следует *учитывать* эти переключки или как бы *не замечать* их. Не учитывать — идти на потери, учитывать — вызвать упрек в недоказательности. Ученый в подобных случаях, хотя внутренне и убежден в наличии творческой связи, чаще всего выбирает второй путь. Гипотеза не теорема, она может не подтвердиться на данном этапе развития знаний, но все же в момент опубликования научного исследования солидная степень ее вероятности желательна; наличие фактологической основы — гарантия минимума научности. Худший вид гипотезы — конъюнктурная, переходящая иногда в сознательную мистификацию, когда из идеологических соображений (политических, националистических, ложно-патриотических) факты притягиваются и искажаются. Гипотеза не рождается «из воздуха», она зиждется на широкой эрудиции, глубоком профессионализме и творческой интуиции. Красота гипотезы не только в эффективности или парадоксальности (хотя эти качества могут заметно украсить научное предположение), она зависит от новой методологии и, разумеется, убедительного конечного результата³⁴.

³² Поппер. С. 85.

³³ Выготский Л. С. Мышление и речь. М.; Л., 1934. С. 315.

³⁴ Эти аспекты проблемы автор обсуждал с Владимиром Паперным. Хотелось бы выразить ему благодарность.

Как раз лермонтоведение больше других областей русистики своими достижениями обязано методу гипотезы, что вовсе не снимает позитивности исследований о поэте. Такие разделы *Лермонтовской энциклопедии*, как *Стихосложение*, *Словарь рифм*, *Частотный словарь языка Лермонтова* и многие другие, демонстрируют возможность выверенного и точного научного исследования.

Однако одна область науки о Лермонтове — *творческая биография поэта*, — остается и поныне, условно говоря, *Царством Гипотезы*. Лермонтоведы располагают ничтожным количеством документов (писем, дневников, автографов): 51 письмо поэта, 10 писем к нему, бедный по содержанию мемуарный материал. Творчество Лермонтова как бы «закодировано», не случайно А. Блок выделил лексемы «клад» и «шифр»³⁵. Мало известно о круге чтения Лермонтова (только имена, упомянутые им самим и авторами воспоминаний): «Мы очень смутно и общо представляем себе круг интеллектуальных интересов <...> объем и характер ознакомления юного Лермонтова с произведениями литературы»³⁶. Не отличающиеся глубиной и точностью свидетельства современников противоречивы. Столько белых пятен, неясностей, неопределенности (дефектный характер списков, разночтения между вариантами, неустановленная датировка), сколько есть в творческой биографии поэта, пожалуй, нет ни у кого из великих русских писателей XIX в. Каждый вновь найденный, даже незначительный, факт — бесценен³⁷. За последние 25 лет ситуация заметно изменилась к лучшему, но пробелов и лакун еще множество.

Недостаточность материалов определяет особую значимость «инструмента» гипотезы в лермонтоведении; в этой области «угадывание» истины нередко начиналось с научного предположения. Нерешенные вопросы есть во всех областях: в текстологии, датировке, рецепции, они касаются как крупных шедевров, так и небольших лирических пьес: «Мы очень мало знаем об истории замысла и создания большинства его произведений»³⁸. Характерный пример — попытка установления аутентичности текста поэмы *Сашика*. Злоключения автографа начались с момента создания поэмы: рукопись в окончательной редакции оказалась безвозвратно утраченной, авторизованная копия не сохранилась. Публикуя впервые (с цензурными купюрами) поэму в 1882 г. по рукописи И. А. Панафутина, полученной от его отца (землемера у П. А. Шан-Гирея), П. А. Висковатый ре-

³⁵ Блок А. Собр. соч. Т. 11. С. 305.

³⁶ Штокмар М. Народно-поэтические традиции в творчестве Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. I. С. 267.

³⁷ Б. М. Эйхенбаум воздает шутливую благодарность цензору Ольдекопу, пересказавшему содержание не дошедшей до нас рукописи *Маскарада*: «... коротко, но и за то спасибо» (Эйхенбаум Б. М. Пять редакций «Маскарада» // Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 93).

³⁸ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 8.

шился заменить фрагменты, плохо поддающиеся прочтению, собственными стихами (непростительная неосторожность, *превышение прав* гипотетической реконструкции!). В 1887 г. Н. Н. Буковскому удалось сделать ряд ценных (но все же недостаточных) уточнений; они были учтены в издании «Academia» (1935–1937). В конце концов, на основании выдвижения множества гипотез и перекрестного изучения всех источников, в шеститомном издании сочинений Лермонтова 1954–1957 гг. текст *Сашки* опубликован как *окончательный*; во всяком случае, это заключительный итог имевшихся *на тот момент* текстологических разысканий. Но это поиск — с *открытым* концом.

Инструмент гипотезы особенно конструктивен при установлении *авторства* и *адресата* многих лермонтовских произведений. Во *Введении* уже говорилось об увлекательном, почти столетнем «поиске» виртуального лирического *субъекта* (и *объекта*) нескольких пьес тридцатых годов: конструктивная гипотеза помогла «открыть» *тайный* цикл *Андрей Шенье*. Адресат другого лирического цикла был установлен в связи с сугубо прагматической задачей: при подготовке пятитомного издания («Academia») Лермонтова обнаружилась насущная потребность установить адресата главной группы любовных стихотворений Лермонтова 1831–1832 гг. И. Л. Андроников и Б. М. Эйхенбаум выдвинули и вскоре блистательно подтвердили гипотезу: цикл посвящен *Н. Ф. Ивановой*.

И. Л. Андроникову принадлежит честь выдвижения многих гипотез в области биографии поэта и их последующего убедительного подтверждения. Тема этой книги — рецепция французской традиции, в связи с ней вспомним одно: ученому удалось подтвердить гипотезу С. Штейна о преемственной связи стихотворения Лермонтова *Любовь мертвеца* (1841) со стихотворением А. Карра *Влюбленный мертвец* (А. Карр. *Le Mort amoureux*, 1841). Поначалу, из-за хронологической атрибуции (пьеса Карра была опубликована в мае 1841 г. *после* создания Лермонтовым его стихотворения), гипотезу сочли ошибочной, но Андроникову, как с ним случалось нередко, *посчастливилось* (за этим глаголом — многочасовой, изнуряющий труд в архивах) найти альбом М. А. Бартенева, в котором рядом красовались список стихотворения Карра с датой 14 сентября 1839 г. и автограф лермонтовской пьесы *Любовь мертвеца* с датой 1841 г.³⁹ Таким образом, Андроников подтвердил гипотезу Штейна, зародившуюся в 1916 г.: как казалось, окончательно «похороненную», но неожиданно получившую «второе дыхание».

Установление *авторства* также нередко оказывалось связанным со счастливо подтвержденной гипотезой. Убедительный пример — увлекательная ис-

³⁹ См.: Штейн С. «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Известия ОРЯС АН, 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 38–47. См. также: Андроников И. Исследования и находки. М., 1967. С. 469–472.

тория установления И. С. Чистовой авторства стихотворения *Христос воскрес*⁴⁰. Оно впервые появилось в «Литературной газете» 13/IV 1840 г., № 40 за подписью «Л.». Загадочным образом оно оказалось у И. С. Тургенева, переславшего его П. Анненкову, который твердо уверовал, что автор — сам Тургенев. И хотя последний активно «отбивался» от подобного предположения⁴¹, стихотворение было включено в *Dubbia* полного собрания сочинений И. С. Тургенева. И. С. Чистовой посчастливилось найти сначала в архиве Н. А. Долгорукова, а затем в бумагах П. И. Бартенева (там хранилось переписанное рукою Е. П. Ростопчиной это стихотворение за подписью «Лермонтов») весомые свидетельства принадлежности текста Лермонтову. Тонкий стилистический анализ, привлечение биографического материала⁴², плюс архивные свидетельства — все это убедительно подтверждает предположение Чистовой о *лермонтовском авторстве*. Гипотезу, однако, нельзя считать *безусловно* подтвержденной, поскольку (пока еще!) не найден лермонтовский автограф.

Встречаются и более частные случаи (загадочное упоминание поэтом какого-либо имени, слова, факта), когда инструмент гипотезы оказывается крайне конструктивным. Например, О. В. Миллер выдвинула и подтвердила гипотезу об источнике словосочетания — «цицероновы авгуры» (*Герой нашего времени*): «Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать...» (6, 270). Миллер доказывает, что Цицерон в своих речах смеется не над «авгурами», а над другим видом *прорицателей* — «гаруспиками». Однако о «цицероновых авгурах», кроме Лермонтова, упоминают и Пушкин в *Евгении Онегине*⁴³, и Кюхельбекер в поэме *Агасвер. Вечный жид*⁴⁴ и какой-то, не

⁴⁰ Чистова И. С. И все-таки Лермонтов? // «Русская речь». 1995. № 6. С. 25–32.

⁴¹ Он упрекал Анненкова в письме: «Не стыдно ли Вам продолжать намекать, на то, что должно быть — я написал посланные Вам стихи...» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1987. Т. 2. С. 262.

⁴² По предположению И. С. Чистовой, стихотворение было написано Лермонтовым в Рождество 1840 г. на гауптвахте. Примечательны последние строки (цит. по: Чистова И. С. С. 29):

Христос воскрес! В восторге повторяет
Богач с убогим наравне,
И все друг друга обнимают
Лишь грустно мне — лишь грустно мне.
Лишь я угрюм в час общего веселья,
Кого люблю, тех нет со мной,
И светлый праздник Воскресенья
Я встретил с грустною слезой.

⁴³ Взглянув друг на друга потом
Как Цицероновы авгуры,
Мы рассмеялись тишком...

названный В. В. Набоковым по имени, «французский журналист»⁴⁵. По-видимому, в «ошибочном» словосочетании был *замешан* какой-то всем известный источник. Исследователи (А. И. Гербстман, В. А. Мануйлов, В. В. Набоков) выдвигали свои предположения, но все — *уязвимые*. О. В. Миллер, применив, сегодня бы сказали, *герменевтические методы* (Гадамер призывает «вжиться» в текст, посмотреть «изнутри» на «ту» современность), выдвинула и подтвердила гипотезу: источник — чрезвычайно популярные в 1820-х годах во Франции и в России *Мемуары Джакомо Казановы*⁴⁶.

Сплошь и рядом мы не знаем, как проходила работа Лермонтова над произведением (не сохранилось ни слова о замысле и создании *Героя нашего времени*, неизвестно, в каком порядке создавались главы романа), часто нет точных датировок (когда создавался *Мцыри*, какова дата начала работы над *Вадимом* или окончания работы над *Княгиней Лиговской*, когда создавались многие лирические пьесы), — в подобном случае метод гипотезы весьма плодотворен. Например, вопрос о времени создания *Вадима* (а это важная веха — *начало прозы*) прояснился только сейчас: Г. В. Москвин предположил, что это — не 1833–1834 г., как полагал И. Л. Андроников, а — 1832 год, и убедительно подтвердил гипотезу⁴⁷. Такие примеры можно было бы умножить, прошлое литературоведения ими весьма богато; я стремилась взять примеры из последних разысканий, чтобы продемонстрировать эффективность метода сегодня.

Особый вопрос — нужны ли *слабообоснованные* или *сомнительные* гипотезы? Думается, нужны. *Сомнительная* гипотеза — не то же самое, что *плохая*, *графоманская*, *высосанная из пальца*, преследующая *интерес* (по терминологии Канта), когда результат заранее намечен и требуется лишь «подогнать» мотивировку. Подобные гипотезы приносят немалый вред поиску истины.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. 4-е изд. Т. 5. Л., 1978. С. 471; все цитаты даются по статье Миллер О. В. Еще раз о «цицероновых авгурах» // Тарханский вестник 17. Государственный Лермонтовский музей-заповедник «Тарханы», 2002. С. 26–28. В дальнейшем: Миллер.

44

<...> Цицерон

Не видел ни малейшего беславья,
Что правил должностью авгура сам,
А между тем, авгурам и жрецам
В кругу своих смеялся тихомолком.

(*Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения в 2 т. Т. 2. М.: Л., 1967. С. 104.)

45 Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 633.

46 Миллер О. В. С. 28.

47 Москвин Г. В. Начало прозы Лермонтова (К вопросу о датировке «Вадима») // Тарханский вестник. № 17. Тарханы, 2004. С. 82–92).

Слабообоснованная гипотеза, построенная на знании фактов, таит в себе перспективу накопления позитивной инерции: на данном этапе развития знаний подтвердить предположение не удастся, но гипотеза, если в ней сохраняется конструктивная динамика, полностью не снимается. Даже слабо аргументированные гипотезы, если в них нет корыстного «расчета», могут принести пользу: они будят мысль, зовут к спору, иногда приковывают внимание к забытому объекту.

Как частный пример приведу *маргинальный*, но не лишенный значимости, факт биографии Лермонтова: приписываемая поэту надпись от 5 июля 1837 г. на, будто бы заказанной им в дар С. А. Раевскому, серебряной кавказской чарке. На ней, будто бы, неизвестный гравер выгравировал портрет Лермонтова, посвящение («Дорогому другу Святославу Раевскому») и стихи (отчеканенные с двух сторон портрета):

Шлю тебе я эту
Чару
И свой на ней
Портретъ
Из нея вкуси
Нектару
И внемли ты мой
Приветъ
Я здесь за то, что
Написал на смерть
Любимого поэта
Я торжествую
И гордь душой
Вопреки Питерского света
Я здесь в гостях не первый разъ
Он чаруетъ меня величавый
И любимый мой
Кавказъ
мсць іюль 5 дня
лета 1837 (dubia)

Описание изящного подарка впервые было сделано А. Щитковым⁴⁸, опубликовавшим фото чарки с приведенными стихами, хранившейся, по его словам, в частной коллекции Г. А. Джаншиева. Лермонтоведы не сочли предположение А. Щиткова убедительным, сам факт оказался забытым. Лишь недавно лер-

48 Щитков А. «Привет» Лермонтова // «Военно-исторический вестник». Париж, 1964. № 24. С. 25.

монтовед-любитель С. В. Безбережьев вновь вернулся к этому вопросу и попытался доказать достоверность факта существования подарочной чарки и аутентичность стихотворной надписи⁴⁹.

Гипотеза о лермонтовском подарке сомнительна: выгравированные на чарке стихи, приписываемые Лермонтову, далеки от совершенства; факт отправки подарка поэтом и получения его С. А. Раевским не установлен. Однако есть соображения, делающие гипотезу и, прежде всего, психологическую достоверность ситуации, вероятной. Лермонтов ощущал себя виноватым перед Раевским, осужденным за распространение полного текста *Смерти Поэта*. В марте 1837 г. Лермонтов пишет другу: «Ты не можешь вообразить моего отчаяния, когда я узнал, что я виной твоего несчастья, что ты, желая мне же добра, за эту записку страдаешь <...> Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя: сказали, что тебе ничего не будет, и что если я запрусь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог. Я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать — но я уверен, что ты меня понимаешь и прощаешь и находишь еще достойным своей дружбы <...>» (6, 436–437). В конце марта поэту удается переслать Раевскому на гауптвахту еще два письма. «Я теперь почти здоров — нравственно... Была тяжелая минута, но прошла. Я боюсь, что будет с твоей хандрой? Если б я мог только с тобой видеться» (6, 429). Удача, что до него дошло ответное послание Раевского: «Ты не можешь вообразить, как ты меня обрадовал своим письмом. У меня было навести твое несчастье; меня мучила мысль, что ты за меня страдаешь» (6, 429).

Самое уязвимое место предположения — *качество стихов*, но при желании можно легко найти объяснение: «спешил», «дефектная запись», «сочинил “под парами”», «поверхность» чарки — слишком малая «площадка» и, главное: «хорошие» поэты нередко пишут «плохие» стихи. Поэтому, считая гипотезу сомнительной, я все же буду исходить из *условного предположения*, что она верна. Судя по дате, выгравированной на чарке (5/VI 1837 г.), уже приблизительно через три месяца после прибытия на Кавказ поэт реализует замысел какого-либо *необычного, оригинального, запоминающегося* подарка Раевскому.

Я не вполне согласна с мнением С. В. Безбережьева, что подарочная чарка была «первой попыткой Лермонтова восстановить дружеские отношения», что она «... должна была выполнить своеобразную примирительную “дипломатическую” миссию»⁵⁰. Судя по цитированным письмам, это не было «первой» попыткой и в такой «миссии» не было особой нужды. Но выразить дружескую близость, благодарность и доверие Раевскому для Лермонтова, по-видимому, в тот

момент было настоящей потребностью. Серебряная чарка удовлетворяла многим требованиям: эстетическому (красивая вещь «кустарной кавказской работы»), шутливому желанию напомнить о своем облике (мы разделяем предположение Безбережьева, что, скорее всего, чеканщику был передан самим заказчиком специально нарисованный для этой цели автопортрет). Главное, однако, — стремление поэта передать ощущение гордости за свой бесстрашный поступок: «Я здесь за то, что // Написал на смерть // Любимого поэта // Я торжественную // И горд душой». Важно, что на бумаге было бы невозможно письменно выразить ощущение торжества, и что сделать это надо было с предельным лаконизмом. Можно предположить, что Лермонтов, создавая стихотворение *Смерть Поэта* (особенно его финальные строки), осознавал значимость своего дерзкого деяния, но оценка собственного поступка как своеобразного *подвига*, думается, могла прийти к нему лишь после осмысления всего опыта следствия и приговора. Однако о том, чтобы высказать новое понимание всего происшедшего вслух и, тем более, — запечатлеть письменно, — и помыслить было нельзя. Примечательно — ни в одном из лермонтовских писем после 1837 г. нет ни малейшего намека на пережитую ситуацию и похожую авторефлексию (посланные в начале 1840 г. по просьбе А. И. Тургенева в письме к нему строки о Дантесе из *Смерти поэта* — не в счет).

Но напомнить о своей роли в пушкинской последуэльной истории, по-видимому, было для Лермонтова настоящей потребностью; однако сделать это надо было так, чтобы комар носа не подточил. Как нам представляется, он нашел способ свое желание реализовать в поэме *Сашика* (1839), в строфе, посвященной Андрею Шенье. В глубине исполненной лиризма строфы — затаенное торжество. Андрей Шенье умер «неотомщенным», а за Пушкина другой русский поэт, бесстрашно вызвав огонь на себя, сумел отомстить «язвительным стихом», «холодным смехом». Думается, настоящее желание напомнить о своей роли в сохранении пушкинской «дуэльной памяти» должно было привести его к поиску языка иносказания.

Строки, выгравированные на дарственной чарке, имели то же художественное *здание*, были написаны в том же ключе, что и посвящение («Дорогому другу Святославу Раевскому»), а также прямая оценка своего деяния («Я торжественную // И горд душой») и строка «Вопреки Питерского света» (вновь — противопоставление себя «надменным потомкам»)⁵¹. Возможно, именно тогда, летом

⁴⁹ Безбережьев С. В. Кавказская чарка. Еще одна лермонтовская реликвия? // «Вышгород». Таллинн, 2003. № 4. С. 69–74. В дальнейшем: *Безбережьев С. В.*

⁵⁰ *Безбережьев С. В.* С. 72.

⁵¹ В. Э. Вацуро писал: «... в *Смерти Поэта* содержалась концепция жизни и гибели Пушкина. Она опиралась на собственные пушкинские стихи и статьи, частью ненапечатанные <...>. Заклеймив Дантеса, как заезжего авантюриста, Лермонтов перенес затем тяжесть вины за национальную трагедию на общество <...> и на его правящую верхушку — “новую аристократию” <...> драбантов императора, не имевших за собой национальной, исторической и культурной традиции, всю антипушкинскую пар-

1837 г., сочиняя стихи «на чарке», Лермонтов осознал, что в лучшем случае их прочтет один Раевский (если они до него дойдут), а для связи с массовым читателем необходимо иносказание, к чему он и прибегнул через два года в *Сашке*.

«Подарочная чарка» может послужить примером недоказанной, сомнительной, но в то же время и конструктивной гипотезы. Хронологическая, локальная и психологическая мотивировки, лежащие в основе выдвинутого предположения, довольно убедительны, но и опровергающие гипотезу аргументы бесспорны⁵². Лишь уточнение сведений о чарке, о том, как попала она в коллекцию Джаншиева, знал ли Раевский о подарке Лермонтова, дошла ли до него чарка — могли бы сделать гипотезу подтвержденной, превратить ее в *факт биографии Лермонтова*.

Для осмысления значимости гипотезы в лермонтоведении представляется конструктивным сопоставление с пушкиноведением. Как известно, одна из блистательно реализованных пушкиноведческих гипотез — разгадка тайны десятой главы *Евгения Онегина* (речь идет не о многочисленных фальсификациях⁵³, а о зашифрованных строфах). В этом увлекательном «действе» приняли участие пушкинисты разных школ, поколений, позиций: *эстафета* как бы передавалась из рук в руки. В 1904 г. вдова Л. Н. Майкова подарила библиотеке Академии наук ценнейшие рукописи Пушкина, среди которых находились и зашифрованные стихи поэта. В 1910 г. П. О. Морозов предложил ключ к расшифровке текста, позднее С. М. Бонди связал зашифрованные стихи с *Евгением Онегиным* (его доклад не был напечатан и затерялся). Данные Бонди ввел в научный оборот М. Л. Гофман, который в 1922 г. в статье *Пропущенные строфы «Евгения Онегина»*⁵⁴ уточнил связь зашифрованного текста с пушкинским «романом в стихах». Анализ еще одного зашифрованного черновика с наброском двух с половиной строф сделал Б. В. Томашевский, который в монографии *Пушкин* подвел итог текстологическим разысканиям. Позднее было выдвинуто множество гипотез, касающихся композиционной и стилиевой структуры десятой главы (исключительно интересна в этом отношении концепция Ю. М. Лотмана⁵⁵), но это уже другой вопрос; для нас важен тот факт, что текстологическая гипотеза получила убедительное завершение.

Пример второго случая я рискую взять из своего опыта. О таинственном процессе *зарождения гипотезы* лучше всего могли бы поведать сами создатели предположения, но ведь их не расспросишь, остается один источник — *ты сам*.

Я — романист, в шестидесятые годы прошла по конкурсу на кафедру русской литературы Псковского педагогического института; «гений места» там — Пушкин. «Советую заняться темой *Пушкин и Франция*», — подсказал мне Юрий Лотман. Еще недавно этой проблемой заниматься было невозможно (она с конца 1940-х по конец 1950-х гг., в связи с гонениями на т. н. «космополитизм», была, фактически, под запретом), но в 1960 г. вышла книга Б. В. Томашевского *Пушкин и Франция*, и обстановка изменилась (кстати сказать, книга могла выйти только *посмертно* и благодаря подвигу вдовы ученого, И. Н. Медведевой-Томашевской, которой это удалось лишь *«под ореолом»* смерти мужа — трагическая ирония: чтобы книга увидела свет, надо было умереть).

Пушкиным я никогда не занималась; решила начать с переписки. Когда добралась до писем северной ссылки, я вдруг, сначала едва уловимо, ощутила родство переписки с чем-то мне хорошо знакомым: да, конечно, с *Опасными связями*, самым *игровым* романом эпохи. Поначалу я сочла свое «ощущение» ошибочным и даже — маловероятным («причудилось!»), но каково же было мое изумление (и радость!), когда я наткнулась на обращение Пушкина к А. Н. Вульф в письме от 27 октября 1828 г.: «Тверской Ловелас С.-П.<етер>бургскому Вальмону здравия и успехов желает» (XIII, 265). Неожиданный подтверждающий факт — всегда важная веха на тропах Царства Гипотезы. Оказалось, эпистолярный «мир» Михайловского – Тригорского полон «игры», и она идет *«по Шодерло де Лакло»*. С этим «открытием» я поспешила к Юрию Лотману. «Поздравляю, ты нашла *свой* аспект, — обрадовал он меня, — у Пушкина лишь *два* упоминания Лакло; ты же в связи с этим именем открыла целый новый “игровой” мир и при том совершенно не выдуманный». По мере изучения становилось все ясней: игра идет не только по *Опасным связям*, но и по многим другим французским *романам, повестям*, а также по *комедии, шутливой поэме, ироническому эссе, частному письму*. Гипотеза постепенно «обретала плоть», тема разрасталась, захватывая все новые жанры, «игровые» топы, литературные *миры*; так появилась книга *Пушкин и психологическая традиция во французской литературе* (1980). Ознакомившись с ней, В. Н. Топоров написал мне: «Вы открыли новое направление в пушкинистике». Под таким углом зрения я, естественно, на свою книгу не смотрела, но щедрый отзыв помог понять перспективу работы, осознать творческую связь Пушкина с «игровым» Стендалем и по-новому теоретически обобщить материал в готовящейся монографии *Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям*

тию, сохранявшую к поэту и посмертную ненависть» (*Вацуро В. Э. Художественная проблематика Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Избранные сочинения. М., 1983*).

⁵² См.: *Вольперт Л. И.* «... Я торжествую и горд душой» // «Вышгород». Таллинн, 2003. № 6. С. 72–74.

⁵³ *Лотман Ю. М.* (совместно с *Лотманом М. Ю.*) Вокруг десятой главы *Евгения Онегина* // *Лотман Ю. М. Избранные статьи. III.* Таллинн, 1993. С. 213–246.

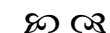
⁵⁴ *Гофман М. Л.* Пропущенные строфы *Евгения Онегина* // Пушкин и его современники. Вып. XXIII–XXIV. Пг., 1922.

⁵⁵ *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995. С. 468–472.

французской литературы. Пушкин и Стендаль (1998). Таинственным представляется момент самого возникновения гипотезы⁵⁶.

Если бы творцы гипотез в филологии создали общий суммарный труд о зарождении научного предположения, о процессе *поиска*, о *разочарованиях* и *очарованиях* на этом пути, полном *химер*, мнимых и явных *побед*, думается, он был бы не совсем бесполезен. С общефилософской точки зрения *гипотеза* таит в себе бесконечные возможности исследования мира и человека. В каком-то отношении открывающую новые пути гипотезу можно соотнести со сказанными по другому поводу словами Ю. М. Лотмана: «... вспышка еще не развернувшегося смыслового пространства. Оно содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития»⁵⁷.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



ТВОРЧЕСКИЕ УСВОЕНИЕ, ПЕРЕПЛАВКА, СИНКРЕТИЗМ

⁵⁶ Для меня, например, импульсом к гипотезе о зарождении пушкинского замысла побега за границу через Дерпт стали строки поэта, обращенные 20 IX 1824 г. к Языкову: «Моих надежд не обмани» (II, 232). См. об этом: Вольперт Л. И. Несостоявшийся побег (Гипотеза в литературоведении и в беллетристической пушкиниане) // Беллетристическая пушкиниана XIX–XXI веков. Псков. ПГПУ, 2004. С. 443–444.

⁵⁷ Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992. С. 28.

ЛЕРМОНТОВ И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

(Сопоставление с Пушкиным)

После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого «влияния» предшествующих героев <...> Онегин принял на себя болезнь своих предшественников.

Б. В. Томашевский

В начале творческого пути Лермонтов — отнюдь не страстный почитатель французской словесности; сопоставление с Пушкиным — тому убедительное свидетельство. Если при описании поэтики Лермонтова сравнение с Пушкиным представлялось ученым необходимым, то при изучении лермонтовской рецепции французской литературы подобное сопоставление привлекалось редко; данный аспект остался без внимания. Однако сопоставительный метод в данном случае в высшей степени конструктивен.

Разница между двумя поэтами в восприятии французской словесности существенна и велика. В то время как в глазах Пушкина литература Франции — вершина словесного творчества в Европе, для юного Лермонтова, ценившего выше всего в европейской поэзии Байрона, французская словесность представлялась (особенно в первый период) малоинтересной. Различие в рецепции определяется сложным комплексом причин и, прежде всего, — эпохой, воспитанием и творческой индивидуальностью двух поэтов.

Время рождения Пушкина, грань двух столетий, — своеобразный «пик» почитания культуры Франции в двуязычной дворянской России. Время рождения Лермонтова, после Отечественной войны, — эпоха острой неприязни ко всему французскому и резкого неприятия любых форм галломании. Разделяющие двух поэтов пятнадцать лет, секунда в истории, в данном случае — качественная смена времен. Эпоха творческого созревания младшего поэта — *постдекабристская*, то есть, по сравнению с пушкинской, кардинально иная.

Творческая индивидуальность Лермонтова, такие его черты, как сильный скептический ум, стремление к отрицанию и внутренней свободе, парадоксальным образом «подпитывались» и обострялись эпохой. Блистательная антитеза Белинского (пушкинский *пир жизни* — лермонтовские *мрачные проблемы*) как нельзя лучше отразила специфику времени и индивидуальности двух поэтов.

Существенна и разница в воспитании. Маленького Мишеля в Тарханах не окружала атмосфера влюбленности в культуру Франции, он не ставил на домашнем театре написанные им самим комедии в духе Мольера, рядом не было такого страстного поклонника французской литературы, как Василий Львович Пушкин; ему не довелось учиться в Лицее с его прекрасными словесниками. Владея с детства, по воспоминаниям его кузена А. П. Шан-Гирея, французским языком «как собственным»⁵⁸ и живо интересуясь поэзией, он вынужден был самостоятельно изучать французские образцы по хрестоматиям. И лицеисты изучали прикладную поэтику по 16-томному учебнику Лагарпа, *путеводителю* по дебрям античной и новой литературы; французская литература в это время понималась как *классицизм*. Тринадцатилетнему Лермонтову схематизм и условность классицистической поэзии скучны и тягостны. Выписывая в тетрадь французские стихи Лагарпа, он с детской непосредственностью замечает: «Я не окончил, потому что окончить не было сил»⁵⁹. Пушкин, хотя и относится к «суровому Аристарху» критически, однако признается в *Городке* (1815) не без оттенка благодарности: «Но часто, признаюсь, // Над ним я время трачу» (I, 19).

Показательно отношение обоих поэтов и к Ламартину. Пушкин поначалу встречает первый сборник поэта *Поэтические раздумья (Méditations poétiques, 1820)* позитивно, но со временем повторы, автореминисценции и унылые lamentации модного поэта начинают его раздражать; француз предстает перед ним «сладкозвучным, но однообразным» (XI, 175). Пушкин иронизирует над его «тощим и вялом однообразием» (XI, 219), и в конце двадцатых — начале тридцатых годов вступает с ним в скрытую, но принципиально важную идейную полемику⁶⁰. В противоположность старшему поэту, юному Лермонтову завораживающая мелодичность и философическая меланхолия Ламартина приходятся по нраву. Во всяком случае, Е. А. Сушкова, вспоминая лето 1830 года, так писала о его поэтических «властителях»: «он декламировал нам Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном»⁶¹.

⁵⁸ Шан-Гирей А. П. Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. Пенза, 1960. С. 37. В дальнейшем: Шан-Гирей А. П.

⁵⁹ Цит. по: Федоров А. В. С. 337.

⁶⁰ См.: Эткинд Е. Г. Пушкин в споре с Ламартином // Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 165–200.

⁶¹ Сушкова Е. А. С. 111.

В детстве Лермонтов не только переписывает стихи французских поэтов, но и пытается (правда, позже) переводить на французский язык фрагменты из английской прозы (например, из Стерна⁶²). Как и Пушкин, до овладения английским языком он читает Шекспира и В. Скотта во французских переводах. Из 51 сохранившегося письма Лермонтова третья часть — французские, у Пушкина из 786 писем французских — 163. Есть у Лермонтова и три стихотворения на французском языке (у Пушкина — 5). Примечательно, что даже на этом «мини-участке» заметна разница: французские стихи Пушкина написаны преимущественно в манере рококо, Лермонтов насыщает их авторефлексией в духе Петрарки. Например, в стихотворении *Quand je te vois sourire...* (дата не установлена) он признается в «странном капризе» сердца («caprice étrange»), стремлении «благословлять» тот прекрасный день, «... когда ты заставила меня страдать» («... tu m'a fait souffrir!» 2, 236). Стихотворение 1832-го года *Non, si j'en crois mon espérance...* (2, 221), обращенное, как можно предположить, к Варваре Лопухиной, пронизанное интонацией *несогласия*, начинается решительным «лермонтовским» — *нет* и кончается узловой для поэта лексемой — *буря* («l'orage»).

Юный Лермонтов воспринимает французскую поэзию как классицистическую и не находит в ней поэтичности: «... я не слышал сказок народных; — в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности» (6, 387; курсив мой. — Л. В.). Он осуждает не только классицистов, но и сентименталистов, например, Руссо, которого критикует за риторику и искажение жизненной правды. В 1831 г., читая *Новую Элоизу*, он отмечает назидательность романа и излишнюю «идеальность» героев (6, 388).

Такое же соотношение позиций наблюдается в восприятии обоими поэтами французской драматургии: рецепция Лермонтова более критическая. Лицеистов привлекала французская светская комедия; не случайно арзамасцы своим девизом взяли слова Клеона, героя комедии Грессе *Злоязычный* (J. Gresset. *Le Méchant*, 1745): «Дураки существуют для наших маленьких удовольствий» («Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs»⁶³). Юный Лермонтов со всем пылом отвергает классицистическую поэтику в драматургии. В 1831 г. он пишет тетушке М. А. Шан-Гирей об адаптации к русской сцене переделки *Гамлета* классициста Дюсиса, и замечания шестнадцатилетнего «критика» свидетельствуют о немалой эстетической зрелости: «Начну с того, что имеете вы перевод не с Шекспира, а перевод перевернутой пьесы Дюсиса, который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам,

⁶² В 1830 г. Лермонтов, изучая английский язык, перевел на французский язык начало восьмого письма Иорика к Элизе из *Писем Иорика к Элизе* (*Lettres from Yorick to Eliza*, 1773), четыре раза переводившихся на русский язык между 1789 и 1821 гг.

⁶³ Gresset J.-M. *Le Méchant*. Paris, 1835. P. 19.

переменил ход трагедии и выпустил множество характеристических сцен» (6, 407).

Как уже отмечалось, сопоставительный метод — один из наиболее конструктивных, благодаря ему в творческой связи «высвечивается» ранее незамеченное, многое проясняется по-новому, иное существенно переоценивается. В области рецепции французской литературы формы связи Лермонтова с Пушкиным исключительно разнообразны, многоплановы, подчас парадоксальны. Пушкин то оказывается важным промежуточным звеном в цепи усвоения *младшим* поэтом французской традиции, то пушкинское творчество в сознании Лермонтова «подсвечивает» французские образцы. Иногда вроде бы нет никакой связи с Пушкиным, но в самих механизмах усвоения иноязычной традиции обнаруживаются знаки типологической общности. Изучение разнообразия форм — от полного совпадения позиций (Андрей Шенье), некоторого сходства оценок (А. Карр, Руссо), до существенной разницы в рецепции (Гюго, А. де Виньи, Шатобриан) и принципиального различия оценок (Беранже, Бальзак), — на мой взгляд, один из увлекательных аспектов компаративистского лермонтоведения. Пушкин, как известно, для Лермонтова — высший авторитет, *Учитель*, воздействие которого сказалось не только в художественном творчестве, но и в его философских, социальных и эстетических взглядах. Хотя радости личного общения с Пушкиным Лермонтов узнать не смог, он бесспорно принадлежал к его *школе* и был его учеником *номер один*. Однако отношение Лермонтова к пушкинской традиции — классический пример творческой связи, включающей не только притяжение, но и сильное отталкивание. Как отмечалось выше, Лермонтов всегда стремится прокладывать *новые* пути, делать все «*по-иному*», он как будто постоянно ищет *спора* с Пушкиным.

Превосходно зная французскую литературу, Лермонтов, в отличие от Пушкина, ссылается на конкретных авторов нечасто. Пушкин как будто поставил перед собой задачу упомянуть как можно больше имен, никого не забыть, никого не оставить «в тени». Он назвал больше ста деятелей французской культуры, многим дал оценку, определил их место и значимость в европейской «культурной памяти». Лермонтов к такой цели не стремился. Сравнительно редко ссылаясь на французские источники, он, как уже отмечалось, не упомянул многих писателей, с которыми фактически был творчески тесно связан (Гюго, Констан, Деборд-Вальмор, Жанен, Мериме, Мюссе, Сенанкур). Это не вид «неблагодарности» или желания «скрыть» французские истоки своего творчества. Знакомство с этими авторами воспринималось в его время как *норма*: «... все традиционно французское приобретало характер привычного, почти бытового явления»⁶⁴.

⁶⁴ Федоров А. В. С. 337.

Но все же девятнадцать раз, прямо или опосредованно, поэт французских «собратьев» упомянул: Арно, Бальзак, Барбье, Виньи, Вольтер, Дюканж, Дюсис, Жорж Санд, Карр, Лагарп, Ларошфуко, Лесаж, Луве де Кувре, Парни, Ротру, Ж.-Ж. Руссо, Сент-Анж, Шатобриан, А. Шенье. Это не так уж мало. Если сопоставлять с Пушкиным, необходимо учитывать, что жизнь Лермонтова оборвалась очень рано и что пристрастие к переписке (упоминания имен чаще всего встречаются там) со второй половины двадцатых годов XIX в. в России несколько ослабевает. Важен, наконец, и тот факт, что Пушкин любил писать письма, воспринимал переписку как художественное задание, обладал эпистолярным талантом, и письма, к счастью, большей частью сохранились.

Изучение восприятия Лермонтовым французской литературы необходимо ставить в зависимость от его творческой эволюции. В свое время в ЛЭ я предложила разбить процесс рецепции (ориентир — французская «неистовая словесность») на три этапа: 1) до 1834 г.; 2) с 1835 г. по 1838 г.; 3) с 1839 г. по 1841 г. Однако, при включении нового параметра (сопоставление с Пушкиным), связи становятся не бинарными, а троичными, иногда — многоступенчатыми. В данном случае конструктивно соединение хронологического принципа с методом описания оппозиций. Формы связи в тройственных соотношениях более разнообразны и многоплановы. Для их анализа важно знать, была ли известна Лермонтову пушкинская рецепция и в какой степени оценки обоих поэтов совпадают или расходятся.

Первый период усвоения французской литературной традиции проходит у обоих поэтов по-разному: для Пушкина это одна из форм творческой «игры». Ориентируясь на французские *модели*, осваивая *роли* и *маски* французской литературы, он с юности легко покоряет жанры: элегию — «по Парни», дружеское послание — «по Грессе», литературный портрет — «по Лабрюйеру» (*Вольперт*. С. 11–32).

Хотя связи Лермонтова с французской литературой в первый период неглубоки (они сводятся к отдельным реминисценциям, образным деталям, совпадениям на небольшом отрезке текста), как нам представляется, он, осознанно или нет, стремится усвоить пушкинскую ориентацию на «игру». Так, например, в его детской тетради 1827 года среди выписок из французских стихов были строки из пьесы *Геро и Леандр* Лагарпа (*La Harpe. Guéros et Léandre*, 1778). Через два года он из этого стихотворения возьмет строки в качестве эпиграфа к *Корсару*, но слегка изменит их в *игровом ключе* в соответствии с содержанием поэмы. Другой пример связан с бытовым творческим поведением в духе пушкинской игры «по роману». В своих воспоминаниях Е. А. Сушкова, демонстрируя значение для Лермонтова цепочки *роман – жизнь – роман*, на примере «разыгрывания» им ситуации из книги Деборд-Вальмор *Ателье художника* (*M. Debordes-Valmore. L'atelier d'un*

peintre, 1833)⁶⁵, раскрыла ее значимость для сюжета *Княгини Лиговской*. Мемуаристка подчеркивает лермонтовское «старание изо всякого слова, изо всякого движения извлечь сюжет для описания»⁶⁶ (она так и не узнала, что послужила прототипом для героини *Княгини Лиговской*⁶⁷). «Игра» с Сушковой — своеобразный эксперимент в овладении поэтикой бытописания⁶⁸ — идет не только «по Деборд Вальмор», но и по роману А. Карра *Под липами* (*A. Carr. Sous les tilleuls*, 1832) (см. главу 4).

Лермонтоведы, как правило, игровым формам усвоения поэтом французской традиции внимания не уделяли; творческая «игра», однако, в усвоении традиции занимает существенное место и, что для нас важно, в случае с Лермонтовым прямо или опосредованно оказывается связанной с пушкинскими механизмами рецепции. В этом смысле особый интерес представляют два юношеских стихотворения Лермонтова: *Веселый час* (1829) и *Из Андрея Шенье* (1830–1831). В них Лермонтов делает попытку, включив элемент «игры», как бы *перевоплотиться* в двух близких ему по духу французских поэтов (Пушкин, как известно, подобной «игрой» также не пренебрегал). Заметим — на фоне слабых ученических стихов первого периода эти два стихотворения выглядят неплохо, и, может быть, как раз благодаря игровому началу. В стихотворении *Веселый час* «игра» — в лукавом подзаголовке, рассчитанном на розыгрыш: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы». Скорее всего, это стихотворение — отклик на судебный процесс над Беранже 1828 года⁶⁹; пятнадцатилетнему Лермонтову захотелось изобразить французского песенника в тюрьме и как бы «изнутри». Созданное по мотивам его песен и в духе его поэтики, стихотворение написано в роде «перепева жанра» (термин Е. Эткинда, примененный им при описании «беранжерообразных» стихотворений Пушкина *Ре-*

⁶⁵ См.: *Гласе А.* Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов: Исслед. и мат. Л., 1979. С. 102. В дальнейшем: *Гласе А.*

⁶⁶ *Сушкова Е. А.* Записки. Л., 1928. С. 209–210.

⁶⁷ По ее утверждению, важный для него образ — «ses yeux remplis d'étoiles» («глаза, полные звезд») — Лермонтов позаимствовал из этого романа; на подаренном ей экземпляре рядом с этой строкой он будто бы приписал: «Как ваши — я воспользуюсь сравнением». Этим сравнением поэт воспользовался несколько раз, в том числе — в стихотворении *К С.*, обращенном именно к Сушковой: «пламень звездочных очей» (1, 341). О романе Деборд-Вальмор см.: *Гласе А.* С. 102.

⁶⁸ «Лермонтов разыгрывает в жизни то, что должно затем перейти в роман» (*Лотман Ю. М.* Литературная биография. С. 376).

⁶⁹ Беранже пользовался в России 1820-х гг. популярностью. Я. Толстой в 1828 г. писал: «Лучшие нынешние поэты <...> Делявинь, Ламартин, Беранже» // «Московский телеграф», 1828. № 5. С. 113. Пушкин лучшей песней Беранже считал *Король Ивето*, не находя, однако, в ней, вопреки общему мнению, «и тени оппозиции» (XII, 56). О связи пьесы *Веселый час* с процессом над Беранже см.: *Любович Н.* «Веселый час» // Литературное наследство. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1952. С. 373–378.

футация господина Беранжера, 1827 и *Моя родословная*, 1830⁷⁰). Пушкин относился к французскому песеннику негативно («Bérenger не поэт» XV, 29; «несносный Беранже <...> слагатель натянутых и манерных песенок» XI, 219). Думается, его позиция объясняется едкой насмешливостью Беранже в адрес французского дворянства и его слишком шумной популярностью, возможно, несколько преувеличенной двумя громкими процессами⁷¹. В сатирическом стихотворении *Рефутация господина Беранжера*, густо снабженном нецензурной лексикой (она заменена многоточием), Пушкин язвительно высмеивал французского песенника⁷². Лермонтов стихотворение Пушкина знать не мог (оно не предназначалось для печати). Не мог Лермонтов знать и другого «беранжерообразного» стихотворения Пушкина, также не увидевшего свет при жизни поэта, — *Моя родословная*, в котором Пушкин как раз сочувствует автобиографической рефлексии Беранже (III, 875). Кстати, обстоятельства, вызвавшие это стихотворение, были объяснены Пушкиным в письме Бенкендорфу от 24 ноября 1831 г., и в рукописи стоял эпиграф из Беранже («Я — мещанин, я — мещанин...»):

Je suis vilain et très vilain,
Je suis vilain, vilain, vilain.
Béranger (XIV, 234)

В отличие от Пушкина, Лермонтов — горячий поклонник Беранже. Ему близок миф о жизнерадостном поэте, не унывающим и в сырой камере. В *Веселом часе* он воздаёт поэтической хвалу его озорной стойкости:

В окошко свет чуть льется;
Я на стене кругом
Пишу стихи углем,
Браню кого придется,
Хвалю кого хочу,
Нередко хохочу,
Что так мне удается.
(I, 18)

⁷⁰ Эткинд Е. Г. Божественный Глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 525.

⁷¹ Вяземский объяснял неприятие Пушкиным Беранже тем, что Пушкин «вообще <...> как-то инстинктивно не любил репутаций, слишком, по мнению его, дешево приобретенных», и «держался в литературе и в отношениях к себе какого-то местничества под девизом “чин чина почитай”» (*Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика*. М., 1984. С. 431).

⁷² Существует гипотеза о сомнительности авторства Пушкина. См.: *Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта*. СПб., 2003. С. 281–288. В дальнейшем: *Немировский И. В.*

Хотя отношение обоих поэтов к французскому песеннику различно, есть и что-то общее: оба они стремятся в «игре» усвоить стилевую манеру Беранже. Вопреки намерению Пушкина «развенчать» шансонье, стихотворение *Рефутация... парадоксальным образом имело обратный эффект*. Оно закрепляло песенную традицию француза в культурной памяти русского читателя. Лермонтову удалось достичь того же результата. Это тот случай творческой связи, когда прямого влияния Пушкина нет, но важна типологическая общность в манере восприятия иноязычной поэзии.

Второе «игровое» стихотворение, *Из Андрея Шенье*⁷³, представляет собой кардинально иную картину рецепции, пример прямого и сильного воздействия Пушкина. Можно предположить, что Лермонтов и сам воспринимал поэзию Шенье как исключительно себе близкую, а трагическую судьбу казненного поэта — как один из возможных вариантов своей собственной. Но широко всем известная пушкинская элегия *Андрей Шенье*, напечатанная с цензурными сокращениями в сборнике 1826 г., несомненно, явилась важным промежуточным звеном в усвоении Лермонтовым традиции французского поэта. Важно и то, что в памяти современников в 1830 г. еще свеж был политический процесс о распространении отрывка из пушкинской элегии с надписью «На 14-е декабря» (см. главу 2). Имя Шенье используется Лермонтовым в пушкинском «ключе» как мифологема, символизирующая настроения эпохи.

Название *Из Андрея Шенье* так же, как и в случае с *Веселым часом*, — *игровое*: предлог «из» должен был наводить читателя на мысль о *переводе* или *переложении* текста. Однако такого стихотворения у Шенье нет, это оригинальное произведение Лермонтова, впитавшее традицию француза и пушкинскую рецепцию этой традиции. Рисуя Шенье «изнутри», Лермонтов, как и Пушкин, выразил собственное умонастроение и владевшее им провиденциальное предчувствие собственной ранней гибели. Позже в русле подобного восприятия он воссоздаст образ Шенье в поэме *Саука* (1839):

Напрасно!.. Ты прошел кровавый путь,
Не отомстив, и творческую грудь
Ни стих язвительный, ни смех холодной
Не посетил — и ты погиб бесплодно...
(4, 71)

В этих строках, может быть, таилась мысль, что сам автор «язвительным стихом» сумел «отомстить» за трагическую гибель *Учителя*. Л. Я. Гинзбург полагала, что образ казненного француза присутствует и в *Смерти поэта*. По ее мнению,

⁷³ Федоров А. В. С. 338–342; *Stremooukhoff D. André Chénier en Russie // Revue de littérature comparée*. Paris, 1957. № 4. P. 529–549.

слова «Поэт неведомый, но милый, // Воспетый им с такою чудной силой...» относятся не к Ленскому, а к Шенье⁷⁴. Я разделяю ее гипотезу, но с одной поправкой: лермонтовская «игровая» стратегия была ориентирована, думается, на возможность двойного прочтения; в его время полагали — Шенье, в наше — *Ленский* (см. главу 2).

Лермонтову, как и Пушкину, близка трактовка Шенье категории памяти и воспоминания; обоим понятна жажда французского лирика «перелистать» свою жизнь, без колебаний «обнажить» слабость и противоречивость души. Пушкин в *Воспоминании* в духе Шенье принимает на себя ответственность за «пережитое»:

И с отвращением читая жизнь мою
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

(III, 102)

Лермонтов в стихотворении *Из Андрея Шенье*, сливая тему борьбы («... Я грудью шел вперед, я жертвовал собой») и тему верности чувства, заставляет лирического героя не щадить себя, подобно Пушкину и Шенье; критическая авторефлексия, думается, в соответствии с «игровой» стратегией автора выполняет и функцию «камуфляжа»:

Хоть много причинил я обществу вреда,
Но верен был тебе всегда, мой друг, всегда;
В уединении, среди толпы мятежной,
Я все тебя любил и всё любил так нежно.

(I, 313)

Так же, как во многих элегиях Шенье (*Неера*, *Молодая терантинка*, тюремная лирика), как в *Андрей Шенье* Пушкина, в юношеском стихотворении Лермонтова звучит мотив предчувствия преждевременной смерти:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец.

(I, 313)

⁷⁴ Гинзбург Л. Я. К анализу стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» // *Slavia*. 1930. Роф. 9. Сеф. 1. С. 85–102. См. также: *Вольперт*. «Тайный» цикл *Андрей Шенье*. С. 100–101.

С этим мотивом связаны многие стихотворения Лермонтова 1830–1831 гг. (*К****; *Настанет день, и миром осужденный*; *Когда твой друг с пророческой тоскою...*; *Эпитафия* и др.). Позже он модифицируется в другой мотив, также детально разработанный Шенье, — мотив тюрьмы и неволи. Лермонтовские стихотворения «тюремного цикла» (*Сосед*, 1837; *Соседка*, 1840) генетически связаны с элегией А. Шенье *Молодая узница* (*Jeune prisonnière*, 1794) весьма популярной в России (подражание В. А. Жуковского *Узник*, 1819; перевод И. Козлова, 1826): следы ее воздействия есть и в пушкинской элегии. *Соседка* может послужить примером столь характерного для лермонтовской лирики сочетания «литературного автобиографизма» с поэтикой *синкретизма* (термин Л. Я. Гинзбург относительно метода усвоения Лермонтовым традиции). В стихотворении «переплавлены» традиция Андрея Шенье, трактовка любовно-тюремной темы русскими поэтами (Пушкин, Жуковский, Козлов) и сюжетно-мотивная модификация русской фольклорной песни⁷⁵.

С традицией А. Шенье перекликаются и другие мотивы в поэзии Лермонтова. Возможно, его стихотворение *К Неере* (1831) с пожеланием ранней смерти юной героине является своеобразным откликом на жалобы Нееры в одноименной элегии француза. Со стихотворением А. Шенье *Лиды* (*Lida*), известным в России по вольным переводам И. Козлова (*Ко мне, стрелок молодой...*, 1827) и А. Г. Ротчева (*Песня вакханки*, 1829), в какой-то мере связано стихотворение Лермонтова *Склонись ко мне, красавец молодой...* (1832). Однако тему А. Шенье — любовь нимфы к прекрасному юноше, — он кардинально изменяет. Перенеся монолог в современность, осложнив его социально и психологически, Лермонтов заметно обогащает тему, внося ноту сочувствия к «падшей» женщине. Дальнейшее развитие этот мотив получит в его самом антиханжеском произведении, поэме *Сашика*. Как уже отмечалось, в поэме обрисован и сам Шенье, две темы как бы органически сплелись. Пушкина подобный поворот в разработке темы «свободной любви» не привлекал. Его интересовал другой аспект — супружеская неверность. Он первым среди русских писателей коснулся в жанре светской повести адюльтера, перенеся мотив на русскую почву⁷⁶. Его опыт, как и опыт французских психологов (Стендаль, Бальзак, Жорж Санд), ока-

⁷⁵ Шан-Гирей, навещавший Лермонтова в Ордонангаузе, вспоминает: «Здесь написана была пьеса “Соседка”, только с маленьким прибавлением. Она действительно была интересная соседка, я ее видел в окно, но решоток у окна не было, и она была вовсе не дочь тюремщика, а, вероятно, дочь какого-нибудь чиновника, служащего при Ордонангаузе, где и тюремщиков нет, а часовой с ружьем точно стоял у двери» (*Шан-Гирей*. Воспоминания о Лермонтове. С. 48).

⁷⁶ См. также: *Вольперт Л. И.* План Пушкина «L’Homme du monde» и роман Ж.-А. Ансело «Светский человек» (мотив «неверной жены») // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* IV. Кафедра русской литературы Тартуского ун-та. Тарту, 1995. С. 87–104.

зался весьма важным для Лермонтова. Пушкин исследует тему на примере дворянской семьи, Лермонтов в *Сашке* идет дальше, он смеет изобразить в иронической поэме «свободное» чувство уличной «жрицы», *дарящей* любовь, но ее не *продающей*.

Творчество Шенье значимо для Лермонтова не только тематически, но и с точки зрения поэтики: в политической оде француза впервые в европейской поэзии значение приобретает сочетание сатиры и элегии. В России к поэтике свободной «переделки» разнообразных мотивов, тем и интонаций впервые прибегнул Пушкин в *Андре Шенье*. Эстетическую находку Пушкина, связав ее с А. Шенье, перенял Лермонтов в пьесе *Из Андрея Шенье*. Л. М. Аринштейн, автор статьи об этом стихотворении в *ЛЭ*, игрового оттенка названия не замечает, но смысл его раскрывает точно: «... именно эту ситуацию — предсмертный монолог поэта перед казнью, объединяющий гражданские и интимные чувства, — Лермонтов связывал с именем Шенье, чем и объясняется заглавие стихотворения»⁷⁷.

Уже в первый период намечается интерес Лермонтова к французским романтикам: их «бунт» против классиков ему импонирует. Во второй период генетическая связь с французской традицией усиливается, она становится структурно значимой для дальнейшей идейной и художественной эволюции поэта. Наивысший интерес у Лермонтова вызывает Виктор Гюго. Стремление поэта определить свой путь лежит в поле притяжения творческих исканий главы французских романтиков; особенно важна для Лермонтова его новаторская драматургическая эстетика. В то время как Пушкин ее решительно не принимает⁷⁸, в ранних пьесах Лермонтова она находит практический отклик. Следы сходства первой законченной трагедии Лермонтова *Испанцы* (лето – осень 1830 г.) с драмой Гюго *Эрнани* (*Hernani*, февраль 1830 г.) многочисленны: они заметны в построении образов героев-бунтарей (Эрнани, Фернандо), в структуре эмоциональной атмосферы обеих пьес, в пафосе демократизма и свободолюбия.

Гюго-поэт также представляет живой интерес для Лермонтова. Пушкин, хотя и видит в Гюго человека «одаренного талантом» (XII, 138), воспринимает стиль главы французских романтиков как напыщенный, *Восточные мотивы* (*Les Orientales*, 1829) он назвал «блестящими, хоть и натянутыми» (XI, 175). В отличие от него, Лермонтову опыт француза интересен, особенно в трактовке столь важной для *младшего* поэта восточной темы: его романтическим настроениям

⁷⁷ *ЛЭ*. С. 182.

⁷⁸ Драмы «неровного, грубого Викт. Юго» он назвал «уродливыми» (XII, 141), пьесу Кромвель счел «одним из самых нелепых произведений» (XII, 138), он не нашел в ней «никакого действия, и того менее занимательности» (XII, 381), драму Лукреция Борджиа назвал «гнуснейшей из драм, омерзительнейшим хаосом ненавистного бесстыдства и кровосмешения» (XII, 68).

Восточные мотивы в высшей мере созвучны⁷⁹, особенно предисловие, в котором обосновывалось увлечение Востоком в новейшем искусстве. Французская модификация пристрастия к Востоку столь почитаемого Лермонтовым Байрона неожиданно оказалась притягательнее интерпретации самого создателя жанра восточной поэмы.

Следы воздействия традиции Гюго ощущаются и в ранней прозе Лермонтова. Интерес французской «неистой словесности» к историческим сюжетам, социальным конфликтам, требование правдоподобия страстей нашли отражение в *Вадиме* (1833–1834). Примечательно, что и Пушкин в это время работает над темой крестьянского восстания, типологическая общность между ними проявилась в выборе мотива: и Дубровский, и Вадим становятся во главе восстания по мотивам социальной мести. Лермонтову вряд ли было что-либо известно о начавшейся работе Пушкина над *Дубровским*, но исключительно популярный в России роман Гюго *Собор Парижской богородицы* он, по-видимому, читал⁸⁰. Лермонтовский трагический герой поэтикой «безобразной красоты» и «бурных страстей» сходен с Квазимодо. Как и Гюго, Лермонтов стремится противопоставить прямолинейности Вальтера Скотта в изображении душевной жизни углубленный психологизм, его эпической медлительности — убыстренный, нервный, сжатый стиль, острые словесные «пикировки» — растянутым диалогам, от которых современные читатели «заснули бы от скуки» (6, 43): «Мне был бы нужен талант Вальтер-Скотта и *терпение* его читателей» (6, 51; курсив мой. — Л. В.).

Многие особенности поэтики *Вадима* (повышенная живописность, контрасты, нагромождение «ужасов») были характерны не только для стилистической манеры Гюго, но и для других представителей французской «неистой словесности», чье влияние в начале 1830-х годов «в русской прозе было доминирующим»⁸¹. Пушкину такая стилевая манера решительно не импонировала и представлялась вер-

⁷⁹ Дюшен. С. 133–135.

⁸⁰ О впечатлении, произведенном романом Гюго в России, вспоминает И. И. Панаев: «Я узнал о “Notre-Dame de Paris” из “Московского телеграфа”. Вскоре после этого весь читающий по-французски Петербург начал кричать о новом гениальном произведении Гюго. Все экземпляры, полученные в Петербурге, были тотчас расхвачены. Я едва достал для себя экземпляр и с нервическим раздражением приступил к чтению» (*Панаев И. И.* Литературные воспоминания. СПб., 1888. С. 33). Об этом же пишет О. С. Павлицева мужу в письме в августе 1831 г.: «Роман “Собор Парижской богородицы” пользуется сейчас бешеным успехом: на улицах и в салонах говорят только о нем» (*Пушкин и его современники*. Вып. XV. С. 85–86; подлинник по-франц.).

⁸¹ *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 472.

хом безвкусицы⁸². Из всех адептов «новой» школы, отличающейся интересом к «низкой», уродливой «натуре», он принял лишь Жюль Жанена (Janin Jule, 1804–1874), о романе которого *Мертвый осел и обезглавленная женщина (L'âne mort et la femme guillotinée, 1829)* в письме к В. Ф. Вяземской (апрель, 1830 г.) отозвался с похвалой: «Вы правы, находя, что *Осел* прелестен. Это одно из самых замечательных сочинений настоящего времени» (XIV, 81; подл. по-франц.). Однако на Пушкина Жанен не оказал какого-либо заметного воздействия за одним исключением, отмеченным Б. В. Томашевским: пушкинский отрывок *Одни стихи ему читала...* — стихотворное переложение эпизода из пятой главы *Исповеди Жанена*⁸³. Иное — с Лермонтовым. Такие темы Жанена, как судьба бедняка-провинциала, стремящегося пробиться в высшее общество, поиски «пьедестала», чтобы выделиться из «толпы» — мотивы новеллы *Пьедестал (Piédestal, 1832)* и романа *Окольный путь (Chemin de travers, 1836)*, — ему близки. Сходные с этим рассуждения о «пьедестале», о «замкнутости» аристократического круга встречаются в *Княгине Лиговской* (6, 143) и в письмах поэта (6, 429).

Лермонтову стилистика «неистовых романтиков» импонирует, особенно манера Гюго. Подобный настрой заметен уже в *Панораме Москвы*⁸⁴, написанной, по-видимому, под впечатлением главы из *Собора Парижской богородицы (Notre-Dame de Paris, 1831)* — *Париж с птичьего полета*. Можно предположить, что опосредованно *Панорама Москвы* связана с Пушкиным, отрывок создан как бы в споре с ним: Лермонтов решительно не «принимал» холодный бюрократический Петербург и всякий раз стремился продемонстрировать восхищенное предпочтение «первопрестольной» (см., например, прославляющие Москву блистательные поэтические строки в *Сашке*). Таким образом, в первый период Лермонтов как бы проходит у Гюго — поэта, прозаика, драматурга — определенный «курс учебы», но после 1836 г., по мере усиления реалистических тенденций в его творчестве, связь с традицией Гюго постепенно ослабевает.

Во второй период творческие связи Лермонтова с французской литературой расширяются и углубляются; при этом рецепция становится все более самостоятельной⁸⁵. Поэт, как и прежде, сочувствует борьбе прогрессивных романтиков с политическими и эстетическими консерваторами, но его позиция усложняется.

⁸² Пушкин писал Погодину в письме от сентября 1832 г. о своем намерении «показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы» и «сказать единожды в слух, что V. Hugo не имеет жизни, т. е. истины» (XV, 29).

⁸³ *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 379–380.

⁸⁴ Сочинение в юнкерской школе, написанное Лермонтовым по заданию преподавателя В. Т. Плаксина.

⁸⁵ «Постепенно Лермонтов самоопределяется среди разнообразных влияний» (*Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 37).

Характерно его отношение к Шатобриану⁸⁶. При общем для обоих писателей руссоистском противопоставлении гармонической природы дисгармонии человеческих страстей, многие произведения Лермонтова (*Исповедь, Испанцы, Вадим, Миури* и др.) содержат скрытую полемику с проповедуемыми Шатобрианом идеями смирения, поэтизацией христианского мученичества и монастырского служения.

Хотя его отношение к французскому романтику не претерпело существенной эволюции, как это случилось в тридцатые годы с Пушкиным, все же одно эстетическое «открытие» Шатобриана для Лермонтова, как и для Пушкина, оказалось чрезвычайно важным — создание образа «героя века». По характеристике Пушкина, «учитель всего пишущего поколения» (XII, 145), Шатобриан воспринимался современниками как создатель типа «лишнего человека». Именно он еще до Байрона в повести *Рене (René, 1802)* нарисовал впервые образ «героя века», разочарованного эгоцентриста, поглощенного рефлексией, не умеющего любить и приносить счастье. Эстетическая «находка» Шатобриана пришлась ко времени. Сначала ее подхватил Байрон (однако его героям «незнакомая разъедающая рефлексия»⁸⁷), а позже — французские романтики, исследующие «mal du siècle» («болезнь века»): Сенанкур, Констан, Мюссе. В связи с протагонистами романов этих писателей, отдаленным литературным *потомком* которых позже выступит Печорин, думается, Лермонтову могли быть интересны оценки «нового героя», предложенные первыми исследователями этого образа Жерменой де Сталь и Жорж Санд. Что касается де Сталь, ее взгляд на Французскую революцию, концепция «национального», идея связи литературы с общественными учреждениями (*политическим климатом* страны), все то, что исключительно высоко оценил Пушкин⁸⁸, было релевантным и для Лермонтова. описы-

⁸⁶ У Лермонтова две реминисценции из Шатобриана. Первая, поэтическая, в пьесе *Я не люблю тебя...* (1831), повторенная в *Рассталась мы, но твой портрет...* (1837): «Так храм оставленный — все храм // Кумир поверженный — все бог» (1, 252; 2, 94). Реминисценция сопоставима с фразой Шатобриана: «Есть алтари, подобные алтарю чести, которые и заброшенные требуют жертвы: Бог не уничтожился от того, что храм его пуст» (*Mercure de France. 1807. Т. 29. № 311, 4 juillet. P. 13*). Вторая — в *Вадиме*, передающая чувства героя: «... на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца» (6, 35). В *Княгине Лиговской* Лермонтов использует этот образ пародийно (6, 140). Первым обе реминисценции отметил Э. Вогюэ (E. Vogüé. *Le Romantisme russe. Paris, 1886. P. 56*).

⁸⁷ *Родзевич С. И.* С. 6.

⁸⁸ См.: *Вольперт Л. И.* А. С. Пушкин и госпожа де Сталь (К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г.) // Французский ежегодник. 1972. М., 1974. С. 286–304; *ее же.* Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции // Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 114–131; *ее же.* Еще о «славной

вая в книге *О Германии* характер гетевского Вертера, Жермена де Сталь во многом предвосхитила размышления о «герое века» лучшей исследовательницы этого характера — Жорж Санд⁸⁹.

Как отмечалось, «изобретение» французами образа носителя нравственной «болезни века» было подхвачено Байроном (Чайлд-Гарольд), а затем снова вернулось на французскую «почву». Ни в одной европейской стране воздействие Байрона не было столь сильным, как во Франции⁹⁰, и Лермонтов во второй период начинает испытывать не столько прямое влияние английского поэта, сколько — опосредованное воздействие *французского байронизма*. Творческое переосмысление французскими романтиками присущих поэзии Байрона антитеза добра и зла, знания и слепой веры, покорности и бунта, воспринимается Лермонтовым как конструктивное и близкое. Поэтому столь существенно воздействие на Лермонтова А. де Виньи. При создании *Демона* он отталкивается от поэмы Виньи *Элоа, или Сестра ангелов* (A. de Vigny. *Eloa, ou la Sœur des anges*, 1824), посвященной теме любви девы-ангела к Люциферу. Мольбой о сострадании Люцифер увлекает Элоа, соблазняет ее и губит, торжествуя над богом. В ранних редакциях *Демона* близость к *Элоа* проявляется в сюжетно-текстуальных совпадениях. Однако Сатана у Виньи лишен интеллектуального обаяния, он отнюдь не «дух познания», не «царь свободы», не носитель философского трагизма. При внешней красоте внутренне он пуст, и соблазняет любящую его Элоа дешевой игрой. И все же интерпретация мотива «падшего ангела» представителем французского байронизма оказалась ближе Лермонтову, чем трактовка самого создателя образа Люцифера: француз включил в разработку темы столь важный для Лермонтова мотив могучей любовной страсти. Однако он ищет «свое» решение темы. Исследователь сопоставления *Демон — Элоа* Н. П. Дашкевич первый описал преемственную связь, раскрыв диалектику постепенного «отхода» Лермонтова от замысла Виньи: «При последовательных обработках поэмы <...> Демон приобретал все более и более поэтической красоты, да и возлюбленная Демона

<...> становилась все выше и выше в своей духовной организации»⁹¹. Пушкина, как известно, также привлекал образ Демона, но не в трактовке Байрона и его французских почитателей, а скорее в интерпретации Гете. Лермонтов, разумеется, знал пушкинские стихотворения *Демон* и *Ангел*, они стали своеобразным *промежуточным звеном* в цепи усвоения им англо-немецко-французской традиции в изображении Сатаны (см. главу 3).

Важно в этот период и воздействие А. де Мюссе. Сочетание лиризма и иронии, мотивы бунтарства и одиночества, характерные для французского поэта, близки Лермонтову. Самый талантливый из французских поэтов 1820–1840-х гг., Мюссе в тридцатые годы создает истинные шедевры лирической поэзии, и можно предположить, что они оказали благотворное воздействие на позднюю лирику Лермонтова. Пушкин также испытывает близость к Мюссе, в болдинскую осень он посвятил его первому сборнику *Сказки Испании и Италии* восторженную заметку (*Вольперт*. С. 190–202). С точки зрения генезиса жанра «болтливой» поэмы в парадигме «Байрон — Пушкин — Мюссе — Лермонтов» соотношения достаточно сложны. Лермонтову, думается, были известны *Бенно*, *Граф Нулин*, *Домик в Коломне*, *Мардош*, *Намуна*, и, как можно предположить, для создания юнкерских поэм и *Сашки* весь этот ряд имел большое значение; однако европейские поэмы должны были восприниматься Лермонтовым через призму пушкинских шуточных пародийных поэм.

Воздействие французской традиции заметно и в драматургии Лермонтова этого периода. Ему, как и Пушкину, близка разрабатываемая французскими романтиками тема карточной игры. Возможно, на замысел *Маскарада* (1835) повлияла мелодрама В. Дюканжа *Тридцать лет, или жизнь игрока* (V. Ducange. *Trente ans, ou la vie d'un joueur*, 1827), являвшаяся переработкой комедии Ж. Реньяра *Игрок* (J. Regnard. *Le Joueur*, 1696). Пьесе Дюканжа в переводе Ф. Ф. Кокошкина (музыка А. Н. Верстовского) Лермонтов видел в 1829 г. на сцене Большого театра в Петербурге (письмо М. А. Шан-Гирей весной 1829; 6, 406). В *Маскараде* есть некоторые черты сюжетного сходства с пьесой Дюканжа (в обеих действие начинается в игорном доме; герои-искусители, Казарин и Вернер, вовлекают в картежную игру и губят протагонистов — Жоржа, Арбенина). Однако романтическая драма Лермонтова с философски разработанной коллизией добра и зла, мощной критикой света, могучим героем, по умонастроению близким автору, существенно отлична от неглубокой мелодрамы Дюканжа. Важно и различие в композиции, которая у Лермонтова много сложнее: в *Маскараде* механизм интриги, направленной против героя, держится на пяти персонажах, движимых разными мотивами. В его пьесе образ «адского» злодея как бы раздваивается

шутке» госпожи де Сталь // *Временник пушкинской комиссии*. 1973. Л., 1975. С. 125–126; *ее же*. Пушкин после восстания декабристов и книга мадам де Сталь о французской революции // *Пушкинский сборник*. Псков, 1968. С. 114–131; *ее же*. «Бессмысленный и беспощадный...» (Пушкин и мадам де Сталь о фанатизме) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. VIII. Тарту, 2002. С. 37–56. См. также: *Заборов П. Р.* Жермена де Сталь и русская литература первой трети XIX века // *Ранние романтические веяния*. Л., 1972. С. 168–250; *Мильчина В. А.* Примечания к книге де Сталь «Десять лет в изгнании» // *Жермена де Сталь. Десять лет в изгнании*. М., 2003. С. 489–491.

⁸⁹ См. *Куйко Е. И.* С. 182–185.

⁹⁰ По определению Э. Эстэва, во Франции разразилась подлинная «эпидемия шестивости байронизма» (*Estève E.* *Bayron et le romantisme français*. Paris, 1907. P. 5).

⁹¹ *Дашкевич Н. П.* С. 502.

(Казарин и Арбенин), отчетливой звучит мотив бесправия женщины и семейного деспотизма (тема ревности у французского драматурга едва затронута).

Идейная структура *Маскарада* связана и с традицией Жорж Санд. В отличие от Пушкина, позволившего себе пренебрежительное высказывание о писательнице (письмо к жене от 29/IX 1835 г.; XVI, 51) и не включившего ее произведения в список заинтересовавших его французских романов, Лермонтов сочувствует феминистской концепции Жорж Санд и знает тексты ее романов начала 30-х гг. В пьесе, как и в других произведениях Лермонтова, своеобразно переосмыслены антитезы, столь характерные для Жорж Санд и французских утопистов: ханжеская мораль и незаконная любовь, «святыня брака» и независимое чувство, семейный деспотизм и бесправие женщины. В монологе баронессы Штраль о положении женщины в светском обществе имя писательницы прямо названо: «Жорж Санд почти что прав...» (6, 317). В репликах баронессы отчетливо звучат феминистские идеи: женщина — «игрушка для страстей, предназначена в продажу выгодам» (6, 317). Пушкина в творчестве Жорж Санд, в первую очередь, интересовали социальные идеи. В момент работы над *Дубровским* актуальность приобрел для него первый «сельский» роман писательницы *Валентина*⁹².

Сходно с исканиями французских романтиков в этот период развивается и проза Лермонтова. Выработка позиции «всеведущего» автора, усложненная структура образа, углубленный психологизм — все этапы на пути овладения реалистическим методом, характерные для французов, свойственны и ему. Особенно важна французская литературная традиция для Лермонтова в момент создания переломного произведения — *Княгиня Лиговская*⁹³. Генезис романа связан не только с опытом русских писателей — Пушкина, Гоголя, Одоевского, но и французских — Стендаля, Бальзака, Жорж Санд, Карра.

Стендаль с его неприятием общественного климата эпохи, пафосом объективного исследования жизни, стремлением проникнуть в глубины человеческой души, с его страстными и думающими героями, мог дать в момент перелома Лермонтову больше, чем какой-либо другой французский писатель. Сходство *Княгини Лиговской* с *Красным и черным* проявляется в восприятии общественно-политической обстановки эпохи, в трактовке характерных тем и мотивов, в специфике иронии. При разработке антитезы «блестящий офицер — бедный чиновник», доминирующее значение в обоих произведениях приобретают мотивы «рысака» («коляски») и дуэли. В данном случае не вызывает сомнения много-

⁹² См.: *Томашевский Б. В.* «Дубровский» и социальный роман Жорж Санд // Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 404–422. В дальнейшем: *Томашевский*. Пушкин и Франция.

⁹³ О поэтике романа, как о «переломном» произведении см.: *Эйхенбаум*. Статьи о Лермонтове. С. 232–234. Подчеркивая близость к пушкинской традиции, ученый напоминает «описку» Лермонтова в первой главе романа: вместо «Жорж» он поставил «Евгений».

уровневая и сложная позитивная соотношенность Лермонтова со Стендалем и Пушкиным, с восхищением отозвавшимся о *Красном и черном* («... я от него в восторге» XIV, 166). Пушкинский психологический метод складывался не без влияния Стендаля (*Вольперт*. С. 203–317), при чем на типологическую общность, связывающую прозаиков, накладывалось генетическое воздействие. Все это вместе в чем-то определило специфику пушкинской манеры, и, хотя углубленный аналитический психологизм лермонтовской прозы заметно отличается от «неброского» психологизма Пушкина, все же, как можно предположить, усвоение *старшим* поэтом достижений Стендаля опосредованным образом сказалось и на прозе Лермонтова.

Для структуры *Княгини Лиговской* важна также поэтика Бальзака, с которым Лермонтов, в отличие от Пушкина, ощущает творческую близость. *Старший* поэт живо интересуется творчеством Бальзака, произведения которого он планомерно приобретает, но, воспринимая его как адепта «неистойной словесности», критикует за безвкусицу, «близорукую мелочность в описаниях» и «манерность» («marivaudage» XV, 38). Лермонтова эти качества не раздражают, а скорее привлекают. Бальзак — один из немногих французских писателей, реминисценции из которых поэт ввел в художественный текст (например, ироническое сопоставление Печорина с бальзаковской 30-летней кокеткой «после утомительного бала» 6, 243). Лермонтов использует свойственные Бальзаку приемы психологической прозы (воссоздание мыслей любящей женщины в *Княжне Мэри*, раскрытие механизмов светского заговора в *Журнале Печорина*), поэтику фантастики обыденного — *Штосс* и *Шагреновая кожа* (*La peau de chagrin*, 1831). С Бальзаком Лермонтова сближают также урбанистские мотивы, внимание к теме денег, социального неравенства, приемы изображения нищеты, физиологических подробностей, способы обрисовки чиновника, мечтающего разбогатеть (*Княгиня Лиговская*). Исследователи отмечали сходство в изображении крестьянского восстания в *Вадиме* и *Шуанах* (*Les Chouans ou la Bretagne en 1799*, 1829).

Как мне представляется, *Княгиня Лиговская* впитала и традицию Альфонса Карра. Можно предположить, что его роман *Под липами* (А. Karr. *Sous les tilleuls*, 1832), заслуживший в 1832 г. высокую оценку Пушкина («... в его романе чувствуется талант» XV, 38), оказал воздействие на Лермонтова. Весной 1840 г. в записке с гауптвахты С. А. Соболевскому он просит срочно прислать ему именно этот роман. Специфика автобиографизма (предательство в любви, героиня предпочитает деньги чувству), доминирующий мотив мести, антиханжеская направленность сближают оба произведения.

Наивысший расцвет творчества Лермонтова — последний период — характеризуется преодолением субъективности и ограниченности романтического метода. Стремление создать прозу значительную, исполненную мысли, глубоких философских и социальных обобщений, характерное для магистральной линии прогрессивной литературы Франции, находит воплощение в *Герое нашего времени*. Создавая

типологический образ «сына времени», связав тем самым свой роман с произведениями Шатобриана, Сенанкура, Констана, Мюссе, Лермонтов ввел Печорина в галерею «лишних людей», отмеченных печатью «болезни века». У героя Лермонтова отличий от французских литературных «собратьев» много, но в главном есть сходство: все они стремятся познать себя, все они рефлектируют, все страдают.

Для *Героя нашего времени* большое значение имела традиция Мюссе. Во второй главе романа *Исповедь сына века* (A. de Musset. *La confession d'un enfant du siècle*, 1836) писатель предложил философское осмысление трагической судьбы поколения посленаполеоновской эпохи и главным героем книги вывел еще одного литературного «потомка» шатобриановского Рене, рефлектирующего юношу, эгоцентриста, с предельной откровенностью анализирующего свои поступки. Можно предположить, что Лермонтов, стремясь к философской обобщенности, нашел в названии произведения Мюссе нечто для себя важное. Первоначальное заглавие лермонтовского романа — «Один из героев начала века» — еще больше перекликалось с названием Мюссе (его буквальный перевод — «Исповедь дитяти века»). Лермонтов отказался от такого названия, как полагает Б. М. Эйхенбаум, из принципиальных соображений: «Его герой — не “дитя века” <...> а личность, наделенная чертами героини и вступающая в борьбу со своим веком»⁹⁴. А. Дюма, напротив, счел нужным подчеркнуть близость героев, назвав Печорина «братом “сына века”»⁹⁵. Не исключено, что исповедальная форма французского романа подсказала Лермонтову идею сделать доминирующей частью книги дневник Печорина⁹⁶. В предисловии Лермонтова к роману, в мыслях о «недугах» поколения и «лекарствах» против них, Б. М. Эйхенбаум видел скрытую полемику с Мюссе, который своей книгой надеялся помочь выздоровлению от «болезни». Лермонтов не претендовал на такую роль и свою задачу определял более философски: «... болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (6, 203).

Образ Печорина несет следы воздействия Мериме. В протагонисте Лермонтова есть общее с Сен-Прэ и Дарси — героями новелл Мериме *Этрусская ваза* (*Le Vase étrusque*, 1832) и *Двойная ошибка* (*La Double Méprise*, 1833). Автобиографизм, стремление к объективации повествования (введение образа рассказчика), стиливая манера (сдержанный, ироничный, суховатый стиль) роднят роман Лермонтова со *светскими новеллами* Мериме, а интерпретация руссоистской антитезы «природа — цивилизация» (отказ от образа «идеального» дикаря») и стремление к рас-

⁹⁴ Эйхенбаум Б. М. С. 251. Эйхенбаум полагал, что иронический оттенок в названии лермонтовского романа присутствует, но он падает «не на слово “герой”, а на слово “нашего”, то есть не на личность, а на эпоху» (там же; ср. с характеристикой века в *Маскараде*: «наш век блестящий, но ничтожный» V, 292).

⁹⁵ Dumas A. Impressions du voyage en Russie. Paris, 1862. V. 7. P. 117.

⁹⁶ Дикман М. И. Мюссе // ЛЭ. С. 328.

крытию национальной самобытности «человека природы» — с *экзотическими* (Казбич, Бэла, Кармен, Матео Фальконе)⁹⁷. Как и в случае со Стендалем, лермонтовская рецепция Мериме весьма близка пушкинской (*старший* поэт обоих французских прозаиков с похвалой упомянул). Эстетические «открытия» Мериме (ироническое *обыгрывание* штампов романтизма, поэтика автобиографизма, функция образа рассказчика), как можно предположить, воспринимались Лермонтовым и сами по себе и через призму творчества Пушкина (*Повести Белкина, Евгений Онегин*). Примечательно, что самого Лермонтова Мериме воспринимал в сравнении с Пушкиным («Лермонтов почти столь же велик»⁹⁸). Думается, помогая И. С. Тургеневу переводить на французский язык *Мцыри*, Мериме в качестве стиливого камертона использовал собственные переводы Пушкина на французский язык⁹⁹.

Значительно и воздействие на *Героя нашего времени* позднего творчества Виньи-прозаика. Лермонтоведы находили в замысле *Бэлы* влияние рассказа *Лопетта, или Красная печать* из сборника Виньи *Неволя и величие солдата* (*Servitude et Grandeur militaires*, 1835). В нем простодушный старый воин, в котором видят сходство с Максимом Максимычем, рассказывает историю трагической любви юноши и девушки. По приказу Конвента он вынужден был юношу казнить, а его обезумевшую от горя возлюбленную с этого времени возить повсюду за собой. Действительно, в стиле *Бэлы* есть общее со сдержанной, суховатой манерой Виньи, а в структуре образа честного, гуманного служаки много черт, характерных для Максима Максимыча. Этот сборник — высшее достижение Виньи-прозаика, овладевающего реалистической поэтикой. Пушкин об этой книге свидетельств не оставил. Его общая оценка прозы Виньи была негативной, исторический роман *Сэн-Мар* (*Cinq-Mars*, 1826) вызвал его раздражение, он назвал его «посредственным романом» (XI, 219), «... хуже романов Загоскина» (XV, 29), а самого Виньи «глупым» (XI, 454). Особенно суровой критике он подверг автора *Сэн-Мара* за фальшь в изображении французом исторических лиц (прежде всего — Мильтона).

Для интеллектуально-философской атмосферы *Героя нашего времени* важны также идеи Монтеня. Великий скептик относится к тем французским писателям, которых Лермонтов не упоминает, но генетическая связь поэта с их творчеством не вызывает сомнения. Существенно, что и Пушкин хорошо знал *Опыты* Мон-

⁹⁷ Эсенбаева Р. М. Трактовка экзотической темы в новелле П. Мериме «Матео Фальконе» и романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» // Научн. труды Азербайджанского педагогич. ин-та русского языка и литературы. Серия XII. № 2. Баку, 1979. С. 35–41.

⁹⁸ Mérimée P. Œuvres complètes. Etudes de la littérature russe. Paris, 1931. T. 1. P. LXXXL.

⁹⁹ Тургенев И. С. Предисловие к французскому переводу «Мцыри» // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1968. Т. 15. С. 90–91.

тень, читал их в свободном переводе С. Волчкова (1762), несколько раз упомянул философа-скептика, позитивно характеризуя весьма привлекавшую его манеру «свободной болтовни»¹⁰⁰. Для Лермонтова существенны идеи относительности истины, категорий добра и зла, что не мешает поэту вести с Монтенем подспудный спор (его ироническая оценка «услужливой астрологии» в *Фаталисте*, недоверие к идее «предопределения»). По мироощущению Печорин причисляет себя к разряду людей, к которым относил себя и Монтень, «вносящих в мир смуту», «имеющих правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо» (6, 347). Как и Монтень, он чрезвычайно высоко ставит категорию сомнения: «Я люблю сомневаться во всем» (6, 347). В целом для Лермонтова важна продолженная и углубленная Монтенем «традиция философской школы скептицизма в трактовке гуманистического индивидуализма»¹⁰¹. Наряду с Монтенем Лермонтову во многом близок Ларошфуко, чья концепция страстей, себялюбия, ролевого поведения («маски») нашла отражение в его романе¹⁰².

Реалистические тенденции определили характер усвоения Лермонтовым французской литературной традиции и в поэзии. Развенчание романтического культа демонизма в поэмах *Саука* и *Сказка для детей* нашло отражение в образе «нечинового» черта. В романе Лесажа *Хромой бес (Le Diable boiteux, 1707)* Асмодей, обладающий способностью незаметно проникать в жилища, проносит героя над Мадридом, показывая ему тайную жизнь людей. Герой Лесажа — бес мелкий, «нечинный», именно он, маленький, уродливый черт, а не красавчик-Амур «заведует», по Лесажу, любовью на земле. Косвенные реминисценции из *Хромого беса* встречаются в *Сауке* и в *Сказке для детей*:

Вы знаете для музы и поэта,
Как для хромого беса, каждый дом
Имеет вход особый; ни секрета,
Ни запрещенья нет для нас ни в чем...

(4, 45)

В шуточных поэмах образ черта несет заряд автоиронии, связанной с развенчанием излюбленного героя лермонтовской фантазии — романтического Демона. В *Сказке для детей*, где бес рассказывает, как он, пролетая над городом, зрит

¹⁰⁰ «Пиши все, что ни попало <...> мысли, замечания литературные и полемические, сатирические портреты и т. под. Это очень легко: так писывал Сенека и Монтань» (XI, 59).

¹⁰¹ Головки В. М. «Опыты» Монтеня как один из источников романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 28–34.

¹⁰² Уразаева Т. Т. С. 73–75.

«страшных тайн везде печальный ряд», образ Демона как бы «сливается» с хромым чертом Лесажа:

То был ли сам великий Сатана,
Иль мелкий бес из самых нечиновых,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных.

(4, 173)

Еще одну модификацию, на этот раз в духе Гете, претерпевает этот образ в поэме *Саука*:

Домашний дух (по-русски домовый),
Как Мефистофель, быстрый и послушный,
Он исполнял безмолвно, равнодушно,
Добро и зло. Ему была закон
Лишь воля господина...

(4, 91)

Пушкин также хорошо знал роман *Хромой бес*, образ Асмодея иронически модифицирован и в его шуточной поэме. По мнению Томашевского, замена в *Руслане и Людмиле* прекрасного Купидона, похищающего Психею, уродливым Черномором, несет след иронии Лесажа (Купидон предстает в безобразном облике Асмодея)¹⁰³. Автор *Хромого беса* интересовал Пушкина и линией творчества, связанной с жанром «плутовского» романа — *История Жиль Бласа из Сантльяны (Le Sage. Histoire de Gil Blas de Santillane, 1715–1735)*, — послужившего, по мнению поэта, образцом «русским нравоописательным романам» (XII, 71).

Некоторые темы и образы, заимствованные у французских поэтов (Арно, Ларгарп, Гюго и др.), ставшие для Лермонтова «сквозными» и оригинально им переосмысленные, получают в последний период совершенное поэтическое воплощение. С поэзией А. Арно, члена Французской Академии, изгнанного после «ста дней» из Франции, Лермонтова связал мотив, выраженный в получившей в России широкую известность романтической элегии *Листок (A. Arnault. La Feuille, 1815)*, которая толковалась как выражение чувств политического изгнанника. Пушкин, оценивший высоко «остроумные и грациозные» (XII, 36) басни Арно, особо выделил в поэтическом творчестве Арно эту элегию (по определению ее автора, «басню»), наградив лестной характеристикой. В России ее переводили В. Л. Пушкин, В. А. Жуковский, Д. В. Давыдов и др. Навейный элегией Арно образ листка, гонимого бурей, проходит через поэзию Лермонтова как

¹⁰³ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 458.

один из ее лейтмотивов: *Портреты*; К*** (Дай руку мне...); *Аул Бастунджи* (гл. 1, XL); *Демон* (ред. 1833–1834); *Мицыри*. Наиболее полно он воплощен в стихотворении *Листок (Дубовый листок оторвался от ветки родимой...)*, 1841). Как и Арно, гонимому бурей листку поэт придает автобиографический характер. Включив мотив изгнанничества, Лермонтов заметно расширяет семантическое поле стихотворения Арно и обогащает его аллегорическим планом (образ «чинары»).

Оригинально переплавлена Лермонтовым и поэтическая традиция А. Карра. С. Штейн первым высказал предположение, что лермонтовское стихотворение *Любовь мертвеца* (март 1841 г.) написано по мотивам *Влюбленного мертвеца* Карра¹⁰⁴. Привожу его в переводе Н. П. Грекова, ориентированном по форме на *Любовь мертвеца* Лермонтова:

Мне грудь земля во тьме могилы
Уж не гнетет,
Меня давно уж голос милый
К себе зовет.
Передо мной уже сияя
Льет солнце свет:
И в небе ангелы, летая,
Мне шлют привет.
Но все храню земную страсть я
И не таю,
Что без любви ее нет счастья
Мне и в раю.
И у меня одно желанье:
Быть вечно с ней
Ей грезы лить очарованья
В тиши ночей;
В ее руках, в цветке душистом
Благоухать,
И с ветром локоном волнистым
Порой играть.
И за нее к Творцу молитва
В душе одна.
Чтоб жизнь ее — с тоскою битва
Была ясна;
Чтобы не снился ей, мелькая,
Ряд прежних дней, —

¹⁰⁴ Штейн С. «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Известия ОРЯС АН. 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 38–47.

Чтоб все мое блаженство рая
Он отдал ей.

Лермонтову близка «находка» Карра заставить с того света звучать мужской голос, но интерпретацию мотива Карром он не принимает. Его лирический герой не склонен к альтруизму в любви, он жаждет страданий земной жизни и, в случае измены невесты, готов к мести:

Увы, твой страх, твои моленья
К чему оне?
Ты знаешь, мира и забвенья
Не надо мне!

(2, 181)

Для публицистической линии в лирике Лермонтова важна традиция А. Барбье, стихотворные сборники которого *Ямбы* (Н. Barbier. *Iambes*, 1831) были весьма популярны в России 1830-х гг. В стихотворении *Плач (Il Pianto)*, 1833) поэт, сочувствуя народу, завоевавшему победу в Июльской революции 1830 г., осуждает буржуазию, «украшшую» у него плоды успеха. Лермонтову близко восхищение Барбье французским народом, он выразил его, обращаясь к Карлу X в раннем стихотворении *30 июля — (Париж) 1830 года*: «Но ты француз не узнал!» (1, 287). Лермонтову близки не только обличительный пафос, но и форма ямбических стихов Барбье (чередование 12-ти и 8-сложных строк). Однако он принимал французского поэта не безусловно. А. П. Шан-Гирей вспоминал, что Лермонтов, находясь на гауптвахте в марте 1840 г., читал *Ямбы* Барбье и они ему «не нравились», за исключением одной строфы из стихотворения *Известность (La popularité)*¹⁰⁵. За год до этого, в 1839 г., Лермонтов в качестве эпитафии к стихотворению *Не верь себе...* взял четыре строки из *Пролога* к *Ямбам*. В этой пьесе он использовал форму «ямбов» Барбье, несколько ее изменив (у него чередование 6-стопного и 4-стопного ямба). Примечательно, что в эпитафии Лермонтов сделал на первый взгляд незначительное, а по существу важное изменение. В стихе «Que me font après tout les vulgaires abois // De tous ses charlatans...» («Что мне за дело в конце концов до вульгарного лая // Всех этих шарлатанов...») он заменил местоимение единственного числа «me» на множественное «nous» — «Que nous font...» («Что нам за дело...»). Инвектива в этом случае выражена не от лица автора: Лермонтов расширил общественный смысл строк, произнося их как бы от имени «толпы», отвергающей поэта-мечтателя, поглощенного лишь своими страданиями. В то же время стихотворение Лермонтова проникнуто свойственной Барбье непримиримостью по отношению к филисте-

¹⁰⁵ Шан-Гирей А. П. Воспоминания о Лермонтове // Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 48.

рам, равнодушным к поэзии. В пьесах обоих поэтов существенна мысль о «духовной смерти поколения»¹⁰⁶; в *Думе* заметна переключка с этими мотивами. Однако Лермонтов, «если и пользуется отдельными запомнившимися ему поэтическими формулами Барбье, то изолируя их от контекста и подчиняя собственным задачам; здесь нет речи о воздействии поэтической системы в целом на другую целостную систему»¹⁰⁷. В дальнейшем поэзия Лермонтова послужила стилистическим «камертоном» для перевода Барбье на русский язык. О восприятии Барбье Пушкиным свидетельств нет, однако трудно предположить, чтобы он не читал *Ямбы*, тем более что с виньетки написанного в соавторстве с А. Руае романа Барбье *Дурные парни* (*Les mauvais garçons*, 1830) Пушкин срисовал пером запоминающийся тонкий рисунок¹⁰⁸. Думается, «неупоминание» имени Барбье в данном случае — осознанный «минус-прием»: июльскую революцию 1830 года Пушкин, как известно, встретил без всякого сочувствия.

В последний период завершается и руссоистская линия в творчестве Лермонтова. Поэт отлично знает тексты Руссо, дважды упоминает его имя. Как и Пушкину, ему близка идея нравственного превосходства природы над цивилизацией. *Старший* поэт переживает сложную диалектику восприятия Руссо, в лицейские годы он ценит его за роман *Новая Элоиза* (J.-J. Rousseau. *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) как писателя-сентименталиста, в кишиневский период — за социальные идеи (ему близко противопоставление «цивилизованного» человека «естественному»), а после неудачи европейских революций у Пушкина возникает ироническое отношение к защитнику «вольности и прав» (*Евгений Онегин*). Переоценивая просветительские идеи, Пушкин приходит к убеждению, что учение Руссо преходящее, «мысли детские» и «мечты несбыточные» (XII, 31). Уже во время южной ссылки он приходит к идее о невозможности «цивилизованного» человека освободиться от законов общества. Однако уважение к Руссо как к просветителю не исчезает, в глазах Пушкина он остается среди «святых изгнанников», чьи «славны тени» вошли в «бессмертный Пантеон» (*Андрей Шенье*).

Лермонтову наиболее близка руссоистская коллизия «природа — цивилизация». «Тихой и торжественной» природе, в которой все «свято и чисто» (6, 95), Лермонтов противопоставляет общественного человека, выдумавшего «свои законы» (6, 35), зараженного «развратом, ядом просвещения» (*Измаил-Бей*, ч. 1, гл. 12). Антитезы естественной свободы и установленной людьми заточения (*Мицери*), естественного и цивилизованного человека (Бэла — Печорин), гармоничной природы и мятущегося героя (*Вадим*, *Сашика*) сближают взгляды Лермонтова с концепцией Руссо. Однако в свете последующего исторического опыта антиномии Руссо казались Лермон-

тову иногда наивными, а стиль — декламационным и декоративным. Он, как и Пушкин, не принимает концепции «идеального» дикаря. Обдумывая замысел *Героя нашего времени*, Лермонтов учитывал и опыт Руссо — создателя *Исповеди* (*Les Confessions*, 1766–1769). В предисловии к *Журналу Печорина* автор писал: «Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям» (6, 240). У Лермонтова Печорин ведет дневник для одного читателя, *самого себя*, и это важная характерологическая деталь, залог отсутствия фальши и позы. Стремясь усложнить руссоистскую концепцию культуры, Лермонтов обратился к байроновскому преломлению руссоизма; в дальнейшем его представления обогатились идеями *историзма*.

Если лермонтовская рецепция Руссо близка Пушкину, то по отношению к восприятию Вольтера между *младшим* и *старшим* поэтами — существенное различие. Пушкин, прямо или косвенно упомянувший Вольтера более двухсот раз, по отношению к автору *Кандида* также пережил сложную эволюцию от *поклонения* в лицейские годы до *разочарования* в Вольтере-художнике как поэте-классицисте (его прозу Пушкин ценил высоко), допускающем подчас в своем человеческом поведении унижающие просветителя шаги¹⁰⁹. Однако, даже учитывая резкие критические замечания поэта в адрес Вольтера, нельзя не признать, что «фернейский патриарх», в глазах Пушкина, до конца его дней — «гигант», «великан сей эпохи», «великий писатель» (XII, 75).

Отношение Лермонтова к Вольтеру более сдержанное (в его позиции ощущается скрытое несогласие с Пушкиным), но все же просветительский пафос свободомыслия и неприятия авторитетов ему близок. Как писал Н. П. Дашкевич, в его героях «воплонилось отчасти самосознание вольнодумца XVIII-го века, превозносившего мощь разума, Вольтеровский демонизм, гордая апофеоза воли человека»¹¹⁰. Лермонтов упомянул Вольтера всего два раза (однако не следует забывать, что после 14 декабря 1825 г. имя просветителя в России негласно «табуировано»¹¹¹). Первый раз — в *Маскараде* в реплике Казарина для обозначения авторитетного философа (существенно, что он поставлен в ряд с Декартом, одним из самых почитаемых мыслителей), объясняющего действительность:

¹⁰⁹ См.: Заборов П. П. Пушкин и Вольтер // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. С. 86–99; его же: Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978. С. 174–189.

¹¹⁰ Дашкевич Н. П. С. 474.

¹¹¹ Примечательно, что, отлично зная об этом «табу», активно борющийся за постановку *Маскарада* Лермонтов сохранил имя Вольтера во всех редакциях *Маскарада*. Невольно возникает вопрос — не было ли его упорство одной из причин непрохождения цензуры?

¹⁰⁶ Любимова Г. П. С. 60.

¹⁰⁷ Гинзбург Л. Я. С. 117.

¹⁰⁸ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 424–425.

Что ни толкуй Вольтер или Декарт
— Мир для меня — колода карт,
Жизнь банк...

(5, 339)

Позднее, в *Сказке для детей* имя просветителя используется для характеристики екатерининского вельможи, пережившего свое время:

... томимый бессонницей
Собранье острых слов перебирал
Или читал Вольтера...

(4, 178)

Выясняя лермонтовскую рецепцию Вольтера, необходимо остановиться на одном, совершенно не проясненном эпизоде биографии поэта. Н. М. Сатин вспоминал, что при встрече с Белинским на Кавказе в 1837 г. Лермонтов, эпатируя собеседника, иронизировал по поводу Вольтера: «... его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры»¹¹². Высказывалось предположение (Н. Бродский¹¹³, Л. Семенов¹¹⁴, В. Кулешов¹¹⁵), что Сатин за давностью времен (он писал *Воспоминания* в 1865 г., а опубликовал их в 1895 г.) приписал Лермонтову суждение Белинского, относившегося в период «примирения» к Вольтеру критически и отличающегося в 1837 г. известным «французоедством». Другие исследователи (Ю. Оксман, А. Попов) с этой гипотезой не согласились и выразили мнение, что Лермонтов имел в виду не Вольтера-просветителя, а политического дельца и апологета «просвещенного абсолютизма»¹¹⁶, которого осуждал и Пушкин в статье *Вольтер*, опубликованной в *Современнике* (1836). М. И. Гиллельсон в заметке *Сатин* в *ЛЭ* соглашается с Ю. Оксманом, подчеркивая при этом положительное отношение Лермонтова в 1837 г. к энциклопедистам. По этому вопросу нет ясности по сей день, дискуссия продолжается¹¹⁷. Прояснение обстоятельств этого биографического факта было бы немаловажным для

¹¹² Сатин Н. М. Отрывки из воспоминаний // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 202.

¹¹³ Бродский Н. Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г. // Лит. наследство. Т. 45–46. Лермонтов П. М., 1948. С. 730–740.

¹¹⁴ Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 70.

¹¹⁵ Кулешов В. И. К вопросу о достоверности «Воспоминаний» Н. М. Сатина (относительно пятигорской размолвки Лермонтова и Белинского в 1837 г.) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994.

¹¹⁶ Попов А. Лермонтов на Кавказе. Ставрополь, 1954. С. 64–65.

¹¹⁷ См.: Кулешов В. И. К вопросу о достоверности «Воспоминаний» Н. М. Сатина (относительно пятигорской размолвки Лермонтова и Белинского в 1837 г.) // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания, Ставрополь, 1994.

понимания общей оценки Лермонтовым французского Просвещения (напомним, что, по воспоминаниям Сатина, во время спора перед поэтом лежал томик Дидро).

Приведенные примеры разнообразных форм рецепции Лермонтовым французской литературы демонстрируют исключительную самостоятельность поэта в усвоении французской традиции. Он постоянно «переделяет» материал *на свой лад* и, «сплавляя» разнородные элементы, достигает своеобразного творческого *синкретизма*. Сущность подобного приема «усвоения» традиции раскрыл В. К. Кюхельбекер, утверждая, что у Лермонтова «и в самых подражаниях есть что-то свое <...> хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это — не безделица»¹¹⁸. Лермонтов меняет атмосферу оригиналов, подвергает их активной переработке, «включает» не редко в совсем иные контексты, приводящие порой к полному переосмыслению, подчас — к полемике с первоисточником»¹¹⁹. Творческую самостоятельность поэт демонстрирует и в переводческой деятельности (замечательны его переводы и «переделки» из А. Шенье, Арно, Гете, Гейне, Зейдлица и др.). Под пером Лермонтова, благодаря своеобразной творческой *алхимии*, оригинал как бы приобретает, используя выражение Пушкина, «вторую жизнь».

Рецепция Лермонтовым французской литературы в конечном итоге представит сложной и подвижной: развитие — в сторону более углубленного постижения поэтом французской словесности. Несколько негативных отзывов первого периода отнюдь не исчерпывают общего положительного восприятия Лермонтовым французской словесности.

Достижения французской литературы были бесспорно исключительно важны для Лермонтова. В этом отношении сопоставление с Байроном может многое прояснить. Именно во Франции произошло рождение столь важного для Лермонтова жанра — *исповедального романа*. Именно здесь был впервые создан образ героя времени, больного «болезнью века» (Байрон в *Чайлд Гарольде* только «подхватил» это начинание). Именно французские романтики предложили интерпретацию столь важной для Лермонтова «восточной темы» в форме более ему близкой, чем у «изобретателя» жанра «восточной поэмы». Именно французы обогатили галерею «литературных чертей» образом «нечиновного» беса, способного показать жизнь во всей ее неприглядности. Именно последователи школы «французского байронизма» изобрели оригинальную разработку образа Люцифера, в чем-то даже более существенную для русского поэта, чем предложенную в *Каине* его создателем (они включили в структуру образа столь важный для Лермонтова ракурс — мотив могучей любовной страсти). И даже в чисто человеческом плане, в лермонтовском романтическом мифе о мученике-поэте *фран-*

¹¹⁸ Кюхельбекер В. К. Дневник. Л., 1929. С. 292.

¹¹⁹ Федоров А. В. С. 361.

цуз в конечном итоге, если и не вытеснил *англичанина*, то стал с ним вровень (подобную диалектику «пережил» и Пушкин). О Байроне как о личности Лермонтов в последний раз упомянет в начале тридцатых годов, а Андрею Шенье как своему alter ego посвятит глубоко личностный «тайный» цикл, который завершит в 1839 г.¹²⁰

Сопоставление с Байроном красноречиво, но помогает «высветить» лишь одну сторону проблемы. Для Лермонтова, как известно, наиболее важна во французской литературе психологическая традиция. Чтобы понять всю сложность ее усвоения поэтом, необходимо включить пушкинский опыт: рецепция Учителя в этом процессе — важное промежуточное звено. Оригинально и самобытно «переплавляя» французскую психологическую традицию, Пушкин овладевал искусством постижения «внутреннего» человека, умением разгадывать «тайны сердца», мастерством построения сложного характера, то есть всем тем, что станет бесценной «школой» для Лермонтова-психолога. Нельзя описать воздействие новелл Мериме на *Героя нашего времени* или шуточных поэм Мюссе на *Сашку*, не включив регистра *Повестей Белкина* или *Графа Нулина*. Какую бы проблематику ни выдвигали на первый план французы — современный Восток, суть «духа Зла» или проклятие нравственной «болезни века», — в ее усвоении пушкинский опыт приобретал для младшего поэта решающее значение. Б. В. Томашевский, маркируя своеобразную «иерархию» уровней рецепции как структурно важный феномен, с помощью счастливой метафоры (ее можно было бы распространить на все творчество Лермонтова) подвел итог: «После романа Пушкина уже исключалась возможность прямого “влияния” предшествующих героев <...> Онегин принял на себя болезнь своих предшественников»¹²¹.

Сложность рецепции Лермонтовым французской литературы невозможно было бы постичь без включения, условно говоря, *пушкинского прожектора*. Именно этот, ни с чем не сравнимый по значимости для Лермонтова *луч*, позволяет в конечном итоге «высветить» истинную оценку поэтом литературы Франции.

Вторая глава

«ТАЙНЫЙ» ЦИКЛ АНДРЕЙ ШЕНЬЕ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

И ты, поэт, высокого чела
Не уберег!

Лермонтов.
Сашка

«Тайный» цикл *Андрей Шенье* — своеобразный «пик» гипотетичности: «нехватка» биографических материалов усугубляется осознанной ориентацией Лермонтова на *засекречивание*. В творческой биографии поэта известен подобный случай *засекреченного* цикла (Н. Ф. Ивановой); однако в посвящении к большинству составивших его пьес значились инициалы («Н. Ф.», «И. Н. Ф.», «И...вой», «Романс к И...», «К Н. И.» и др.), что и позволило лермонтоведам разгадать адресата. Иное дело с Андреем Шенье: его имя прямо названо лишь один раз.

«Русский Шенье» — фигура мифологическая. Компаративисты и культурологи второй половины XX века (Д.-А. Пажо, П. Брюнель, Ш. Марон и др.) выдвинули тезис: «У каждого писателя — свой миф»¹²². По отношению к Андрею Шенье греческий миф как бы раздваивается: «магический» певец Орфей, разорванный разъяренными вакханками, и Марсий, посмевшийся вызвать на соревнование небесного властителя (Аполлон *содрал* с него кожу). «Русский» Шенье существенно отличается от Шенье «французского»: иной сгусток памяти. «Миф» включает в себя не только внезапное «обретение» читателями неизвестного дотоле гениального поэта, его пленительный образ и пронзительную картину казни, нарисованные Де Ла Тушем в предисловии к первому изданию стихов француза

¹²⁰ См.: *Вольперт Л. И.* «Тайный» цикл *Андрей Шенье*. С. 93–107.

¹²¹ *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 496.

¹²² *Pageaut D.-H.* La littérature générale et comparée. Paris, 1970. P. 111. В книге дана такая парадигма: «Валери — Нарцисс, Рильке — Орфей, Камю — Сизиф». А. Жид желал, чтобы его считали «Прометеем», «патроном писателей».

(1819)¹²³, но и сложный комплекс, связанный с Пушкинской элегией *Андрей Шенье*. Именно Пушкин, слив свой голос с голосом поэта кануна казни, положил начало «русскому Шенье»: историческая личность и художественный образ слились.

В *мифологенность* «русского Шенье» внес свою лепту и Его Величество Случай (или осознанная провокация?). Никакой связи с восстанием декабристов в замысле пушкинской элегии, естественно, быть не могло. П. А. Вяземский обладал полным текстом стихотворения уже в июле 1825 г. Но изъятые цензурой 43 строки¹²⁴, как известно, после возвращения поэта из северной ссылки начали ходить по рукам с надписью *На 14-е декабря*. Особенно пугающе злободневно из уст Андрея Шенье звучало проклятие: «О горе! О безумный сон // Где воля и закон? Над нами // Единый властвует топор. // Мы свергнули царей Убийцу с палачами // Избрали мы в цари. О ужас! О позор!» (II, 398). Пушкин, считавший, что во время разговора с Николаем I в сентябре 1826 г. он сумел объяснить царю хронологическую невозможность связи этих строк с *14-м декабря* и гордившийся в связи со смертью Александра I провиденциальным смыслом отрывка («Я пророк, ей Богу пророк!..» XIII, 249), охотно читал его друзьям как отдельное произведение под названием *Пророчество*. Поэт и в мыслях не имел возможного трагического развития событий¹²⁵. Власти, однако, решили по-иному: осенью 1826 г. начался политический процесс, кончившийся лишь летом 1827 г.¹²⁶

Тот факт, что гремучая смесь французской революции и декабристского восстания в сознании российских властей связалась с Андреем Шенье, имел злосчастное последствие: имя француза стало *полутабуированным*. С этого момента за «русским Шенье» начинает тянуться не только шлейф восторгов и восхищения, но

¹²³ *La Touche A. de. La Vie et les Œuvres poétiques d'André Chénier. Paris, 1819.* Библиографию по теме «Пушкин — А. Шенье» см.: *Рак В. Д. Шенье Андре-Мари // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии».* СПб., 2004. С. 387–388.

¹²⁴ Среди них: «Я зрел твоих сынов гражданскую отвагу, // Я слышал братский их обет, // Великодушную присягу // И самовластия бестрепетный ответ» (II, 398).

¹²⁵ Подробнее о «деле» Шенье см.: *Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблемы публичного поведения поэта.* СПб., «Гиперион». 2003. С. 201–262.

¹²⁶ Вяземский писал А. И. Тургеневу и В. А. Жуковскому 20 сентября 1826 г.: «Отрывки из его Элегии Шенье, не пропущенные Цензурой, кем-то были *подогреты* (курсив мой. — Л. В.) и пущены по свету под именем 14-го Декабря. Несколько молодых людей сделались жертвою этого подлога, сидели в заточении и разосланы по полкам» (Переписка Александра Ивановича Тургенева с Петром Андреевичем Вяземским. Пг., 1921. С. 42–43). Наказание за распространение отрывка было, как известно, более суровым (А. И. Алексеев был приговорен к смертной казни; приговор впоследствии был смягчен).

и сильных опасений. Начало пути Лермонтова-поэта, отделенное от пушкинского *дела Шенье* всего несколькими годами, совпало со временем, когда зловещий процесс был еще «на слуху». Как можно предположить, *младший* поэт, знакомый не только с пушкинской элегией (она была напечатана с цензурными сокращениями в сборнике 1826 г.), но и со всей историей изъятых строк, довольно рано осознал опасность упоминания имени Шенье.

1825-й («година роковая», по выражению В. Кюхельбекера) наложил печать на мировосприятие Лермонтова. «Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря, — писал Герцен. — Разбуженные этим великим днем, мы увидели лишь казни и изгнания. Вынужденные молчать, сдерживая слёзы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать в себе мысли — и какие мысли! Это уже не были идеи просвещенного либерализма, идеи прогресса, — то были идеи сомнения, отрицания, мысли, полные ярости. Свыкшись с этими чувствами, Лермонтов не мог найти спасения в лиризме, как находил его Пушкин <...> Мужественная, печальная мысль всегда лежит на его челе, она сквозит во всех его стихах»¹²⁷.

О «тайном» цикле *Андрей Шенье* нет ни одной специальной работы, есть лишь разрозненные (часто весьма ценные) замечания¹²⁸. Формальным единством (строфика, ритмика, посвящения, эпитафии) цикл не обладает, но мотивно-тематическим — в высшей степени. Оно определено единством авторского лирического «Я», лермонтовским восприятием Шенье как своего alter ego и, что особенно важно, мотивом *гибели поэта*. Провиденциальная сущность мотива по мере творческого роста поэта будет неуклонно возрастать; после смерти Пушкина он приобретет структурно важное значение. Импульсом к зарождению мотива послужили исторические события (смерть Байрона и Андрея Шенье), литературный факт — опубликование пушкинской элегии *Андрей Шенье* и, что не маловажно, воздействие древнегреческой мифологии (мифы о Кассандре, Орфее и Марсии). Думается, поначалу группа стихов, связанная с именем Шенье, не была задумана Лермонтовым как единое целое, но после гибели Пушкина *ретро-* и *перспективно* стала восприниматься самим автором как единый текст.

Ощущение опасности, исходящее от имени Шенье, как отмечалось, с начала творчества не покидало Лермонтова. В течение тридцатых годов оно лишь на-

¹²⁷ *Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Изд. АН СССР. Т. 7. М., 1956. С. 225.*

¹²⁸ *Веселовский Ю. Пушкин и Шенье // Пушкин [собр. соч.] / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 3. СПб., 1899. С. 581–584; Нейман Б. В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. 1914; Гинзбург Л. Я. К анализу стихотворения Лермонтова «Смерть поэта». Кого подозревает Лермонтов под словами: «певец неведомый, но милый»? (Опыт построения новой гипотезы) // Slavia, 1930. Roč. 9, seš. 1. С. 85–102 (в дальнейшем: *Гинзбург Л. Я.*); Вацуро В. Э. Лермонтов и Андре Шенье (К интерпретации одного стихотворения) // Михаил Лермонтов. 1814–1889. Норвичские симпозиумы. Т. III. Нортфилд, 1992. С. 117–130 (в дальнейшем: *Вацуро В. Э.*).*

растало, а в момент жизненной катастрофы 1837 года стало глубоко осознанным чувством тревоги. Именно поэтому поэт с самого начала ориентируется на *засекречивание* — имя француза прямо названо лишь в пьесе *Из Андрея Шенье* (1830–1831):

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не снесу стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец.
Но ты не обвиняй страдальца молодого,
Молю, не говори насмешливого слова.
Ужасный жребий мой твоих достоин слез,
Я много сделал зла, но больше перенес.
Пускай виновен я пред гордыми врагами,
Пускай отмстят; в душе, клянуся небесами,
Я не злодей, о нет, судьба губитель мой;
Я грудью шел вперед, я жертвовал собой;
Наскучив суетой обманчивого света,
Торжественно не мог я не сдержать обета;
Хоть много причинил я обществу вреда,
Но верен был всегда тебе, мой друг, всегда;
В уединении, среди толпы мятежной,
Я все тебя любил, и все любил так нежно.

(1, 313)

Хотя единственное прямое свидетельство знакомства Лермонтова с текстами Шенье относится к позднему периоду¹²⁹, он их хорошо знает уже в юности (установлены вербальные переключки его ранних стихов с текстами француза¹³⁰). Поэтика стихотворения описана многосторонне, отмечались черты сходства с пушкинской элегией, переплетение в пьесе лирического и гражданского мотивов, трагическая провиденциальная настроенность¹³¹, но один момент остался

¹²⁹ Шан-Гирей вспоминал, что весной 1840 г. во время посещения поэта в Ордонансгаузе, куда тот угодил за дуэль с Э. Барантом, Лермонтов и он читали стихи А. Шенье. (См.: Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 48.)

¹³⁰ Вацуро В. Э. С. 120, 121, 128. См. также: Вацуро В. Э., Мильчина В. А. Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 635–636; Гречаная Е. П. Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 101–108.

¹³¹ Мотив «предчувствия смерти» проходит через всю раннюю лирику поэта:

неотмеченным: своеобразная авторская *игровая стратегия*, в дальнейшем она станет характерной чертой «тайного» цикла. Лермонтоведов не заинтересовала загадочная странность названия: сначала Ю. Веселовский¹³², а затем Э. Дюшен отметили отсутствие у Шенье такого стихотворения¹³³. Но если это вполне оригинальный текст, то почему Лермонтов счел необходимым «отвести» внимание читателя от этого факта и собственную пьесу выдать за *перевод* или *переделку*? Думается, в названии использован один из приемов лермонтовской игровой стратегии. Предлог «из» как бы несколько снимает с автора ответственность: дать «перевод» *из Шенье* — меньший криминал, чем *оживить* его образ. Последнее означало бы возвысить подозрительного, в глазах властей, казненного поэта до уровня высокого лирического героя, как это сделал Пушкин. Функцию камуфляжа («отвода глаз»), думается, выполняет и усиленная, по сравнению с пушкинской, интонация критической авторефлексии Шенье в свой адрес: «Хоть много причинил я обществу вреда...» (1, 32). В портрете, нарисованном Де Ла Тушем, не было ни намека на «вред», принесенный Андреем Шенье, напротив, всячески подчеркивалось благородное бесстрашие поэта. Он был отправлен якобинцами на гильотину за то, что посмел написать для Людовика XVI последнее «слово» предсмертного обращения к народу. Но, в глазах русских властей, как отмечалось, «вред», принесенный французским поэтом, был «неоспорим»: и не потому, что Шенье восторженно принял первый этап революции и создал пламенный гимн свободе *Ода зала игры в мяч (Le Serment du Jeu de Paume, 1789)*, а потому, что его имя оказалось намертво *повязанным с 14-м декабря*.

Пьеса *Из Андрея Шенье* положила начало группе стихов, связанных с образом Шенье и построенных на поэтике «литературного автобиографизма»: собственная биография поэта предстает в стихотворении в «переплавленном» виде. В дальнейшем Шенье — иногда загадочный лирический субъект, иногда — объ-

Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.
(1831-го, июня 11 дня; 1, 185)
Мое свершится разрушенье
В чужой неведомой стране.
(1830. мая. 16 число; 1, 132)

¹³² Первым отметил отсутствие такой пьесы у Шенье Ю. Веселовский: «Это стихотворение — не перевод какой-либо пьесы А. Шенье, а попытка воссоздать, вдохновляясь его же сочинениями, его предсмертные думы, воспоминания о прошлом, тщетные старания угадать будущее» (Академическое издание сочинений Лермонтова, СПб., 1910. Т. 1. С. 408).

¹³³ Дюшен Э. С. 126.

ект, читателю часто предлагается самому решить — в центре авторское «я» или «я» Андрея Шенье¹³⁴.

В дальнейшем ориентация на засекреченность будет нарастать: «завесу» тайны цикла исследователи приоткрывали в течение более чем ста лет. «Прозрение» впервые осенило И. М. Болдакова в 1896 г. во время подготовки примечаний к одному из самых пронзительных и трагических стихотворений Лермонтова *Не смейся над моей пророческой тоскою* (1837). Болдаков задал неожиданный для комментатора вопрос: «Не хотел ли Лермонтов, подобно Пушкину, в рассматриваемом стихотворении почтить память Андрея Шенье?». Думается, ученого навело на след сходство с пьесой *Из Андрея Шенье*, но главное — строки: «Я знал, что голова, любимая тобою, С твоей груди на плаху перейдет». Маркированы слова «голова» и «плаха», возникает образ гильотины.

С этого момента забрезжила гипотеза о каком-то возможном обширном замысле Лермонтова, посвященном Андрею Шенье. Процесс *поиска* продолжился в 1914 г., когда была опубликована поэма *Сапка* и стала известна знаменитая строфа — «И ты, поэт, высокого чела не уберег...». Хотя имя Шенье в ней прямо не названо, оно вычитывалось с очевидностью; к двум стихотворениям подключился фрагмент из поэмы.

Следующий шаг в процессе раскрытия «тайного» цикла сделала Л. Я. Гинзбург, посвятившая в 1930 г. обширную статью пяти строкам из стихотворения *Смерть Поэта*:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

(2, 85)

Кого имеет в виду Лермонтов? Гинзбург выдвинула гипотезу: не *Ленского*, а *Андрея Шенье*¹³⁵. Многие ее доводы (не все!) весьма убедительны. Она восста-

¹³⁴ Некоторые строки пьесы переключаются со стихами Лермонтова этого периода, написанными от *первого лица* (*Слава*, *Унылый колокола звон*), в которых также звучит мотив «клеветы». Прием «игры» с читателем, своеобразного *иносказания* был поэтом использован уже в *Жалобах турка* (1829), где пятнадцатилетний Лермонтов *подетски* простодушно раскрывает суть «игры»:

Р. S. Ах! если ты меня поймешь,
Прости свободные намеки;
Пусть истину скрывает ложь:
Что ж делать? — все мы человеки!..

(1, 49)

наливает картину широкой популярности Шенье в пушкинскую эпоху и в поддержку своей гипотезы приводит разнообразные аргументы (лингвистические, включая словари эпохи, семантические, психологические). Например, размышляет она, с точки зрения читательской рецепции того времени — кто значительней? Тридцатидвухлетний поэт трагической судьбы или выдуманный герой, убитый, в общем-то, случайно (Онегин перед дуэлью колебался, смерти друга не желал, после трагического исхода терзался¹³⁶; вряд ли в этом случае релевантен эпитет «безжалостный»). И почему бы Ленского прямо не назвать по имени? К наблюдениям исследовательницы можно добавить еще два. Первое — по поводу «ревности глухой». *Ревность* — лейтмотив любовной лирики Шенье; Пушкин в элегии маркировал важность для француза этого мотива, заставив героя выделить эту эмоцию, как главную: «И что ж оставлю я? Забытые следы // *Безумной ревности...*» (курсив мой. — Л. В.). Второе — по поводу слова «неведомый». Имя Шенье в то время часто сопровождалось этим эпитетом: до 1819 г. поэта не знали. Тот же Пушкин в элегии маркирует: «Звучит *незная* лира...» (курсив мой. — Л. В.). Аргументы Л. Я. Гинзбург несколько прямолинейны, на самом деле всё сложнее, но в принципе убедительны. Думается, Лермонтов осознанно «затемнил» вопрос.

В анализируемых пяти строках — черты авторской стратегии всего цикла. Она — в особой амбивалентности, неясности, такую стратегию можно назвать «игровой». Поэт как бы предлагает два решения (в его время склонялись к предположению — *Шенье*, сегодня, когда Андрей Шенье, практически, забыт, читатель не сомневается — *Ленский*). В советское время в многочисленных описаниях стихотворения *Смерть поэта* гипотезу Л. Я. Гинзбург, как правило, не учитывали. Тому много причин, думается, одна из них — общее отношение к якобинцам: принято было их восхвалять, казнь поэта не украшала, привлекать лишней раз к ней внимание не рекомендовалось. Такой подход, как нам представляется, отразился и на дискуссии о «возвышенном галле» пушкинской *Вольности*¹³⁷. Л. Я. Гинзбург вопрос о существовании «тайного» цикла не интересовал, она, пусть спонтанно, невольно внесла важный вклад в аргументацию гипотезы Болдакова: к имеющимся текстам примкнул важный лирический фрагмент.

Следующий шаг к высвечиванию «тайного» цикла сделал в 1835 г. Б. М. Эйхенбаум в комментариях к раннему стихотворению *Когда твой друг пророческой тоскою* (1830–1831). Через 50 лет после «прозрения» Болдакова в

¹³⁵ *Гинзбург Л. Я.* К анализу стихотворения Лермонтова «Смерть поэта». Кого подозревает Лермонтов под словами: «певец неведомый, но милый»? (Опыт построения новой гипотезы). С. 86.

¹³⁶ «Где окровавленная тень // Ему являлась каждый день».

¹³⁷ Б. В. Томашевский сначала выдвинул кандидатуру Андрея Шенье, но позже отдал предпочтение Лебрену.

комментариях к пьесе ученый высказал предположение, что и здесь лирический субъект — Андрей Шенье¹³⁸. Думается, «находка» Эйхенбаума определялась теми же двумя строчками: «... голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет».

К ***

Когда твой друг с пророческой тоскою
Тебе вверял толпу своих забот,
Не знала ты невинною душою,
Что смерть его позорная зовет,
Что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет;
Он был рожден для мирных вдохновений,
Для славы, для надежд; — но меж людей
Он не годился; и враждебный гений
Его душе не наложил цепей;
И не слышал творец его молений
И он погиб во цвете лучших дней;
И близок час... и жизнь его потонет
В забвенье, без следа, как звук пустой;
Никто слезы прощальной не уронит,
Чтоб смыть упрек, оправданный толпой,
И лишь волна полночная простонет
Над сердцем, где хранился образ твой!

(2, 217)

В этой пьесе снова повторен мотив «пророческой тоски», провиденциального угадывания собственного неизбежного трагического конца. В отличие от элегии Пушкина, где есть фатальная ясность (герой знает: казнь — «завтра»), здесь тоска неопределенности, как бы «забегания» вперед и вместе с тем взгляд из «пустостороннего мира». От более позднего стихотворения *Не смейся над моей пророческой тоскою* эта пьеса отличается тем, что она не от первого лица, менее страстная и более отстраненная. В 1995 г. Эмма Герштейн, вспомнив гипотезу Эйхенбаума, уточнила: «Идея не нашла своего развития, и, кажется, если судить по дальнейшим работам Б. М. Эйхенбаума о лирике Лермонтова, он от нее отказался»¹³⁹. «Разгадывание» цикла идет с отступлениями.

¹³⁸ Лермонтов М. Ю. Стихотворения / Вступит. статья, ред., коммент. Б. М. Эйхенбаума. Л., 1940. Т. 1. С. 320.

¹³⁹ Герштейн Э. Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 137.

Существенный поворот в изучение проблемы внес в 1991 г. В. Э. Вацуру в статье *Лермонтов и Андре Шенье (К интерпретации одного стихотворения)*, посвященной пьесе К*** (*О, полно извинять разврат!* 1830–1831). Введя новый обширный материал, сопоставление с оригинальными текстами А. Шенье (ученый привлекает исследования В. Мильчиной и Е. Гречаной¹⁴⁰), включив механизмы изысканного стилистического анализа и, главное, — ассоциации с элегиями *Андрей Шенье* Пушкина и *Из Андрея Шенье* Лермонтова, В. Э. Вацуру предложил смелое новаторское решение: он выдвинул на роль *лирического адресата* стихотворения — *Андрея Шенье* (ранее назывались имена Пушкина, Полежаева, Мицкевича). Убедительно аргументируя свое предположение, В. Э. Вацуру демонстрирует высокий образец работы со сложным аппаратом гипотезы (включая метаописание приема) и на материале сложнейших поэтических ассоциаций делает немаловажное для понимания структуры пьесы эстетическое «открытие». Лермонтов со всей тщательностью «закамуфлировал» имя адресата, глубинный замысел стихотворения мог навсегда остаться нераскрытым, но В. Э. Вацуру поэтический «ребус» блистательно разгадал. Таким образом, корпус *миницикла* определился: четыре стихотворения, примыкающая к ним строфа из поэмы *Саишка* и фрагмент из *Смерти Поэта* (не исключено, что это — не «последнее слово» в разгадке цикла):

- 1) *Из Андрея Шенье* (1830–1831); первая публикация в 1889 г.
- 2) К*** (*О, полно извинять разврат!*) (1830–1831); первая публикация в 1889 г.
- 3) *Когда твой друг с пророческой тоскою* (дата не установлена, предположительно — 1830–1832); первая публикация в 1911 г.
- 4) Пять строк из стихотворения *Смерть поэта*.
- 5) *Не смейся над моей пророческой тоскою* (1837); первая публикация в 1846 г.
- 6) VXXXIII и VXXXVIII строфы поэмы *Саишка* (1839); первая публикация в 1914 г.

В. Э. Вацуру заканчивает статью принципиально важным сопоставлением Шенье с Байроном. «Я по нему с ума схожу», — пишет о Байроне Пушкин в 1821 г., но уже в середине двадцатых годов предпочтительный интерес отдает Андрею Шенье. Ту же диалектику проходит и Лермонтов. Вацуру это отмечает: «... реальное историческое лицо и вместе с тем художественный образ, Андре

¹⁴⁰ Вацуру В. Э. С. 120, 121, 128. См. также: Вацуру В. Э., Мильчина В. А. Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 635–636; Гречаная Е. П. Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник пушкинской комиссии. Вып. 22. Л., 1988. С. 101–108.

Шенье занял в творчестве *раннего* Лермонтова (курсив мой. — Л. В.) место совершенно особое, — сразу вслед за образом Байрона, если не рядом с ним»¹⁴¹. Замечание ценное и пронизательное, но вызывающее и некоторые сомнения. В том, что касается Байрона, нельзя не согласиться, но с одной оговоркой: *после* гибели Пушкина французский поэт в сознании Лермонтова как бы «опередит» англичанина (кроме всего прочего, *смерть от лихорадки* это не совсем то же самое, что *смерть под ножом гильотины*). Однако главное возражение касается хронологии: Шенье занял «особое место» не только и не столько в *ранний* период творчества Лермонтова, сколько в «*поздний*».

Гибель Пушкина — переломный момент в создании «тайного» цикла. Она ретроспективно подсветила новым светом весь комплекс «Русского Шенье», пушкинскую элегию, уже написанные лермонтовские пьесы о Шенье (их провиденциальный смысл теперь раскрылся по-новому), не случайно столь органично «влились» стилистические находки ранних стихотворений в текст *Смерти поэта*¹⁴². В дальнейшем, вслед за Лермонтовым, как показали Г. А. Левинтон и А. Долинин, «повышенная цитатность» станет «жанрообразующим» признаком большинства циклов на мотив «Смерть поэта»¹⁴³. Все пьесы «тайного» цикла входят в лермонтовский «автобиографический текст» (в понимании В. Семенова¹⁴⁴), но *Смерть Поэта* — структурно важный новый этап. С точки зрения поэтики поведения, «жизнетворчества» это стихотворение — *поступок*¹⁴⁵, определяющий новый уровень авторефлексии Лермонтова и всю дальнейшую диалектику «автобиографического текста» о Шенье. В «построение» поэтом собственной биографии, как правило, посильный «вклад» вносит власть поддерживающая, реакция на стихотворение властей «не преминувших создать Лермонтову надлежащую биографию»¹⁴⁶ — лучший тому пример.

¹⁴¹ Вацууро В. Э. С. 129.

¹⁴² См.: Эйхенбаум Б. М. Примечания к стихотворению «Смерть поэта» // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. в 5 т. Изд. Academia. Т. II. М.; Л., 1936. С. 180.

¹⁴³ Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 135–195; Долинин А. Цикл «Смерть поэта» и «29 января 1837» Тютчева. Пушкинские чтения в Тарту. 3. Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 381. В дальнейшем: Долинин А.

¹⁴⁴ Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту, 2004. С. 9–11.

¹⁴⁵ В первой трети XIX в. «требование от писателя подвижничества или даже героизма стало как бы само собой разумеющимся» (Лотман Ю. М. Литературная биография. С. 374).

¹⁴⁶ Долинин А. С. 392.

Сквозь потрясшее Россию стихотворение *Смерть Поэта*¹⁴⁷ по-новому прочитывались не только предсмертные стихи Андрея Шенье, но и пушкинская элегия и пьеса Лермонтова *Из Андрея Шенье*. Лермонтовский *плач по Пушкину* как бы «накладывался» на эти тексты (контрастное звучание двух голосов, элегического и гражданского, те же ипостаси исторической личности — убитый поэт, талантливый элегик, певец свободы). Анализ скрытого пласта, посвященного Андрею Шенье в *Смерти Поэта*, с очевидностью раскрывает органическую связь стихотворения Лермонтова с пушкинской элегией. «Плач» Пушкина по французскому поэту в элегии *Андрей Шенье* открывался сравнением: «Меж тем, как изумленный мир // На урну Байрона взирает... // Зовет меня *другая тень*...» («*тень Шенье*»; курсив мой. — Л. В.). Но вот Пушкин сам убит, и, думается, Лермонтов испытывал настоятельную потребность: в его «плаче» по Учителю, «с такою чудной силой» воспевшему Шенье, рядом с «*тенью*» Пушкина должна возникнуть «*тень*» французского поэта¹⁴⁸. Но как вызвать ее в сознании читателя? Аллюзия на Ленского оказалось релевантной: «... как тот поэт, неведомый, но милый...».

Образы казненного Шенье и убитого Пушкина стали импульсом к дальнейшей разработке мотива гибели поэта. В таких произведениях, как *Не смейся над моей пророческой тоскою* и поэма *Саишка* они как бы заново ожили. Однако с точки зрения такого подхода кардинально большое значение неожиданно приобрел вопрос датировки поэмы *Саишка* и пьесы *Не смейся над моей пророческой тоскою*, непосредственно связанный с повышенной семиотической нагруженностью хронологии в переломный момент творчества.

В главных изданиях Лермонтова («Academia» и шеститомник) представлены датировки, предложенные Б. М. Эйхенбаумом и Б. В. Томашевским: *Не смейся над моей пророческой тоскою* — 1837, *Саишка* — 1839. Сложность в том, что в ЛЭ авторы статей об этих произведениях (Э. Г. Герштейн и Э. Э. Найдич) пере-

¹⁴⁷ Стихи *Плача* Лермонтова «переписывались в десятках тысяч экземпляров, перечитывались и выучивались наизусть всеми» (Панаев И. И. Первое полн. собр. соч. СПб., 1888. Т. 6. С. 103). В своем «Объяснении. <...> о происхождении стихов на смерть Пушкина» С. А. Раевский показывал: «Стихи эти появились прежде многих и были лучше всех, что я узнал из отзыва журналиста Краевского, который сообщил их В. А. Жуковскому, князьям Вяземским, Одоевскому и проч. Знакомые Лермонтова беспрестанно говорили ему приветствия, и пронеслась даже молва, что В. А. Жуковский читал их его императорскому высочеству государю наследнику и что он изъявил высокое свое одобрение» (цит. по: Щеголев П. Е. Книга о Лермонтове. Воспоминания. Письма. Дневники. Л., 1929. С. 245). А. И. Тургенев еще до похорон Пушкина 2 февраля записывает в дневник «Стихи Лермонтова прекрасны». Подробнее об этом см.: Долинин А. С. 384–385.

¹⁴⁸ Об излюбленном романтиками образе *тени* в стихотворениях, посвященных гибели Пушкина, см.: Долинин А. С. 387.

смотрели датировки и выдвинули свои: на их взгляд, стихотворение и поэма окончены в 1836 году.

Вопрос датировки всегда существенен, но для нашей темы он структурно важен, от него зависит не только прочтение «тайного цикла», но в какой-то мере концепция всего творчества Лермонтова. Когда было создано одно из самых эмоциональных и трагических стихотворений Лермонтова *Не смейся над моей пророческой тоскою*: до или после гибели Пушкина? П. А. Висковатый считал, что оно «хранит в себе намек на постигшую поэта катастрофу вслед за смертью Пушкина»¹⁴⁹. Его взгляд разделили Б. М. Эйхенбаум и Б. В. Томашевский, датировавшие пьесу 1837 годом. Однако Э. Г. Герштейн называет свою дату — 1835–1836 гг. В аргументации исследовательница проявляет некоторую непоследовательность; такое впечатление, что она сама колеблется. Поначалу как будто выдвигается аргумент в пользу 1837 г.: оно «... отличается живой разговорной интонацией <...> что заставляет искать *реальные события, повлиявшие на создание стихотворения*» (курсив мой. — Л. В.)¹⁵⁰. Но в конце, подводя итог, утверждает обратное: «... близкая стилистическая связь стихотворения с ранней лирикой Лермонтова не позволяет жестко прикреплять стихотворение к какой-либо конкретной жизненной ситуации, например, к аресту 1837 г.». Аргумент связи стихотворения с ранней лирикой — вряд ли убедителен. Как известно, многие темы, мотивы, образы, намеченные в юности, многократно повторяются и развиваются в зрелом творчестве Лермонтова. В новой ситуации они как бы получают второе дыхание.

Как уже говорилось, я разделяю мнение Висковатого: стихотворение *Не смейся над моей пророческой тоскою* было вызвано трагическим жизненным поворотом 1837 г. Рискую высказать предположение — конкретной минутой отчаяния. Как известно, поэта вынудили шантажом назвать имя распространителя 16-ти последних строк *Смерти Поэта* — С. А. Раевского. Лермонтов писал 27 февраля 1837 г. с гауптвахты арестованному другу: «Ты не можешь вообразить моего отчаяния (курсив мой. — Л. В.), когда я узнал, что я виной твоего несчастья, что ты, желая мне же добра, за эту записку страдаешь <...> Я сначала не говорил про тебя, но потом меня допрашивали от государя, сказали, что тебе ничего не будет, и что если я запрюсь, то меня в солдаты... Я вспомнил бабушку... и не смог, я тебя принес в жертву ей... Что во мне происходило в эту минуту, не могу сказать...» (4, 437). Не исключено, что в одно из мгновений, когда переживания усугублялись чувством вины, а торжество злоязычия не вызвало сомнения, родились эти строки:

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

(2, 96)

В стихотворении, как и в других пьесах цикла, авторское лирическое «я» и образ Шенье сливаются. Высказать отчаяние от своего имени Лермонтов, по видимому, не мог и не хотел. Но в памяти поэта хранилась давно написанная, никому не известная пьеса (все стихи цикла увидели свет лишь после смерти Лермонтова), в которой уже значился образ «пророческой тоски». То, «раннее» стихотворение *Когда твой друг с пророческой тоскою* было по форме, идее и интонации *другим* (не от первого лица), однако в нем уже мерцала тень Андрея Шенье, предчувствующего неминуемую гибель. *Прямое слово* для Лермонтова, находящегося на гауптвахте, было исключено. Голос казненного поэта, «собрата», «alter ego» нес спасительный выход, а стилистика стихотворения была счастливо найдена еще в юности. Эта пьеса может быть прочитана в свете концепции «литературного автобиографизма», как отражение *рефлексии поэта над своей литературной биографией*. Лермонтов соотносит свою модель поведения с поведением Андрея Шенье перед казнью. *Ранняя* пьеса, действительно, пригидилась при создании этого стихотворения, аргументы Э. Г. Герштейн в этом отношении справедливы. Однако когда речь идет о Лермонтове, факт востребованности ранних стихов вряд ли может решать проблему датировки *поздних*.

Датировка поэмы *Сашка*, казалось бы, не вызывает сомнений: в ней содержится прямой отклик на смерть А. И. Полежаева в 1838 г. и смерть А. И. Одоевского в 1839 г. (Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Л. Я. Гинзбург¹⁵¹ и многие другие

¹⁴⁹ Висковатый П. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891. [Собр. соч. под ред. П. А. Висковатого]. Т. 1. С. 370.

¹⁵⁰ Герштейн Э. Г. Статья «Не смейся над моей пророческой тоскою» // ЛЭ. С. 337.

¹⁵¹ См.: Примечания Б. М. Эйхенбаума к поэме «Сашка» // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. «Academia». Т. 3. М.; Л., 1935. С. 602. В дальнейшем: *Эйхенбаум Б. М.* Примечания. См. также: примечания Б. В. Томашевского к поэме «Сашка» // Лермон-

лермонтоведы временем окончания поэмы назвали 1839 год). Однако Э. Э. Найдич, вопреки логике, датировку пересмотрел и назвал другой год — 1836-й.

Прежде чем перейти к конкретной аргументации несколько слов о генезисе. Исследователи неоднократно отмечали преемственную связь изображения французской революции в *Саишке* с картиной, нарисованной Пушкиным в *Андре Шенье*. Строки «И кровь с тех пор рекою потекла, // И загремела жадная секира» (6, 71), данные Лермонтовым в ключе пушкинской элегии, сублимировали целую цепь ассоциаций (террор властей, французских и русских, сходство судеб Шенье и Пушкина, обреченность их на гибель), а после ареста Лермонтова к этим ассоциациям подключалась и аллюзия на собственное стихотворение *Смерть Поэта*. Возможно, весь этот клубок ассоциаций, а также известия о смерти Полежаева и Одоевского подтолкнули Лермонтова к завершению в 1839 г. поэмы *Саишка*. Пронзительная интонация обращения Лермонтова в *Смерти Поэта* к убитому на дуэли Пушкину как бы повторялась в *Саишке*, но уже в адрес Андрея Шенье:

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

(4, 71; курсив мой. — Л. В.)

Эта строфа комментировалась многими лермонтоведами; отмечались переключки с пушкинской элегией, проекция поэтом казни Шенье на собственную судьбу, важность мотива гибели незавершенных замыслов. Но один нюанс остался неотмеченным. Возможно, в момент создания этих строк в сознании Лермонтова судьба Шенье начала ассоциироваться не только с трагической участью Пушкина, но и с мезьью за него. Авторефлексия над собственным *литературным поведением* включает этот отрывок в «автобиографический текст». Выраженное эзоповым языком затаенное торжество, что он, автор поэмы *Саишка*, в стихотворении *Смерть Поэта* «язвительным стихом», «холодным смехом» су-

мел *отомстить* за гибель любимого поэта, ощущается в подтексте¹⁵². Такое мнение, однако, возможно лишь при датировке — 1839 год. Думается, именно из-за принятой им неверной датировки В. Э. Вацуру, справедливо отмечая горечь Лермонтова в поэме *Саишка* по поводу Шенье, не отомстившего перед смертью «даже словом <...> своим гонителям»¹⁵³, не сопоставил эти строки с возможным намеком Лермонтова на свою «мезью» «гонителям» Пушкина¹⁵⁴. В издании Academia, в примечаниях к поэме *Саишка*, Эйхенбаум, споря с датой окончания — 1836 г. (она была названа в воспоминаниях Шан-Гирея), предложил развернутую аргументацию в пользу 1839 года: 1) упоминание в строфе XXXIII о смерти А. И. Полежаева (1804–1838); 2) упоминание в строфе CXXXVIII о смерти А. И. Одоевского (1802–1839); 3) стихи о капризах погоды (строфа XXXI): «... Неаполь мерзнет, а Нева не тает». Эйхенбаум приводит сведение из *Таблицы вскрытия Невы*: в 1836 г. было раннее вскрытие (3 апреля), а в 1839 г. — позднее (2 мая); 4) вербальная переключка стихов из *Саишки* со строками из *Памяти А. И. Одоевского* (1839); 5) крайне важна эйхенбаумовская характеристика тетради Лермонтова *Лекции по географии*, в которой есть следы поэтапной доработки поэмы *Саишка*: «Ни характер автографа (карандашная запись, впоследствии обведенная чернилами...), ни нахождение его в “юнкерской” тетради не вызывают никаких соображений относительно датировки поэмы. Первые листы этой учебной тетради заполнены не Лермонтовым; вероятнее всего, что он записывал свои стихотворения на оставшихся чистых листах — спустя много лет после выхода из Школы гвардейских подпрапорщиков...»¹⁵⁵. К аргументам Б. М. Эйхенбаума добавлю свое «мининаблюдение»: герой поэмы, как и А. И. Полежаев и А. И. Одоевский (Александры — *Саишки*), имеет отчество *Иванович* («Его отец Иван Ильич...»).

¹⁵² Эти строки переключаются с надписью на чарке, гипотетическом подарке Лермонтова С. А. Раевскому: «Я здесь за то, что // Написал на смерть // Любимого поэта. // Я торжествую // и горд душой». Описание подарка впервые было сделано А. Щитковым в заметке *Привет Лермонтова* («Военно-исторический вестник». Париж, 1964. № 24. С. 25), опубликовавшим фото чарки, хранившейся, по его словам, в частной коллекции М. А. Джаншиева. Об этом см.: *Безбережьев С. В.* Кавказская чарка (Еще одна лермонтовская реликвия?) // «Вышгород». Таллинн, 2003. № 3. С. 69–73. См. также: *Вольперт Л. И.* «... Я торжествую и горд душой» // «Вышгород». Таллинн, 2003. № 6. С. 72–74.

¹⁵³ Вацуру В. Э. Записки комментатора. СПб., Академический Проект, 1994. С. 85.

¹⁵⁴ О «мести» Лермонтова из современников поэта наиболее резко отозвался А. В. Дружинин: Лермонтов «... в жгучем поэтическом ямбе первый <...> кинул железный стих в лицо тем, которые ругались над памятью великого человека» (*Дружинин А. В.* Сочинения Лермонтова // Воспоминания. Собр. соч. Т. 7. СПб., 1865. С. 431).

¹⁵⁵ Эйхенбаум Б. М. Примечания. С. 602. Я изучила лермонтовскую тетрадь (*Тетрадь по географии*): оценок Найдича она не подтверждает.

тов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.–Л., 1955. Т. 4. С. 400. Примечание Л. Я. Гинзбург в кн.: *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. С. 128.

Э. Э. Найдич в статье *Сашка* в *ЛЭ* вернулся к датировке — 1835–1836¹⁵⁶. Его возражения, однако, вызывают большие сомнения. Трудно согласиться, что строки «... *Сашка* — старое название! // Но *Сашка* тот печати не видал // И нездоровый он угас в изгнание» относятся не к автору *Сашки* А. И. Полежаеву, а к герою лермонтовской поэмы, не причастному к поэзии. Еще труднее поверить, что СХХХVIII строфа посвящена не А. И. Одоевскому, который умер от лихорадки, находясь в действующей армии на Кавказе, а герою поэмы:

И мир твоим костям! Они сгниют,
Покрытые одеждою военной...
И сумрачен и тесен твой приют,
И ты забыт, как часовой бессменный.

.....

Ответствуй мне, певец,
Куда умчался ты?.. Какой венец
На голове твоей? И все ль, как прежде,
Ты любишь нас и веруешь надежде?

(2, 139; курсив мой. — Л. В.)

Эти строки перекликаются со стихами из написанного Лермонтовым приблизительно в то же время стихотворения *Памяти А. И. Одоевского* (1839): «Он был рожден для них, для тех надежд // Поэзии и счастья...» (курсив мой. — Л. В.); «Он сохранил... // И веру гордую в людей, и жизнь иную».

Если считать, что Лермонтов в *Сашке* пожелал отдать дань благодарной памяти двум только что умершим (фактически, *замученным*) русским поэтам, а это требовало немалой смелости (он, естественно, не рассчитывал увидеть свою поэму напечатанной, но и в «ненапечатанном» виде текст грозил большой бедой — достаточно вспомнить историю с *Сашкой* Полежаева), то датировать поэму 1836 годом означает нарушить его волю, зачеркнуть высокий порыв поэта и предать забвению память о Полежаеве и Одоевском.

Вацуру, по-видимому, сильно сомневался в предложенных Найдичем и Герштейн новых датировках: «Существенной для уточнения вопроса об эволюции Лермонтова остается датировка ряда стихотворений <...> Не до конца решенными остаются вопросы датировки *Сашки* и отдельных поздних стихотворений»¹⁵⁷. Но в статье *Лермонтов и Андрей Шенье* он все же счел необходимым придерживаться датировок *ЛЭ* (думается, из соображений профессиональной этики — они ведь все вместе готовили этот прекрасный том). Однако такая исследовательская позиция

¹⁵⁶ Найдич Э. Э. «Сашка» // 17. ЛЭ. С. 499.

¹⁵⁷ ЛЭ. С. 248.

сильно сужала возможности ученого, накладывала стеснительные «вериги», она вынуждала ограничить рамки темы *Лермонтов и Андрей Шенье* 1836 годом.

Стихи последнего периода «тайного» цикла исполнены особого трагизма. Провиденциальное предчувствие смерти, столь характерное для лермонтовских стихов раннего периода, приобретает в них общечеловеческое значение универсальной коллизии — *Власть и Поэт*. Поэт обречен. Своеобразный итог раздумий Лермонтова — знаменитая строка из «плача» по А. И. Одоевскому: «И свет не пощадил — и бог не спас!» Сквозь строки составивших «тайный» цикл стихов прочитывались новые аллюзии и параллели: «Высокого чела не уберег» не только Андрей Шенье, но и Пушкин, и Полежаев, и Одоевский... И сам двадцатилетний Лермонтов, осененный «пророческой тоскою» и предчувствующий свою гибель.

В. Э. Вацуру в статье, посвященной пьесе *О, полно извинять разврат!* для корпуса стихов, затрагивающих тему Шенье, предпочитает дефиницию — «группа», а не «цикл»¹⁵⁸. Действительно, если ограничивать описание творческой связи 1836 годом, как это ученый делает в статье *Лермонтов и Андрей Шенье*, то материал «структурируется» слабо и больше отвечает номинации «группа». Однако при учете сложного комплекса, связанного с гибелью Пушкина, созданием стихотворения *Смерть Поэта* и трагическим переломом в судьбе Лермонтова, лирическая тема *Андрей Шенье* приобретает законченность и органическую целостность. Такой ряд стихотворений можно с полным основанием назвать *ЦИКЛОМ*.

¹⁵⁸ Вацуру В. Э. С. 119.

ДЕМОН ЛЕРМОНТОВА И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

(Жак Казот и Альфред де Виньи)

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. — Меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималась — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами.

Лермонтов.
Сказка для детей

«Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать собственную *мифологию*»¹⁵⁹, — утверждает Фридрих Шеллинг. По убеждениям немецких романтиков, первое отличие «новой мифологии» от «античной» в том, что она не чисто *интуитивная*, содержит элемент рефлексии и предполагает «осознанную идейную установку творца»¹⁶⁰. «Новая мифология», отражающая романтическое мировосприятие, обязанная своим рождением немецкому теоретическому гению, включала в себя и отчетливое «личностное» начало. К литературному «неомифологизму» начала XIX века можно в полной мере отнести высказывание Фридриха Шлегеля о романе: «... в хороших романах самое лучшее есть ничто иное, как более или ме-

¹⁵⁹ Шеллинг Ф.-В. *Философия искусства*. М., 1966. С. 147.

¹⁶⁰ Ботникова А. Б. *Немецкий романтизм: диалог художественных форм*. Воронежский государственный университет. Воронеж, 2004. С. 133.

нее замаскированные личные признания автора, *квинтэссенция авторской индивидуальности*»¹⁶¹. Более того, немецкие романтики предполагали органическую связь «новой мифологии» с философией, одной из актуальнейших проблем которой в тот момент была диалектическая соотнесенность категорий «добра» и «зла». В *Философии искусства* Шеллинг предсказал развитие в будущем литературного «неомифологизма» и определил его специфику: в функции мифологема будут использоваться как оригинально «переплавленные» образы античной и библейской мифологии, так и имена деятелей новой истории.

Молодой Лермонтов, тонко улавливавший новые веяния эпохи, владеющий немецким языком, как родным, увлекающийся Шиллером не менее, чем Байроном (во всяком случае, в том, что касалось теории драмы), чутко воспринимает и идеи литературного «неомифологизма»: он «подхватывает» и «развивает» наполеоновский апологетический *миф*, вносит «свое» в русский вариант *мифа* об Андрее Шенье, самобытно «переплавляет» библейский ветхозаветный *миф* о «падшем ангеле».

Можно предположить, что на Лермонтова, которого образ Демона «гипнотизирует» с 14-ти лет, впечатление произвели строки из книги пророка Исайи о *Люцифере* (это имя в русском переводе — *денница*): «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих, вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней»¹⁶². В неканоническом варианте версия о Люцифере более развернута: рассказывается, что он упивался своим ангельским происхождением, сверхъестественными способностями, приближенностью к Богу; однако гордость его со временем стала так велика, что он не захотел иметь над собой господина, даже Господа Бога, и тот сурово покарал мятежного ангела за гордыню. Лермонтов, по-видимому, знал эту версию¹⁶³ («немой и гордый» *изгнанник* с юных лет приковывает его воображение).

Миф о духе-искусителе (в Средние века на *ветхозаветную* трактовку «накладывается» *новозаветная*) проходит через многие литературы Европы (Данте,

¹⁶¹ Цит. по: *Литературная теория немецкого романтизма*. Л., 1934. С. 209.

¹⁶² Библия. Книга пророка Исайи. Стихи 12–15.

¹⁶³ Косвенное свидетельство знакомства поэта с библейским текстом в стихах:

Несправедливым приговором
Я на изгнание осужден.
.....
.....
И слишком горд я, чтоб просить
У бога вашего прощенья.

(4, 236)

Пульчи, Боярдо, Ариосто, Тассо, Марло, Мильтон, Клопшток, Лесаж, Вольтер, Гете, Байрон, Т. Мур). Историю ангела, восставшего против небесного самодержца, использовали как основу для символики протеста (или покаяния), но нигде этому образу не была придана «любовная нагрузка». Юному Лермонтову Демон интересен не только духом *протеста* (проявление своеобразного «литературного автобиографизма»¹⁶⁴), но и способностью *любить*. Уже в первые редакции поэмы Лермонтов вводит «любовный» мотив: Демон влюбляется в деву-монахиню, он — не традиционный дух-искуситель, он полон надежды найти «спасение» в ее любви:

Не искусть пришел я душу;
Сгорая жаждою любви,
Несу к ногам твоим моления,
Земные первые мученья
И слезы первые мои.

(4, 225)

Такой взгляд, отразившийся в ранних редакциях *Демона*, отмечен любовным «литературным автобиографизмом»: после мучительного разрыва с Н. Ивановой поэт ждет спасения от привязанности к Вареньке Лопухиной; не случайно рядом с текстом поэмы Лермонтов нарисовал ее в одежде испанской монахини¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Протест против порядков в николаевской России звучал на протяжении всего творчества Лермонтова. Завуалированно он был высказан уже в *Жалобах турка* (1829):

Там рано жизнь тяжка бывает для людей,
Там за утехами несется укоризна,
Там стонет человек от рабства и цепей!..
Друг! Этот край... моя отчизна!

(1, 49)

В 1841 г. поэт высказал протест прямо:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, послушный им народ.
Быть может за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих царей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

(2, 191)

¹⁶⁵ Профиль В. А. Лопухиной мелькает на страницах юнкерских тетрадей; ей посвящена третья редакция *Демона* и именно ей в конце 1838 г. Лермонтов посылает «шестую (т. н. *лопухинскую*) редакцию» поэмы с персональным обращением к адресату. Ей

Демон — самое сложное и противоречивое произведение Лермонтова. Тот факт, что к работе над поэмой поэт возвращается на протяжении всей жизни (с 1829 по 1840–1841 год), что существуют восемь редакций, отражающих эволюцию Лермонтова-художника¹⁶⁶, что канонический текст окончательно не установлен (не найден автограф редакции 1838 г., есть только авторитетная копия А. И. Философова), делает крайне востребованным инструмент гипотезы. Такого количества разнообразных, вступающих между собой в противоречие предположений, какое было выдвинуто учеными при изучении текста этой «загадочной» (Д. Е. Максимов) поэмы и ее героя¹⁶⁷, не знает ни одно другое произведение поэта.

Метод гипотезы востребован и при изучении генезиса *Демона*. Сам Лермонтов в связи с литературными истоками поэмы упомянул лишь одно имя — Альфреда де Виньи. Многие критики и ученые (Галахов, Дудышкин, Спасович, Дашкевич) считали поэму подражательной: «“Демон” — творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произведенных целым рядом произведений»¹⁶⁸. Поэма, действительно, больше других произведений Лермонтова связана с европейской традицией; однако *Демон* — глубоко самобытное произведение с оригинальной разработкой образа «духа зла». Мерцающие переключки с европейскими текстами, реминисценции из поэм-мистерий Мильтона, Байрона, Виньи не мешают внутреннему органичному единству поэмы; все впечатления от чтения юных лет «работают» на создание целостного замысла (многочисленные «отклонения», «переделки», «модификации» — свидетельство мучительных творческих поисков поэта).

В философском плане для лермонтовского Демона наиболее значимы могучий, неукротимо гордый Сатана Мильтона, предпочитающий царство в аду рабству на небе, и воплощающий ненасытную «жажду познания» Люцифер Байрона. В восприятии Лермонтова, они величавы и в падении («То был ли сам великий Сатана...» 4, 173; курсив мой. — Л. В.). Однако, как отмечалось выше, в структуре этих образов отсутствует «любовная нагрузка», характеристика, значимая для поэтического мира Лермонтова. Ее, как правило, нет и в других евро-

также посвящена поэма *Измаил-Бей*. При подготовке ее к публикации Лермонтов снял последние 8 строк посвящения («И ты, звезда любви моей»).

¹⁶⁶ Многие лермонтоведы (Фохт, Гиреев и др.) считают шестую редакцию наиболее соответствующей замыслу Лермонтова, более поздние — результатом автоцензуры. См.: Фохт У. Р. Лермонтов. Москва, 1975. С. 105–107 (в дальнейшем: Фохт У. Р.); Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1953. С. 164–165 (в дальнейшем: Гиреев Д. А.).

¹⁶⁷ «Образ демона — самый могучий и загадочный из всех образов Лермонтова...» (Блок А. Примечания к «Избранным сочинениям» М. Ю. Лермонтова. Т. XI. С. 414).

¹⁶⁸ Дашкевич Н. П. С. 485.

пейских «дьяволиадах», в частности, в галерее «низших» литературных чертей. Например, Асмодей, «хромой бес» Лесажа¹⁶⁹, хотя и «заведует» любовью на земле, сам к этому чувству не причастен, так же, как и дьявол в *Повести о Савве Грудцыне* (черт лишь искушает Савву при помощи блудницы¹⁷⁰). Трактовка данного мотива в поэме Томаса Мура *Любовь ангелов* (1823) также отлична от лермонтовской; у Мура нет какого-либо одного героя-протагониста, его «ангелы» — не «духи зла», с небес они «изгнаны» не за мятеж против бога, а за любовь к земным женщинам. «Любовный» мотив отсутствует и в русской интерпретации темы «падшего ангела», предложенной Подолинским. В поэме *Див и Пери* (1827) доминирует мотив «дружбы»: Пери, вымолившая у неба прощение, пытается утешить охваченного отчаянием падшего ангела Дива, *близкого к раскаянию*¹⁷¹.

Разработка этого мотива Лермонтовым прежде всего связана с французской литературной традицией. Впервые в европейской литературе мотив любви «земного» и «бесовского» существ был «обыгран» Жаком Казотом в повести *Влюбленный дьявол* (Jacques Cazotte. 1719–1792; *Le Diable amoureux*, 1772). Прямых свидетельств знакомства Лермонтова с повестью нет; Казот ни разу прямо по этому не упомянут. Но, думается, в связи с широко известным во Франции и в России первой трети XIX века *Пророчеством Казота* Лагарпа (J. F. La Harpe. *Prophétie de Cazotte*, 1806¹⁷²) Лермонтов с юности читал роман и знал о трагической судьбе его автора.

Повесть Казота *Влюбленный дьявол* — типичный образец массовой литературы; назидательность, эклектизм, незамысловатость сюжета делают книгу достаточно тривиальной. Недостатки не исключают, однако, достоинств: новаторский психологизм, тонкая ирония, необычное для того времени смешение фантастики и реальности поднимают произведение Казота над средним уровнем модной в то время фантастической повести¹⁷³.

Сюжет прост: за душу молодого донна Альвара борются силы зла (дьявол) и добра (его мать); черт в какой-то момент принимает облик обольстительной красавицы Бьондетты, которой на время удается подчинить себе героя; однако в

решающий момент Альвар находит в себе силы с ней порвать и освобождается от власти дьявола. Фантастика в романе, хотя во многом и оригинальна, все же не идет в сравнение с подобным пластом у Лесажа: «Казоту нужно было бы обладать воображением шести влюбленных дьяволов, чтобы создать одного *Хромого беса* Лесажа»¹⁷⁴. В эпизоде искушения героя черт обрисован Казотом в духе народной книги о докторе Фаусте: чтобы завладеть душой Фауста Сатана принимает облик Елены Прекрасной. Мотив преобразования черта в Елену Прекрасную использовал и Христофер Марло в пьесе *Трагическая история доктора Фауста* (1604). Образ дьявола у Казота был бы достаточно банален, если бы не одна деталь: чтобы завоевать доверие Альвара, он вынужден разыгрывать роль порядочной, «страстно влюбленной» женщины. Маска начинает «прирастать» и «конструировать» личность: Бьондеттой овладевает сильное чувство. Как пишет Казот, Альвар становится жертвой обмана, но и дьявол вынужден до известной степени предать себя: «Son adversaire, pour le tromper est réduit à se montrer honnête et presque prude: ce qui détruit les effets de son propre système et rend son succes incomplet»¹⁷⁵ («Чтобы соблазнить его, противник вынужден прикинуться честным, почти добродетельным, что разрушает его замыслы и успех оказывается неполным»).

В *Эпизоде* второго издания Казот самокритично, не без автоиронии описывая поэтику, по его определению, «малозначительной» повести, замечает: «... движущей силой действия является любопытство»¹⁷⁶. Это чувство, действительно, — стимул к многим поступкам не только героя, но и дьявола, как бы желающего постичь, насколько быстро можно завоевать душу Альвара в женском обличье. По отношению к молодому герою эту категорию надо понимать в широком смысле: не просто суетное, грешное чувство, а нечто более высокое, своеобразная *любопытность*, интерес к постижению загадочных и непонятных явлений жизни. *Любопытство* Альвара отвечало веяниям эпохи: в моде алхимия, каббала, хиромантия. Расцвет оккультных наук в это время — не только проявление обскурантизма, но и знак некоторого кризиса просветительского рационализма. Альваро страстно увлечен идеей постигнуть загадки мироздания. «Вы жестоки, Соберано, вы не представляете себе, какое неудержимое желание вы зажгли во мне, — молит он “знатока” духов, — Я сгораю от него»¹⁷⁷.

¹⁶⁹ Мотив «иерархии чертей» интересовал Лермонтова с юности — стихотворение *Пир Асмодея* (1830–1831).

¹⁷⁰ См.: «Повесть о Савве Грудцыне» // Сборник произведений литературы древней Руси. М., 1969. С. 609–626.

¹⁷¹ Таким способом «демонизм вошел в русскую литературу в обезвреженном виде» (*Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. С. 140).

¹⁷² *La Harpe J.-F. de.* Œuvres choisies et posthumes. Paris, 1806. Т. 1. P. LXII–LXVIII.

¹⁷³ В последнем отношении повесть Казота уступает только *Хромому бесу* Лесажа (*Le Sage A. P. Le Diable boiteux*, 1707); переключкой названий Казот маркировал один из источников своей повести.

¹⁷⁴ Цит. по: *Шульц Р.* Пушкин и Казот. Washington D. C., 1987. С. 17.

¹⁷⁵ *Cazotte Jaques.* Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. T. 4. Londres, 1788. P. 279.

¹⁷⁶ Фантастические повести. Мэри Шелли, Уолпол, Казот, Бекфорд. Москва: «Эксмо», 2004. С. 482. В дальнейшем: *Казот*. Перевод Н. Сигал, Б. Зайцева. Далее цитируется этот перевод. (В тех случаях, когда важен уточненный текст оригинала, перевод мой. — Л. В.)

¹⁷⁷ *Казот*. С. 410.

Фантастика в повести органично переплетена с реальностью: множество бытовых реалий, конкретных подробностей, вещей в сочном трехмерном измерении наполняют пространство *иллюзии*. Герой, попав в мир фантастики, не в состоянии разобраться в загадочных событиях. Он проникается убеждением, что его приключение — сон: «Все это кажется мне сном, — думал я, — но разве жизнь человеческая что-либо иное? Просто я вижу более удивительный сон, чем другие люди. Вот и все <...> Где возможное?.. Где невозможное...»¹⁷⁸.

Своеобразие стиля повести во многом определяется пронизывающей ее иронией. Можно привести множество примеров; ограничимся несколькими. Молодого героя в его грешном стремлении служить Бьондетте *поддерживает* воспоминание о просьбе матери. Благочестивая донна Менсия, пуще всего опасаясь козней дьявола, впервые вручая сыну шпагу, заставляет его поклясться на рукояти, что он « всю жизнь будет служить женщинам » и не обидит « ни одной из них »¹⁷⁹. Дон Альваро на вопрос « А если перед вами окажется сам Сатана ? » в порыве бахвальства легкомысленно заявляет: « Я отдеру за уши самого князя тьмы... »¹⁸⁰. Но вот перед ним возникает черт, и в портрете, кроме « огромной головы верблюда », маркирована красноречивая деталь — « гигантские уши »¹⁸¹. Об этом моменте вспоминает и Бьондетта, уверяя Альваро, что влюбилась в него, увидев его « мужество и присутствие духа перед лицом ужасного призрака »¹⁸². Альваро и его друзья приходят в восхищение от божественного голоса певицы, но он сам же ее и « заказал » черту: « Я был взволнован до глубины души и чуть не забыл, что сам был создателем захватившего меня очарования »¹⁸³. Примеры можно было бы множить.

Пытаясь проникнуть в тайны подсознания, Казот, опережая время, предвосхищает литературный психологизм XIX–XX вв. с его стремлением раскрыть подсознательные движения души. В романе Казота впервые предпринимается попытка « очеловечить » чёрта, эта тенденция впоследствии будет продолжена Гете (*Мефистофель*), Пушкиным (*Сцена из «Фауста»*) и станет одним из принципов писательской стратегии Лермонтова (*Демон*). Дьяволу Казота оказывается недостаточным чувство Альвара к Бьондетте, он жаждет насладиться им в « своем » (отвратительном!) облике, но « страшилище » вселяет в героя ужас, что приводит Альвара к *освобождению*. По мысли Казота, истинная поэзия должна быть исполнена *тайны* (не следует « разъяснять » символы и аллегории); красноречивый пример тому, на его взгляд, — авторская стратегия Тассо в *Освобожденном Иерусалиме*:

¹⁷⁸ Казот. С. 446.

¹⁷⁹ Казот. С. 422.

¹⁸⁰ Казот. С. 411.

¹⁸¹ Казот. С. 413.

¹⁸² Казот. С. 425.

¹⁸³ Казот. С. 418.

«... если бы все аллегории разжевывались, никто бы не открыл поэму»¹⁸⁴. Такая позиция особенно ценна при разработке любовной темы: « On était amoureux passionément d'Armide, d'Herminie, de Clorinde: on perdait des chimères trop agréables si les princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes »¹⁸⁵ (« Рыцари были страстно влюблены в Армиду, Эрминию, Клоринду, но эти героини утратили бы свои сладкие химеры, если бы образы принцесс были сведены к простым эмблемам »)¹⁸⁶. Поэтика « тайны », высоко чтимая немецкими романтиками, близка Лермонтову, ее обаяние учтено во многих редакциях *Демона*. Хотя идейные позиции поэта глубоко отличны от взглядов мистика-Казота, творческие поиски француза в изображении « влюбленного беса » оказались для него в чем-то конструктивными.

При описании связи « Лермонтов — Казот » большое значение приобретает *промежуточное звено* — Пушкин, чья рецепция, как известно, часто становилась для Лермонтова важным импульсом. *Старший* поэт без сомнения знал роман француза¹⁸⁷. По-видимому, замысел Казота заронил в сознание Пушкина идею о похожем сюжете, что отразилось в его плане 1821–1823 гг., начинающемся инициалами « В. б. ». После того, как Ю. Г. Оксман в 1924 году, сопоставив инициалы « В. б. » с записью названия « влюбленный бес » в перечне сценических замыслов Пушкина (1829), расшифровал буквы как *Влюбленный бес*, исследователи закономерно связали пушкинский план (поэмы или повести; по этому вопросу нет единого мнения) с мотивами романа Казота¹⁸⁸. Пушкинский план выглядит так:

« В {любленный} б {ес} —
Москва в 1811 году.

Старуха, две дочери, одна невинная, другая романтическая — два приятеля к ним ходят. Один развратный; другой В {любленный} б {ес}.

¹⁸⁴ Cazotte. P. 282.

¹⁸⁵ Cazotte. P. 282.

¹⁸⁶ Перевод мой. — Л. В.

¹⁸⁷ В библиотеке Пушкина хранилось полное собрание сочинений Казота в четырех томах (1817–1819), включающих *Влюбленный дьявол*, а также помещенное издателем во вступление к первому тому *Пророчество Казота*. Хранился в библиотеке Пушкина и первый перевод романа Казота на русский язык под названием *Влюбленный дух, или Приключение дон Альвара* (кстати, этим именем поэт назовет впоследствии Командора в *Каменном госте*).

¹⁸⁸ См.: Цявловская Т. Г. Влюбленный бес (неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М.; Л., 1960. С. 111; *Основат Л. С.* « Влюбленный бес ». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 182; Шульц Р. Пушкин и Казот. Washington D. C., 1987. С. 91–107. В дальнейшем: Шульц.

В{любленный} б{ес} любит меньшую и хочет погубить молодого человека — Он достает ему деньги, водит его повсюду — б{ордель}. Наст{асья} — вдова ч{ертовка (?)}. Ночь. Извозчик; Молод{ой} челов{ек}. Ссорится с ним — старшая дочь сходит с ума от любви к В{любленному} б{есу}» (VIII, 429).

Лермонтов не мог знать ни этот план, ни перечень сценических замыслов Пушкина, но ему вполне могло быть знакомо переложение В. П. Титовым пушкинской устной новеллы, рассказанной поэтом в доме Карамзина (по всей вероятности, в 1828 г.) и напечатанной с разрешения Пушкина в альманахе А. А. Дельвига «Северные цветы» в 1829 году под названием *Уединенный домик на Васильевском* (Титов взял псевдоним «Тит Космократов»). Повесть вызвала многочисленные отклики¹⁸⁹. Р. Шульц установил в новелле, имеющей сходство с пушкинским планом *Влюбленный бес*, ряд сюжетных и вербальных реминисценций из *Влюбленного дьявола* Казота¹⁹⁰.

Уединенный домик на Васильевском был опубликован в «Северных цветах» как раз в то время, когда Лермонтов, зачисленный в 1828 году полупансионером 4-го класса Московского университетского благородного пансиона, «читавший прежде всего французов», начал «писать стихи» (6, 405). Вполне вероятно, что альманах Дельвига не прошел мимо его внимания. Вряд ли пятнадцатилетний поэт был в состоянии разгадать тайну авторства рассказа (примечательно: некоторые пронизательные критики все же «уловили» почерк Пушкина), но мотив «влюбленного беса» мог показаться ему интересным. Во всяком случае, именно в 1829 г. он начинает работу над *Демоном*, пишет посвящение, первых 92 стиха и два прозаических конспекта сюжета, из которых второй, без сколько-нибудь значительных изменений, воплотится во всех ранних редакциях поэмы. Таким образом, можно предположить, что пушкинские разработки мотива были своеобразным промежуточным звеном между романом Казота и автором *Демона*.

Однако наибольшее воздействие на Лермонтова в разработке любовного мотива оказал его старший современник, крупнейший представитель французского байронизма, Альфред де Виньи (Alfred de Vigny, 1797–1863), в чьей поэме *Элоа, или Сестра ангелов* (*Eloa, ou la Sœur des Anges*, 1822) этот мотив составил основу Сюжета. С точки зрения общего интереса к проблемам мироздания А. де Виньи, «создатель философской поэзии во Франции»¹⁹¹, в каком-то смысле близок автору *Демона*. Хотя, в отличие от Лермонтова, французский поэт категорию личного «бунта» отвергает (его credo — «героический стоицизм»), А. де Виньи в оценке мироздания и человека во многом следует за Байроном, которым, как

известно, юный Лермонтов страстно увлекается. Во времена «вульгарного социологизма» советское литературоведение бездоказательно относило Виньи к «реакционным романтикам», что вряд ли можно считать научным подходом (в настоящее время отброшены и схематичное деление на «прогрессивных» и «реакционных» романтиков, и примитивная оценка де Виньи¹⁹²). Современные исследователи существенно переоценили значимость философской поэзии де Виньи: «По интенсивности и широте мысли, по глубокому ощущению того, что выходит за рамки повседневности, по силе воображения, отличавшей его внутренний мир <...> Виньи бесконечно выше Гюго, гений которого в другом»¹⁹³.

Для описания преемственной связи «Лермонтов — Виньи» первостепенное значение имеет понимание центральной проблемы творчества француза — отношение к богу и к религии. О его позиции в XIX и XX вв. шли горячие споры, наиболее точно его взгляды отражает термин «религиозный скептицизм». Как замечает современный исследователь, «вся сознательная жизнь А. де Виньи отмечена неприятием догматической религии и скептицизмом, толкающим его порой к идеям атеистического характера»¹⁹⁴. По признанию самого поэта, ему всегда была свойственна «внутренняя потребность веры»; но при этом он всегда был убежден, что «вера это всего лишь страстная надежда, а не уверенность»¹⁹⁵. Высоко ценя Библию, зная ее, по словам его биографов, «наизусть», А. де Виньи черпает из *Книги Книг* идеи и образы, но при этом, подчиняя библейский материал своей концепции, поэт его своеобразно творчески «переплавляет». Де Виньи не только предлагает подчас оригинальную трактовку библейских «мифов», но и сам нередко «изобретает» новые.

Примером может служить замысел поэмы *Элоа*, органически связанный с главной этической идеей де Виньи: *Сострадание, Самопожертвование, Доброта* — высшие нравственные категории. Поэт жаждет найти среди христианских «небожителей» (ангелов, архангелов, серафимов) хоть одного носителя этих качеств. Однако, «в официальной христианской теогонии с ее сложной иерархией небожителей <...> Виньи не нашел ни одного существа, несущего в себе идею самопожертвования, что и побудило его придумать Элоа»¹⁹⁶. Сюжетная основа поэмы связана с эпизодом смерти Лазаря и обращенными к Иисусу словами Марии: «Господи! Если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой <...> Иисус <...> Сам

¹⁸⁹ См.: Шульц. С. 133–135.

¹⁹⁰ Шульц. С. 144–147.

¹⁹¹ Paléologue A. A. de Vigny. Paris, 1891. P. 148.

¹⁹² См.: Соколова Т. В. Философская поэзия А. де Виньи. Ленинград, 1981. С. 33. В дальнейшем: Соколова Т. В.

¹⁹³ Baldensperger F. A. de Vigny. Nouvelle contribution à sa biographie intellectuelle. Paris, 1933. P. 47.

¹⁹⁴ Соколова Т. В. С. 33.

¹⁹⁵ Vigny A. de. Œuvres complètes. Journal d'un poète. T. 1. Paris, 1935. P. 17.

¹⁹⁶ Соколова Т. В. С. 43.

воскорбел духом <...> и прослезился»¹⁹⁷. Виньи оригинально развивает библейский сюжет: из слезы Иисуса Святой Дух создает Ангела-Деву Элоа. Рожденная из слезы жалости, она как бы воплощает идею сострадания. Трактовка автором библейского мотива неортодоксальна: жестокости бога, беспощадно отвергнувшего мятежного ангела, поэт противопоставляет самопожертвование и альтруизм. В момент возникновения замысла Виньи полагал, что «сможет воздвигнуть грандиозную фигуру Сострадания, которая поднимется от земли до неба»¹⁹⁸.

Композиционно встреча Элоа со «скорбным изгнанником» тщательно подготовлена автором. Элоа слышит рассказы ангелов об удивительной красоте властителя царства тьмы, о его страданиях и о том, что творить зло больше не доставляет ему радости: «Il est même sans joie aux maux qu'il a faits»¹⁹⁹ — «Ему больше не приносят радости несчастья, которые он причинил»; у Лермонтова: «Он сеял зло без наслаждения <...> И зло наскучило ему» (4, 184). Элоа мучительно жалеет павшего ангела, ночами она видит его во сне, ей кажется, что он молит ее о сострадании («Et toujours dans la nuit un rêve lui montrait // Un Ange malheureux qui de loin l'implorait»²⁰⁰ — «И ночами она неизменно во сне видела несчастного Ангела, который издали молил ее о сострадании»). Жалость становится мощным импульсом к зарождению глубокого чувства, влекомая состраданием, Элоа решает «спасти» его любовью. Для Сатаны, однако, «искушение» девы-ангела — лишь способ одержать победу над Богом. Убедившись в безнадежности своего порыва, Элоа по своей воле покидает небо, чтобы вместе с «вечным изгнанником» навсегда сойти в ад: «Si nous sommes unis, peut m'importe en quel lieu!»²⁰¹ («Если мы будем вместе, мне не важно — где»). Исследователь творчества Виньи Эрнест Дюпюи в несколько возвышенной манере так представляет подвиг Элоа: «Не будучи в силах вернуть Сатану в небеса, она позволяет поглотить себя вместе с проклятым возлюбленным бездне адских мук, где они останутся пленниками целую вечность»²⁰². Дюпюи полагал, что «смелый замысел» молодого поэта можно считать «достойным великого Мильтона»²⁰³. Альтруизм, по Виньи, — высшее нравственное качество; первоначально он назвал поэму *Satan*, но в конечном итоге заменил на *Eloa*. Замысел определил и композицию: во всех в трех песнях (*Naissance* — «Рождение», *Séduction* — «Искушение» и *Chute* — «Падение») героине отведена большая часть текста.

¹⁹⁷ Евангелие от Иоанна. 11, строки 34–36.

¹⁹⁸ Dupui Ernest. Alfred de Vigny. Sa vie et ses œuvres. Paris, 1913. P. 123. В дальнейшем: Dupui.

¹⁹⁹ Vigny. P. 25. (Перевод здесь и в дальнейшем мой. — Л. В.)

²⁰⁰ Vigny. P. 27.

²⁰¹ Vigny. P. 42.

²⁰² Dupui. P. 124.

²⁰³ Dupui. P. 124.

В ранних редакциях Демона есть отдаленные сюжетные переключки с поэмой Виньи. Первый вариант лермонтовского плана выглядел так: «Демон влюбляется в смертную (монахиню), и она его, наконец, любит, но демон видит ее ангела хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает, душа ее улетает в ад, и демон, встречая ангела, который плачет с высот небес, упрекает его язвительной улыбкой» (4, 223). Юный Лермонтов, однако, вносит много «своего» в разработку темы. Бесплотную деву-ангела поэт заменяет вполне реальной женщиной, способной испытать земную страсть, но при этом он дает ей монашеский сан (знак целомудрия). Другое существенное новшество: в отличие от Сатаны де Виньи лермонтовский Демон способен испытать глубокое чувство; услышав чудное пение юной монахини, он как бы возрождается к новой жизни и обретает надежду на спасение:

Как много значил этот звук:
Мечты забытых упоений,
Века страдания и мук,
Века бесплодных размышлений,
Всё оживилось в нем, и вновь
Погибший ведает любовь.

(4, 224–225)

По воспоминаниям А. П. Шан-Гирея, на его совет отнять у Демона всякую идею о раскаянии, пусть он действует с прямой целью погубить душу монахини, поэт ответил: «План твой недурен, только сильно смахивает на Элоу, *Sœur des anges*»²⁰⁴. Трудно переоценить значимость этого воспоминания: оно существенно не только как прямое свидетельство знакомства Лермонтова с *Элоа*, но и — что важнее — как доказательство намерения решать тему «по-своему».

Оригинальность замысла и, вместе с тем, — главное отличие *Демона* от *Элоа* — в структуре образа протагониста. Хотя, как отмечалось выше, интерпретация Сатаны представителем французского байронизма оказалась в чем-то ближе Лермонтову, чем трактовка самого создателя образа Люцифера (в отличие от Байрона, француз включил в разработку темы мотив могучей любовной страсти), русский поэт создал оригинальный образ, по философской глубине принципиально отличный от Сатаны Альфреда де Виньи.

Сатана у Виньи лишен интеллектуального обаяния, он не ищет истину, не «царь свободы», не носитель философского релятивизма. При внешней блистательной красоте он внутренне пуст и пытается соблазнить Элоа картинами радости плоти. В момент знакомства с девой-ангелом, представляясь ей, описывая

²⁰⁴ Шан-Гирей А. П. Воспоминания о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 36.

свою безграничную власть над людьми, падший ангел сводит свое владычество к «ночной» «оргиастической» стихии жизни:

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme,
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens du corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux²⁰⁵.

(«Я тот, которого любят и которого не знают, // Я установил над человеком свою империю пламени плоти, // Оно — в желаниях сердца, в мечтаниях души, // В линиях тела, в таинственном притяжении, // В сокровищах крови, во взглядах очей».)

Альфред де Виньи, как бы предвосхищая фрейдистский гимн всемогущему «либидо», вкладывает в уста «падшего ангела» «соблазнительные» речи. Описывая Элоа свою власть над людьми, Сатана утверждает свое владычество над их снами и тайными желаниями:

C'est moi, qui fait parler l'épouse dans ses songes;
La jeune fille heureuse apprend l'heureux mansonge;
Je leurs donne des nuits qui consolent des jours.
Je suis le roi secret des secrètes amours²⁰⁶.

(«Это я заставляю супругу проговариваться во сне // Я учу счастливую деву счастливой лжи; // Я дарю им ночи, которые утешают за бесцветные дни // Я тайный король тайной любви».)

Сатана Альфреда де Виньи осознает свою органичную связь с красотой ночной природы (поэту близок излюбленный символ романтиков — *Ночь*):

La nature attentive aux lois de mon empire,
M'accueille avec amour, m'écoute et me respire;
Je redeviens son âme, et pour mes doux projets
Du fond des éléments j'évoque mes sujets.
Vers le ciel étoilé, dans l'orgueil de son vol,
S'élançait le premier l'éloquent rossignol;
Sa voix sonore, à l'onde, à la terre, à la nue,
De mon heure chérie annonce la venue²⁰⁷.

(«Природа, внимательная к законам моей империи, // Принимает меня с любовью, слушает меня, мною дышит // Я становлюсь ее душою, и ради моих сладких проектов // Из глубины ее элементов я создаю себе подданных // К звездному небу, в гордом

²⁰⁵ Alfred de Vigny. Poèmes antiques et modernes. Paris, 1854. P. 42. В дальнейшем: Vigny.

²⁰⁶ Vigny. P. 42.

²⁰⁷ Vigny. P. 43.

полете // Устремляется первый сладкоголосый соловей // Его звучный голос извещает волны, землю и облака // О драгоценном часе моего прихода».)²⁰⁸

Сатана упоен безудержным самовосхвалением, проблемы мироздания его не интересуют, ему важно одно — завладеть душой Элоа. Она до самого последнего момента не осознает, кто перед ней. Кульминация поэмы — момент ее наивысшего трагического колебания. Угадав ее решение вернуться на небо, Сатана прибегает к последнему «оружию» в споре двух душ — к *слезам*. Элоа никогда не видела *слез*, она не догадывается о могучей силе их воздействия, а коварный искуситель помнит о ее происхождении из *слезы жалости*:

Il pleure amèrement comme un homme exilé,
Comme une veuve auprès de son fils immolé...

.....

Eloa vient et pleure <...>

Que vous ai-je donc fait? Qu'avez-vous? Me voici²⁰⁹.

(«Он горько рыдает, как человек, подвергнутый изгнанию // Как вдова над телом убитого сына <...> Элоа возвращается к нему и плачет: // «Что я вам сделала? Что с вами? Вот я»».)

Добившись победы, Сатана мгновенно меняет облик, становится сух и циничен. Элоа больше не узнает в нем прекрасного «Ангела Изгнания». Финал подчеркнуто лаконичен:

Où me conduirez-vous, bel Ange? — Viens toujours.
Que votre voix est triste, et quel sombre discours!
N'est-ce pas Eloa qui soulève ta chaîne?
J'ai cru t'avoir sauvé. — Non, c'est moi qui t'entraîne.
— Si nous sommes unis, peut m'importe en quel lieu!
Nomme-moi donc encore ou ta Sœur ou ton Dieu!
— J'enlève mon esclave et tiens ma victime.
— Tu paraissait si bon! Oh! qu'ai-je fait? — Un crime.
— Serais-tu plus heureux, du moins, es-tu content?
— Plus triste que jamais. — Qui donc es-tu? — Satan²¹⁰.

(«Куда вы меня ведете, прекрасный Ангел? — Иди вперед. // — Какой грустный у вас голос, и как мрачна речь! // Разве не Элоа облегчила твою цепь? // Я считала, что спасла тебя. — Нет, это я тебя веду. // — Если мы останемся вместе, мне не важно —

²⁰⁸ Дюшен монологи героя Виньи находит «холодными», в них «сухость воображения и формы», а у Лермонтова в *Демоне* «стихи горят чисто чувственным пылом» (Дюшен. С. 150).

²⁰⁹ Vigny. P. 58.

²¹⁰ Vigny. P. 61.

где! // Назови тогда меня еще раз своею Сестрою или своим Богом! // — Я похищаю свою рабыню и веду свою жертву. // — Ты казался таким великодушным! О, что я совершила? — Преступление. // — По крайней мере, стал ли ты более счастливым? Доволен ли ты? // — Я более грустен, чем когда-либо. — Кто же ты? — Сатана».)

Вряд ли можно согласиться с характеристикой Элоа, предложенной в сопоставительном анализе *Демона* с поэмой Виньи Н. П. Дашкевичем. Желая возвысить образ лермонтовской Тамары, ученый необоснованно снижает ее литературную «прародительницу», утверждая, что Виньи сначала в качестве главного импульса действий Элоа выдвинул *Сострадание*, но к концу поэмы о нем «забыл» и сделал первостепенным другой мотив: стремление к *наслаждению*. Подтверждения такому взгляду в тексте Виньи нет. В критический момент *противостояния* духу зла, когда мысль о Боге дает ей силы устремиться ввысь, Элоа видит впервые человеческие слезы («Pourquoi sur votre front tant de douleurs empreinte?» — «Почему на вашем лице такая мука?»), и лишь услышав его рыдания, Элоа принимает решение спуститься к нему в ад.

Дашкевич «принизил» значительность образа Элоа, но, в целом, верно описал преемственную связь, раскрыв диалектику постепенного «отхода» Лермонтова от замысла Виньи: «При последовательных обработках поэмы <...> Демон приобретал все более и более поэтической красоты, да и возлюбленная Демона <...> становилась все выше и выше в своей духовной организации»²¹¹. Более углубленный подход к замыслу поэмы постепенно приводит Дашевича к мысли об ошибочности смешения демонизма с *сатанизмом*, то есть с проповедью зла.

Б. М. Эйхенбаум, раскрывая философские истоки «духовной организации» Демона, связал специфику образа лермонтовского героя с живо занимающей мыслителей эпохи (Шеллинг, Гете, Шиллер) проблемой соотношения добра и зла.

В *Философских исследованиях о сущности человеческой свободы* Шеллинг утверждал необходимость диалектического подхода к проблеме: «... в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилен и для добра <...> зло часто сочетается с совершенством отдельных сил...»²¹². Об этом же пишет Шиллер в своих трактатах о драме (Эйхенбаум не сомневается, что Лермонтов с ними знаком): «Тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором <...> в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии»²¹³. В отрицании «гармонии мира», в стремлении к независимости и справедливости — исток «демонизма» таких героев как Вадим, Арбенин, Печорин и, разумеется, Демон.

Промежуточное звено в усвоении Лермонтовым традиции Виньи — творчество Пушкина, создавшего пьесы *Ангел* и *Демон* после опубликования *Элоа*.

²¹¹ Дашкевич Н. П. С. 502.

²¹² Цит. по: Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. М.; Л., 1941. С. 103.

²¹³ Ibid. С. 104.

Старшего поэта также привлекал образ Демона, но скорее в трактовке Гете (*человеческие* искания Фауста в соединении с мифистофельским *отрицающим началом*), чем в интерпретации Байрона и его французских последователей. Лермонтов, разумеется, знал пушкинские стихотворения и набросок *Мое беспечное незнание*: в усвоении им англо-немецко-французской традиции изображения Сатаны они сыграли, как можно предположить, немаловажную роль.

Думается, для Лермонтова в стихотворении Пушкина *Ангел* самым важным было сопоставление духа отрицания с посланцем неба. Оказывается, встреча с Ангелом способна оказать таинственное воздействие на Демона и на мгновение преобразить его, вызвав в его сердце «жар невольный умиленья»:

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежной
Над адской бездною летал.
Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.
«Прости, он рек, тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в Небе ненавидел,
Не все я в мире презирал.

(III, 59)

По мнению Л. Я. Гинзбург, *Ангел* в сжатом виде содержал концепцию *Демона* Лермонтова²¹⁴.

Предложенная Альфредом де Виньи и разработанная в ином ключе Пушкиным антитеза «Ангел — Демон», будет манить Лермонтова с момента возникновения замысла поэмы (уже в первой редакции встрече «антиподов» придана характерологическая функция); с этой точки зрения, как вторая грань антитезы, значимо и пушкинское стихотворение *Демон* (1823):

В те дни, когда мне были новы
Все впечатленья бытия
И взоры дев, и шум дубровы,
И ночью пенье соловья;
Когда возвышенные чувства
Свободы, славы и любовь
И вдохновенные искусства

²¹⁴ Гинзбург Л. Я. С. 40.

Так сильно волновали кровь,
Часы надежд и наслаждений
Тоской внезапной осень,
Тогда какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня.
Печальны были наши встречи,
Его улыбка, чудный взгляд,
Его язвительные речи
Вливали в душу холодный яд.
Неистошимой клеветой
Он Провиденье искушал,
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.

(II, I, 299)

Смысловые переключки, косвенные реминисценции и аллюзии из этого стихотворения в *Демоне* неоднократно отмечались исследователями²¹⁵; мефистофельский скептицизм свойственен обоим лирическим героям: пушкинскому «злобному гению» и лермонтовскому «духу изгнания». Что касается героя Альфреда де Виньи, Сатана в *Элоа* слишком легковесен, чтобы быть носителем философского скептицизма.

В связи с интерпретацией поэтами «литературного демонизма» возникает вопрос об автобиографическом «прожекторе», высвечивающем образ изгнанного ангела. Литературный «демонизм» не исключает автобиографический план; он может быть едва мерцающим (Сатана Мильтона) или более явно высвеченным (Люцифер Байрона); Сатана Альфреда де Виньи от него свободен. В структуре образа лермонтовского героя, как неоднократно отмечалось исследователями, этот план значим. Но все же явно преувеличенными представляются оценки Дашкевича: «Кажется, что в течение своего продолжительного

²¹⁵ Пушкин сам дал комментарий к этому стихотворению в черновой заметке 1827 г.: «Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух *отрицания или сомнения?* и в <нрзб> картине <начертать влияние его> на нравственность нашего века?». По мнению Л. Я. Гинзбург, «в русской литературе Пушкин первый истолковал демоническую тему как разрушительную <...> За ним последовали Полежаев и Лермонтов» (Гинзбург Л. Я. С. 40).

существования в литературе демон редко встречал до Лермонтова такого обрата в среде людей...»²¹⁶; «... главным источником вдохновения было сближение, в котором поэт приравнивал себя к демону, подобно последнему, хватаясь за свою любовь, как за единственный выход из демонического пессимизма»²¹⁷. Перенесение на автора черт его героя, особенно, если оно преувеличено и прямолинейно — *нелояльный прием*²¹⁸. Лермонтов, как будто предвидя слова Дашкевича, «отбиваясь» от подобных упреков в связи с образом Печорина, писал о таких «критиках» в *Предисловии к Герою нашего времени*: «... другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет <...> старая и жалкая шутка!» (6, 202). Ни в *творческом*, ни в *бытовом* поведении поэта не было ничего «демонического»: он писал гуманные стихи (среди них такие, как *Я, мать божия, ныне с молитвою*, 1837 и *В минуту жизни трудную*, 1839), мог кого-то «подразнить», над кем-нибудь «посмеяться», но хранил память о матери и об отце, любил бабушку, глубоко сочувствовал А. И. Одоевскому, А. И. Полежаеву, С. А. Раевскому, не «держал зла» на В. А. Соллогуба за повесть *Большой свет*²¹⁹, буквально слег от горя при известии о гибели Пушкина, и на обеих своих дуэлях стрелял в воздух (его «недемонические» противники метили в цель, последний — в сердце: поэт рухнул замертво²²⁰). К Лермонтову в полной мере можно отнести замечание Ю. М. Лотмана о Пушкине: «... за тонкой корочкой “мельмотизма” и “байронизма” открывалась подлинная бездна реального административно-полицейского демонизма»²²¹.

Общее между Лермонтовым и его героем — свобода мысли: как Демон, поэт «цепь предубеждений <...> умом свободным потрясал». Если под «демонизмом» понимать преклонение перед мощью человеческого интеллекта, то Демон сродни духу французского просвещения, прославляющего мощь свободной мысли.

²¹⁶ Дашкевич Н. П. С. 477.

²¹⁷ Дашкевич Н. П. С. 490.

²¹⁸ «Прямолинейное биографическое толкование творчества поэта опасно...» (Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1981. С. 101).

²¹⁹ Рейфман П. С. Стихотворение Лермонтова *Как часто нестрою толпою окружен* и повесть Соллогуба *Большой свет* // «Литература в школе», 1968. № 3. С. 94–95.

²²⁰ Известно, что поэт сообщил секундантам Мартынова, что будет стрелять в воздух, его поставили несколько выше, чем противника (что противоречит дуэльному кодексу), при выстреле он не сделал шага к барьеру. Наказанием Мартынову стало лишь «церковное покаяние». О дуэли см.: Захаров В. А. Дуэль и смерть поручика Лермонтова. Нальчик: Изд. М. и В. Котляровых, 2007; Келли Л. Лермонтов. Трагедия на Кавказе. М.: Изд. Русская панорама, 2006.

²²¹ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. С. 103.

Образ лермонтовского Демона сложнее его «литературных предшественников» из галереи книжных чертей; отличие начинается с психологизированного портрета. Альфред де Виньи награждает своего героя ослепительной красотой, но в его внешности нет ничего привлекательно загадочного. В лермонтовском герое все загадочно, всё зыбко, всё мерцает таинственно-непостижимой красотой:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..
(4, 195)

В шестой редакции поэмы бесцветный образ монахини заменяется страстной мятежной княжной Тамарой и Демон соблазняет ее не «утехами плоти» («способ» героя поэмы Альфреда де Виньи; на самом деле *победу* ему принесло умело «разыгранное» *отчаяние*), а тревожными и значительными *дарами*:

Тебя иное ждет страданье,
Иных восторгов глубина;
Оставь же прежние желанья
И жалкий свет его судьбе
Пучину горького познания
Взамен открою я тебе.

Демон жаждет «одарить» Тамару «страданьем», то есть тем, чем в наибольшей степени «богат» он сам. Однако поэме Лермонтова свойственна некоторая «уклончивость в области психологических мотивировок»²²². От того, какую «психологическую мотивировку» *выбора* Тамары принять за главную (приданы ли ей в конечном итоге добродетельные черты), зависит во многом установление канонического списка поэмы.

Спор двух *взаимоисключающих гипотез* — считать ли каноническим текстом «редакцию В. А. Лопухиной», единственную авторизованную копию с датой 8 сентября 1838 г. (Д. А. Гиреев²²³), или «придворный список» (копию А. И. Философова 1839 г. — Б. М. Эйхенбаум, Д. Е. Максимов, Э. Э. Найдич, И. Б. Роднянская), — в настоящий момент решен в пользу последней редакции. Однако спор нельзя считать окончательно законченным: если будет найден лер-

монтовский автограф 1838 г., победу может одержать гипотеза Гиреева. На настоящий момент мотивация закономерности концовки *Демона* версии 1839 г. (ангел уносит душу Тамары, и герой тем самым еще раз «осужден» небом на одиночество), предложенная Максимовым, представляется убедительной. По мнению ученого, изменения были внесены Лермонтовым не только из соображений «автоцензуры»: «Поэтичность и человечность прекрасного и могучего образа Демона в поэме Лермонтова во многом зависит от того, что это Демон страдающий и пострадавший»²²⁴. Если бы герой в финале поэмы предстал *торжествующим победителем*, как это происходит у Альфреда де Виньи в *Элоа*, он не смог бы вызвать сочувствия.

Современники Лермонтова знакомились с *Демоном* по многочисленным рукописным копиям²²⁵; поэму пожелал прочесть «один из членов царской фамилии»²²⁶, — по-видимому, многие «зачитывались» *Демоном*, но скудость сохранившихся материалов сказывается и здесь. Можно считать, однако, что «нехватка» свидетельств в какой-то мере компенсируется сильной и страстной оценкой Белинского: «*Демон* сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня миры истин, чувств, красоты»²²⁷.

²²⁴ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 84.

²²⁵ Как воспоминание в своих *Записках* А. Н. Муравьев, он уже в конце 1834 г. восхищался «живостью рассказа» и «звучностью стихов» (*Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами*. Киев, 1871. С. 21–22).

²²⁶ Воспоминания Шан-Гирея в книге: «Записки» Е. Сушковой. Л., 1928. С. 386.

²²⁷ Белинский. Т. XII. С. 26.

²²² Манн Ю. Завершение романтической традиции (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 32–62).

²²³ Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1953. С. 164–165.

Четвертая глава

«ПРИШЛИ МНЕ, ПОЖАЛУЙСТА, С СИМ КУЧЕРОМ “SOUS LES TILLEULS”»²²⁸

(Лермонтов и Альфонс Карр)

И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

Лермонтов.
Смерть Поэта

Нет! За единый мщенья час
Клянусь, я не взял бы вселенной.

Лермонтов.
Хаджи Абрек

Вынесенные в название главы слова — просьба Лермонтова с гауптвахты (март 1840 г.) к С. А. Соболевскому. Краткая фраза значима: роман должен быть доставлен мгновенно, книга отлично знакома обоим корреспондентам, нет нужды указывать, кто автор. Прямой оценки книги здесь нет, но опосредованная присутствует: в просьбе несомненный знак живого интереса к роману. Это — единственная, насколько известно, проза, которую Лермонтов пожелал иметь на гауптвахте (заказывал только стихи). При острой нехватке автобиографических материалов, как отмечалось, одно упоминание имени — это уже *очень много*, оно способно постулировать конструктивную научную гипотезу²²⁹.

²²⁸ Лермонтов. 6, 452.

²²⁹ Тема *Лермонтов и проза А. Карра* не привлекала внимания исследователей, есть одна моя работа: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и роман Альфонса Карра «Под липами» // *Slavic almanac. The South African year book for Slavic central and east European studies.* University of South Africa. Pretoria, 2003. № 9. P. 66–81 (в дальнейшем: *Вольперт Л. И.* Роман А. Карра «Под липами»). По теме «Лермонтов и поэзия А. Карра» см.:

Чем объясняется интерес поэта к книге А. Карра? Роман *Под липами* (А. Карр. *Sous les tilleuls*, 1832)²³⁰, имевший при появлении шумный успех (через месяц потребовалось второе издание, прижизненных было около 40), — типичный образец массовой литературы. Роман мелодраматичен, фрагментарен, эклектичен, местами растянут: традиция сентименталистского эпистолярного романа «переплавлена» в нем с романтической традицией французского байронизма «неистойвой словесности». Однако он не лишен и достоинств, его недостатки подчас оборачиваются сильными сторонами. Как известно, в историко-культурном процессе массовая литература часто оказывается экспериментальной базой завтрашнего дня искусства. Роман А. Карра в каком-то отношении прокладывал неизведанные пути, в нем заметны черты смелого новаторства, главным образом, в поэтике жанра, композиции и в структуре образа протагониста. Впервые в европейской литературе в повествование от третьего лица было включено множество писем (около полусотни), страницы исповедального дневника, десяток глав с названием *Автор берет слово* и типографски выделенная внутренняя речь героя (она иногда разделена на абзацы и взята в кавычки). *Фрагментарность* оборачивалась смелым и по-своему конструктивным смешением жанров и традиций, *полифоничность* (голоса героев, звучащие то в письмах, то в непроизнесенных монологах, подчас слиты с голосом автора) — новаторским психологизмом, *стернианская «игра»* с читателем (главы то имеют названия и эпиграфы, то нет, они то объемные, то из одной строчки, могут быть и одни точки) — занимательностью, — все это вместе становилось путем к разработке *новой поэтики романа*.

Сюжет *Под липами* несложен, он отчетливо делится на три части. Первая посвящена *страстной взаимной любви* (разумеется, целомудренной) бедного студента Стефена и обеспеченной Магделены; вторая — неожиданному *предательству* героини (невеста «выскакивает» замуж за разбогатевшего друга Стефена); третья — *инфернальной мести* (Стефен убивает на дуэли друга-предателя Эдварда и доводит до самоубийства Магделену). Поскольку книга на четверть состоит из писем, закономерно сопоставление ее с сентиментальным эпистолярным романом. Первая часть генетически восходит к традиции Руссо (*Новая Элоиза*), вторая — к Гете (*Страдания юного Вертера*), а вот третья, привлекавшая к роману всеобщий интерес и потрясшая воображение читателей, аналога в сентиментальной прозе не имеет. Именно эта часть (по размеру — наименьшая, одна шестая всего текста), принесла книге ошеломляющий успех. Имя героя рома-

Штейн С. «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Изв. ОРЯС АН, 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 38–47; *Андроников И.* С. 448–450.

²³⁰ О восприятии А. Карра во Франции см.: *Мильчина В. А.* Почему все-таки Пушкин предпочел Бальзаку Альфонса Карра? // Пушкинская конференция в Стэнфорде. Материалы и исследования по истории русской культуры. Выпуск 7. М., 2001. С. 404. В дальнейшем: *Мильчина В. А.*

на Стефена на какой-то момент стало нарицательным. Как писал современный критик: «... Стефен едва не превратился в тип вроде Ловеласа или Рене. Два или три года его имя служило псевдонимом или символом для всех влюбленных, чья первая любовь окончилась предательством или разочарованием»²³¹. В третьей части *Под липами*, написанной в духе «неистой словесности» (с включением всяческих «ужасов»), детально разработан и дан крупным планом образ *месты* (через четырнадцать лет эстетическую «находку» Карра подхватит А. Дюма в *Графе Монте-Кристо*).

Примечательно, что Пушкин, весьма критически относившийся, как известно, к современной французской прозе (исключение — Стендаль и Мериме)²³², выдал щедрую похвалу Карру, поставив его выше Бальзака. В письме к Е. М. Хитрово (осень или зима 1832 г.) он с горячностью ее укоряет: «Как Вам не совестно так пренебрежительно отзываться о Карре? В его романе чувствуется талант (“... il a du génie...” и стоит манерности Вашего Бальзака» (XV, 38). Пушкинское высказывание интригует субъективностью, преувеличенностью, страстным тоном. Своей неожиданной оценкой Пушкин задал будущим исследователям немалую загадку. По мнению В. А. Мильчиной, поэт похвалил Карра исключительно из желания высказаться «в пику» модному во Франции и в России писателю: «Пушкин видит в Бальзаке своего рода “конкурента” и дезавуирует его...»²³³. Еще более решительное заключение делает А. Д. Михайлов: «... можно с уверенностью сказать, что Альфонс Карр надежд Пушкина не оправдал»²³⁴. С такими выводами трудно согласиться: оценки поэта, как правило, были продуманными и взвешенными. Более корректным выглядит объяснение Б. В. Томашевского, определившего книгу Карра как «лирический роман ужасов, рисующий современную обывденную обстановку безо всякой экзотики стиля, фона и сюжета <...> род французского стернианского романа»²³⁵ (Стерна, Пушкин оценивал очень высоко)²³⁶.

Думается, новаторские поиски Карра в области поэтики романа были небезразличны Пушкину. Как представляется, они нашли отклик в его поздней прозе (например, разработка мотива *мести* в *Дубровском*, механизмы возникновения бытового «мифа» в *Дубровском* и в *Пиковой даме*, контрапунктные афористические эпиграфы к главам в последнем произведении). Естественно, всякий раз

²³¹ Pommartin A. Nouveaux samedis. Paris, 1880. Т. 19. Р. 353.

²³² См.: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. С. 203–321.

²³³ Мильчина В. А. С. 419.

²³⁴ Михайлов А. Д. Пушкин и Альфонс Карр // Изв. Академии наук: Серия языка и литературы. 1999. Т. 58. № 4. С. 54–57.

²³⁵ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 401.

²³⁶ См.: Вольперт Л. И. Стернианство Пушкина и Стендаля // Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. СПб.: «Алетейя», 2007. С. 279–291.

Пушкин интерпретирует «находки» Карра «по-своему» (напр., Стефен сам «работает» над созданием своего мифа, а вокруг Дубровского он складывается спонтанно); однако изучение близости Пушкина и Карра — тема другого исследования.

Существенно, что для Лермонтова эстетические «открытия» Карра были более важны, чем для Пушкина. Дело не только в том, что французские романтики ему вообще намного ближе (Пушкин, как известно, относился к ним весьма критически), но и с точки зрения сходства творческих индивидуальностей: Карр в момент создания романа исполнен горечи, скептицизма и иронии. Разумеется, Пушкин для Лермонтова главный авторитет, младший поэт, напряженно учится у него писательскому мастерству, «подхватывает» его темы и мотивы, но одновременно всякий раз стремится найти «свой путь».

Различие позиций сказывается и в восприятии обоими поэтами французской словесности: рецепция Лермонтовым французских писателей редко совпадала с пушкинской (различными были оценки Беранже, Гюго, Шатобриана, Виньи, Вольтера). Тот факт, что Карра они оба «приняли», примечателен (Лермонтов, естественно, пушкинского мнения, высказанного в частной переписке, знать не мог). При сопоставлении оценок важно учитывать, что Лермонтов, в отличие от Пушкина, ссылается на конкретных авторов исключительно редко. Прямых высказываний или письменных отзывов Лермонтова о французских писателях известно ничтожно мало; их почти всегда, в какой-то мере гипотетически, приходится реконструировать из косвенных свидетельств. Поэтому особую значимость приобретает просьба поэта к С. А. Соболевскому прислать на гауптвахту немедленно, «с *сим* кучером» (выделено Лермонтовым. — Л. В.) роман Карра *Sous les tilleuls*.

Как можно предположить, Лермонтов познакомился с романом тогда же, когда и Пушкин, то есть сразу же по выходе книги в свет. Это произошло, скорее всего, во время «домашней паузы» (с конца ноября — он повредил ногу в манеже, — до середины апреля 1833 г., когда после выздоровления вернулся в Школу юнкеров). 1833–1834 годы — время творческого формирования Лермонтова-прозаика: создается *Вадим* и начинается работа над *переломным* произведением — *Княгиней Лиговской*.

Проза Лермонтова развивается сходно с исканиями французских писателей: выработка позиции авторской «демиургий», стремление к углубленному психологизму. Для *Княгини Лиговской* исключительно важна предшествующая традиция: генезис романа связан с опытом не только русских писателей (Пушкин, Гоголь, Одоевский), но и французских (Стендаль, Бальзак, Жорж Санд, Карр).

Воздействие романа Карра *Под липами* на *Княгиню Лиговскую* не бросается в глаза: оно не лежит на поверхности. Но, как представляется, в этом романе многое могло обратить на себя внимание Лермонтова: специфика литературного автобиографизма, доминирующее место мотива «мести» и мотива «предательств-

ва в любви», структура образа протагониста, антиханжеская направленность книги.

Из последней страницы *Под липами* («Письмо к Madame») становилось ясно, что сюжетом роману послужила любовная история автора. Кстати, намек на это обстоятельство был сделан уже в середине романа («быть может, роман написан для единственной персоны...») ²³⁷. Вряд ли подобная «игра» была Лермонтову безынтересна: как известно, тема предательства в юношеской любви его глубоко занимала (она доминирует в его поэзии, драме и прозе и везде несет печать *литературного автобиографизма*). Карр в финале романа прибегает к «обнажению приема» (по В. Шкловскому) и, обращаясь к «Madame», совсем «по-стерниански» предлагает ей вообразить, что история Стефена и Магделены — *их история* (с той лишь разницей, что *мстить* автор не пожелал) ²³⁸. Являлась ли эта «игра» с читателем авторской стратегией или соответствовала реальности — не так уж существенно. Во всяком случае, позднее в мемуарах Карр настаивал, что рассказал в романе «свою собственную любовную историю <...> Я писал о том, что видел, думал и чувствовал, простым стилем, каким открывают сердце другу» ²³⁹.

Можно предположить, что Лермонтову наиболее интересна была последняя ипостась героя: превращение сентиментального, прекраснодушного мечтателя в беспощадного мстителя. Мотив «мести» в юношеских стихах Лермонтова занимает, как известно, заметное место (*1831-го июня 11 дня; Отрывок*, 1831; *Баллада*, 1830); в первый период он чаще всего связан с темой «предательства в любви». Позднее семантическое поле расширяется: включается мотив мести за поруганную Родину, за оскорбленное личное достоинство и, в конце концов, за универсальное господство зла в мире ²⁴⁰.

Конфликт «мести» решается Карром в духе французского «байронизма», абстрактность героя восточных поэм (чаще всего мы не знаем — *за что* он мстит обществу) заменена конкретным изображением нравственного потрясения и «перерождения» Стефена. После замужества Магделены им овладевает сначала отчаяние, потом «адская скука», толкающая к самоубийству (Карр отстаивает право каждого на добровольный уход из «лучшего из миров»). Внезапно свалившееся богатство возвращает ему смысл жизни: им станет *грандиозная* месть, и каждый этап будет продуман до деталей. Прежде всего — Магделена должна слышать его имя каждый день. Он умело «работает» над созданием своего (от-

²³⁷ *Karr A. Sous les tilleules. Paris, 1869. P. 157. В дальнейшем: Karr A.*

²³⁸ *Karr A. P. 159.*

²³⁹ *Karr A. Le Livre du bord. Paris, 1880. T. 1. P. 106.*

²⁴⁰ «Демонические» мстители «скорбят не только за себя, но и за весь мир, и мстят не какому-либо отдельному обидчику, а всему существующему» (*Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 50*).

нюдь не лестного!) «мифа» (город наполнен слухами о его победоносных дуэлях, о его победах над сердцами, о шумных скандалах: *скупил все места на оперу, заставил ночью открыть ресторан, разыграл приезжего иностранца и т. п.*). Следующий этап — вернуть доверие Эдварда (Стефен спасает семью от грабителей, которых сам же и *нанял*). И вот уже «друг-предатель» сам вводит его в дом. Остается — «помочь» Магделене осознать ничтожество мужа (она и сама в нем разочарована) и вызвать ее восхищение (Стефен оплачивает долги Эдварда). Лишь теперь можно воздать *каждому — свое*. Эдварда, обрушив на него проклятия, он закалывает на большой дороге в лесу (честная дуэль на шпагах, Стефен целый год брал уроки у лучших учителей). Очередь за Магделеной, которая не подозревает о гибели мужа (полагает, что он на пути в Италию). По плану Стефена, она должна сама признаться ему в страстном чувстве и отдаться ему по своей воле под теми самыми липами, под которыми три года назад клялась в вечной любви. А уж потом он произносит обвинение в «двойной измене», в «проституировании» любви, в «палачестве», разрушившем его жизнь. Магделена, написав письмо, в котором умоляет простить ее, кончает с собой.

В *Княгине Лиговской* много трудноуловимых, но значимых переключек с романом *Под липами*. Прежде всего, общность — в интеллектуальной атмосфере обоих романов. Мировосприятие Печорина в чем-то неуловимо переключается с позицией Стефена последнего этапа. После замужества (как он считает, «предательства») Магделены герой Карра впадает в отчаяние, близок к самоубийству, и в этот момент он острее замечает разнообразные формы зла, становится циничным и скептическим наблюдателем общественных нравов. Альфонс Карр, несомненно, наградил героя *своим* видением мира. Его воспринимали во Франции 1830-х гг. как язвительного, желчного писателя с саркастическим умом, подвергающим все институты сокрушительной критике ²⁴¹ (примечательно: в течение десяти лет с 1839 г. он выпускал сатирический журнал «Осы», в котором сам был автором всех статей). Многие «филиппики» против нравов, изящных искусств, политических партий, произнесенные Стефеном, явно принадлежат автору, и, как представляется, некоторые из них молодому Лермонтову были близки. Инвективы Стефена против «брака по расчету» *вписывались* в лермонтовский «литературный автобиографизм» (*Два брата, Княгиня Лиговская, Герой нашего времени*).

Сходство заметно и в композиции. Важность диалогической структуры, постоянное переключение нарративных регистров, использование «несобственно-прямой» речи (подчас неясно, кому принадлежит афористическая реплика — герою или автору), — все это характерно для обоих романов. Конкретным примером воздействия Карра может послужить использование Лермонтовым такого

²⁴¹ См.: *Мильчина В. А. С. 404–405.*

приема, как *обманное письмо*. В композиции *Княгини Лиговской* оно несет важную сюжетную функцию.

Обманное письмо — характерный атрибут *эпистолярного* романа. Прием органически связан с одной из главных оппозиций жанра: «подлинное — мнимое», «быть — казаться» (блистательное воплощение он получил в *Опасных связях* Шодерло де Лакло). В романе Карра именно Стефену по внезапному наитию приходит мысль сочинить *обманное письмо*. Эпизод, на первый взгляд, выглядит циничным: герой сочиняет его под громкий хохот развязных светских щеголей (на самом деле, это был единственный способ спасти честь и жизнь влюбившейся в Стефена и по этой причине сбежавшей из дому благородной девицы). Озабоченный задачей анонимности и неузнаваемости почерка, Стефен предпочитает письмо продиктовать, при этом подпись велит поставить: «друг добродетели» («ami de la vertu») ²⁴². *Обманные письма* нередко бывали связаны с сюжетной иронией: письмо под диктовку Стефена пишет ничего не подозревающий жених «сбежавшей» девицы, предвкушающий в скором времени счастливую свадьбу (которая в конечном итоге и состоится). Стефен в какой-то момент «смекает», что почерк жениха в доме может быть известен, и заменяет его другим «автором».

В истории эпистолярного романа *обманное письмо* — обычный атрибут, но в психологическом романе от третьего лица к моменту создания Карром *Под липами* этот прием использовал только Стендаль в *Арманс* (1827) и в *Красном и черном* (1830). Его нет в романе *Заблуждения ума и сердца* Кребийона-Сына, в *Адольфе* Б. Констана, в *Светском человеке* Ж. Ансело, в первых романах Бальзака. Лермонтов вряд ли читал *Арманс* (во Франции появление романа прошло почти незамеченным). В нем финальный сюжетный поворот вызван *обманным письмом*, ведущим к трагической развязке. Письмо связано с ироническим подтекстом: все герои романа как бы просвечиваются своеобразным «проектором», реакцией на принятый парламентом в 1826 г. закон о компенсации миллиарда франков эмигрантам за национализированные во время революции земли. Персонажи романа *высвечены* этим законом, отношение к нему становится как бы *лакмусовой бумажкой* для экзамена на *подлинность*. Главный герой, юный виконт Октав де Маливер, получивший два миллиона, считает закон о компенсации несправедливым и испытывает стыд за лживую родню. Открытие, что его молоденькая кузина Арманс преисполнилась к нему из-за этих денег презрения, наполняет его ощущением счастья: «Октав еще не размышлял над тем, каким образом ему удастся вернуть себе утраченное уважение кузины, пока что он блаженно наслаждался тем, что его потерял» ²⁴³. Но дядя Октава, командор де

²⁴² Karr A. P. 212.

²⁴³ Стендаль. Собр. соч. в 15 т. М., 1959. Т. 4. С. 36.

Субиран, поставивший перед собой цель завладеть этими миллионами, делает все, чтобы брак героев не состоялся, чего он и достигает с помощью *обманного письма*, написанного будто бы от имени Арманс. Октав кончает жизнь самоубийством, его мать и Арманс уходят в монастырь, командор завладевает миллионами.

В *Красном и черном* Стендаль усложняет прием: игра с *обманным письмом* приобретает большую условность. Спаситель отчаявшегося Жюльена, русский денди, князь Коразов, выступающий теоретиком любовной стратегии, объясняет ему, что сломить гордость Матильды способна только *ревность*, вызвать ее помогут *обманные письма*, «заготовки» которых он выдает Сорелю, блистательно осуществившему план князя. В *Красном и черном* игра ведется как бы на «метауровне»: *обманное письмо* пишется не самим героем, оно «приготовлено» заранее и только «выдается» за собственное; это не случай романов Карра и Лермонтова.

В *Княгине Лиговской* спасительное *обманное письмо* так же, как в романе Карра, пишется спонтанно, в игровом ключе самим героем: это для него самый удобный способ «освободиться» от Негуровой. Так же, как Карр в мистифицированной форме включает в свой роман пережитое им горькое разочарование в любви, Лермонтов вносит в сюжет *Княгини Лиговской* сходный «литературный автобиографизм»: секретный «доброжелатель» из *лучших соображений* хочет предостеречь жертву. Как известно, в романе нашла отражение «история» отношений Лермонтова с Екатериной Сушковой (в замужестве Хвостовой), отвергшей в 1830 г. юношескую увлеченность поэта. Через пять лет Лермонтов, добившись от нее признания в любви, посылает ей анонимное письмо, приведшее к разрыву (как раз в этот момент он получает горестное для него известие о замужестве Варвары Лопухиной). Осмысление на метауровне всей истории с Сушковой для Лермонтова — «... попытка самопознания и целенаправленное формирование собственной личности» ²⁴⁴. Рефлексия над собственным поведением — предварительный этап творчества: «Теперь я не пишу романы, — я их делаю» (б, 720), — сообщает он в письме А. М. Верещагиной весной 1835 г. Однако в скором времени соотношение «игра — жизнь — роман» меняется: уже в 1836 г. в *Княгине Лиговской* он осуществляет «писательскую месть»: в построенную им художественную модель вводит Екатерину Сушкову под именем Елизаветы Негуровой ²⁴⁵. Прототипы и «посвященные» легко бы разгадали «ключ», но роман

²⁴⁴ Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 91.

²⁴⁵ «Итак, вы видите, что я хорошо отомстил за слезы, которые заставило меня проливать кокетство m-lle С. О! Дело в том, что мы не свели еще счетов!» (б, 720), — пишет он весной 1835 г. А. М. Верещагиной (подлинник по-франц.).

был опубликован лишь в 1882 г.: думается, он с самого начала был задуман как произведение «в стол».

Связь поэтики *обманного письма* Печорина с традицией Карра обнаруживает себя в многочисленных деталях. Так же, как в письме Стефена, в конце послания Печорина разъясняется необходимость «анонимности»: «И чтобы вы более убедились в моем бескорыстии, то я клянусь вам, что вы никогда не узнаете моего имени. Вследствие чего остаюсь ваш покорнейший слуга: *Каракула*» (6, 147). «Память жанра» сказалась в обозначении адресата («милостивой гос. Елизавете Николаевне Негуровой в собственные руки») и в «правильно» организованной «доставке» послания. В письме *анонимный автор* с коварным лицемерием рекомендует Негуровой забыть о Печорине: «... он с вами пошутил — он недостоин вас: он любит другую, все ваши старания послужат только к вашей гибели, свет и так указывает на вас пальцами, скоро он совсем от вас отворотится» (6, 147).

Авторское объяснение «авансов» Печорина Негуровой дано в духе размышлений Стефена о необходимости «дурной славы» для привлечения внимания света: «... ему надо было приобрести то, что некоторые называют светской известностью, то есть прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается; несколько времени он напрасно искал себе пьедестала, вставши на который он мог бы заставить толпу взглянуть на себя» (6, 127).

Однако если *обманное письмо* разработано Лермонтовым в духе Карра, то мотив преданной юношеской любви подан как бы в «споре» с манерой француза: никаких сентиментальных излишаний и романтических преувеличений. Перерабатывая традицию, в это время (середина тридцатых годов) Лермонтов уже вполне самостоятелен и оригинален. Юношескому увлечению Печорина Верочкой посвящено всего несколько страниц. Продолжение истории их влюбленности дано в суховатой манере с подчеркнутым лаконизмом: «Он уехал с твердым намерением ее забыть, а вышло наоборот (что почти всегда и выходит в таких случаях) <...> После взятия Варшавы он был переведен в гвардию <...>. Варенька привезла ему “поклон” <...>, ничего больше как поклон <...>. Тайная досада была одна из причин, по которым он стал волочиться за Лизаветой Николаевной. Слухи об этом, вероятно, дошли до Верочки. Через полтора года он узнал, что она вышла замуж...» (6, 158). В *Княгине Лиговской* поэтика романтизма *преодолевается* на всех уровнях: композиции, сюжета и стиля. Лермонтов ищет новые способы изображения действительности, опыт Карра вызывает не только притяжение, но и отталкивание.

Воздействие Карра на главное произведение Лермонтова *Герой нашего времени* труднее поддается описанию. Легче всего его заметить на уровне жанра и композиции: как и в романе *Под липами*, в лермонтовском романе сложная жанровая структура. Однако «сложность» здесь иного уровня: дело не только в том, что голос рассказчика перемежается со сказом, исповедальным дневником, письмом героини. Для *Героя нашего времени* характерен новаторский синтез

жанров: органично «слиты» светская повесть, рассказ на бивуаке, кавказская новелла, путевой очерк; как известно, Лермонтов в романе самобытно «переплавляет» множество традиций. В этом отношении воздействие Карра — маргинальное, в целом — несущественное (эту «поправку» я постоянно держу в уме). Но все же французский писатель первым в европейском романе нового времени допустил смелую (по тем временам «немыслимую») смесь жанров и традиций, и не учитывать этого обстоятельства было бы потерей.

Однако более конструктивно, на мой взгляд, описание общности романов на другом уровне — на уровне *структуры образов*. Печорин большого романа, как известно, существенно различается от своего однофамильца из *Княгини Лиговской*. Последний, хотя также в чем-то — alter ego автора (человек острого ироничного ума и пронизательной наблюдательности), все же существенно отличается от героя большого романа: он не протагонист, обрисован в контрасте с Красинским и, что важно, *лишен обаяния*. В структуре образа Печорина-предшественника доминирует малопривлекательное качество — *душевная сухость*. Он «сбил» Красинского без малейшего раскаяния («... об раздавленном чиновнике не было и помину...»), способен под хохот светских хлышей издевательски изобразить в фойе театра «бедолагу» под копытами его рысака, «разыгрывает» Лизавету Негурову без малейшего снисхождения, мелочно ненавидит «соперника» в любви. Реконструируя концовку, можно гипотетически предположить, что он убьет Красинского на дуэли (см. стр. 195–196)²⁴⁶.

Печорин большого романа также далеко не «идеальный» персонаж. Он часто предстает малопривлекательным: творит зло ради ощущения своей власти над людьми, разрушает женские судьбы из-за легкомысленной прихоти, умеет быть язвительным и беспощадным. Но при этом — загадка мастерства! — он исполнен неотразимого обаяния. Дело не только в высокой рефлексии, коей так восхищался Белинский, в независимости и силе интеллекта, в его блистательном артистизме, но и в решительном неприятии всяческой фальши, в бесстрашной честности перед собой, в способности к сильным и страстным порывам. Как мне представляется, в момент возникновения замысла романа, когда стало ясно, что Печорин будет существенно отличаться от героя *Княгини Лиговской*, перед Лермонтовым возникла задача выбора художественных средств для создания исключительно сложного типа «человека эпохи», придачи ему своеобразного обаяния, но средств не банальных и избитых, а тонких, почти неприметных глазу.

Подобная усложненная структура образа (это — не обаятельные «бытовые злодеи» авантурных романов XVIII в. типа Ловеласа или Фобласа), изображение непостижимой «амбивалентности» современного героя удались немногим французским писателям (Сенанкур, Констан, Стендаль, Мюссе); в их числе и Аль-

²⁴⁶ Вольперт Л. И. Лермонтов и Стендаль. С. 141–144.

фонс Карр. Во всяком случае, он сумел увлечь читателей эпохи своим неистовым «мстителем». Хотя по видимости Карр стремится придать Стефену последней части романа непривлекательность (чего стоит, например, лейтмотивная психологическая портретная деталь — повторяющееся «адское хихиканье» героя, «le ricanement infernal»), по существу автор достигает обратного эффекта. Дело не в том, что Стефен великодушен (спасает из воды тонущего незнакомца, и хотя тот старается утащить его на дно, повторяет попытку), храбр (когда «наняты» им бандиты превышают «сценарий», он бросается один на четверых), в многочисленных поединках, как оказалось, никого не убил, расправляясь с Эдвардом, педантично соблюдает все правила дуэли «чести», — а в том, что его холодные расчеты то и дело побеждены великодушными порывами. И даже в «вершинный» момент, предназначенный для высшей *мести*, он о мщении забывает (не произнеси Магделена *сакральных* слов, он бы и не вспомнил). После ее самоубийства Стефен мысленно себя казнит (умереть нельзя: он должен заменить ее ребенку отца), и, фактически, отказывается от жизни.

Можно предположить, что опыт Карра в построении образа «героя времени» оказался небезразличен Лермонтову. Во всяком случае, «внутреннего» Печорина он рисует, как и Карр своего героя, почти неприметными штрихами (тот умеет заметить скрытые слезы Вернера над умирающим солдатом, способен пожалеть слепого мальчика и старуху, брошенных на голодную смерть «честными контрабандистами», бесстрашно отправляется «укрощать» казака-убийцу, простил бы и Грушницкого, раскайся тот в подлом заговоре). Как и герой Карра, в последних частях романа Печорин скуп на внешнее выражение чувств. Стефен, при этом, во многом отличен от Печорина: у него нет острого ощущения «безвременья» и интеллектуального превосходства над окружающими. Гениальной писательской интуицией Лермонтов, скорее всего, и сам постиг бы секрет достижения привлекательности негативного героя, но все же опыт Карра, как представляется, был ему небезразличен.

Биографическая близость (возраст, схожие черты личности, путь от поэзии к прозе), творческая общность (поиск сложной жанровой структуры, литературный автобиографизм, доминирующее значение мотивов преданной любви и мести), — все это в какой-то степени объясняет повышенный интерес Лермонтова к роману Карра. Но почему он пожелал иметь *Под липами* именно в марте 1840 г.? Для этого, на наш взгляд, был существенный импульс.

Известно, что одной из причин дуэли Лермонтова с Барантом было любовное соперничество (оба выказывали живой интерес к Марии Щербатовой). Во время ареста на сложный комплекс переживаний (неясность будущего, несправедливость обвинений, тревога за здоровье бабушки) наслаивалось оскорбленное национальное чувство (снова русский поэт вынужден защищать свою честь в дуэли с французом). Размышления на гауптвахте в 1840 г., несомненно, оживили воспоминания о 1837 г. Тогда, три года назад, в «Объяснении...» по поводу созда-

ния стихотворения *Смерть Поэта* Лермонтов, цитируя защитников Дантеса («... Пушкин... был ревнив, дурен... негодный человек...») ²⁴⁷, сумел, пусть косвенно, включив модальность сомнения, выразить мысль о невозможности попытки защитить убитого поэта: «Не имея, может быть, возможности защищать нравственную сторону его характера, — никто не отвечал на эти последние обвинения» ²⁴⁸. Никто не посмел открыто выступить в защиту Пушкина, его гибель осталась *неотомщенной*. Точнее — осталась бы, если бы не прогремело на всю Россию поэтическое проклятие Лермонтова. Чувством мести буквально пронизаны шестнадцать финальных стихов *Смерти Поэта* ²⁴⁹. Своеобразный «литературный автобиографизм» в поэме *Сашка* в форме иносказания нашел свое выражение в подтексте — в прямом обращении к «неотомщенному» Андрею Шенье звучит убеждение: он, автор поэмы *Сашка*, в своем «плаче по Пушкину» два года назад сумел совершить, казалось бы, невозможное: «*язвительным стихом*», «*холодным смехом*» отомстить за гибель *Учителя*.

В концовке романа Карра, как отмечалось, образ мести, и что важно, мести блистательно *реализованной*, дан крупным планом. Как можно предположить, на гауптвахте в марте 1840 г. размышления Лермонтова были *прикованы* к категории мести, и, сравнивая свою судьбу с пушкинской, он снова оценивал себя как единственного мстителя за погибшего. Однако в данном случае на первый план выдвигался новый существенный фактор: на этот раз он, как и герой Карра, мстил и *за себя*.

Думается, гипотезу о *закономерности* желания Лермонтова иметь на гауптвахте роман *Под липами* вряд ли можно считать необоснованной: просьба поэта немедленно, «с *сим* кучером» прислать ему на гауптвахту *Sous les tilleuls* предстает *естественной* и *объяснимой*.

²⁴⁷ «Дело о секретной части Военного Министерства о не позволительных стихах, написанных корнетом лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтовым и о распространении оных губернским секретарем Раевским. На 44-х листах». Хранится в архиве Института русской литературы Российской Академии наук (фонд 524, опись 3, № 9). Опубликовано П. Е. Щеголевым: *Книга о Лермонтове*. Вып. 1. Изд-во «Прибой». Л., 1929. С. 265. В дальнейшем цитируется это издание.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ См. Долинин А. Мотив мести в «Смерти поэта» // Тыняновский сборник. М., 2002. С. 381–395.

«ЖОРЖ САНД ПОЧТИ ЧТО ПРАВ...»

(«Загадка» баронессы Штраль)

Что в ней тогда происходило —
Я не берусь вам объяснить;
Ее лицо изобразило
Так много мук, что, может быть,
Когда бы вы их разгадали,
Вы поневоле б зарыдали...

Лермонтов.

Тамбовская казначейша

Поэтические строки эпиграфа — авторский комментарий к кульминации поэмы Лермонтова *Тамбовская казначейша*: муж под взгляды «обомлевшей» толпы на глазах у жены *проигрывает ее в карты*. В ответ, защищая свое достоинство, Авдотья Николаевна демонстрирует сильный «сандистский» жест²⁵⁰: «И бросила ему в лицо // Свое венчальное кольцо...» (4, 141). Сочувствие к женской судьбе характерно для всего творчества Лермонтова (поэзии, прозы, драматургии)²⁵¹. Лермонтов — инициатор многих начинаний в русской словесности, и одно из его эстетических открытий связано с именем Жорж Санд: поэт — у истоков *русского литературного феминизма*.

Название главы — реплика героини *Маскарада* баронессы Штраль, — единственное упоминание Лермонтовым имени Жорж Санд. Как отмечалось, в худо-

²⁵⁰ Первым этот эпитет употребил Бальзак, назвавший вторую главу романа *Провинциальная муза* — «Sandisme».

²⁵¹ Вершина подобной настроенности — созданная, по свидетельству А. П. Шан-Гирея, на гауптвахте в феврале 1837 г. *Молитва*, в которой поэт просит не «за себя», а за беззащитную перед силами «мира холодного» трогательную молодую женщину (это — и конкретный адресат, возможно, В. А. Лопухина, и обобщенный женский образ).

жественном мире поэта, представляющем для исследователя своеобразное «царство гипотезы», однократное упоминание — это уже *очень много*; прямых *позитивных* оценок французских беллетристов у Лермонтова нет ни одной, данный случай — *исключение*. Тот факт, что мнение высказано от имени персонажа, вызывает вопрос: представляет ли эта оценка значимость по существу и совпадает ли она с авторской? Реплика могла быть и случайной, произнесенной по логике светской болтовни; однако есть основания и для другого предположения: оценка баронессы принципиально значима для Лермонтова и отражает его взгляды²⁵².

В сознании Жорж Санд и утопистов-социалистов (Леру, Анфантен, Сен-Симон, Фурье) идея женской эмансипации в первую очередь связывалась с необходимостью борьбы против семейного деспотизма. Фурье расценивает неблагополучие женщины в семье как серьезную социальную проблему: «В каждом данном обществе степень эмансипации женщины есть естественное мерило общей эмансипации»²⁵³. Ему вторит Пьер Леру: «Поймут ли потомки, сколь глубоко поработана женщина в наши дни и сколь продажен институт брака»²⁵⁴.

В европейской литературе тема положения женщины в светском обществе разрабатывается с конца XVIII в. (Кребийон-Сын, Шодерло де Лакло, Луве де Кувре, Байрон, Бенжамен Констан, Жак Ансело). Социальные причины «болезни» современной семьи, многосторонне проанализированные Бальзаком в *Физиологии брака* (*Physiologie du mariage*, 1829), нашли преломление в художественной литературе эпохи. Ансело, Стендаль, Бальзак, Мериме с разных позиций выступают в защиту женской эмансипации, но целостную феминистскую концепцию создает лишь одна Жорж Санд. Тот факт, что борьба за семейные права женщины возникает во Франции, закономерен: именно здесь бесправие женщин было юридически закреплено в наполеоновском *Гражданском кодексе* (*Code civile de Napoléon*, 1804), 213-я статья которого гласила: «Le mari doit protection à sa femme. La femme obéissance à son mari» («Мужу надлежит заботиться о жене. Жене — повиноваться супругу») ²⁵⁵. В разделе «О разводе» определялись санк-

²⁵² Внимание исследователей, главным образом, привлекала общность в описании Лермонтова и Жорж Санд «болезни века» («mal du siècle») и ее «носителя», *нового героя*. Так, Е. И. Кийко предложила описание образа Печорина в свете идей Жорж Санд (в статье о романе Сенанкура *Оберман* писательница как бы провиденциально «предугадала» появление Печорина). Интересовала ученых и общая с Санд идейная близость поэта к социалистам-утопистам. О феминистских тенденциях в творчестве Лермонтова см.: *Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века* (мифы и реальность). 1830–1860 гг. Томск, 1998. С. 67–81. В дальнейшем: *Кафанова О. Б.*

²⁵³ Энгельс так сформулировал, на его взгляд, одну из главных в этом отношении мысль Фурье (*К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 19. С. 197*).

²⁵⁴ Цит. по: *Вюрисер А. Бесчеловечная комедия. М., 1967. С. 528.*

²⁵⁵ *Napoléon. Code civile des Français. Paris. 1804. P. 40. (Перевод мой. — Л. В.)*

ции за супружескую неверность: *жене* — исправительные учреждения сроком от трех месяцев до двух лет, *мужу* — наказание чисто символическое. Юридически приравнивая женщину к несовершеннолетним детям, эти статьи кодекса, фактически, обрекали ее на домашнее рабство.

В России возникновение феминистской рефлексии над институтами брака и семьи, преломление этой проблемы в литературе относятся к первой половине XIX века. Тема адюльтера в русской словесности этого времени фактически табуирована. Лермонтов — первый писатель, осмелившийся ввести в русскую литературу XIX в. мотив супружеской неверности. Тема положения женщины в светском обществе притягивает поэта на всем протяжении творчества, своеобразный «жоржсандизм» нашел отражение в его драматургии, прозе и поэзии.

Опережая свое время, как бы предчувствуя надвигающееся послереформенное разрушение дворянского уклада, поэт уловил новые веяния эпохи. Представляется закономерным, что именно Лермонтов уже в середине тридцатых годов заинтересовался феминистскими идеями Жорж Санд. Позже в России начнет складываться подлинный *жоржсандистский* «миф». Жорж Санд — «это, бесспорно, первая поэтическая слава современного мира»²⁵⁶, — пишет В. Г. Белинский в 1842 году. Ф. М. Достоевский, вспоминая начало творческого пути, с высокой благодарностью пишет о Жорж Санд: «Что значило в моей жизни это имя, сколько взял этот поэт в свое время моих восторгов, поклонений и сколько дал мне когда-то радостей, счастья»²⁵⁷. Завершая создание «жоржсандистского мифа», И. С. Тургенев в год смерти писательницы (1876) подвел итог: «Жорж Санд — одна из наших святых <...> вокруг нее сиял какой-то бессознательный ореол, что-то свободное, бессознательное, героическое»²⁵⁸.

Однако в середине тридцатых годов, в момент появления первых романов Жорж Санд, никто из писателей России не был в состоянии оценить по достоинству ее новаторские идеи. Исключение — Лермонтов, чутко воспринимающий рождение новых тенденций. В этом отношении характерна рецепция Пушкина. Как полагает Б. В. Томашевский, поэт испытал значительное воздействие ранних романов Жорж Санд (ученый установил генетическую связь *Дубровского* с *Ва-*

лентиной — George Sand. *Valentine*, 1832)²⁵⁹. Однако Пушкин, отметивший более ста деятелей французской культуры, Жорж Санд не упомянул²⁶⁰.

Тем разительнее представляется заслуга Лермонтова, первым в России оценившего Жорж Санд по достоинству. При кардинальном различии писательских судеб, многое их объединяет, и, прежде всего, мировосприятие. Воспитанные на идеях Руссо и Байрона, не принимающие лицемерия общественных установлений, оба с первых шагов в литературе выступили своеобразными «бунтарями»²⁶¹. Парадоксальным образом даже в жизненных обстоятельствах обоих писателей оказались черты биографического сходства: несчастливое детство из-за ранней гибели одного из родителей (у Лермонтова — матери, у Авроры Дюпен — отца) и мучительной для ребенка борьбы за него богатой бабушки-аристократки (ситуация, определившая одну из автобиографических линий их ранних произведений).

Гнетущая политическая атмосфера в России конца 1820-х годов и Франции эпохи «ордонансов» Полиньяка «диктует» их политические пристрастия: парижское народное восстание 1830 года оба писателя встретили с живым сочувствием. Получив известие о трех июльских днях, Жорж Санд мгновенно откликается эмоцией радости и надежды. Она пишет, что хотела бы «... всеми силами участвовать в великом деле обновления! Я чувствую в себе такую энергию, на какую, мне кажется, я не была способна. Душа развивается вместе с событиями» (письмо от 15 августа 1830 года). Шестнадцатилетний Лермонтов (поэт моложе ее на десять лет) также мгновенно откликается на июльские события: он посвящает им свое первое политическое стихотворение *30 июля — (Париж) 1830 года*. Примечательно, что юный поэт берет на себя смелость прямого обращения на «ты» к Карлу X. Он как бы «дает урок» свергнутому королю²⁶².

²⁵⁹ Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 404–422.

²⁶⁰ В письме к жене от 29/IX 1835 г. он назвал ее имя, но высказался о писательнице в подчеркнуто пренебрежительном ключе (возможно, интонация определялась соображениями семейной «тактики»).

²⁶¹ «C'est une révoltée perpétuelle» («вечная бунтарка») (*Chalon J. Georges Sand. Une femme d'aujourd'hui. Editions Fayard. Paris, 2004. P. 27*).

²⁶² Ты мог быть лучшим королем,
Ты не хотел. — Ты полагал —
Народ унижить под ярмом.
Но ты французов не узнал!
И загорелся страшный бой,
И знамя вольности как дух
Идет пред гордою толпой.
И звук один наполнил слух;
И брызнула в Париже кровь.

²⁵⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.; Л., 1953–1959. Т. 6. С. 279.

²⁵⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С. 30.

²⁵⁸ Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 11. С. 268. Интонация восхищения звучит и в письме Тургенева А. С. Суворину от 09/VI 1876 г., в котором он пишет о своем знакомстве с Жорж Санд: «Всякий тотчас чувствовал, что находится в присутствии бесконечно щедрой, благоволящей натуры, в которой все эгоистическое давно и дотла было выжжено неугасимым пламенем поэтического энтузиазма, веры в идеал <...>, от которой так и веяло помощью, участием...» (*Тургенев И. С. Т. 12. С. 491*).

Стихотворение пронизано презрением к «залившему кровью» Париж королю и восхищением перед «гордым» народом²⁶³. Такова же и реакция Авроры Дюпен (еще не взявшей псевдоним Жорж Санд). В тот момент, когда Лермонтов в середине августа создает свой «отклик» (известие о восстании до них доходит с запозданием, она — в Берри, он — до 12 августа в Середникове), писательница как будто мысленно откликается на главный мотив его пьесы («И брызнула в Париже кровь»), восклицая: «Сколько крови! Сколько слез!» (письмо от 10 августа 1830 года). Но в то же время она с торжеством констатирует: «Я республиканка, как сто чертей!» (письмо от 15 августа 1830 г.).

Мотив романтической веры в единение людей близок молодому Лермонтову. В уста героя своей первой драмы *Menschen and Leidenschaften* (1830) поэт вкладывает слова о «всеобщем братстве» («... несбыточная, но прекрасная мечта земного, общего братства...» 4, 147); Юрий говорит о «свободе человечества», при упоминании о которой у него всегда «сердце вздрагивало», но эту любовь сочли «вольнодумством» (4, 149). Б. М. Эйхенбаум видит в словах героя доказательство знакомства Лермонтова с социально-утопическими идеями²⁶⁴; есть основание рассматривать реплики Юрия в ключе «литературного автобиографизма».

В литературу Жорж Санд и Лермонтов входят приблизительно в одно и то же время — в начале тридцатых годов. Поэту вряд ли могли быть известны детали биографии писательницы, хотя это и не исключено: после выхода романа *Индиана* (George Sand. *Indiana*, 1832), вызвавшего большой шум²⁶⁵, французские критики устремились на раскрытие псевдонима и «подноготной» автора. Так же как Лермонтов будет похоже «отбиваться» от упреков в том, что в Печорине он

О! чем заплатишь ты, тиран,
За эту праведную кровь,
За кровь людей, за кровь граждан.

(I, 287)

²⁶³ В мистифицированном виде революции 1830 г. во Франции, Бельгии и Польше представлены в стихотворении Лермонтова *Пир Асмодея* (1830–1831). Дар второго беса на пиру Мефистофеля — «вино свободы»:

Тут все цари невольно взбеленились,
С тарелками вскочили с мест своих,
Бояся, чтобы черти не напились,
Чтоб и отсюда не прогнали их.

(I, 275)

²⁶⁴ Эйхенбаум Б. М. Примечания к юношеским драмам // Лермонтов. Соч. в 4 т. Т. 3. М.–Л., 1948. С. 474.

²⁶⁵ «2/V 1832 (день выхода в свет *Индианы*. — Л. В.) — её истинный день рождения» (Rebout Scherrer F. *L'art de vivre au temps de Georges Sand*. Nil éditions. Paris, 1998. P. 276).

«вывел» себя, «отбивается» и Жорж Санд: «Не преминули заявить, что Индиана это — я, и это — моя история. Какая чушь!»²⁶⁶ Читательская аудитория встретила *Индиану* сочувственно, но клерикальные круги и консервативная критика отнеслись к роману неприязненно; утверждалось, что, осуждая освященный религией институт брака, автор подрывает общественные устои.

Русские читатели, которые, как известно, неутомимо «охотились» за французскими новинками, познакомились с *Индианой* сразу же по выходе романа в свет²⁶⁷. Консервативная критика (Булгарин, Греч, Сенковский и др.) встретила роман с раздражением. В анонимной заметке в «Журнале министерства народного просвещения» за 1836 год утверждалось, что французский автор привлекает внимание читателей «... злобою на общество и на существующий в нем порядок, ненавистью к браку <...> стремлением поколебать законы человеческие и даже посяганием на законы высшие»²⁶⁸. Заметим, что и первые отзывы Белинского (периода «примирения с действительностью») были негативными.

Лермонтов уважительно принял предложенную писательницей «игру» в мужской пол (в предисловиях к первым романам настоятельно маркировалось: автор — *мужчина*)²⁶⁹ и позитивно оценил ее новаторские поиски. В ситуации николаевской России середины тридцатых годов реплика баронессы Штраль — «Жорж Санд почти что прав» (5, 317), — звучала как нетривиальная и значительная. Тот факт, что слова произнесены от лица героини, несущественен: позиции автора и персонажа в этом случае совпадают. Если есть зазор, то он в словах «почти что»: светской даме не пристало полностью солидаризироваться с «подрывающим устои» автором. При всем различии исторической ситуации в России и Франции тридцатых годов, оба писателя на протяжении творческого пути решительно не принимают нравственной атмосферы большого света (*Индиана*, *Валентина*, *Лелия* — *Смерть поэта*, *Как часто пестрою толтою окружен...*, *Княгиня Лиговская*, *Герой нашего времени*).

Маскарад — драма *социально-философская*; тот факт, что это пьеса смешанного жанра — психологическая, авантюрная, романтическая, — не лишает ее ино-

²⁶⁶ Georges Sand. *Histoire de ma vie*. Christian Pirot. 1854–1855. V. 9. Paris. P. 66.

²⁶⁷ Первый русский перевод *Индианы*, выполненный А. и И. Лазаревыми, вышел в 1833 г.

²⁶⁸ Цит. по: Афанасьева К. Комментарии к «Индиане» // Жорж Санд. Собр. соч. в 9 т. Т. 1. Л., 1971. С. 541.

²⁶⁹ Многие писатели, встретившие роман положительно (в их числе Бальзак и Сент-Бёв), подсмеивались над этой игрой. «Какого пола этот Жорж Санд», — шуточно интересовался Сент-Бёв (цит. по: Leclercq P.-R. *George Sand. Les Années Aurore*. Editions Anne-Carrière. Paris, 2004. P. 277). И даже Флобер, относившийся к Жорж Санд с нежнейшей почтительностью, иногда допускал шутивное «амбивалентное» обращение: «Chère maître» (Ibid. P. 277).

сказательного философского смысла. Доминирующая мысль, которую можно «вычитать» из монологов Арбенина: общество несовершенно, «деятельное стремление к добру <...> неизбежно должно принять форму зла»²⁷⁰. В трактовке Лермонтовым проблемы взаимодействия «добра» и «зла» Б. М. Эйхенбаум видит воздействие труда Шеллинга *Философские исследования о сущности человеческой свободы* и *О трагическом в искусстве* Шиллера. По мнению исследователя, для Лермонтова важна мысль, что в современной драме «сострадание заслуживает не только тот, кто испытывает страдание, но и тот, кто его причиняет»²⁷¹.

Образ баронессы Штраль отвечает философскому замыслу *Маскарада*, это сложный и противоречивый характер, не лишенный загадочности. Кто она: inferнальная «злодейка», завязавшая адскую интригу, или великодушная светская дама, готовая ценой утраты доброго имени разрешить зловещую ситуацию? «Загадочность» баронессы Штраль — в том нерасторжимом смешении «добра» и «зла», которое характерно для *демонических* героев Лермонтова (Вадим, Демон, Арбенин, Печорин). По уму, способности к философским обобщениям, по знанию людей она — своеобразный «двойник» Арбенина. Именно ей отдает Лермонтов лаконичную и презрительную философскую оценку «века»: «Век нынешний, блестящий и ничтожный» (5, 292). Отличие *Маскарада* от *Отелло* не только в общем плане — «это трагедия не психологическая, а общественно-философская»²⁷², — но, как нам представляется, и в частном: соответствия образу баронессы Штраль в трагедии Шекспира нет²⁷³.

Маскарад — единственная пьеса Лермонтова, создававшаяся для сцены: донести до зрителя феминистские идеи Жорж Санд, думается, воспринималось поэтом, как важная просветительская задача. Примечательно: Лермонтов сохраняет персонаж баронессы Штраль во всех редакциях *Маскарада*, за исключением последней (*Арбенин*, 1836), созданной в надежде преодолеть, наконец, цензурные рогадки (последний шанс увидеть пьесу «на театре»). Новое название было знаковым, оно переносило внимание с символического обобщенно-философского образа светского «маскарада» на личную трагедию Арбенина. В этой, приспособленной к цензурным требованиям, редакции *Маскарада* баронессе Штраль с ее «философизмом», бунтарским настроением, язвительной критикой светских нравов места найти не могло.

В этом отношении показательна записка цензора *Маскарада* Е. Ольдекопа. В отличие от лермонтоведов XX в., уделявших Штраль минимальное внимание,

цензор в своем докладе придал именно этому образу существенное значение. Осуждая сатирическое изображение Лермонтовым маскарадов в доме Энгельгардта, в подтверждение справедливости своей критики он цитирует «обманную» (но сама героиня лучше других знает — в высшей степени «объективную») тираду баронессы Штраль (кстати заметить, единственная цитата из *Маскарада* в двух докладных записках Ольдекопа):

Я объявить вам, князь, должна,
Что эта клевета ни мало не смешна.
Как женщине порядочной решиться
Отправиться туда, где всякий сброд,
Где всякий ветренник обидит, смеет:
Рискнуть быть узнанной...

(5, 320)

Насмешку автора в адрес «высокопоставленных» дам (на балах Энгельгардта бывали «под маской» и члены царской фамилии) цензор уловил мгновенно. В первый раз (1835) пьесу запретили за «непристойные нападки на костюмированные балы в доме Энгельгардта» и за «дерзости против дам высшей знати»²⁷⁴. Об интриге, завязанной баронессой Штраль, Ольдекоп пишет осторожно, но с четко просматриваемым «подтекстом»: «Одна замаскированная дама оказывает князю благосклонность, более, чем легкомысленную <...> Князь возвращается, и можно подумать, что он только что очень приятно провел четверть часа» (5, 736; подл. по-франц.). В то время многие критические умы внутренне осуждали атмосферу маскарадов у Энгельгардта, *вслух* эту мысль еще можно было высказать, но *в письменной форме* — исключено (не случайно как главный «криминал» цензором был назван именно этот авторский «грех»). Лермонтов посмел сатирически изобразить нравственно ущербный мир в самой неприемлемой для властей форме — сценической драмы²⁷⁵.

Баронесса Штраль выведена в *Маскараде* проницательным наблюдателем нравов и тонким психологом. Тот факт, что реплику о Жорж Санд произносит баронесса, закономерен: ее остро занимает проблема положения женщины в свете. Она любит князя Звездича, и это для нее — не минутное развлечение (что свет легко прощает) и не маскарадная «игра»:

Не знаю отчего; а я его люблю;
Быть может так, от скуки, от досады,

²⁷⁰ Эйхенбаум Б. М. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. М.; Л., 1941. С. 100. В дальнейшем: Эйхенбаум Б. М. «Маскарад».

²⁷¹ Эйхенбаум Б. М. «Маскарад». С. 103.

²⁷² Эйхенбаум Б. М. «Маскарад». С. 99.

²⁷³ Лермонтоведов мало интересовал этот образ, исключение — О. Б. Кафанова (см.: Кафанова О. Б. С. 67–77).

²⁷⁴ Примечания к «Маскараду» // Лермонтов. Т. 5. С. 738.

²⁷⁵ Через пять лет, в 1840 году, в тревожный жизненный момент Лермонтов повторит саркастическую насмешку в прекрасном лирико-публицистическом стихотворении, написанном «в стол», — *Как часто, нестрою толпою окружен*.

От ревности... томлюся и горю,
И нету мне ни в чем отрады!

(5, 463)

В подобной ситуации светская дама может осмелиться первой признаться в любви лишь «под маской». Но как заставить себя услышать? На маскараде у Энгельгардта героиня «выдает» князю Звездичу его «нравственный портрет», с торжеством бросая в глаза язвительную характеристику, исполненную презрения и сарказма:

Ты! Бесхарактерный, безнравственный, безбожный,
Самолюбивый, злой, но слабый человек;
В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий и ничтожный.

(5, 292)

Суровая инвектива произносится, однако, не только ради удовольствия высказать открыто все, что накопилось в душе. Это и тонкий психологический ход, стратегический маневр, единственный способ возбудить в пустом сердце князя интерес к незнакомой «маске» и заставить его выслушать себя.

Баронесса знает себе цену, она богата, независима («... женщина, которой свет // Дивится с завистью»); это все, однако, не мешает ей ощущать себя глубоко униженной общественными предрассудками, фальшью отношений, да и собственным чувством к ничтожному князю. Красноречивая тирада баронессы, с которой начинается второй акт (она впервые появляется без «маски»), целиком посвященная злосчастному положению женщины в свете, — горестный итог собственного опыта. Баронесса образованна, начитанна, и можно предположить, что в ней *Индиана* и *Валентина* нашли благодарную читательницу: она быстрее других способна постичь феминистские идеи Жорж Санд. Подобно Индиане, баронесса ощущает на себе тяжкий гнет общественных предрассудков, управляющих мнением света:

... зачем живем мы? Для того ли,
Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда!

(5, 317)

«Индиана, — писала Жорж Санд в 1832 году в предисловии к первому изданию романа, — это *тип*; это женщина, существо слабое, представляющее собою подавленные или, если угодно, устраненные законом страсти; это воля в борьбе с необходимостью; это любовь, бьющаяся своим слепым лбом обо все препятствия цивилизации»²⁷⁶. Баронесса Штраль, признаваясь князю Звездичу в том, что на маскараде с ним была она, произносит в черновом варианте ранней редакции

²⁷⁶ Жорж Санд. Собр. соч. в 9 т. ГИХЛ. Л., 1971. Т. 1. С. 12. В дальнейшем: Жорж Санд.

не краткую фразу («Вы все обмануты!.. Та маска это я!»), как в окончательном варианте трехактной редакции 1835 г., а, «казняя» себя, *покаянную* тираду в духе приведенной выше характеристики Индианы, предложенной Жорж Санд:

Вы все обмануты!.. та маска, что недавно
Преследовала вас любовью своей,
Которая на вашу грудь так явно
Упала грудию своей,
За хладный поцелуй бесстыдно вам платила
Сто поцелуев пламенных, всё, всё,
Что может женщина забыть, для вас забыла,
Та маска... <...> это я!

(5, 695)

Лермонтов как бы «материализует» метафору Жорж Санд («любовь, бьющаяся слепым лбом обо все препятствия цивилизации»). Мысль писательницы близка лермонтовской героине; существенно, что ее признание помещено непосредственно за жестокой сценой ревности, устроенной Нине Арбениным. Перефразируя слова автора *Индианы* («существо слабое», «во власти инстинктов»), Штраль сетует почти в тех же выражениях:

Что ныне женщина? Создание без воли,
Игрушка для страстей иль прихотей других,
Имея свет судьей и без защиты в свете,
Она должна таить весь пламень чувств своих,
Иль удушить их в полном цвете.
И если как-нибудь, забывши света власть,
Она покров с нее уронит,
Предается чувствам всей душой —
Тогда прости и счастье и покой!

(5, 317)

Жорж Санд в предисловии ко второму изданию *Индианы* (1836) определила как одну из важных причин нравственной «болезни» века «отношения между мужчиной и женщиной, неустроенные по вине общества»²⁷⁷. Баронесса Штраль как бы предлагает своеобразный комментарий к этой мысли:

Свет тут... он тайны знать не хочет! он по виду,
По платью встретит честность и порок, —
Но не снесет приличиям обиду,
И в наказаниях жесток!

(5, 317)

²⁷⁷ Жорж Санд. Т. 1. С. 539.

По мере приближения действия к развязке, смятение баронессы усиливается, она близка к раскаянию, не понимает себя («... и, вспомнив то, что было, // Сама себе еще дивлюсь» 5, 317), но, в то же время, исполнена страха перед «мстью» света:

Мне будто слышится и смех толпы пустой
И шопот злобных сожалений!
(5, 327)

Поначалу она больше всего боится потери доброго имени. Узнав от князя о злосчастных последствиях истории с браслетом, она твердит себе:

Нет, я себя спасу... хотя б на счет другой.
От этого стыда, — хотя б ценой мучений
Пришлось выкупить проступок новый мой!
(5, 327)

Лермонтов стремится сделать понятными движения ее души, как бы следуя авторской стратегии Жорж Санд: «Tout comprendre — c'est tout pardonner» («Все понять — это все простить»)²⁷⁸.

По отношению к Нине *невольным* орудием «света» выступает не только она, но и Арбенин. Зараженный циничным неверием в людей, творя безумную месть, он как бы «реализует» «жоржсандистскую» реплику баронессы Штраль — «женщина-игрушка для страстей». Месь Арбенина воспринимается цензурными кругами как подрыв семейного устава (как это ни комично звучит, Лермонтову предлагалось «примирить» супругов Арбениных²⁷⁹).

В *Маскараде*, как и в других произведениях Лермонтова (*Два брата*, *Княгиня Лиговская*, *Сашка*, *Герой нашего времени*), творчески «переплавлены» антитезы, характерные для Жорж Санд: ханжеская мораль и незаконная любовь, «святыня брака» и независимое чувство, семейный деспотизм и женское бесправие. Афористическая характеристика баронессы Штраль — «женщина-игрушка для страстей», — нашла художественную иллюстрацию в поэзии, драме и прозе Лермон-

²⁷⁸ Цит. по: *Абрамович Д. И.* Комментарий к «Дневнику Печорина» // Лермонтов. Полн. собр. соч. в 5 т. Т. V. СПб., 1913. С. XLIV. В *Журнале Печорина* Лермонтов предложит перефразировку сентенции Санд: «Мы почти всегда извиняем то, что понимаем» (6, 249).

²⁷⁹ Цензор Ольдекоп писал: «Драматические ужасы наконец прекратились во Франции; так неужели их хотят возродить у нас? Неужели хотят и у нас внести яд в семейную жизнь?» (5, 743; подлинник по-французски). Третье отделение (в лице Бенкендорфа) выразило желание «об изменении пьесы таким образом, чтобы она кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными» («Ежегодник императорских театров», 1911. Вып. V).

това, ее слова — «предназначена в продажу выгодам» (5, 317), — иронически «материализованы» в *Тамбовской казначейше*.

Лермонтов мельком (реплика Казарина) уточнил семейный статус баронессы Штраль. В подобной *комедийной* ситуации героиня могла бы быть «вдовой», в *трагедии* — «супругой», но в *философско-психологической драме*, в которой создан несколько *загадочный* образ, поэт предпочел статус вдовы — он предоставлял большую свободу поведения²⁸⁰.

В построенных на мотиве адюльтера произведениях французской светской литературы «неверная жена», как правило, в финале погибает (*Фоблас* Л. де Кувре, *Опасные связи* Ш. де Лакло, *Светский человек* Ансело, *Красное и черное* Стендаля, *Двойная ошибка* Мериме); никто из этих авторов не решился избежать дидактической развязки. Даже Бальзак, фактически оправдавший в *Физиологии брака* адюльтер, в художественных произведениях «неверную жену» чаще всего сурово карает (такова, например, участь героини *Тридцатилетней женщины* — Жюли д'Эглемон).

Лермонтов вводит в свои произведения (*Два брата*, *Герой нашего времени*) мотив измены, но на гибель «неверную жену» не обрекает. В художественном исследовании категории адюльтера поэт идет дальше, чем Жорж Санд, не рискнувшая ввести в роман мотив супружеской неверности. Лермонтовская концепция современного брака перекликается с идеями Жорж Санд. Герой *Валентины* произносит страстную филиппику против *противоестественных* «браков»: «О, гнусная тирания мужчины над женщиной! Брак, общество, общественные институты, я ненавижу вас, ненавижу смертельно, а тебя, господь бог <...> тебя, что отдаст слабого в руки деспотизма, гнусности, — я проклинаю тебя!»²⁸¹. Ее любимые героини Индиана и Валентина, романтические натуры, глубокие и цельные, хотя и испытывают сильную страсть, супружеский долг не нарушают. Подобная позиция не избавила Жорж Санд от упреков в «аморализме». В предисловии к *Валентине* писательница сетовала: «Фабула вызвала достаточно резкую критику, направленную против пресловутой, приписываемой мне, антиматримониальной доктрины, которую я, по всеобщему утверждению, уже начал проповедовать в “Индиане”»²⁸². Автор не согласен с обвинением, он настаивает, что выступал лишь против брака по *принуждению*: «И в первом и во втором романе я показывал опасности *опротечиво* заклю-

²⁸⁰ В романе *Княгиня Лиговская*, создаваемом одновременно с *Маскарадом*, Лермонтов вывел светскую даму, «высоконравственную» ханжу, «уморившую двух мужей», под этим же именем «баронессы Штраль» (оно, по-видимому, чем-то притягивало Лермонтова); в отличие от героини драмы, она обрисована в сатирической манере.

²⁸¹ *Жорж Санд*. Т. 1. С. 418.

²⁸² *Жорж Санд*. Т. 1. С. 280.

чаемых браков» (курсив мой. — Л. В.)²⁸³. Жорж Санд прибегает к фигуре умолчания: подобная «опрометчивость» была не *исключением*, а *нормой* (именно это утверждает Бальзак в *Физиологии брака*, а сама писательница вслед за ним демонстрирует в ранних романах).

Жоржсандизм Лермонтова — важный импульс развития русского «литературного феминизма»; он не потерял актуальности и сегодня. Общее у обоих писателей с теоретиками феминизма XX в. — отстаивание двух важнейших, не всегда находящихся в гармонии, прерогатив: необходимость нравственной основы семьи и неоспоримые права чувства²⁸⁴. Конфликтную ситуацию *художественное* слово способно отобразить вернее, чем *научное*: феминистские идеи *Маскарада* найдут продолжение в *Герое нашего времени*. В русской литературе мотив адюльтера, как отмечалось, в отличие от французской словесности, был строго табуирован. От Лермонтова потребовались незаурядные творческая энергия и смелость, чтобы преодолеть привычные представления: в *Герое нашего времени* впервые в русской литературе появляется «*жоржсандистски*» подсвеченный авторским сочувствием привлекательный образ *неверной жены* — Веры Лиговской.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ



ЛЕРМОНТОВ И СТЕНДАЛЬ

²⁸³ Жорж Санд. Т. 1. С. 280.

²⁸⁴ Они относятся к разным глобальным познавательным сферам: первая к разделу — «Семья и цивилизация», вторая — «Эрос и культура».

ОТ АВТОРА

Тема *Лермонтов и Стендаль* может показаться «притянутой». Иначе как объяснить отсутствие имени Стендаля в ЛЭ, в монографиях Дюшена, Родзевича, Дашкевича, в фундаментальных исследованиях Томашевского *Проза Лермонтова и западноевропейская традиция* и Виноградова *Стиль прозы Лермонтова*²⁸⁵. Причина «странной» ситуации в одном: Лермонтов Стендаля ни разу не упомянул, их типологическая общность не бросается в глаза, сходство между писателями не лежит на поверхности. Я, однако, убеждена: Стендаль духовно — самый близкий Лермонтову французский прозаик. Разумеется, подобное убеждение — гипотеза, ее следует обосновать.

Принципиальное возвеличивание личности, преклонение перед человеческим интеллектом, стремление проникнуть в глубинные тайны сознания и подсознания — все это в высшей степени свойственно обоим писателям (так же как и острое неприятие социально-политической атмосферы эпохи). Их художественный метод («свой» Стендаль назвал «истинным романтизмом»²⁸⁶), сочетающий достижения романтиков со стремлением к объективному изображению действительности, во многом сходен (речь идет о «позднем» Лермонтове). Фактологическая основа гипотезы: сюжетно-мотивные переклички в прозе Лермонтова с романом *Красное и черное*, сходство стилиевой манеры *Княгини Лиговской* с некоторыми чертами стиля *Красного и черного* («публицистичность», специфика иронии, характер *рефлексии*), сходная трактовка наполеоновского мифа.

При глубоком различии судеб в биографиях Лермонтова и Стендаля есть и точки соприкосновения: время расцвета — одно и то же десятилетие, — тридцатые годы, принесли обоим радость творчества и горечь *безвременья*. Славу оба узнали посмертно²⁸⁷, при жизни обоим приходилось постоянно опасаться «вс-

видящего ока», «всеслышащих ушей». Стендаль не был отправлен в Тенгинский полк (в одну из самых *горячих* точек Кавказа), но, работая в Италии консулом в захудалом местечке Чевитта Веккиа, постоянно ощущал за собой «надзор». Оба писали «в стол»: Стендаль — социально-политический (и психологический) роман *Люсьен Лёвен* (Stendhal. *Lucien Leuwen*, 1855), в котором, *благоразумно* отложив его издание «до лучших времен», запечатлел свое презрение к июльской монархии; Лермонтов — многие произведения также не предназначал для печати (поэму *Сашка*, пьесы «тайного» цикла *Андрей Шенье*, стихотворения *Жалобы турка*, 30 июля. — (Париж) 1830 года, *Пир Асмодея*, *Настанет день...*, *Нищий*, *Процвай*, *немытая Россия*, *Пророк* и мн. др.).

В их столь различных судьбах была одна *виртуальная* встреча — бородинское сражение, поэтически прославленное Лермонтовым. В те времена, когда крупный интендант наполеоновских войск, двадцатидевятилетний Анри Бейль (еще не взявший псевдоним *Стендаль*) с восхищением описывал в дневнике атаку русских казаков под *Москвой*, едва не стоившую ему жизни, а лицеисты провожали завистливыми взорами идущие к *Москве* войска, Лермонтову в этой самой *Москве* предстояло, спустя два года, родиться. В созданном к 25-летней годовщине шедевре батальной лирики *Бородино*, в строку «И слышно было до рассвета, как ликовал француз» (2, 81) Лермонтов «как бы» *ввел* и Стендаля, который находился среди войска, слушающего «победный» приказ императора. Можно предположить, что умнейший человек Анри Бейль, относившийся в то время к Наполеону весьма критически, «ликовал» весьма умеренно. Через три года он запишет в дневнике: «Я пал вместе с Наполеоном <...> Лично мне это падение доставило только удовольствие»²⁸⁸. В «автопарадоксе» — по-стендалевски отточенная мысль: он знал, что материально никогда не будет столь обеспечен, как при Наполеоне («хлеб» придется зарабатывать «пером», а позже — скучной чиновничьей службой), но независимость дороже.

К обоим писателям, людям высокой рефлексии, натурам страстным и увлекающимся, можно с полным основанием отнести сентенцию Стендаля: «Только в кипении страстей огонь души достаточно силен, чтобы сплавить воедино те вещества, из которых возникают гении» (Письмо к Луи Крозе от 30 сентября 1816 г.).

²⁸⁵ Упоминание о Стендале можно найти лишь в книге А. В. Федорова *Лермонтов и литература его времени*, но оно, мягко говоря, «загадочно»: желая противопоставить Лермонтова Стендалю, исследователь причислил одного из самых прогрессивных французских писателей, либерала и вольнодумца, к адептам «консервативной идеологии» (Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 357).

²⁸⁶ См.: *Вольперт*. Пушкин в роли Пушкина. С. 213–222.

²⁸⁷ О Стендале как о родоначальнике французского реализма в России (как и во Франции) впервые заговорили в семидесятые годы XIX века: «Он был родоначальником реализма в самом полном, в высшем смысле слова» (*Боборыкин П. Д.* Реальный роман

во Франции // «Отечественные записки», 1876. Т. 226. № 6. С. 331). В семидесятые годы впервые началось и фактологическое изучение Лермонтова (*П. А. Ефремов*, *А. Н. Пытин*, *П. А. Висковатый*).

²⁸⁸ *Стендаль*. Собр. соч. в 15 т. М., 1959. Т. 13. С. 14. В дальнейшем: *Стендаль*.

ЛИЧНОСТЬ В ЭПОХУ БЕЗВРЕМЕНИЯ

История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа.

Лермонтов.

Герой нашего времени

Вынесенная в эпиграф лермонтовская сентенция из *Предисловия* к *Журналу Печорина* перекликается с оценкой Вальтера Скотта Стендалем, считавшим, что тот умеет понять душу целого народа, но не умеет разгадать сердце одного человека (*Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»*, 1830). Лермонтов вряд ли в 1840 г. мог знать стендалевское высказывание о «шотландском волшебнике» (Пушкин), но интуицией художника-психолога «угадал» ценность подобного сопоставления. Они были первыми в европейской и русской литературах — Лермонтов и Стендаль, — кто придал личности значимость центра Вселенной.

При глубокой духовной близости к Стендалю, Лермонтов не оставил *ни одного* упоминания об авторе *Красного и черного*. Гипотеза как метод осмысления фактов в подобных случаях максимально востребована: гипотетическая реконструкция, опирающаяся на сложный комплекс фактов (культурных, исторических, социальных) способна типологическую близость раскрыть.

Французский писатель, чье имя непременно должно было быть включено в художественный мир Лермонтова, по загадочным причинам выпал из поля внимания исследователей. Проза Лермонтова сопоставлялась с французским исповедальным романом, с *Физиологическими очерками* Бальзака, с романами

Гюго и Жорж Санд, новеллами Мериме, с французской «неистойвой словесностью», но Стендаля в этом списке нет²⁸⁹.

Можно назвать по крайней мере две причины этого странного явления. Первая — поэт не упомянул ни разу Стендаля; вторая — в *Красном и черном*, как представляется на первый взгляд, нет ни одного героя, которого можно было бы соотнести с Печориным. Однако Лермонтов не упомянул также Шатобриана, Сенанкура, Констана, А. де Мюссе, Мериме, Монтеня, что не помешало исследователям установить генетическую связь с ними прозы Лермонтова. Что касается второго объяснения, то оно справедливо лишь отчасти: главный герой *Красного и черного* Жюльен Сорель, действительно, не «лишний человек», он — плебей, завоевывающий место под солнцем. Однако, как мы попытаемся доказать, структура образа Сореля немаловажна для построения характеров протагонистов в *Княгине Лиговской* и в *Герое нашего времени*.

Читал ли Лермонтов Стендаля? Многочисленные сюжетно-мотивные переклички прозы Лермонтова с *Красным и черным* (о них — ниже) делают предположение о знакомстве поэта с этим романом убедительным. Известно, с каким жадным интересом встречались в России французские новинки. Юный Лермонтов мог впервые услышать о Стендале в связи с глубоко им почитаемым Байроном. В *Воспоминаниях о Байроне* Анри Бейля, которые публиковались в «Вестнике Европы» (1828, № 1) упоминались встреча английского поэта со Стендалем в Миланской опере la Scala в 1817 г. и письмо Байрона о Вальтере Скотте, содержащее высокую оценку Бейля. В 1829 г. Лермонтов мог прочитать в «Вестнике Европы» *Письмо Бейли к г-же Беллок о лорде Байроне*, в котором Стендаль, тонко анализируя видение себя и мира Байроном (он «гораздо больше уважал в себе потомка норманских баронов <...> нежели автора *Паризины и Лары*»), отмечал, что английское высшее общество лишь «растрavляло» душу поэта, в то время как общение с итальянцами делало его «счастливым»²⁹⁰. Лермонтову могли быть близки слова Стендаля о бурном «извержении» мыслей и благородных чувств в минуты, когда «великий человек бывал самим собой»²⁹¹. Небезынтересным могло показаться юному поэту и замечание Стендаля о том, что деспотическая «сторона сердца Наполеона совсем не была противною английскому пэру» (перевод «Вестника Европы»).

В 1830 г. «Литературная газета» сообщила: «Имя барона Стендаля <...> вымышленное: под ним и под разными другими долго скрывался один остроумный

²⁸⁹ На тему есть: мои статьи (см. сноску 15 «Введения»). См. также: *Etkind E. Stendhal et Lermontov // Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal / Paris: Soulibel. France, 1995. P. 240–245. В дальнейшем: Etkind E.*

²⁹⁰ «Вестник Европы», 1829, № 1. С. 56–75.

²⁹¹ Ibid.

французский писатель, г. Бель (Beyle). Замысловатая его оригинальность, превосходный тон критики, острый и меткий взгляд <...> могли бы точно прославить трех или четырех литераторов. Лорд Байрон почтил г. Беля письмом <...> в котором сказал много лестного сему автору-псевдониму»²⁹². В России была известна и в высшей степени комплиментарная оценка Стендаля Гете: «Он привлекает, отталкивает, занимает, выводит из себя; короче, от него нельзя оторваться <...> некоторые места хочется выучить наизусть»²⁹³.

Наибольшее воздействие на русских читателей оказал первый крупный социально-психологический роман Стендаля *Красное и черное*. Во Франции роман встретил неоднозначную реакцию. Газета «Figaro» 6/XII 1830 г. писала: «Человек со странностями, г-н де Стендаль не запутал своей мысли мишурой салонов и смеет говорить правду. Этот роман — зеркало; тем хуже для уродов»²⁹⁴. Но были и критики, решительно не принявшие психологический метод Стендаля: «Эта хроника — ни что иное, как форменный донос против человеческой души...»²⁹⁵.

Роман не был раскуплен. Не исключено, что Лермонтов обратил внимание на отрывок из воспоминаний Стендаля о Байроне, который был приведен в третьем томе французского перевода *Мемуаров лорда Байрона*, изданных в 1830 г. Томасом Муром²⁹⁶. В России, так же как и во Франции, оценить *Красное и черное* в полной мере сумели лишь немногие «избранные умы»; к ним, в первую очередь, принадлежали Вяземский и Пушкин. Вяземский в письме от 14 августа 1831 г. писал Пушкину: «Читал ли ты le noir et le rouge? Замечательное творение» (XIV, 214). Подобную оценку оставляет в своем дневнике 23 августа 1832 г. и А. Н. Вульф: «Давно не читал я столь занимательного романа, как этот — Стендаля». Для нас особую значимость имеет оценка Пушкина, оставившего исключительно эмоциональное свидетельство своего восхищения романом: «... умоляю вас прислать мне второй том “Красного и черного”. Я от него в восторге» (письмо Е. М. Хитрово, май 1831 г. XIV, 166). На фоне суровых оценок Пушкиным современной французской прозы — Гюго (XIV, 172), Сю (XIV, 166), Виньи (XII, 140) и др., — его откровенное восхищение *Красным и черным* выглядит разительным.

Следует учитывать, однако, что, прочтя второй том, Пушкин высказался о романе сдержаннее: «“Красное и черное” хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (XIV, 172). Забегая вперед, замечу: с упреком Пушкина, вызванным, скорее все-

²⁹² «Литературная газета», 1830. Т. 2. № 58. С. 173–174.

²⁹³ Цит. по: *Андрюе Р.* Стендаль, или Бал-маскарад. М., 1985. С. 236.

²⁹⁴ Цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. С. 372.

²⁹⁵ Там же.

²⁹⁶ *Mémoires de Lord Byron*, publiés par Thomas Moore, traduits de l'anglais par M-me Louise Sw. Belloc. Т. 1–5. Paris, 1830.

го, излишней «публицистичностью» стиля *Красного и черного* (так считал и Томашевский²⁹⁷), Лермонтов, думается, не согласился бы (о «публицистичности» стиля *Княгини Лиговской* см. главу об иронии).

Сам Стендаль многие свои произведения, в том числе и роман *Красное и черное*, посвятил, используя слова Шекспира, «to the happy few», включая в число «немногих счастливых» тонких ценителей искусства, людей критической мысли и передовой общественной позиции. Пушкин и Вяземский входили в этот круг. Трудно предположить, чтобы Лермонтов в него не вошел.

Примечательно, что и типологическая общность Пушкина со Стендалем также долгое время не замечалась: сходство сводили лишь к сюжетно-тематической связи *Пиковой дамы* и *Красного и черного*. На самом деле, типологическое сходство Пушкина и Стендаля, проявляющееся при сопоставлении основ художественного метода, целостных структур произведений, места писателей в истории своей литературы, существенно и глубоко. Оно — в сходстве индивидуальности Пушкина и Стендаля (артистизм, «игровое» творческое поведение), в близости метода (оба независимо друг от друга назвали его «истинным романтизмом»), в трактовке категорий народного, национального, исторического, в характере иронии, в разработке тем войны, природы, любви, безумия, в теории языка и стиля²⁹⁸.

Лермонтовское творчество, отличное от пушкинского, но соотносящееся с ним, составляющее новый этап развития русской литературы, во многих названных аспектах также близко Стендалю. В некотором отношении как раз то, что отличает поэтику Лермонтова от пушкинской, сближает ее со Стендалем: философский анализ, углубленный психологизм, вторжение публицистического стиля. У Пушкина интерес к *индивидууму* очень высок, но он не может идти в сравнение с ролью, отведенной *личности* у Лермонтова и Стендаля.

Письменные (и устные) высказывания Лермонтова о Стендале, возможно, и имели место, но большинство писем поэта утрачено, дневников и заметок не сохранилось, воспоминания современников — «скудны» и «бедны». Острая не-

²⁹⁷ *Томашевский Б. В.* С. 373–374.

²⁹⁸ Л. И. Вольперт. *Пушкин и психологическая традиция во французской литературе*. Таллинн, 1980; *ее же*: Пушкин и Стендаль. К проблеме типологической общности // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986; *ее же*: Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля. «Дубровский» и «Красное и черное» // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 134–144; *ее же*. Тема игры с судьбой в творчестве Пушкина и Стендаля. «Красное и черное» и «Пиковая дама» // *Болдинские чтения*. Горький, 1986. С. 105–116; *ее же*. Тема безумия в творчестве Пушкина и Стендаля. «Красное и черное» и «Пиковая дама» // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 105–115. См. также: *Кочеткова Т. В.* Стендаль в личной библиотеке Пушкина // Учен. записки Латв. гос. университета. Т. 106. Пушкинский сборник. Рига, 1968. С. 114–123.

хватка автобиографических и вспомогательных материалов дает основание для вывода: реконструкция рецепции Лермонтовым творчества Стендаля должна строиться методами культурологии и герменевтики и, в первую очередь, на анализе текста. В лермонтовском мире Стендаль предстает двумя произведениями — *Красным и черным* и *Пармскою обителью*, но последний роман мог войти в орбиту чтения поэта лишь в конце жизни; его воздействие проблематично, в то время как генетическая связь с *Красным и черным* сомнения не вызывает. Так же как в случае с Пушкиным, с момента знакомства *младшего* поэта с этим романом, творческая связь усложняется: на типологическую общность накладывается генетическое воздействие.

Роман Стендаля создавался в июле 1830 г.²⁹⁹ и вышел в свет в начале ноября 1830 г. — «взрывчатость» обстановки в Париже не нуждается в объяснении. Протагонисты романов Стендаля *Арманс*, *Красное и черное*, *Люсьен Лёвен*, *Пармская обитель* — дети этой эпохи, все они — *личности*, все активно участвуют в политической жизни, все *угнетены* общественным климатом эпохи, все проникнуты духом *несогласия*. Протагонисты Лермонтова (в поэзии и в прозе) также *сильные личности*, исполненные *протеста*.

Художественная близость Лермонтова и Стендаля, прежде всего, — в сходном восприятии общественно-политической атмосферы эпохи. Разумеется, политическая обстановка во Франции конца 1820–1830-х годов и в России этого времени различна, но все же в общественной атмосфере последних лет Реставрации и последекабристской России было и много общего: оба писателя остро ощущают свое время как эпоху *безвременья*.

Во французской прозе 1820–1830-х годов политическая тема, как правило, не затрагивается. Ее тщательно «обходят» *массовый* роман (Ансело, Карр), *исповедальный* (Шатобриан, Сенанкур, Констан, Мюссе), проза *неистовой словесности*; считалось: включать в роман политику — «дурной тон». После революции 1830 года и в романах Бальзака, не принявшего власть Филиппа Орлеанского, возлагающего надежды на союз аристократии, католичества и легитимистской монархии, и в новеллах Мериме, при их живейшей связи с современностью, политическая тема отсутствует (исключение — *Утраченные иллюзии* Бальзака).

Изображение общественной жизни в романах Лермонтова и Стендаля во многом различно. Стендаль нередко прямо, что было невиданным «новшеством», если не сказать «дерзостью», включает политику в роман. В его первом романе *Арманс, или сцены из жизни французского салона в 1827 году* все герои «просвечиваются» своеобразным прожектором — реакцией на принятие палатой

²⁹⁹ Об этом факте свидетельствует примечание Стендаля к 38-й главе, которая была написана 25 июля и печаталась 4 августа.

закона о компенсации аристократам трех миллиардов за потерянные во время Революции земли³⁰⁰.

Роман *Красное и черное* также до краев насыщен политикой. «По-стерниански» вводя в произведение метаплан *романа о романе*, Стендаль рисует сцену спора о политике «автора» и «издателя». Жюльен Сорель волею случая оказался участником сверхсекретного заговора ультрареакционеров, решившихся, в страхе перед революцией, обратиться за помощью к Англии. Можно ли о таком, мягко говоря, «нелояльном» намерении написать в романе? Выводя на сцену «издателя» и «автора», Стендаль заставляет их как бы поменяться ролями: «издатель» защищает правомерность политической темы в романе, «автор» такой взгляд опровергает. Спор, вынесенный Стендалем «за скобки», заслуживает быть процитированным:

«... здесь автор хотел поместить страницу многоточий.

— Это будет иметь плохой вид, — сказал издатель, — а для такого легкого произведения плохой вид — смерть.

— Политика, — сказал автор, — это камень, привязанный на шею литературы <...> это выстрел во время концерта.

— Если ваши персонажи не будут говорить о политике <...>, то они не будут французами 1830 г.»³⁰¹

В николаевской России, при бдительной цензуре, даже помыслить о таком акте не было ни малейшей возможности. Ввести тему политики Лермонтов может лишь на метауровне, характеризуя, например, темы салонной болтовни: молодые люди «из страха» ее избегают. Но свойственное ему ощущение невыносимости окружающего (Белинский)³⁰², окрашивающее его творчество в трагические тона, «прочитывается» в подтексте. В *Красном и черном* подобное ощущение выражено на вербальном уровне (при описании тюрьмы в Веррьере, нравов безансонской семинарии, салона маркиза де Ла-Моль).

Художественная близость Лермонтова к Стендалю связана с закономерностью развития русской и французской литератур. Имеется в виду продолжение некоторых тенденций пушкинской традиции в творчестве Л. Н. Толстого, которое проходит как важный промежуточный этап через творчество Лермонтова (углубленный психологизм, деромантизация, дезстетизация войны). В то же время, названные тенденции параллельно восходят к Толстому от Стендаля. Автор *Войны и мира*, который с 15 лет, по воспоминаниям невестки, зачитывался

³⁰⁰ См.: *Вольперт*. Пушкин в роли Пушкина. С. 233, 246–248.

³⁰¹ *Стендаль*. Красное и черное. Перевод Г. П. Блока. Л., 1941, С. 375. В дальнейшем: *Стендаль*. Красное и черное.

³⁰² *Белинский*. Т. 4. С. 503.

Стендалем «до самозабвения»³⁰³, неоднократно маркировал эту творческую близость. Он воспринимает как подлинное эстетическое открытие стендалевское описание битвы при Ватерлоо в *Пармской обители*: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю <... > Кто до него описал войну такую, какова она есть на самом деле. Помните Фабрицио, переезжающего поле боя и “ничего” не понимающего?»³⁰⁴.

Трудно было предположить, что упомянутую сцену битвы при Ватерлоо знал и Лермонтов. Но в 1996 г. вышла статья Е. Г. Эткинда *Стендаль и Лермонтов*, в которой ученый с убежденностью выдвигает гипотезу, что Лермонтов знал стендалевскую картину битвы (*Пармская обитель* опубликована весной 1839 г.). Эткинд сопоставляет фрагмент из описания битвы при Ватерлоо с картиной боя в стихотворении Лермонтова *Валерик* (1840). Важно, что оба сражения увидены глазами участников: юного Фабрицио, примчавшегося из Италии на помощь Наполеону, и русского офицера, сражающегося в Чечне³⁰⁵. Эткинд выделяет в обоих текстах пласт «недоумения», «растерянности», «непонимания» того, что происходит на поле боя. У Лермонтова: *чей* «дальний выстрел», *откуда* вылетела «шальная пуля», *чей* «крик» раздался, «где» вторая рота? У Стендаля: *чи* это «генералы с эскортом» появились на горизонте, *где* «наш полк», *что это* за «толстый генерал» (маршал Ней, как оказалось)?³⁰⁶ Доминирующий стилевой прием у обоих — отсутствие патетики и точность деталей.

Известно, что заслуга «деэстетизации» войны во французской литературе целиком принадлежит Стендалю: «Он первый указал на то мелкое, эгоистическое, дурное, тщеславное и жадное, что есть в войне параллельно с храбростью и энтузиазмом. После него война перестала быть эпопеей»³⁰⁷. Для стихотворения *Валерик* «деэстетизация» войны также характерна; впервые в русской литературе она осуществляется на материале поэзии. Фабрицио видит «босые грязные ноги труп,

³⁰³ Цит. по: Виноградов А. К. Происхождение и смысл военных картин у Л. Толстого // Печать и революция. 1928. Кн. 6. С. 67.

³⁰⁴ Цит. по: *Бирюков П. И.* Лев Николаевич Толстой. Биография. Т. 1. М., 1911. С. 280.

³⁰⁵ Эткинд сравнивает текст оригинала с текстом стихотворения во французском переводе А. Марковича, сделанном в высшей степени профессионально. Статья Эткинда была опубликована во французском сборнике, вышедшем небольшим тиражом и ставшем библиографической редкостью: *Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal*. Paris: Solibel France, 1955. В дальнейшем: *Campagnes en Russie*.

³⁰⁶ «Он (Фабрицио. — Л. В.) увидел длинные ряды красных человечков, и его очень удивило, что они такие маленькие: их цепи, составлявшие, верно, полки или дивизии, показались ему не выше кустов живой изгороди» (*Стендаль. Пармская обитель*. М., 1959. С. 169. Перевод Н. И. Немчиновой).

³⁰⁷ *Séché A. Stendhal. (La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains)*. Paris, 1893. P. 5.

с которого уже стащили сапоги»; рассказчик Лермонтова — задыхается от «запаха крови»³⁰⁸.

В пьесе *Валерик* Эткинд видит следы генетического воздействия Стендаля. Думается, вопрос сложнее, он составляет одну из загадок Царства Гипотезы. Лермонтов вряд ли мог познакомиться с романом: в его распоряжении было меньше года в Петербурге, с первой половины мая 1840 г. он уже на Кавказе (мне не удалось с точностью установить, когда роман Стендаля появился в России)³⁰⁹. Данный случай, скорее всего, — пример типологической общности. Неизгладимые впечатления от страшной резни у «реки смерти» (так переводится слово «Валерик»), а также пушкинская традиция «деэстетизации войны» в *Путешествии в Арзрум (Вольперт. С. 223–230)* — достаточные импульсы для спонтанного решения темы. Небольшой ряд словесных переключек — общее место в поэтике «разоблачения» войны.

Однако в одном Эткинд безусловно прав. Кровавая бойня показана сквозь призму восприятия индивидуума, он — главное лицо, главный *арбитр* происходящего, у обоих героев нет особого предпочтения «своим», в их сознании главенствует лишь боль за «природу» и за «человека»³¹⁰. Концовка статьи Эткинда принципиально важна для главной мысли этой главы: «Стендаль и Лермонтов были первыми писателями, поставившими личность в центр универсума, нет ничего вне нее и без нее»³¹¹ (перевод и разрядка мои. — Л. В.).

³⁰⁸

<...> тела

Стащили в кучу; кровь текла
Струю дымной по камням,
Ее тяжелым испареньем
Был полон воздух.

(2, 172)

³⁰⁹ П. А. Вяземский читает *Пармскую обитель* весной 1839 года, находясь в Париже. Приятель Стендаля А. И. Тургенев, также проживающий в 1839 г. в Париже, о романе в своих воспоминаниях не пишет; в письмах и мемуарах 1839–1840 гг. русских читателей *Пармская обитель*, насколько мне известно, не упоминается.

³¹⁰

Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня) но мутная волна
Была тепла, была красна.

(2, 171)

³¹¹ *Etkind E. Stendhal et Lermontov // Campagnes en Russie*. P. 245.

«ЧТО Ж? МЫ ТОГДА БУДЕМ СТРЕЛЯТЬСЯ»

(К проблеме реконструкции концовки *Княгини Лиговской*)

«Деньги, деньги и одни деньги, на
что им красота, ум и сердце?»

Лермонтов.

Княгиня Лиговская

Близость Лермонтова Стендалю в наибольшей степени проявляется в переломный момент: период создания *Княгини Лиговской*³¹². В романе происходит принципиальная перестройка всей поэтики лермонтовской прозы, меняется авторское сознание, возникает иное видение мира, иное отношение к объекту описания, иная структура образа героев, перестраивается вся стилевая система.

Проблема воздействия русских писателей (Пушкин, Гоголь, Одоевский) на Лермонтова в момент «перелома» привлекала внимание исследователей, но его связь с европейской, в частности, французской традицией интереса не вызывала. Как предполагалось, в отличие от *Героя нашего времени*, генетической связи с французскими источниками (за исключением «физиологических очерков» Бальзака) в романе *Княгиня Лиговская* нет. Примечательный факт: С. И. Родзевич в работе *Предшественники Печорина во французской литературе* (1913) считает необходимым объяснить, почему он обходит вниманием *Княгиню Лиговскую*: в романе, мол, нет ни малейшей связи с французской традицией³¹³. Однако именно Стендаль, с его пафосом объективного исследования

³¹² Об особенностях стиля романа см.: *Виноградов В. В.* С. 554–564. См. также: *Виралайнен М. П.* Гоголь и Лермонтов: проблема стилистического соотношения // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 104–131; *Goscilo Y.* The first Peçorin to a hero; Lermontov's «Princess Ligovskaya» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1982. Vol. 11. № 2. P. 129–161.

³¹³ *Родзевич С. И.* С. 183.

жизни, неприятием общественного климата, стремлением проникнуть в глубины человеческой души, с его рефлектирующими (но не «исключительными») героями, с его неподражаемой иронией и «публицистичностью», мог дать Лермонтову в момент перелома больше, чем какой-либо другой писатель.

Было бы ошибочным настаивать на исключительной роли Стендаля в момент овладения Лермонтовым реалистическим методом. Магистральная линия развития русской и зарубежной литератур определялась подобной тенденцией развития (выработка позиции «всеведущего» автора, усложненная структура образа протагониста, психологизм). В этом отношении, как и во многих других, перво-степенное значение для Лермонтова представлял пушкинский «опыт». *Младший* поэт маркировал творческую связь со *старшим*, поставив эпитафией к роману *Княгиня Лиговская* строку из *Евгения Онегина*.

При изучении типологической общности Лермонтова и Стендаля, а также генетического воздействия *Красного и черного* на *Княгиню Лиговскую*, высвечиваются разнообразные аспекты творческой связи, однако главный интерес представляет структура образов протагонистов. В характере Красинского заметны черты сходства с героем *Красного и черного*, Жюльеном Сорелем: оба героя наделены романтической внешностью, красивы, обладают схожими чертами характера. Стендаль подчеркивает страстность, упорство и «неуправляемость» разумом своего героя, Жюльен подчас безуспешно пытается руководить тем, что ему не подвластно, — чувством. Похожим образом характеризует Лермонтов Красинского: «Как все люди страстные и упорные, увлекаемые одной постоянною мыслию, он больше всех препятствий старался избегать убеждений рассудка, могущих отвлечь его от предположенной цели» (6, 175).

В построении образов протагонистов оба писателя важную характерологическую функцию придают двум мотивам — *лошади* (рысака, коляски) и *бунта*. Стендаль, одним из первых в европейской литературе придав мотиву *рысака* социальную значимость, сделал его знаковым. В этом отношении в *Красном и черном* примечательны две сцены. Первая — участие Сореля в отряде гвардии, встречающей короля. Г-же де Реналь удастся невозможное — включение сына плотника, учителя ее детей, в этот отряд. И вот он уже гарцует на прекрасной нормандской лошади в небесно-голубом мундире. Но долг «служителя церкви» требует быстро сменить одеяние, в спешке он не успевает снять военные сапоги, и аббат Шелан, к своему великому негодованию, замечает, что из-под сутаны Жюльена поблескивают *шпоры*. Деталь приобретает символическое значение. В ней и исчерпанность возможных жизненных путей Жюльена, и знак трагической биографии поколения, и характерологическая черта: сколько бы Сорель ни рядился в сутану, все равно из-под нее будут поблескивать *шпоры*.

Вторая сцена, имеющая особую значимость в аргументации гипотезы о связи *Княгини Лиговской* со стендалевской традицией, — объяснение сыном графа

де Ла-Моль, виконтом Норбером того факта, что «рысак» «вынужден» давить пешехода. Виконт любезно разъясняет Жюльену, почему, оказавшись на мостовой на пути рысака, он будет непременно раздавлен: «Они побоятся испортить губы своей лошади, резко ее осадив»³¹⁴. Пеший, раздавленный богатой коляской, — мотив принципиально значимый для *Княгини Лиговской*: в романе он не только играет сюжетобразующую роль, но выполняет и важную психологическую функцию. Ничто так не раскрывает душевную черствость Печорина, как эта история: «Офицер слез, потрепал дымящегося рысака по крутой шее, улыбнулся ему признательно и взошел на блестящую лестницу; — об раздавленном чиновнике не было и помину...» (6, 124). Еще больше усугубляет негативную характеристику полный издевки рассказ Печорина светским хлыщам в фойе театра об этом «забавном» приключении: «Костюм франта в измятом картузе был описан, его несчастное положение на тротуаре тоже. Смеялись» (6, 133). Мотив лошади (рысака, богатой коляски), затронутый уже Пушкиным в *Станционном смотрителе*, станет впоследствии весьма важным для Л. Н. Толстого (скачки в *Анне Карениной*, *Холстомер*) и для Достоевского (Мармеладов, раздавленный богатой коляской).

Еще более существенен для *Красного и черного* и *Княгини Лиговской* мотив бунта. Стендаль создал классический образ бунтаря. Хотя Жюльен Сорель вынужден носить маску смирения, в душе он остается вечным «протестантом». Он бунтует против отца, братьев, г-на де Реналья, семинаристов, посетителей салона де Ла-Моль и, наконец, против своих судей, тем самым подписывая себе смертный приговор. Узвлекенная плебейская гордость Сореля постоянно ищет предлога для взрыва.

Красинский по натуре не бунтарь, но он и не «маленький» гоголевский чиновник. Как и Сорель, он жаждет выбраться наверх. Жюльен страстно мечтает разбогатеть; возмущаясь г-ном Вально, сколотившим состояние на обкрадывании заключенных, он восклицает: «О Наполеон, как радостно было в твоё время идти к богатству путем боевых опасностей, но как подло увеличивать скорбь обездоленных»³¹⁵. Красинский также мечтает стать богатым: «Деньги, деньги и одни деньги, на что им красота, ум и сердце? О, я буду богат непременно, во что бы то ни стало, и тогда заставлю это общество отдать мне должную справедливость» (6, 82–183)³¹⁶. Однако Красинский — это и не пушкинский Германн. Он наделен благородством, страстностью и острым чувством собственного досто-

³¹⁴ Стендаль. Красное и черное. С. 249.

³¹⁵ Стендаль. Красное и черное. С. 141.

³¹⁶ Ср. с характеристикой Стендаля: «Кто бы мог угадать, что под этим девичьим лицом, таким бледным и кротким, таится несокрушимое решение скорее тысячу раз умереть (la résolution inébranlable de s'exposer à mille morts. — Л. В.), чем не выйти в люди» (Стендаль. *Красное и черное*. С. 32).

инства. Так же как Стендаль Жюльену Сорелю, Лермонтов придает Красинскому черты «романтического» героя.

Сцена бунта Красинского в фойе театра, где он становится невольным свидетелем издевательского рассказа Печорина о приключении с «раздавленным чиновником», при всей своей краткости весьма значима, это своеобразная кульминация романа: «Когда Печорин кончил, молодой человек во фраке встал и <...> сдернул на пол поднос с чайником и чашками; движение было явно умышленное <...> он стоял неподвижен и не извинялся...» (6, 133). В отличие от Сореля Красинский не считает себя вправе драться, он — единственная опора старушки матери: «... потеряв меня, сударь, она либо умрет от печали, либо умрет с голоду» (6, 133). Красинский предпринимает то, на что Жюльен с его безмерной плебейской гордостью никогда не пошел бы: он пытается «достучаться» до совести Печорина. Напрасный труд: Печорин знает лишь одну форму извинения — «высечь кучера». Это отдаленно напоминает единственную форму извинения, которая известна г-ну де Реналю, — увеличить жалованье. «Я еще мало презирал эту скотину», — решает Жюльен³¹⁷.

Таким образом, хотя Сорель и Красинский герои весьма различные (Сорель — лицемер, он почти всегда в маске), при построении образа Красинского стендалевская традиция могла быть весьма конструктивной. Рефлектирующий герой Стендаля и Лермонтова, исполненный горечи, стремящийся познать себя и мир, во многом ориентирован на Гамлета. Мне довелось сопоставлять и исследовать «шекспиризм» Стендаля и Пушкина, рассматривать воздействие шекспировской традиции на обоих писателей в момент обращения их к прозе (при создании первых романов — *Арап Петра Великого*, 1827 и *Арманс*, 1827)³¹⁸. Для обоих прозаиков важны объективность, многосторонность Шекспира, его умение изображать характер протагониста, наделенного недюжинными страстями.

Стендаль ищет героя, который воплотил бы ощущение исторического тупика, и Гамлет с его потрясенностью повседневным господством зла становится для него важным ориентиром. Если близость героя *Армана* к Гамлету была отмечена исследователями, то связь героя *Арана Петра Великого* с образом Отелло осталась почти незамеченной. А между тем Шекспир, создавая характер Отелло, как будто «угадал» исторического двойника своего героя в далекой России. Жизнь вымышленного персонажа удивительным образом пересеклась с биографией Абрама Ганнибала: черный мавр, он, как и тот, царственного происхождения, — полководец на службе в чужой и далекой стране, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на прекрасной белой женщине и испы-

³¹⁷ Стендаль. Красное и черное. С. 68.

³¹⁸ См.: *Вольперт Л. И.* «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля («Арап Петра Великого» и «Арманс») // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 56–66.

тывающий яростные приступы ревности. Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима «синтетичен», в нем проглядываются одновременно черты исторической личности — прадеда поэта, светского человека пушкинской поры, самого поэта и черты Отелло.

Лермонтов в своем «шекспиризме» в чем-то даже ближе Стендалю, чем Пушкин. В случае Стендаля и Пушкина существенно было то, что усваиваемые прозой бессмертные образы Шекспира делали ее более глубокой, укрупняли, поднимали над обыденностью. Но — и это существенно — для них был важен *разный тип* шекспировского героя: для Стендаля — Гамлет, для Пушкина — Отелло.

Что же касается Лермонтова, то для него самым значительным, самым близким по духу из всех героев Шекспира был, несомненно, Гамлет: «Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, — то это в Гамлете» (6, 407). В тридцатые годы Лермонтов, видимо, уподоблял в чем-то Гамлета своим персонажам (Арбенин, Печорин), он видел в нем мученика и судью, призванного карать мир за гибель добра.

Сопоставляя Лермонтова и Стендаля, следует отметить еще одну общую черту — игровое творческое поведение обоих писателей. И Стендаль, и Лермонтов артистичны, оба склонны к игре «ролями» и «масками», построенной по модели французского романа. Для Стендаля в этом отношении особенную ценность представляли *Опасные связи* Шодерло де Лакло и *Новая Элоиза* Руссо («Я считал себя одновременно Сен-Пре и Вальмоном») ³¹⁹. Охотно включаясь в игру «по роману», разыгрывая роли самые неожиданные, иногда противоположные, он писал: «Я с наслаждением носил бы маску, я охотно менял бы фамилию» ³²⁰. Для игрового поведения Лермонтова важен французский роман более близкого к нему времени — *Под липами* (1832) Альфонса Карра.

И в данном случае может многое прояснить сопоставление с Пушкиным. В творчестве Пушкина усвоение французской психологической традиции принимает формы самые увлекательные: эпистолярная игра, шуточные литературные «маски», разыгрывание романа в жизни, игра литературными именами и псевдониматами. Творческое поведение писателя эпохи во многом определялось особенностями культурной жизни России первой трети XIX века. Горячий интерес к новинкам изящной словесности, всеобщая «одержимость» театром, массовая увлеченность перепиской, популярность всевозможных игр, альманахов, альбомов — весь этот быт, окрашенный литературой, явился тем фоном, на котором особенно ярко

³¹⁹ Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 15. С. 265.

³²⁰ Стендаль. Т. 13. С. 356.

проявились «игровые» черты Пушкина. Разыгрывание романа в жизни — одна из форм творческого поведения людей эпохи. Цепочка «произведение – литературный быт – произведение» приоткрывает тайны творческого процесса: искусство влияет на быт, «олитературенный» быт, в свою очередь, становится своеобразной предысторией творчества, ранним этапом создания художественных произведений.

«Игра по роману» характерна не только для Пушкина, она свойственна и Лермонтову, однако его *жизнестроительство* более жесткое: творческая история *Княгини Лиговской* тому яркий пример. А. Глассе в статье *Лермонтов и Е. А. Сушкова* раскрыла цепочку «литература – игра – литература» на примере «проигрывания» Лермонтовым в жизни романа Деборд-Вальмор *Ателье художника* (1833) ³²¹. Другая, разыгранная в жизни Лермонтовым в отношениях с Е. Сушковой и «переплавленная» в *Княгине Лиговской*, ситуация — из романа А. Карра *Под липами* (Печорин — Негурова). Примечательно, что Е. Сушкова, отмечая в своих *Записках* игровые черты Лермонтова, подчеркивает «старание изо всякого слова, изо всякого движения извлечь сюжет для описания» ³²². «Игровое» поведение было для Лермонтова, как и для Стендаля, важным этапом творческой учебы; сопоставительный анализ поэтики *Княгини Лиговской* и *Красного и черного* предоставляет подтверждение такой гипотезе.

Сравнение образов Красинского и Сореля привело меня к мысли о возможности реконструкции концовки незавершенного романа Лермонтова. Исследователи объясняли причину «незавершенности» *Княгини Лиговской* многими причинами. В. Э. Вацуро высказал предположение, что роман не закончен, «возможно, из-за неоднородности его стилистических тенденций, не образующих единства» ³²³. Авторы статьи о *Княгине Лиговской* в *Лермонтовской энциклопедии* И. А. Кряжмская и Л. М. Аринштейн незавершенность романа объясняют тем, что Лермонтова уже манила новая «повествовательная техника» ³²⁴. В сущности, оба объяснения, не противореча друг другу, сводятся к мысли о том, что Лермонтов быстро развивался, достигая новых высот художественного мастерства, и уровень последних завоеваний делал для него неинтересным продолжение и окончание *Княгини Лиговской* (подобного взгляда придерживался и В. В. Виноградов). Такая мысль, кажущаяся нам справедливой, не отрицает, тем не менее, важности *Княгини Лиговской* в подготовке следующего, завершающего этапа создания его прозы — *Героя нашего времени*, во многом

³²¹ См.: Глассе А. Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979. С. 102.

³²² Сушкова Е. Записки. 1812–1841. Л., 1928. С. 24.

³²³ Вацуро В. Э. Проза Лермонтова // ЛЭ. С. 448.

³²⁴ Кряжмская И. А., Аринштейн Л. М. Княгиня Лиговская // ЛЭ. С. 225.

выросшего из *Княгини Лиговской. Герой нашего времени*, в свою очередь, способствует «прояснению» замысла незавершенного романа, ретроспективно «высвечивая» в нем важные детали.

Думается, роман *Княгиня Лиговская* уже в замысле, при создании первых глав, писался Лермонтовым как произведение, план которого продуман до конца, вплоть до развязки. Особенности поэтики *Княгини Лиговской* свидетельствуют о том, что автор знает, чем роман закончится (четкое развитие сюжета, ясно определенные характеры, группировка событий и т. п.). Ряд деталей, эпизодов, сцен как бы играют роль «заряженного ружья», которое в дальнейшем должно было бы выстрелить.

О том, что конфликт между Красинским и Печориным будет центральным в романе, свидетельствует уже эпитафия из *Евгения Онегина*: «Пади! пади! — раздался крик» (6, 11). Он как бы с самого начала намечает ведущий нерв сюжета, динамику и драматизм столкновения главных героев. Емкий эпитафия полисемантчен: он не только включает оппозицию «пеший — конный», но и получает в контексте лермонтовского романа прямой социальный смысл: «... вы едва меня сегодня не задавили <...> и этим хвастаетесь, вам весело! — а по какому праву? потому что у вас есть рысак <...> да, я беден! хожу пешком — конечно, после этого я не человек...» (6, 135), — бросает возмущенный Красинский Печорину.

Слова эпитафия — крик кучера, предупреждение об опасности. В *Княгине Лиговской* «крик» не спас Красинского, мироощущение Лермонтова много трагичнее пушкинского. Разрешу себе еще раз вспомнить слова Белинского: «Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце»³²⁵. Намеченная Лермонтовым коллизия (богатый дворянин — бедняк-чиновник), станет в дальнейшем одной из центральных в русской литературе (Толстой, Достоевский, Тургенев).

Развитие событий в *Княгине Лиговской* позволяет предположить, что социальный конфликт по мере его нарастания будет осложнен любовным соперничеством. В этом случае существенное значение приобретет ситуация любовного выбора. Детали текста, психологическая характеристика героев позволяют сделать вывод о том, что княгиня отдаст предпочтение Красинскому.

На протяжении всего романа настоятельно подчеркивается неказистость Печорина и красота Красинского (у него даже фамилия говорящая). Сообщается, что Печорин имел наружность «... к несчастью, вовсе не привлекательную, он был небольшого роста, широк в плечах, вообще нескладен» (6, 124), «на балах Печорин со своей невыгодной наружностью терялся в толпе зрителей» (6, 131). Зато романтически ярко обрисована редкая красота Красинского: «Этот человек был высокого роста, блондин и удивительно хорош собою; большие томные го-

лубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица и прелестные волосы, завитые природою, должны были обратить на него внимание каждого» (6, 132). От переживаемых эмоций он всякий раз становится еще красивее: «... пламеневшее (от гнева. — Л. В.) лицо его было прекрасно как буря» (6, 135); «Горькое чувство отразилось на прекрасном лице Станислава». Красоту Красинского вынужден признать сам Печорин, и, что особенно важно, о ней с восхищением отзывается княгиня Лиговская: «... et, savez-vous, ma chère, qu'il est très bien» («... а знаете ли, дорогая, он очень хорош» 6, 179). Заметим, между прочим, что во время первого знакомства Красинский держится свободно, с достоинством, «он отвечал просто и коротко» (6, 178).

Лермонтов фактору мужской красоты в ситуации любовного соперничества придавал преувеличенно большое значение, он сам страдал от ощущения собственной некрасивости. Известно, что образ Печорина во многом автобиографичен, это знакомое автору тягостное ощущение также передано герою. «Увлекаясь сам наружной красотой и обладая умом резким и пронизательным, Печорин умел смотреть на себя с беспристрастием и, как обыкновенно люди с пылким воображением, преувеличивал свои недостатки» (6, 180). Подчеркнутая контрастность в обрисовке внешности героев, реакция княгини при первом знакомстве и автобиографизм романа дают нам основание полагать, что автор сделает Красинского победителем в любовном соперничестве.

Что касается дуэли в финале *Княгини Лиговской*, то в тексте, как нам кажется, есть немало указаний на возможность такой развязки. На протяжении всего романа показано, как нарастает взаимная ненависть героев. Красинский начинает испытывать смертельную ненависть к Печорину (еще не зная, что обидчик именно он) с момента злосчастного падения на мостовой: «... с этой минуты перенес он всю свою ненависть, к какой его душа только была способна, с извозчиков на гнедых рысаков и белые султаны» (6, 123). После того, как он стал невольным слушателем издевательского рассказа Печорина, его ненависть удвоилась. «Мой смертельный враг», — так говорит он о Печорине своей матери. «Вероятно, он мне не желает зла, но зато я имею сильную причину его ненавидеть» (6, 174).

Печорин вначале, действительно, не испытывает к Красинскому ненависти, он только чрезвычайно раздражен и боится попасть в «историю». Но с того момента, как княгиня в его присутствии выразила восхищение красотой соперника, ненависть овладела и его душой: «Он прежде сам восхищался благородной красотой лица Красинского, но когда женщина, увлекшая все его думы и надежды, обратила особенное внимание на эту красоту <...> он понял, что она невольно сделала сравнение для него убийственное, и ему почти показалось, что он вторично потерял ее навеки. И с этой минуты в свою очередь возненавидел Красинского» (6, 179).

³²⁵ Белинский. Т. 4. С. 503.

Как нам представляется, Лермонтов дал Красинскому дворянское происхождение вполне осознанно. Оставив ему право на дуэль, он сделал этого героя равновеликим Печорину в любовном соперничестве. О том, что дуэль составит развязку романа, свидетельствует не только нарастающая взаимная ненависть героев, но и включение весьма существенной художественной категории в системе лермонтовской поэтики — *предчувствия*. Заметим, что в предчувствие верят многие герои Лермонтова (Арбенин, Печорин большого романа, герой *Штосса*). В *Княгине Лиговской* в предчувствие верит Красинский. «О, поверьте, — говорит он матери, — мы еще не раз с ним встретимся на дороге жизни, и встретимся не так холодно, как ныне. Да, я пойду к этому князю, какое-то тайное предчувствие шепчет мне, чтобы я повиновался указаниям судьбы» (8, 174). Однако одним предчувствием дело не ограничивается. Фактически в романе уже идет прямая речь о дуэли. Она как бы «проигрывается» наперед в сознании обоих героев в момент объяснения в фойе. Красинский уверяет, что он не трус, что он не дорожит жизнью, но не может совершить предательства: в случае его смерти погибнет его старушка мать. Однако доводы рассудка «работают», пока не включена любовная страсть. Лермонтов постоянно подчеркивает эмоциональную натуру Красинского, постоянно дает понять: природа Красинского такова, что, если заговорит страсть, рассудок умолкнет.

Какие основания считать, что на дуэли погибнет именно Красинский? Прежде всего, на это есть прямые указания в тексте. «Проигрывая» в своем сознании возможную дуэль, оба героя по-разному представляют себе результат. Печорин холодно подсчитывает возможные неприятности «истории». Все мысли Красинского сосредоточены на одном — *возможной гибели*, он предвидит лишь один исход — *собственную смерть*. Гипотеза, что на дуэли погибнет именно Красинский, а не Печорин, учитывает, естественно, и проекцию, отбрасываемую на незаконченное произведение Лермонтова *Героем нашего времени*. Известно, что Печорин был сослан на Кавказ и за какую-то петербургскую «историю». Его дуэль с Грушницким ретроспективно подсвечивает развязку *Княгини Лиговской*.

Однако первым импульсом к попытке реконструировать концовку *Княгини Лиговской*, как отмечалось выше, стал для нас сопоставительный анализ романа с *Красным и черным* Стендаля, сходство образов Красинского и Сореля. Жюльен также умеет «заметить» зловещие приметы: по дороге к Реналем он заходит в церковь — кровавый отсвет от малиновых штор и обрывок газеты с сообщением о казни какого-то «Жанреля» («бедняга <...> наши фамилии кончаются одинаково») доводят его до слез. Трагическая смерть Жюльена неизбежна, он обречен, неумеренная плебейская гордость и борьба за собственное достоинство неумолимо толкают его к гибели. На протяжении всего романа он не может себе простить, что оставил безнаказанным нахальный взгляд одного наглеца в Безансоне. С упорством маньяка он ищет возможность вызвать на дуэль другого обидчика и, убедившись, что случилось недоразумение и он вызвал «не того», все равно не

отступает от цели. Хотя его дуэль не лишена некоторого комизма (он отделяется легким ранением руки), сама эта «история» важна для раскрытия характера Сореля. Но самое большое значение в его характеристике, принципиальную важность для обрисовки образа имеет осознанно и хладнокровно выбранная им смерть. Своей речью в суде он сам подписывает себе смертный приговор, и это для него единственная форма утверждения собственного достоинства.

Все выданные Лермонтовым «знаки», а также аналогия с судьбой Сореля (его навязчивые *поиски* дуэли, поведение на суде) по какому-то таинственному закону исследовательского «ассоцирования» послужили для меня импульсом к выдвижению гипотезы о возможной реконструкции финала. Есть основания для выдвижения следующего предположения. Если бы роман был закончен, концовка была бы такая. *В ситуации любовного выбора, столь характерной для произведений Лермонтова, Вера Лиговская отдаст предпочтение Красинскому. Глубоко уязвленный Печорин будет искать возможности унижить соперника. Видимо, это будет оскорбление замаскированное, невербальное, возможно в присутствии княгини, скорее всего жестом или взглядом, оставляющее Красинскому самому решать, считает ли он себя оскорбленным или нет. Красинский бросит вызов и погибнет на дуэли.*

ОТ «ВЕРНОЙ» ЖЕНЫ К «НЕВЕРНОЙ»

(Лермонтов, Пушкин, Стендаль)

При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дорожке всего на свете, дорожке жизни, чести, счастья.

Лермонтов.
Княжна Мери

В связи с изучением типологических линий русской литературы пушкинская традиция не раз рассматривалась как один из исходных моментов творчества Л. Н. Толстого, а проза Лермонтова — как важный промежуточный этап развития. Углубленный психологизм, деромантизация, деэстетизация войны, многие мотивы, темы, сюжеты, намеченные Пушкиным и получившие дальнейшее развитие под пером Лермонтова, находят завершение в творчестве Толстого. В этом отношении одна тема изучена менее других — положение женщины в светском обществе. Ее разработка в русской литературе тесно связана с европейской психологической традицией и, прежде всего, — с французской (Ансело, Стендаль, Бальзак, Жорж Санд).

Феминистская тема принципиально важна для Лермонтова. В его творчестве своеобразно переосмыслены антитезы Жорж Санд: ханжеская мораль и незаконная любовь (баронесса Штраль — Тирза), «святыня» брака и независимое чувство (Вера — контраст пушкинской Татьяне), семейный деспотизм и несправие женщины (Арбенин — Нина). «Жоржсандизм» Лермонтова маркирован в словах героини *Маскарада* баронессы Штраль: «Жорж Санд почти что прав». Утверждая, что в светском обществе женщина «игрушка для страстей», «предназначена в продажу выгодам» (5, 317), баронесса выступает проводником авторских идей.

В прозе Лермонтова наиболее остро и глубоко, с новаторской смелостью, эта тема поставлена в *Герое нашего времени*, феминистская идея подсвечивает здесь

все женские типы, но в наибольшей степени она определяет своеобразие образа Веры, весьма важного для структуры романа, но наименее изученного³²⁶.

Если о Грушницком, Вернере, Максиме Максимовиче, Бэле, Мери и даже Казбиче и Азамате написано много, то Вера интересовала исследователей лишь как персонаж, *высвечивающий* некоторые стороны личности Печорина и представляющий определенный *прототипический* интерес (В. А. Лопухина)³²⁷. Уже при появлении романа С. П. Шевырев трактовал этот образ как малозначительный: «... лицо вставочное, не привлекательное ничем. Это одна из жертв героя повестей — и еще более жертва авторской необходимости, чтобы запутать интригу»³²⁸. Такой взгляд вряд ли верен. Хотя две части романа названы другими женскими именами, истинная героиня, думается, — Вера, единственная женщина, которую Печорин сумел полюбить, и которая одна смогла максимально приблизиться к пониманию его нравственной сущности. Ее значимость определена исповедальным планом дневника Печорина. Именно он, с его высоким интеллектуализмом, психологической пронизательностью, жадной познания себя и других, раскрывает обаяние личности Веры. Она — единственная женщина, которая сумела вернуть ему ощущение молодости, единственная, которую он «не смог бы обмануть» (6, 292) и которой он безоговорочно верит. Ради нее одной он способен на неистовый, полубезумный поступок: бешеная скачка по ущелью в Пятигорск. Тот факт, что ей в романе уделено нарочито скромное место, структурно значим: ореол таинственности, овевающий Печорина, в чем-то распространяется и на Веру. Лермонтов как бы экономит художественный материал, предвосхищая хемингуэвский метод *айсберга*: на поверхности должна быть лишь одна девятая (остальное — ощущаться), с тем чтобы читатель в процессе *сотворчества* сам достраивал психологический образ. Отведя Вере всего несколько страниц, Лермонтов делает повышенно значимой каждую деталь, ее касающуюся, своеобразная сюжетная *литота* и *ретардация* заставляют читателя всякий раз с нетерпением ожидать новой встречи с героиней.

³²⁶ Дюшен счел сюжетную линию «Печорин — Вера» «излишней» и возложил «ответственность за нее» на А. де Мюссе: «Может быть, Альфред де Мюссе является косвенным образом ответственным за один скучный и ненужный эпизод в романе Лермонтова — любовь Печорина к Вере» (*Дюшен*. С. 154). В монографиях Л. Я. Гинзбург, У. Р. Фохта, Б. Т. Удодова Вере посвящено несколько строк. В книге *Joe Andrew. Women in Russian literature. 1780–1836* (1988) автор рассматривает образ Веры как «малоинтересный» и «банальный». Характер Веры заинтересовал Н. И. Стороженко (*Стороженко Н. И. Женские типы, созданные Лермонтовым // Из области литературы*. М., 1902. С. 168–170) и Е. Н. Михайлову (*Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова*. М., 1957. С. 323–324); Вере в этих работах отведено по паре страниц.

³²⁷ См.: в ЛЭ статьи *Миллер О. В.* «Автобиографизм» и *Пахомов Н. П.* «Лопухина В. А.».

³²⁸ «Москвитянин». 1841. Ч. 1. № 2. С. 527.

Построенный как самостоятельный и структурно значимый, образ Веры возникает на пересечении многих линий (автобиографической, феминистской, историко-литературной), причем первостепенное значение для Лермонтова в русской литературе приобретает традиция Пушкина (хотя ее усвоение и выражено в форме *отталкивания*), а в европейской — Стендаля, Бальзака, Жорж Санд.

Особое значение для Лермонтова (как и для Пушкина) имели *Физиология брака* Бальзака и *Красное и черное* Стендаля³²⁹. В *Физиологии брака* (*Physiologie du mariage*, 1829) Бальзак подверг критике институт брака, утверждая, что в современном обществе супружеская неверность почти неизбежна. «Посметь открыто назвать глухую болезнь, подтачивающую общество», мог бы себе позволить лишь «король или, по крайней мере, первый консул», — писал он, — поскольку полагалось «верить в святость брака как в бессмертие души»³³⁰. *Физиология брака* мгновенно приобрела исключительную популярность: по воспоминаниям современников, читатели ее «буквально рвали из рук»³³¹. Позиция Бальзака позже будет выражена в словах маркизы Жюли д'Эглемон, героини *Тридцатилетней женщины*: «... брак в наши дни узаконенная проституция <... > Вы клеймите презрением тех несчастных женщин, которые продают себя за несколько эку первому встречному: голод и нужда оправдывают эти мимолетные связи. Общество же допускает и одобряет необдуманый, но более ужасный для невинной девушки союз с мужчиной, с которым она незнакома и трех месяцев, она продана на всю жизнь. Такова судьба наша; у нас два пути: один проституция явная и позор, другой — тайная и горе»³³².

В России начала 30-х гг. произведения Бальзака *Физиология брака* и *Тридцатилетняя женщина* пользовались широкой известностью. Хозяйка дома в пушкинском отрывке *Мы проводили вечер на даче*, говорит о книге, как о хорошо всем знакомом произведении: «... вон там у меня на камине валяется *Physiologie du mariage*» (VIII, 121).

В русской высокой прозе допушкинского периода тема супружеской неверности не затрагивается, но самого Пушкина она начинает манить с конца 20-х годов (*Аран Петра Великого*). Повесть героини романа мотивировано в духе Бальзака: «17-ти лет, при выходе ее из монастыря, выдали ее за человека, которого она не успела полюбить и который впоследствии никогда о том не забо-

тился» (VIII, 4). Однако Пушкин изобразил адюльтер на материале парижской жизни, в русской светской прозе первой трети XIX в. мотив супружеской неверности был жестко табуирован. От писателя требовалась изрядная смелость, чтобы нарушить запрет. Именно Пушкин первым посмел это сделать: в плане *L'Homme du monde* (*Светский человек*, 1828) он решился дать мотиву адюльтера «русскую прописку»³³³. Однако обнародовать прозу с таким решением проблемы он не спешил: парижские главы *Арана Петра Великого*, неоконченные отрывки *Мы проводили вечер на даче*, *На углу маленькой площади* увидели свет лишь после его смерти.

Пушкина в гораздо большей степени влекло создание образа *верной жены*; в «романе в стихах» поэту это в высшей степени удалось. Образ Татьяны оказал сильное воздействие на светскую прозу двадцатых-сороковых годов: тема супружеской неверности в ней почти не затрагивается (имеется в виду физическая измена). В любовно-психологических повестях Марлинского, Павлова, Соллогуба, Ростопчиной, Ган, Жуковой ситуация любовного треугольника встречается нередко (героиня любит «не мужа»), но прямой адюльтер, как правило, для нее неприемлем.

Лермонтов — первый из русских прозаиков 20–40-х гг., придавший феминистской теме новое актуальное звучание; впоследствии оно станет немаловажным для автора *Анны Карениной*. Наиболее глубоко тема супружеской неверности разработана в *Герое нашего времени*, однако подготовка к ней шла исподволь, начиная с середины 1830-х гг. (неоконченный роман *Княгиня Лиговская* и психологическая драма *Два брата*).

Замысел драмы *Два брата* дает некий ключ к пониманию природы автобиографизма в разработке Лермонтовым интересующей нас темы. Первая встреча с Варварой Лопухиной в декабре 1835 г. после ее замужества с Н. Ф. Бахметевым послужила импульсом к замыслу пьесы: «... Пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мной в Москве» (6, 43). В ней намечена сюжетная ситуация, характерная в дальнейшем для *Княгини Лиговской* и *Героя нашего времени*: сильное чувство, связывавшее персонажей до замужества героини, вспыхивает с новой силой при встрече после разлуки. В драме, впервые в русской литературе, *по-бальзаковски* подчеркнуты отношения *купли-продажи*, доминирующие в браке. Опережая время, как бы предчувствуя приближающееся послереформенное разрушение дворянского уклада, которое с такой полнотой будет отражено в *Анне Карениной*, Лермонтов, фиксируя меркантильные детали «нового» брака буржуазного типа, отмечает симптомы нарастающей болезни.

В романе *Княгиня Лиговская* мотив адюльтера едва намечен как гипотетическая возможность. Существенным в композиции романа становится мотив любов-

³²⁹ О значении для Пушкина романа Стендаля *Красное и черное* см.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. С. 200–224; *ее же.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. Таллинн, 1980. С. 252–293.

³³⁰ *Balzac H.* Physiologie du mariage. Bruxelles, 1834. S. 19.

³³¹ См.: *Моруа А.* Прометей или жизнь Бальзака. М., 1983. С. 172.

³³² *Бальзак О.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1951–1955. Т. 2. С. 132. В дальнейшем: *Бальзак.*

³³³ См. также: *Вольперт Л. И.* План Пушкина «L'Homme du Monde...».

ного соперничества, причем в борьбу вступают не «ангел» и «злодей», а социально обрисованные «богач-аристократ» и «бедняк-разночинец» — коллизия, которая станет одной из центральных в русской литературе (Толстой, Достоевский, Тургенев). Для Лермонтова оказалась исключительно важной традиция Стендаля (*Красное и черное*). Структура образа Жюльена Сореля, на наш взгляд, заметно сказана в построении характера Красинского: гипертрофированная плебейская гордость, любовь бедняка к аристократке, мотивы бунта, «рысака», дуэли. Судьба Сореля как бы «подсказала» автору книги вариант реконструкции концовки *Княгини Лиговской*: Печорин спровоцирует Красинского вызвать его на дуэль, тот пошлет вызов и погибнет (см. стр. 195–196)³³⁴.

В *Герое нашего времени* впервые в русской светской прозе мотив супружеской неверности разработан с законченностью и глубиной. В основе смелого новаторства Лермонтова сложный комплекс идей и чувств: феминистская позиция, особого рода автобиографизм, воздействие французской литературы (Адольф Констан, Светский человек Ансело, Тридцатилетняя женщина Бальзака, *Красное и черное* Стендаля).

Последний роман для Лермонтова, думается, особенно важен: Стендаль выступил смелым новатором в трактовке темы. Французские писатели, современники Лермонтова (Констан, Ансело, Бальзак, Жорж Санд) глубоко разработали мотив адюльтера. Однако, при явно выраженном сочувствии к героине, художественно они все же всякий раз ее осуждают. Например, Бальзак при решительном неприятии ханжеских нравственных норм эпохи (в *Физиологии брака* он в какой-то мере оправдал адюльтер) как христианин, правоверный католик, не принимающий прелюбодеяние, супружескую неверность в художественном произведении изображает преимущественно с негативным знаком. В *Человеческой комедии* он почти всегда карает *неверную жену* (типичный пример — судьба Жюли д'Эглемон, героини *Тридцатилетней женщины*). Подобная расплата — чаще всего гибель, — ждала в такой ситуации и героинь романов Луве де Кувре, Шодерло де Лакло, Констан, Ансело.

Стендаль, позиция которого полностью лишена христианского ригоризма, создал пленительный образ *неверной жены*, госпожи де Реналь. Он наградил ее чертами, которые, на его взгляд, типичны скорее для итальянского, чем для французского национального характера: непосредственность, естественность, способность к страстному чувству. Госпожа Реналь не подвластна какому-либо этическому суду — она подвергает себя собственному беспощадному суду. И

³³⁴ См.: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и Стендаль («Княгиня Литовская» и «Красное и черное») // Михаил Лермонтов. 1814–1898. / Под ред. Е. Эткинды. Нортфилд, Вермонт, 1992. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. III). С. 131–146. В дальнейшем: *Вольперт.* Михаил Лермонтов.

особенно во время болезни сына: видя в его страданиях наказание за свой грех, госпожа Реналь оказывается на грани безумия: «Она может сойти с ума, выброситься в окно»³³⁵, — думает Жюльен. Относящийся к людям с подозрением, усматривающий *позу* в любом шумном проявлении эмоций, Сорель в ее искренность верит абсолютно. Он видит в ее отчаянии лишь «величие чувств»³³⁶: «она дошла до крайних пределов горя из-за того, что узнала меня»³³⁷. Стендаль не считает нужным скрывать свое отношение к любимой героине: с момента экспозиции образа (сцена ее знакомства с Жюльеном) госпожа де Реналь предстает перед читателем (и перед героем) исполненной обаяния. Создавая портрет героини, стремясь раскрыть *любовь-страсть* (по Стендалю, — *высшая форма любви*), Стендаль использует весь арсенал новаторских приемов усложненного психологизма (*кристаллизацию*, динамичный портрет, язык жеста, взгляда, интонации)³³⁸.

Позиция Лермонтова в *Герое нашего времени* близка стендалевской: он посмел создать привлекательный образ *неверной* жены и, фактически, оправдать супружескую измену. Печорин испытывает к Вере глубокую духовную близость: в ней та же общая неудовлетворенность, то же неприятие жизни, то же ощущение *несчастливости* своей судьбы. Его определение «самосознания» как «высшего состояния человека» (6, 295) соотносимо и с Верой. Она не только способна к пронизательному самоанализу и критической самооценке, но и смогла ближе всех приблизиться к «разгадке» Печорина.

Образ Веры построен аналогично образу Печорина, но как бы в миниатюре. Она также дана «извне» и «изнутри», показана глазами других (Печорин, Вернер) и в собственной самооценке. Оппозиция «*внешнее — внутреннее*», столь важная для структуры образа Печорина, существенна на всех уровнях и для Веры, начиная от сюжета (в развитии *внешнего* сюжета *Княжны Мери* главные фигуры — Грушницкий и Мери, *внутреннего* — Вера), кончая ее интуитивным «постижением» Печорина (перед Верой он раскрывается как *внутренний* человек, перед другими — как *внешний*). Вера важна для субъективно-исповедального плана самоанализа Печорина, он вполне отдает себе отчет, что она «одна» поняла его «совершенно», со всеми его «мелкими слабостями, дурными сторонами» (6, 292).

В структуре образа Веры существенен элемент некоторой идеализации: мы видим ее глазами любящего Печорина. Как известно, в романе позиция автора

³³⁵ *Стендаль.* Красное и черное. С. 117.

³³⁶ *Стендаль.* Красное и черное. С. 116.

³³⁷ *Стендаль.* Красное и черное. С. 116.

³³⁸ См.: *Coulon-Henderson M.* Le désir de la voix vive. Etude du «ton» chez Stendhal. Birmingham. Alabama, 1990. P. 75.

почти всегда совпадает с позицией героя, но остается и некий «зazor», в данном случае он релевантен. Вера окружена не только ореолом страдания, но и, как это ни парадоксально, чистоты. Печорин в дневнике постоянно отмечает ее стремление обрести в их отношениях хоть какую-нибудь нравственную опору. Поэтому мысль об адюльтере оказывается приглушенной, как бы отодвинутой на задний план. Хотя фактически речь идет о *двойной* измене (первому и второму мужу), с Верой в большей степени связывается мысль о постоянстве, верности одному человеку — Печорину. В отличие от *Двух братьев* и *Княгини Лиговской* в романе нет прямых инвектив против противоестественного брака, но в подтексте такая мысль явно присутствует. С нею связана скрытая полемика Лермонтова с Пушкиным (Татьяна), начатая еще в *Княгине Лиговской* (см. стр. 184–185).

Известный автобиографизм отличает и этот роман, однако прототипическая реальность не имеет здесь самодовлеющего значения. Большая степень отстраненности видна уже на сюжетном уровне (у Веры сын от первого брака, ради которого она и вышла замуж за «маленького хромого старичка»), но еще важнее — на уровне структуры образов³³⁹. Однако Лермонтов не хотел утратить полностью связь с прототипом, он как бы стремился *маркировать* и *зашифровать* ее одновременно. Эта функция придана портретной детали, выступающей в роли своеобразной метонимии: «родинка на щеке». Она упомянута трижды, по этому знаку происходит *узнавание* Печориным Веры во время рассказа Вернера о новоприбывших на воды. Известно, что в черновике романа при упоминании «родинки», Лермонтов зачеркнул «над бровью» (как это было в действительности у В. А. Лопухиной) и исправил «на щеке». Заметим, кстати, что, по утверждению П. А. Висковатого, супругу В. А. Лопухиной Н. Ф. Бахметеву казалось, что все, читавшие *Княжну Мери*, узнавали чету Бахметевых в образе Веры и ее мужа³⁴⁰.

Вера, как и Печорин, окружена некоторой таинственностью, мы ничего не знаем о ее прошлой жизни. И все же, у нее, как и у Печорина, есть своя «предыс-

³³⁹ «Будучи студентом, он был страстно влюблен <...> в молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную В. А. Лопухину; это была натура пылкая, восторженная, поэтическая и в высшей степени симпатичная <...> Чувство к ней Лермонтова было безотчетно, но истинно и сильно, и едва ли не сохранил он его до самой смерти своей» (*Шан-Гирей А. П.* Воспоминания. С. 36). Ей посвящены десять лирических пьес, третья редакция *Демона*, поэма *Измаил-Бей*; Лермонтов послал ей 6-ю редакцию *Демона* (с посвящением) и в 1840 г. или 1841 г. — последнюю переделку поэмы. С именем Лопухиной связано стихотворение *Нет, не тебя так пылко я люблю*, адресованное, скорее всего, Е. Г. Быховец, драма *Два брата*, стихи 254–260 поэмы *Саишка*.

³⁴⁰ *Висковатый П. А.* М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество // Лермонтов М. Ю. Соч. соч. М., 1891. Т. 6. С. 30.

тория»: у него — «петербургская», у нее — начала их знакомства. О «петербургской истории» Печорина мы узнаем из его дневниковой записи о рассказе княгини, переданном Вернером. Ничего более конкретного, чем то, что «история наделала много шума», а княгиня, по-видимому, добавила «к светским сплетням свои замечания» (6, 271), извлечь из слов Вернера не представляется возможным.

В таком же ключе *метавоспоминаний* Печорин заносит в дневник запись о том, как в доме Лиговских он рассказал гостям, изменив имена, «всю драматическую историю» их «знакомства и любви»: «Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; я в таком выгодном свете выставил ее поступки и характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной» (6, 300). В обоих случаях запись *рассказа о рассказе* добавляет штрихи к психологическому облику обоих персонажей, но не дает ни малейшего представления о том, что же происходило на самом деле. Для Лермонтова это принципиально важный прием.

Сходным образом создается и психологизированный портрет обоих персонажей. Так же как Максим Максимович *вводит* в роман Печорина, рисуя его портрет, доктор Вернер *вводит* Веру. Примечательно, что его больше всего поразили не «правильные черты лица» и не то, что она «очень хорошенькая», а исключительная «выразительность лица». Печорин отмечает в Вере «глубокие и спокойные» глаза, «милый» голос, и, что, по-видимому, наиболее значимо для него, постоянно окутывающий ее ореол грусти (скорбная поза, выражение грусти или глубокого отчаяния на лице, слезы). В структуре образа Веры существенное место занимает романтическая эстетизация грусти; окутывающая ее дымка печали в какой-то мере связана с непонятной, загадочной болезнью. Доктор Вернер, легко отличающий «мнимых больных» курорта, с первого взгляда отмечает «чахоточный цвет» лица Веры: «... она, кажется, очень больна».

Такого же мнения и Печорин. Для него важно, что она никогда не говорит о своей болезни и не жалуется на нездоровье, — знак силы души. Только один раз, надеясь убедить Печорина не стремиться менять характер их отношений, Вера говорит о предчувствии своей скорой смерти. Примечательно, что Печорину, ищущему название для болезни, в голову приходит лишь французское обозначение «*fièvre lente*»: «... болезнь не русская вовсе, и ей на нашем языке нет названия» (6, 280). Это реминисценция из *Тридцатилетней женщины* Бальзака, где о болезни Жюли д'Эглемон сказано схожим образом: «Она была поражена тем недугом, зачастую смертельным <...> для наименования которого у нас еще не появилось слова»³⁴¹. Сама Жюли употребляет слово «*fièvre*». В романе Бальзака эта болезнь, медленное угасание от душевной тоски, приводит глубоко несчаст-

³⁴¹ *Бальзак. Т. II. С. 87.*

ную в замужестве Жюли на грань смерти. Эстетизация грусти, уныния, тоски — лейтмотив *Тридцатилетней женщины*. Бальзак подчеркивает притягательную силу грусти: «Нередко встречаются мужчины, которых глубоко трогает страдальческий вид женщины, им кажется, что печаль — порука постоянства в любви»³⁴².

Облик печали, по Бальзаку, — важный знак, по которому «узнают» друг друга близкие души: «Уныние и печаль — самые красноречивые толкователи любви и передаются от одного страждущего к другому с невероятной быстротой. У страдальцев развито какое-то внутреннее зрение, они полно и верно читают мысли друг друга»³⁴³. Эстетизация страдания важна для поэтики *Княжны Мери*, роман *Тридцатилетняя женщина*, на наш взгляд, из всех произведений Бальзака наиболее значит для Лермонтова. Косвенное подтверждение тому — вторая реминисценция из этого романа в *Герое нашего времени*, сравнение Печорина, сидящего на скамье, с тем, «как сидит бальзакова 30-летняя кокетка» (6, 243)³⁴⁴.

Другая эмоциональная доминанта в восприятии Печориным Веры — абсолютное убеждение в ее искренности. В его представлении, все водяное общество — своеобразный *театр*. Каждую *сцену* он воспринимает как бы в театральном ракурсе (авансцена, задник, реквизит, антураж). Он убежден, что здесь каждый играет «свою роль», а вовсе не один Грушницкий, драпирующийся в романтические одежды. Играет он сам, о чем постоянно свидетельствует в дневнике, играет «циника» доктор Вернер, способный плакать над умирающим солдатом, играет Мери, принимающая «равнодушный и строгий вид» в момент счастья, играет драгунский капитан, произнося трагическую фразу и «едва удерживаясь от смеха», играют свою роль мамыши девиц на выданье. Не играет одна Вера. Ее реакции он воспринимает как искренние, спонтанные, естественные. Не привыкший верить словам, всегда стремящийся уловить их скрытый смысл, Вере Печорин доверяет полностью; поэтому он не позволит себе ни малейшей насмешки над ее мужем, поймет ее ревность, и главное, никогда не усомнится в силе ее чувства.

При всей самостоятельности образа Веры все же его главное предназначение в структуре романа — функциональное, он *высвечивает* личность Печорина. Любовь к Вере, так же как и отношение к природе, раскрывают героя с новой стороны, внутренне обогащают его, он предстает перед нами гораздо более глу-

бокой и значительной личностью, чем мог бы показаться на первый взгляд. Столь характерный для Лермонтова *экзамен любовью* раскрывает в натуре Печорина все самое лучшее: способность к глубокому переживанию, живому движению души, чуткость и тонкость чувства. Хотя и в любви он остается верен себе, все же в отношениях с Верой свойственные ему эгоцентризм и сухость души проявляются в наименьшей степени. Он сам как бы в постоянном изумлении перед неожиданным воздействием на него этой встречи: «... Сердце мое болезненно ждалось <...> О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли со своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять...» (6, 280). И уж совсем он не мог за собой подозревать способности к такому порыву страсти, который овладел им после получения ее прощального письма: «... ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, — дороже жизни, чести, счастья!» (6, 332). Неистовая скачка в Пятигорск — это и, казалось бы, невозможный для него по силе чувства порыв любви, и осознание своей вины — она погубила себя ради него, — в этом порыве — что-то первозданное, от дикой природы, но и изысканно рыцарственное — от цивилизации, — он мчится получить прощальный взгляд и последнее пожатие руки.

Прекрасное прощальное письмо Веры, «каждое слово» которого «неизгладимо врезалось» в его память, занимает в структуре романа особое место: это одновременно кульминация, развязка и финал *их* истории и, в то же время, — заключительный штрих к психологическому портрету Веры. Письмо, которое она сама называет «исповедью», проливающее ретроспективно свет на все ее поведение и поступки, неизмеримо обогащает в наших глазах Веру, делает ее значительнее и крупнее. И она способна к той высокой рефлексии, когда, по словам Печорина, «душа, страдая <...>, дает во всем себе строгий отчет» (6, 295). Редкое по искренности и эмоциональному накалу исповедальное письмо — своеобразный аналог дневнику Печорина: при всей разнице в масштабе и значении, вместе они составляют как бы один текст, в котором сфокусировано взаимное отражение в мирах друг друга.

Значимость письма в структуре романа определяется его интеллектуализмом (Лермонтов отдал Вере многие свои мысли) и особенностью поэтики: оно представляет собой как бы сгусток мотивов ранней лирики. Мотив «врастания» любви в ткань души, сердце — жертвенник, сгоревший от огня чувства — «моя любовь срослась с душой моей: она потемнела, но не угасла» (*Ночевала тучка золотая... 1830 год. Июля 15-го*). Мотив «волшебства» голоса, в письме он обыгран и в метафорическом смысле — голос страсти, — «мое слабое сердце покорилося снова знакомому голосу», и в прямом — «... в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая» (*Демон, Она поет и звуки тают, Слышу ли голос твой, Звуки и взоры*). Мотив «очарования» взгляда — «ничей взор не обещает столько блаженства» (*Демон, К..., Н. Ф. И...вой, К С.*). Очень важный для

³⁴² Бальзак. Т. II. С. 68.

³⁴³ Бальзак. Т. II. С. 94.

³⁴⁴ У Бальзака: «Маркиза опиралась на подлокотники кресла, и вся ее фигура <...> и то, как утомленно склонялась в кресле ее стан, гибкий, и изящный и словно надломленный...» (*Бальзак. Т. II. С. 139*). О Печорине: «Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; <...> он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (6, 243).

лирики и прозы Лермонтова мотив «памяти»: «... я никогда не буду любить другого: моя душа истощила на тебя все свои сокровища...» (*Я не люблю тебя...*, *Песня, Стансы*). В письме эти мотивы отданы *женскому голосу*, в отличие от лирики, где они звучали в исполнении *мужского, женский* оставался безгласен. Столь важный для Лермонтова мотив «демонизма» также отдан здесь Вере: «... в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное». Ей Лермонтов отдал мысль и о фатальной связи «демонизма» с «несчастливостью»: «... никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном».

Письмо композиционно распадается на две части, из которых первая — аналитическая, а вторая — объяснение причины внезапного отъезда Веры. С предельным лаконизмом обрисована здесь ситуация *скандала*, столь важная впоследствии для Достоевского, когда герои не помнят, что делали, что говорили, и *проговариваются* в самом секретном: «... я не знаю, что он мне говорил, не помню, что я ему отвечала <...> верно, я ему сказала, что я тебя люблю». Здесь обрисовано, в то время мало изученное в психиатрии и еще редко исследуемое в литературе, состояние «полуаффекта» — то, что Стендаль назвал «demifolie» («полубезумие»), описав ощущения Жюльена Сореля в момент выстрела в г-жу де Реналь. Как уже отмечалось, связи романа с *Красным и черным* вообще глубоки и разнообразны, в частности, исповедальное письмо Веры перекликается со словами г-жи де Реналь, обращенными к Жюльену в канун казни: «Стоит мне тебя увидеть, как всякое чувство долга исчезает, я вся обращаюсь в одну любовь <...> У меня к тебе такое чувство, какое я должна питать к одному только богу, — это уважение, любовь, покорность, все вместе...»³⁴⁵.

Выше уже отмечалось, что письмо Веры — своеобразный аналог рефлексии Печорина. Одновременно оно, видимо, ориентировано и на самораскрытие пушкинской Татьяны (письмо Онегину, заключительное объяснение), так же как и в целом *Герой нашего времени* преемственно связан с *Евгением Онегиным*. Как известно, усвоение Лермонтовым пушкинской традиции часто принимало форму отталкивания. С точки зрения интересующей нас проблемы, элемент полемики определялся сложным комплексом причин: изменение этических норм, читательских вкусов, тот факт, что *героиней* времени постепенно становится *неверная жена*. Не случайно в *Княгине Лиговской* появляется пародийный образ дамы 30-ти лет «в малиновом берете» (деталь, повторенная трижды), слышней «неприступной добродетелью» (6, 161)³⁴⁶. В романе описан ее комический ужас при

виде картины, вызвавшей несколько фривольный комментарий Печорина. Эта сцена близка эпизоду из *Красного и черного*, когда в салоне великосветской ханжи маршальши Фервак Жюльен замечает белые пятна на картинах и узнает, что их сюжеты «показались хозяйке не совсем приличными, и она распорядилась, чтобы их подправили»³⁴⁷. Позиция Лермонтова гораздо ближе к стэндалевской и к точке зрения Пушкина, отразившейся в прозаических отрывках, фрагменты которых начали издаваться с 1839 г. и вполне могли быть ему знакомы.

Примечательно, что для Л. Н. Толстого неоконченные прозаические отрывки Пушкина послужили важным импульсом к созданию *Анны Карениной*: «Я как-то <...> взял этот том Пушкина и, как всегда <...> как будто вновь читал. И там есть отрывок *Гости съезжались на дачу*. Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман...»³⁴⁸. Толстой восхищался и романами Стендаля. Закономерно, что именно он продолжил намеченную Лермонтовым, важную для французской и русской литератур типологическую линию от *верной жены* к *неверной*. В русле этого развития оказались и прозаические отрывки Пушкина, предвосхитившие появление героини нового типа, и *Герой нашего времени* — важный промежуточный этап на пути к созданию Л. Н. Толстым романа о *неверной* жене.

³⁴⁵ Стендаль. *Красное и черное*. С. 481.

³⁴⁶ Мотив «малинового берета» в *Евгении Онегине* и *Княгине Лиговской* был затронут мной в связи со Стендалем в докладе «*Княгиня Лиговская и Красное и черное*», сделанном в июне 1989 года на юбилейном симпозиуме «*Михаил Лермонтов*» в Норвич-

ском университете и напечатанном в сборнике *Михаил Лермонтов*. С. 138.) Одновременно со мной это наблюдение сделала и *Чистова И. С.* «Кто там в малиновом берете?...» // *Русская речь*. 1989. № 5. С. 12–16.

³⁴⁷ Стендаль. *Красное и черное*. С. 405.

³⁴⁸ Цит. по: *Бычков С. П.* Л. Н. Толстой. М., 1954. С. 252.

ИРОНИЯ В ПРОЗЕ
ЛЕРМОНТОВА И СТЕНДАЛЯ

(Княгиня Лиговская и Красное и черное)

<Стендалю свойственно> что-то невы-
разимо ироническое и лукавое...

Бальзак.
Этюд о Бейле

Парадоксальная диалектика европейского литературного развития первой половины XIX века — *дитя* романтизма ирония, разрушая изнутри романтическую систему, становится *могильщиком* метода, — в какой-то мере характерна и для русской словесности. Так же как многие европейские писатели, считающие себя *романтиками*, не отказываясь от достижений романтизма, в двадцатые — сороковые годы XIX века становятся его язвительными и беспощадными критиками (Стендаль, Мериме, А. де Мюссе, Гейне), корифеи русской литературы (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) подвергают иронической переоценке субъективизм и издержки романтической поэтики.

Категория *иронии*, разносторонне и многогранно разработанная французскими просветителями как тип мироощущения и стилевой прием, в начале XIX века существенно пересматривается немецкими романтиками, придавшими ей значение краеугольного камня эстетической системы. Суть иронии, по их представлениям, — игра точками зрения, меняющимися по прихоти автора. Романтическая ирония отрицает истинность мира: игра точками зрения раскрывает двойное отношение единого субъекта, но мы мало узнаем об объекте. Реалистическая ирония предполагает один и тот же объект и множественность субъектов. Для Пушкина, Стендаля, Мериме, Гейне, Лермонтова истина в том, что мир сложен и истинна множественность мира; ирония помогает эту сложность раскрыть. Философски такое понимание близко концепции Гегеля, определявшего ценность иронии в зависимости от того, способствует ли она установлению объективного

смысла действительности. Выдвигая на первый план высоко им ценимую сократовскую иронию, автор *Эстетики* отрицал любое прямолинейное определение этой категории.

В искусстве слова ирония — категория субъективная, подчас трудно уловимая, нередко граничащая с шутливостью, «это такой живой и сложный феномен, который не может быть загнан в жесткую схему»³⁴⁹. Общие словарные дефиниции иронии как эстетической категории («скрытая насмешка», «риторический троп», «фигура речи» и др.) мало дают для анализа конкретного текста. Их, однако, можно использовать как опорные определения, которые необходимо всякий раз детализировать с учетом поэтики описываемого произведения.

Ирония как мироощущение и как эстетический прием (вербальная форма комического) в высшей степени свойственна Стендалю, Пушкину и Лермонтову. По складу личности и духовной организации Лермонтов, как и Стендаль, склонен к ироническому взгляду на мир. Если в широком плане на стиль его прозы доминирующее влияние оказала русская литературная традиция (Пушкин, Одоевский, Гоголь)³⁵⁰, то в интересующем нас отношении — преимущественное воздействие имела глубоко интеллектуальная, насыщенная иронией проза Стендаля.

Специфика иронии Стендаля определена особенностью его видения мира — ежеминутно меняется ракурс, точка зрения, угол отражения: «Мир видится сразу и поочередно множеством глаз, с множества позиций...»³⁵¹. Бальзак был в восторге от мастерства Стендаля-стилиста. В дифирамбическом *Этюде о Бейле* он отметил загадочную пленительность его стилевой манеры: «... в ней есть что-то *невыразимо ироническое и лукавое*» (un «je ne sais quoi d'ironique et de narquois» *Étude sur H. Beyle*; курсив мой — Л. В.). Эпитет «невыразимо» — значим, Бальзак как бы «сдается» перед трудностью *разгадки* стендалевской «*лукавости*».

В характере иронии проявляется своеобразие стендалевского художественного метода изображения действительности. Ирония — не только один из механизмов объективации повествования, она диктует сложный подтекст произведения, без которого нельзя постичь глубинную мысль автора. Функции иронии в *Красном и черном* многообразны, она играет существенную роль в композиции романа, в сюжете, в построении образов. Три композиционно выделенных части

³⁴⁹ Пивоев В. М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2000. С. 5 (там же литература).

³⁵⁰ См.: *Виноградов В. В.* Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов 1. № 43–44. М., 1941. С. 541–558 (в дальнейшем: *Виноградов*); *Виролойнен М. Н.* Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 113–130.

³⁵¹ *Эпштейн М.* О стилевых началах реализма: Поэтика Стендаля и Бальзака // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 109.

романа (Верьер, Безансон, Париж) даны в ироническом *со-противопоставлении*. Изображение провинциального города, духовной академии и парижского аристократического салона подсвечено насмешкой и сарказмом.

Ирония подсвечивает отношение автора к героям, «читающего», как Бог, в их сердцах. Стендалевская позиция «всеведущего автора» включает насмешку в адрес героев (они часто не понимают себя, других, мотивы собственных поступков). «Демидургия», интеллектуальная позиция, претендующая на полноту знания о мире и человеке, хотя и уязвима (писатель — не Бог, он сам — частица мироздания), но плодотворна в раскрытии глубинных пластов психики; ирония — один из важных приемов авторского «всеведения».

Поэтика стендалевской иронии включает множество разнообразных приемов: от эффекта обманутого ожидания и иронической стилизации (так построена сцена первого свидания Сореля с Матильдой³⁵²) до шуточного автобиографизма, «игры» с лексикой, иронии над любимым героем (комические колебания Сореля перед ночным свиданием с Матильдой). Для Лермонтова в *Княгине Лиговской* особенно конструктивна стендалевская «игра» точками зрения, помогающая саркастически раскрыть социальные стороны жизни.

Пример подобного «высвечивания» героев ироническим «лучом» — посещение верьерской тюрьмы филантропом г-ном Апером³⁵³. Ироническое поле создается за счет обыгрывания ключевой лексемы «либерал»: лукавое переплетение его разнообразных смысловых наполнений («доносительное» словечко, «жупел», знак демагогического «псевдолиберализма») создает ощутимый иронический эффект. В устах местных ретроградов, это слово — оскорбительное ругательство. Оно у *всех* на устах, хотя большинство имеет о нем весьма туманное представление.

Честнейший кюре Шелан, рискнувший помочь г-ну Аперу проникнуть в тюрьму, вынужден оправдываться перед «отцами города»: «... je me suis dit, en voyant l'étranger: "Cet homme venu de Paris, peut-être à la vérité un libéral, il n'y en a que trop; mais quel mal peut-il faire à nos pauvres et à nos prisonniers?"»³⁵⁴ («Увидев приезжего, я подумал: "Может быть, этот господин из Парижа и вправду либерал — их теперь слишком много развелось, но чем он может повредить нашим беднякам и нашим узникам?"»). Ему вторит робкий вопрос г-жи де Реналь: «Quel tort peut vous faire ce monsieur de Paris, puisque vous administrez le

³⁵² См.: *Вольперт Л. И. С. 258.*

³⁵³ Г-н Аппер — историческое лицо, прогрессивный мыслитель.

³⁵⁴ *Stendhal. Le Rouge et le Noir. Ed. de H. Martineau. Chronique du XIX-e siècle. Paris, 1960. P. 11–12.* (Перевод мой; в других случаях приводится перевод Г. П. Блока по изд.: *Стендаль. Красное и черное. Л., 1941.* В тех случаях, когда потребуется уточнить перевод Блока, в тексте будет приведен оригинал с указанием страницы и в скобках мой перевод. — *Л. В.*)

bien des pauvres avec la plus scrupuleuse probité?» (9). («Какой вред вам может причинить этот господин из Парижа, если вы управляете имуществом бедняков с такой щепетильной честностью?»). Кюре Шелан расплачивается за свой благородный поступок увольнением, а мадам де Реналь — гневом супруга. Бессовестно обкрадывающий заключенных директор дома призрения г-н Вально, терзаемый страхом «стать посмешищем в глазах либералов», обрушивает на них громы и молнии. В его глазах и бедный лекарь, совершивший «все итальянские походы» Наполеона, и хозяин книжной лавки, «торгующий книгами», — опасные *либералы*. Страх перед разоблачением гнусных порядков в тюрьме делает г-на Апера в глазах Вально дерзким вольнодумцем. Многообразие иронии Стендаля включает и насмешливое отношение автора к самим верьерским «либералам». Тот факт, что сын плотника, Жюльен Сорель, оказался в составе почетной гвардии, встречающей короля, больше всего возмутил «поборников равенства»: «Il n'y eut qu'un cri contre le maire, surtout parmi les liberaux» (101) («Все, — особенно же либералы, — испустили крик негодования...»). В таком же ключе комментируется их преувеличенное усердие в чествовании короля: «Le soir, à Verrières, les libéraux trouvèrent une raison pour illuminer cent fois mieux que les royalistes» (110) («Вечером в Верьере либералы нашли резон устроить иллюминацию во сто раз лучше, чем роялисты»).

Весь этот эпизод — пример «полуиронии» Стендаля, она — в подтексте, читателю предлагается самому «реконструировать» политическую атмосферу Франции кануна революции 1830 года. Стендаль был убежден, что прямой разговор о политике губителен для художественного произведения. В *Красном и черном*, обсуждая с издателем «метаплан» романа, автор утверждает: «Политика <...> это камень, привязанный на шею литературы <...> это выстрел во время концерта» («... une pierre, attachée au cou de la littérature <...> c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert» 376)³⁵⁵.

В этом отношении Пушкин даже ближе к Стендалю, чем Лермонтов: он также мастер едва уловимой «иронии»³⁵⁶ и также решительно не одобряет прямого вмешательства автора в повествование³⁵⁷. Прежде чем приступить к анализу специфики лермонтовской иронии в *Княгине Лиговской*, думается, не бесполезно раскрыть в разработке иронии типологическую общность со Стендалем *Пушкина*.

Слова Бальзака о квинтэссенции стиля Стендаля — «*что-то невыразимо ироническое и лукавое*», — в полной мере можно отнести и к *Евгению Онегину*.

³⁵⁵ См.: *Вольперт Л. И.* Стернианская традиция в романах «Евгений Онегин» и «Красное и черное» // *Slavic Almanach. Pretoria, 2001. Volume 7. № 10. С. 87–89.*

³⁵⁶ См.: *Greenleaf M.* The Double Lorgnette of irony // *Greenleaf M.* Pushkin Romantic Fiction: Fragment. Elegy. Orient. Stanford. University presse, 1994. P. 217–237.

³⁵⁷ «Не должно видеть в отдельных размышлениях насильственного направления повествования к какой-нибудь известной цели» (*Об «Истории русского народа» Полевого*).

Не случайно, как уже упоминалось, Пушкин просил Е. М. Хитрово прислать ему роман Стендаля. Столь важная для Стендаля в отношении иронии *игра точками зрения* релевантна и для Пушкина; она стала для меня отправной точкой, когда потребовалось дать дефиницию иронии в *Евгении Онегине*: «*Вербальная форма комического, предполагающая несоответствие точек зрения автора, читателя и героя по отношению к референтному ряду, определяющая структуру произведения в целом*»³⁵⁸. Суть дефиниции раскрывается уже на примере первой строфы *Евгения Онегина*: в «игре» точками зрения сгущены такие механизмы иронии как обманутое читательское ожидание, игра с литературной традицией, шуточный автобиографизм. Жанр «романа в стихах» (изобретение Пушкина) в тот момент был неизвестен; в крупных поэтических формах (романтическая поэма) лирическое «я» воспринималось серьезно, на обложке значился «*Александр Пушкин*», значит, герои — *он* и его дядя (известный поэт, Василий Львович Пушкин). Прямая речь кавычками выделялась не всегда: последняя строка первой строфы буквально повергала читателей в шок. Благодаря лукавому *автобиографизму* автор проникал во внутренний монолог Онегина, герой оказывался не только легкомысленным, циничным вертопрахом, но и остроумным, пронизательным наблюдателем, способным к самоиронии³⁵⁹.

В *Капитанской дочке* ирония также основана на «игре» точками зрения, с той разницей, что она представлена игрой «голосов», преемственно связанной с таким приемом Стендаля в *Красном и черном*, как *несобственно-прямая речь*. Под пером Стендаля этот прием становится важным механизмом иронии. В таком ключе дано предельно лаконичное сообщение о казни Сореля. Узловому событию посвящена всего одна краткая фраза. Вряд ли в каком-либо ином произведении можно найти подобную характеристику смерти на гильотине: «*Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation*» (506) («Все произошло очень просто, благопристойно и без всякой рисовки с его стороны»). Словечки «благопристойно», «рисовка» — из словаря Жюльена. *Третье лицо* как бы включает оценку Сорелем собственного поведения, своеобразную авторефлексию «*с того света*». Тот факт, что это смех приглушенный, как бы «редуцированный», не мешает ему нести важную характерологическую функцию. Авторская интонация окрашена едва заметной иронией в адрес плебейской гордо-

сти героя: он панической боится в решающий момент проявить слабость и «дрогнуть», как это случилось в подобной ситуации с Дантоном. Тот же прием применен при ироническом описании будущих «зрителей» казни: «... M. de Colin louera une fenêtre, de compte à demi avec l'abbé Maslon. Eh bien, pour le prix de location de cette fenêtre, lequel de ces deux dignes personnages volera l'autre?» (486) («Господин Шолен снимет окно на паях с аббатом Маслоном. Из этих двух почтенных особ кто кого надует при расчете?»). «Почтенные особы», «кто кого надует» — словечки Жюльена. Эпитеты из словаря героя использованы и при иронической характеристике Сореля, «позорно» рыдающего после прихода в тюрьму кюре Шелана: «*Il n'avait plus rien de rude et de grandiose en lui, plus de vertu romaine...*» (459) («В нем больше не было ничего сурового и величественного, никаких римских добродетелей»).

Новаторская поэтика Стендаля, думается, сыграла роль творческого стимула в построении первого лица *Капитанской дочке*. Различие между двумя авторами — в субъекте повествования. У Стендаля в слово автора *вторгается* голос героя, у Пушкина к голосу героя *подверстывается* автор. «Ich-Erzählung» в *Капитанской дочке* загадочен и зыбок. Вопрос о том, чей голос звучит в данный момент, поначалу решался избирательно (Макогоненко — *зрелого Гринева*, Лотман — *юного Петруши*). Позднее Н. К. Гей установил факт звучания попеременно *двух голосов*. На мой взгляд, слово в романе «*трехсоставное*»: есть еще третий вариант формы «Ich-Erzählung», голос *неявного рассказчика*. В него непостижимым образом умеет проникнуть *автор*, с ним и связана ироническая тональность романа. Предложенная мною дефиниция иронии в *Капитанской дочке* такова: *Вербальная форма комического, создаваемая подверстыванием на ценностном и семантическом уровнях авторского голоса к голосу героя*³⁶⁰. В поэтике Лермонтова-прозаика ирония, выраженная с помощью несобственно-прямой речи, также займет немаловажное место.

Ироническая интонация характерна для всего творчества Лермонтова (поэзии, прозы, драматургии) Белинский (?) писал: «... ни на миг не покидала его грустная и подчас болезненно-потрясающая ирония»³⁶¹. Тем удивительнее тот факт, что ирония в творчестве Лермонтова изучена крайне слабо³⁶². Связь в этом

³⁵⁸ Вопрос о специфике иронии в *Евгении Онегине* обсуждался с Е. Погосян и Л. Зайонц. Выражаю им благодарность за интерес к проблеме и советы.

³⁵⁹ См.: Volpert L. L'Ironie romantique dans «Eugène Onéguine» et «Le Rouge et le Noir» // L'Universalité de Poushkin. Bibliothèque russe de l'Institut d'études slaves. Paris, 2000. T. CIV. P. 49–59; Volpert L. Ироническая тональность в «Евгении Онегине» // «Душа в заветной лире...». Материалы научной конференции «Шаляпинские собрания». Посвящены 200-летию юбилею А. С. Пушкина. М., 2001. С. 20–28.

³⁶⁰ *Вольперт Л. И.* Ирония в прозе Пушкина и Стендаля («Капитанская дочка» и «Красное и черное») // Лотмановский сборник 3. Москва, 2004. С. 270–280.

³⁶¹ Белинский в русской критике. М., 1955. С. 212.

³⁶² По теме есть специальные работы С. М. Скибина: а) Функция иронии в формировании жанра реалистической поэмы (на материале шутивно-иронических поэмов Ю. М. Лермонтова) // Жанровое своеобразие произведений русских писателей XVIII–XIX веков. М., 1980. С. 31–34; б) Свообразии и социально-историческая обусловленность иронии в лирике М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Проблемы типологии и историзма. Рязань, 1980. С. 23–32. Несомненную ценность представляют также от-

отношении прозы Лермонтова с традицией Стендаля не изучалась вовсе. Авторы статьи *Ирония* в ЛЭ А. С. Немзер и Л. М. Щемелёва в итоговом выводе подчеркнули недостаточную изученность вопроса: «Дальнейшая разработка этой мало изученной в лермонтоведении проблемы важна и для выявления особых черт лермонтовского романтизма, и для понимания общей эволюции Лермонтова»³⁶³.

В освоении поэтики иронии для Лермонтова-прозаика прежде всего оказался существенным опыт собственной ранней лирики (*К П...ну*, 1829; *Исповедь*, 1831; *Опасение*, 1830; *Примите дивное посланье*, 1832; *Юнкерская молитва*, 1833; *На серебряные шпоры*, 1833), где ирония — знак юношеского максимализма поэта в отношении к действительности и к себе. Тот факт, что ирония в этих пьесах «выполняет функцию проверки чувств на истинность, обнажает иллюзорность высоких порывов»³⁶⁴, важен для психологического романа Лермонтова. В *Княгине Лиговской* достижения ранней лирики переплавлены в прозаическом ключе; позднее роман как бы «отдаст долг» лирике, передав опыт в разработке иронической тональности шутливым поэмам, поздним стихотворениям (*Смерть Поэта*, *Дума*, *Как часто пестрою толпою окружен*, *Прощай, немытая Россия*) и эпиграммам (среди них — на Булгарина: «Россию продает Фадей // И уж не в первый раз, злодей»³⁶⁵).

В *Княгине Лиговской* ирония преимущественно интеллектуальная, рассудочная, этим она существенно отличается от иронии в *Вадиме*, где формы смеха эмоциональные, прямые и резкие. Критическую мысль автора можно постичь, лишь уловив нить иронии, которая проходит через весь роман. Однако, хотя для стиля *Княгини Лиговской* характерна преимущественно скрытая насмешка, в романе нередко звучат и элементы иронии саркастической. Этой чертой роман существенно отличается от «романа в стихах» Пушкина, у которого гармонии подчинены все художественные виды, даже те, которым гармоничность, казалось бы, несвойственна. Пушкинский юмор в романе почти всегда шутливый, гротеск встречается редко. Показательно изображение светского общества в *Евгении Онегине*: поэт широко использует ключ иронии, но парадоксальным обра-

зом одновременно с шутливым смехом часто присутствует и «интонация сочувствия, сопричастности <...> насмешка, помогающая смешному быть привлекательным»³⁶⁶. Такой смех для Лермонтова (как и для Стендаля), заведомо исключен; лермонтовский (как и стендалевский) взгляд на мир гораздо трагичнее, смех более жесткий и желчный.

Княгиня Лиговская — произведение «неустоявшееся», «ломка» системы предполагает *школу* и *учителей*. Генезис иронии в романе, впитавшей множество традиций (Пушкин, Гоголь, Бальзак, Мериме, Гейне), думается, в первую очередь, ведет к Стендалю. Сложный комплекс воздействий, с одной стороны, с другой — неповторимое своеобразие Лермонтова (рассыпанное по всему роману «мерцание» смеха), — исключают возможность предложить по отношению к *Княгине Лиговской* лаконичную дефиницию иронии (как это было мною сделано по отношению к *Евгению Онегину* и *Капитанской дочке*).

Так же как в *Красном и черном*, интеллектуальная насыщенность романа Лермонтова во многом обязана иронической интонации, которая звучит уже в начальных строках *Княгини Лиговской*. Первый абзац романа *структурно значим*: на него возложена функция подготовки читателя к восприятию новой романной системы (*смесь* традиций, *мозаичность* стиля, *всепроникающая* ирония). Повествование начинается в объективной манере «натуральной школы» (обозначены точно дата, час, улица³⁶⁷), но оно тут же «перескакивает» в русло романтической традиции (включается авторское «я» и непосредственное обращение к читателю). Примечательно, что с первых слов начинает звучать легкая едва уловимая ирония, имеющая объектом «множественный» адресат. *Ироническое сомнение*, например, высказано не в адрес героев, «историю которых я (автор. — Л. В.) обещался передать потомству», но, парадоксальным образом, — в *наш с вами* адрес: «... если потомство станет читать романы». Иронический комментарий по поводу действий некоего молодого чиновника в картuze «неопределенной формы», мечтающего «о награде и вкусном обеде — ибо все чиновники мечтают!» и легкий «выпад» против «коварной розовой шляпки» (гоголевская метонимия), — даны в том же ключе.

С этого момента ироническая интонация будет буквально *пронизывать* роман, подсвечивая тайной или явной насмешкой картины светской жизни, историю отношений Печорина с Негуровой, нравы столичной молодежи. Когда начинаешь заниматься темой, складывается представление, что для описания лермонтовской иронии требуется процитировать *весь текст*, или, по крайней мере,

³⁶⁶ Маркович В. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 69.

³⁶⁷ Стендаль считает существенным незамедлительное уточнение даты и места действия, эти индикаторы он включает в название ранних произведений: *Арманс, или Сцены из жизни французского салона в 1827 году*; *Ванина Ванини, или История последней венты, раскрытой в 1820 году*.

дельные замечания лермонтоведов (В. В. Виноградов, Л. Я. Гинзбург, Б. М. Эйхенбаум, В. И. Корвин, М. М. Уманская, А. С. Немзер, Л. Н. Щемелёва и др.).

³⁶³ ЛЭ. С. 199–200.

³⁶⁴ Скибин С. М. Проблема иронии в поэтике Ю. М. Лермонтова. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1982. С. 9. В дальнейшем: *Скибин С. М.*

³⁶⁵ Написанная в «пушкинском» ключе эпиграмма против Булгарина, объявившего в 1835 г. в «Северной пчеле» подписку на свою книгу о России. См.: *Найдич Э.* Незвестные эпиграммы Лермонтова // Литературное наследство. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва, 1952. С. 359.

части *глав*; выделить для анализа небольшие фрагменты — мало реальная задача. С подобной трудностью, думается, столкнулся при подготовке статьи о стиле прозы Лермонтова В. В. Виноградов, цитирующий в своей фундаментальной работе *Княгиню Лиговскую* целыми страницами.

Переключка со Стендалем начинается с обрисовки светского общества. В *Красном и черном* картины жизни парижского аристократического салона пронизаны иронией: «Малейшая вольная мысль рассматривалась как грубость. Несмотря на хороший тон, несмотря на совершенную учтивость <...> скука читалась на всех лицах. Отбывавшие здесь повинность юноши, из страха сказать что-нибудь такое, в чем можно заподозрить мысль или что изобличило бы их в чтении запрещенной книги, молчали, отделяваясь двумя-тремя весьма изящными словами о Россини и о погоде»³⁶⁸. С иронической характеристикой Стендаля переключается тональность изображения петербургского светского общества Лермонтовым: «... ибо свет не терпит в кругу своем ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю: — свету нужны французские водевили и русская покорность чуждому мнению» (6, 124); «... об чем могут говорить молодые люди? запас новостей скоро истощается, в политику благоразумие мешаает пускаться <...> а женщины в наш варварский век вполовину утратили прежнее всеобщее свое влияние» (6, 159).

Авторский голос *от первого лица*, включая шуточные вопросы, афоризмы, сентенции, то и дело иронически комментирует жизнь «света»; по оценке В. В. Виноградова, в романе «авторские комментарии чаще всего приобретают отпечаток публицистического стиля <...> На них лежит колорит общественной сатиры»³⁶⁹. Подобная интонация, например, используется Лермонтовым при характеристике «убожества» светской беседы: «Замечу мимоходом, что хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего — но увы, друзья мои! Зато как мало вы там и услышите» (6, 131). Ирония предполагает «запятанность», для нее характерна антитеза «*скрытое — явное*»; Лермонтов владеет таким «ключом», но по отношению к «свету» его оценки, чаще всего, открыто саркастичны.

Спасение от мертвящей скуки салонного разговора герои Стендаля и Лермонтова видят в раскованной беседе, свободной от ханжеского контроля, допускающей всевозможные темы и интонации, включая фривольность и непристойности. Жюльен, оказавшись в компании друзей шевалье де Бовези, с изумлением замечает, что их оживленная беседа, наполненная кощунственными и скабрёзными шутками, лишена скуки: «Стало быть, — рассуждал он, — скука не является *обязательной* принадлежностью разговора знатных людей» (курсив мой. —

Л. В.)³⁷⁰. В таком же ключе характеризуется светский разговор в *Княгине Лиговской*: «В коротком обществе, где умный, разнообразный разговор заменяет танцы <...> где говорить можно обо всем, не боясь цензуры тетушек, не встречая чересчур строгих и неприступных дев, в таком кругу он мог бы блистать и даже нравиться...» (6, 161).

«Салонные юноши» обрисованы в ключе интеллектуальной иронии, а обобщенная картина *женского* дворянского общества — в ключе социальной сатиры: «Дамы высокого тона составляли особую группу <...> смеялись, говорили громко и наводили золотые лорнетки на дам без тона, обыкновенных русских дворянок, — и одни другим тайно завидовали: необыкновенные красоте обыкновенных, обыкновенные, увы! гордости и блеску необыкновенных» (6, 137). Сопоставляя стиль *Княгини Лиговской* со стилем произведений Гоголя и Одоевского, Виноградов отмечает в своей фундаментальной статье о стиле прозы Лермонтова, как одно из отличий, напряженную эмоциональность: «В метафизическом стиле *Княгини Лиговской* сгущается и обнажается афористическая едкость сжатых лермонтовских формулировок»³⁷¹. Примечательно, что современники считали Стендаля подлинным «мастером афоризма», его называли «Ларошфуко романистов»³⁷².

Картины светской жизни показаны сквозь призму восприятия как героя, так и повествователя, применен стендалевский прием «двойного зрения», когда оценки автора и героя даются в нерасторжимом единстве³⁷³. В таком ключе с насмешкой отмечаются «унифицированность», «стадность» избранного общества: «... но увы! в столице все залы схожи между собою как все улыбки и все приветствия» (6, 149). В духе романтической традиции повествователь разрешает себе сочувственное восклицание в адрес героя, влекущее за собой ироническое разъяснение царящей в свете иерархии *ложных* ценностей: «Бедный, невинный чиновник! он не знал, что для этого общества, кроме кучи золота, нужно имя, украшенное историческими воспоминаниями (какие бы они ни были), имя, столько уже знакомое лакейским, чтоб швейцар его не исковеркал, и чтобы в случае, когда его произнесут, какая-нибудь важная дама, законодательница и судия гостинных, спросила бы — который это? — не родня ли он князю Б. или графу К.?» (6, 183). В подобных фрагментах ирония приобретает публицистическую заостренность.

Лермонтов, так же как Пушкин и Гоголь, использует прием иронической «католизации», например, перечисление автором всего «что есть лучшего в Петер-

³⁶⁸ Стендаль. Красное и черное. С. 251.

³⁶⁹ Виноградов В. В. С. 558.

³⁷⁰ Стендаль. Красное и черное. С. 269.

³⁷¹ Виноградов В. В. С. 560.

³⁷² Arrous M. Stendhal et Latouche au «Mercure». Stendhal Club. № 99. 1983. P. 415.

³⁷³ Прево Ж. Стендаль. М.–Л., 1960. С. 246–247.

бурге» (6, 183). Мешанина из литературных ассоциаций, характеристик, типов путешественников (в духе Стерна), видов российских дипломатов, «розовых» юношей и «неприступных дам» создает сильный комический эффект: «... два посланника, с их заморскою свитою, составленных из людей, говорящих очень хорошо по-французски (что впрочем вовсе не удивительно) и поэтому возбуждавших глубокое участие в наших красавицах <...> один английский лорд, путешествующий из экономии и поэтому не почитающий за нужное ни говорить, ни смотреть, зато его супруга, благородная леди, принадлежащая к классу bluestockings и некогда грозная гонительница Байрона, говорила за четверых и смотрела в четыре глаза, если считать стекла двойного лорнета, в которых было не менее выразительности, чем в ее собственных глазах; тут было пять или шесть наших доморощенных дипломатов, путешествовавших за свой счет не далее Ревеля и утверждавших резко, что Россия государство совершенно европейское, и что они знают ее вдоль и поперек, потому что бывали несколько раз в Царском Селе и даже в Парголово. Тут могли бы также встретить <...> штатских, причесанных à la russe, скромных подобно наперсникам классической трагедии, недавно представленных высшему свету каким-нибудь знатным родственником: не успев познакомиться с большею частию дам и страшась, приглашая незнакомую на кадрили или мазурку, встретить один из тех ледяных ужасных взглядов, от которого переворачивается сердце как у больного при виде черной микстуры, — они робкою толпою зрителей окружали блестящие кадрили и ели мороженое, ужасно ели мороженое» (6, 184). Семантические «сломы», парадоксы, резкие тропы, придающие остроту и желчь стилю, — всё это знак специфики лермонтовской иронии.

Постоянный предмет насмешки для Стендаля и Лермонтова — «высоконравственные» дамы: царящее в свете ханжество в *Красном и черном* и в *Княгине Лиговской* подвергнуто беспощадному осмеянию. Стендаль в *Красном и черном* создал классический образ «высоконравственной» ханжи, маршалши Фервак. О ней сообщается, что она сумела добиться увольнения в отставку одного «бедняги ветерана» за то лишь, что тот сочинил фривольную песенку. В гостиной маршалши Жюльен замечает светлые пятна на картинах, и узнает, что «сюжеты их показались хозяйке дома не совсем приличными, и она распорядилась, чтобы их подправили. “Век нравственности!” — подумал он»³⁷⁴. Похожую ситуацию создает в *Княгине Лиговской* Лермонтов. Во время обеда соседкой Печорина оказалась «дама лет 30-ти, чрезвычайно свежая и моложавая, в малиновом токе, с перьями, и с гордым видом, потому что она слыла неприступною добродетелью» (6, 161). Охарактеризовав таким образом «уморившую двух мужей» даму, автор, применяя в дальнейшем комическую метонимию, иначе как «малиновым бере-

³⁷⁴ Стендаль. Красное и черное. С. 405.

том» и «молчаливой добродетелью» ее не называет: «Молчаливая добродетель пробудилась при этом неожиданном вопросе, и страусовые перья заколыхались на берете. Она не могла тотчас ответить, потому что ее невинные зубки жевали кусок рябчика с самым добродетельным старанием» (6, 163). В романе Лермонтова внимание гостей, как и у Стендаля в салоне маршалши Фервак, привлекает старинная картина с несколько загадочным, слегка фривольным сюжетом, которому Печорин, сознательно эпатируя присутствующих, дает вызывающе смелое толкование. «Дама в малиновом берете была как на иголках, слыша такие ужасы, и старалась отодвинуть свой стул от Печорина...» (6, 165). «Малиновый берет», дважды повторяющаяся деталь портрета, конечно не случаен³⁷⁵. Соотнесенность с пушкинской традицией («Кто там в малиновом берете?..») и здесь принципиальна для Лермонтова. По-видимому, его не совсем удовлетворяла некоторая прямолинейность образа Татьяны. В романе *Герой нашего времени* он создаст привлекательный образ «неверной» жены, Веры Лиговской, так же как это сделал в *Красном и черном* Стендаль, нарисовав пленительную г-жу де Реналь.

В *Княгине Лиговской* одна из главных сюжетных линий связана с мотивом «обманного» письма (Печорин шантажирует Елизавету Негурову). В романе Стендаля именно в связи с этим мотивом образ ханжи Фервак получает законченность. Спаситель близкого к самоубийству Жюльена, отвергнутого с презрением Матильдой де Ла-Моль, русский денди, князь Коразов, выступающий теоретиком любовной стратегии, объясняет ему, что сломить гордость Матильды способна только ревность и что он обязан «разыграть комедию»³⁷⁶. Советы князя даны в ироническом ключе. У него в сумке, как он объявляет, «... шесть томов любовных писем. Всех сортов, на любой женский характер»³⁷⁷, и выдает ему «заготовки» 53 писем, которые должны быть отправлены какой-либо красивой и богатой высококонравственной ханже (маршалша Фервак, на его взгляд, *идеальная кандидатура*). Князь изображен Стендалем не без иронии, особенно его ликование по поводу того, что он дает уроки любовной стратегии... и «кому?» — *француз*: «Korasoff était ravi: jamais un Français ne l'avait écouté aussi longtemps. Ainsi, j'en suis encore venu, se disait le prince charmé, à me faire écouter en donnant les leçons à mes maîtres»³⁷⁸ («Коразов был в восторге: никогда еще ни один француз не слушал его так долго. “Ну, вот, — ликовал в душе князь, — наконец, я даю уроки свои учителям и меня слушают”»). Сорель отсылает послания, помня, что «первые сорок пи-

³⁷⁵ См.: Чистова И. С. «Кто там в малиновом берете?..» в «Княгине Лиговской» // Русская речь. 1989. № 5. С. 12–16.

³⁷⁶ Стендаль. Красное и черное. С. 390.

³⁷⁷ Стендаль. Красное и черное. С. 495.

³⁷⁸ Stendhal. Le Rouge et Le Noir. P. 394. (Перевод мой. — Л. В.)

сем имели задачей всего лишь вымолить прощение за то, что он осмелился ей писать»³⁷⁹. Атмосфера вокруг этого эпизода пронизана иронией. Дружественно настроенный к Сорелю дон Диего, принимающий «игру» всерьез, объясняет Сорелю: «Вся ваша будущность, сударь, раз вы влюблены, зависит от разрешения этой великой проблемы: не является ли она целомудренной женщиной, которой насучило ее ремесло, и не этим ли несчастьем обусловлена ее злость?»³⁸⁰. Другой благожелатель Жюльена, на этот раз введенный им «в курс дела» граф Альтамира, дабы ему помочь, знакомит его с образцами писем Фервак. Способный *ученик* Сорель легко «усваивает» их стиль: «Он теперь уже овладел искусством этой сентиментальной вычурной речи, которая в некоторых салонах считается признаком ума» (503).

«Обманные» письма в романах Стендаля и Лермонтова в какой-то мере движут сюжетом. В финале *Красного и черного* судьба Сореля *сломлена* «обманном» письмом, написанным духовником госпожи де Реналь (она письмо только «переписала», омочив слезами и смягчив «самые отвратительные места»³⁸¹). Матильда, желая умерить гнев отца маркиза де Ла-Моля и вымолить прощение Сорелю, использует «обманную» эпистолярную стратегию: «Mathilde, qui savait que le marquis était un homme tout de premier mouvement, avait écrit huit pages»³⁸² («Зная, что маркиз — человек первого порыва, Матильда исписала восемь страниц»). Желая подчеркнуть, что с целью этой своеобразной «ретардации» героиня обильно использует эпистолярные штампы, Стендаль вставляет в ее письмо как бы шуточный комментарий «от автора»: «и так далее, и так далее...»³⁸³ — «стернианский» прием, легкая насмешка в адрес Матильды и читателя романа, владеющего, как предполагается, «искусством» реконструировать *избитые штампы*.

В *Княгине Лиговской* «обманное» письмо — нерв интриги. Функция иронии в этом эпизоде многопланова: она не только подвергает осмеянию, но и помогает раскрытию психологии героев. Спонтанный порыв Печорина написать обманное письмо Негуровой не случаен. Новость о прибытии Веры Лиговской в Петербург, уверенность Вареньки, что для брата главным «магнитом» на балу будет Негурова, создают стимул для освобождающего его от каких-либо *обязательств* перед Лизаветой Негуровой «обманного» письма. Содержание письма читатель узнает очень нескоро; намеренная ретардация, повышающая интерес, служит не только занимательности, но и эффекту иронии. Отправив письмо через «маленького Меркурия» (Федьку), Печорин беззаботно отправляется в театр. Ирония —

³⁷⁹ Стендаль. Красное и черное. С. 404.

³⁸⁰ Там же. С. 395.

³⁸¹ Стендаль. Красное и черное. С. 480.

³⁸² Stendhal. Le Rouge et Le Noir. P. 433.

³⁸³ Там же. С. 537.

в шутовском «неомифологизме» (Меркурий — *быстроногий* разносчик любовных записочек Юпитера), в доскональности указаний, как письмо должно быть подписано, как доставлено, вплоть до того — с какой миной вручено (у Стендаля всему этому Коразов дотошно обучает Жюльена). Вторая глава заканчивается характерологической деталью, притворным авторским *сочувствием* Печорину: «... однако в этой поездке ему не удалось задавить ни одного чиновника» (6, 130).

Лермонтову так же, как Пушкину и Стендалю, свойственна «игра» точками зрения; он, как и Стендаль, стремится избегать фиксированных портретов, подвижность изображения нередко создает иронический эффект. У Стендаля психологический портрет составлен из разных впечатлений одного или многих героев. Нам не дан «единый» облик Матильды де Ла-Моль, он «лишь скользящий отблеск тех ситуаций, в которые она попадает; она показана всякий раз такой, какой видят ее окружающие персонажи, прежде всего, Жюльен»³⁸⁴. Такое же разнообразие ракурсов и точек зрения в *Княгине Лиговской*. Например, подсвеченный иронией портрет матери Елизаветы Негуровой составлен из множества разнообразных мнений. Екатерина Ивановна воспринимается чиновниками как «женщина хитрая и лукавая», знакомыми старухами как «добрая и доверчивая», бальными юношами — как «слепая маменька».

Приводя эти разнообразные оценки, Лермонтов как бы иронически наблюдает не только за Екатериной Ивановной, но и за собственным «авторским поведением». Ирония несет функцию проверки своих творческих возможностей, помогает разоблачению писательских претензий на позицию «всеведения» («демиургии»). Авторская рефлексия амбивалентна: Лермонтов стремится намекнуть на свое бессилие в постижении истинных чувств персонажей и в то же время дает понять, что он вполне в силах их разгадать. Сочетание оказывается возможным благодаря множественной точке зрения: «... истинного ее (Екатерины Ивановны. — Л. В.) характера я еще не разгадал; описывая, я только буду стараться соединить и выразить вместе все три вышесказанные мнения» (6, 139). Шутовская благодарность Провидению за возможную творческую удачу также приобретает ироническую форму: «... и если выйдет портрет похож, то обещаюсь идти пешком в Невский монастырь — слушать певчих!» (6, 138). Но и тогда, когда автор признает за собой способность постичь людей, он с мнимой скромностью объявляет, что не намерен его демонстрировать: «... и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его (Печорина. — Л. В.) мыслей» (6, 126). В других случаях ясно, что автор читает в сердце героев, но с едва заметной иронией окружает себя ореолом

³⁸⁴ Эпштейн М. О стилевых началах реализма: Поэтика Стендаля и Бальзака // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 110.

неуверенности: «... дочь молчала, а что происходило в ее сердце в эти минуты, один бог знает» (6, 139).

Едва звучащая ирония в адрес родителей Негуровой, исполненная философского понимания движения времени, помогает раскрыть конфликт эпох и поколений: «Родители ее принадлежали и старому и новому веку; прежние понятия, полузабытые, полуистертые новыми впечатлениями <...> проявлялись только в минуты досады, или во время спора; они казались ему (отцу Негуровой. — Л. В.) сильнейшими аргументами, ибо он помнил их грозное действие на собственный ум во дни его молодости» (6, 139). К мысли о неумолимом движении времени Лермонтов возвращается на протяжении всего романа, изменения в мире вещей символизируют перемены в жизни, ироническая «иконография» воплощает идею «перемен» лучше всего: «... ибо в то время (время учебы Печорина. — Л. В.) студенты были почти единственными кавалерами московских красавиц, вздыхавших неволью по эполетам и эксельбантам, не догадываясь, что в наш век эти блестящие вывески утратили свое прежнее значение» (6, 154). Тот же прием применен и при «ностальгических» воспоминаниях автора о «великолепном прошлом» ресторации «Феникс», расположенной в задних подъездах Александринского театра: «Бывало, когда неуклюжие рыдваны, влекомые парюю хромым кляч, теснились возле узких дверей театра, а юные нимфы, окутанные грубыми казенными платками, прыгали на скрипучие подножки, толпа усатых волокит, вооруженных блестящими лорнетками и еще ярче блистающими взорами, толпились на крыльце твоём, о Феникс! Но скоро промчались эти буйные дни: и там, где мелькали прежде черные и белые султаны, там ныне чинно прогуливаются треугольные шляпы без султанов; великий пример переворотов судьбы человеческой!» (5, 132).

Едва уловимой насмешке подвергнуто и «направление ее (Лизаветы. — Л. В.) петербургского воспитания» (6, 141). «Образованность» девицы сводится лишь к умению танцевать и знанию языков: «у нас в России несколько вывелись из моды французские мадамы, а в Петербурге их вовсе не держат <...> Англичанку нанимать ее родители были не в силах <...> англичанки дороги — немку взять было также неловко: бог знает, какая попадет; здесь так много всяких. Елизавета Николаевна осталась вовсе без мадамы — по-французски она выучилась от маманьки <...> а больше от гостей» (6, 147). Остроумно уточняются возрастные «индикаторы» Лизаветы — они все «мнимые»: «15 лет ее стали вывозить, выдавая за 17-летнюю, и до 25 лет условный этот возраст не изменился <...> 17 лет точка замерзания: они растягиваются сколько угодно, как резинные помочи» (6, 141).

Что касается танцев, шутливая интонация сопровождает и описание этого столь важного *ритуала*. Осуществление «стратегии» по отношению к Негуровой Печорин начинает с «правильной» организации *приглашения на мазурку*: «Где вы скрывались, — сказал он, — я искал вас везде — приготовил даже стулья» (6, 143). Лермонтовское описание этого «семиотичного» танца, составляющего

«центр бала» и знаменующего собой его «кульминацию»³⁸⁵, пронизано иронией, так же как и «мазурочная болтовня» (любовные объяснения «приходились» обычно на этот танец) между Печориным и Негуровой: «Разговор их продолжался во время всего танца, блистая шутками, эпиграммами, касаясь до всего, даже до любовной метафизики» (6, 144). В ироничном взгляде «со стороны», как бы на «метауровне», голоса автора и героя, что характерно для стиля *Княгини Лиговской*, сливаются. Ритуал «танца» получает и обобщенную чисто «авторскую» ироническую характеристику: из танцующих одни — «исключительно танцующие кавалеры»; они «могли разделиться на два разряда; одни добросовестно не жалели ни ног, ни языка <...> короче, исполняли свою обязанность как нельзя лучше; другие <...> чиновные <...> с важною осанкою и гордым выражением лица, скользили небрежно по паркету, как бы из милости или снисхождения к хозяйке...» (6, 184).

Смех в романе связан еще с одной особенностью: автор критикует светское общество «иронически маскируясь пестрыми красками чужой речи»³⁸⁶; ассоциативные коннотации возникают благодаря смещению раскованного «разговорного» языка с авторским ироничным голосом: «В заключение портрета скажу, что он назывался Григорий Александрович Печорин, а между родными просто Жорж, на французский лад <...> и что у родителей его было 3 тысячи душ <...> последнее я прибавляю, чтоб немного скрасить его наружность во мнении строгих читателей!» (6, 124).

«Мозаичный» язык романа включает также «несобственно-прямую речь»; благодаря этому приему сатирическая интонация звучит яснее, отчетливее разблагачается фальшь светской фразеологии. Немалое значение в этом отношении имеют «слова-символы» («*история*», «*пьедестал*», «*просвещение*», эпитет «*новый*»), несущие повышенную семантическую нагрузку и, нередко, — «приправленные» иронией. Словечко «*история*» — доминантное в романе («... все предугадывали *историю* <...> офицеры смеялись еще больше <...> и хвалили товарища, который так славно отделал противника, не запутавшись между тем в *историю*» 6, 133); оно отмечено, как можно предположить, легким «литературным автобиографизмом» (с Лермонтовым во времена учебы в университете случилась так называемая «маловская» *история*, к счастью, не имевшая последствий³⁸⁷). Ирония направлена против «света», которого ничуть не интере-

³⁸⁵ О ритуальной значимости *мазурки* в структуре *бала* и в *сценарии* любовной «игры» см.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 96–98.

³⁸⁶ Виноградов В. В. С. 560.

³⁸⁷ 16 марта 1831 года студенты устроили обструкцию реакционному профессору уголовного права М. Я. Малову и изгнали его из аудитории. Можно предположить, что Лермонтов принимал в этом деле активное участие.

сует этическая подоплека наделавшей шум *истории*: «О! история у нас вещь ужасная; благородно или низко вы поступили, правы или нет, могли избежать или нет, но ваше имя замешано в историю... все равно, вы теряете все: расположение общества, карьеру, уважение друзей... попасться в историю! ужаснее этого ничего не может быть, как бы эта история ни кончилась» (6, 131). Ирония — в повышенной экспрессивности подчеркивания этической «неразборчивости» общественного мнения. В этом фрагменте отчетливо видны элементы публицистического стиля. В таком же ключе автор объясняет, по какой причине *история* неприемлема для общества, для него непереносим факт «самовыделения» личности: «Частная известность уж есть острый нож для общества, вы заставили об себе говорить два дня. — Страдайте ж двадцать лет за это! <...> объявленный взяточник принимается везде очень хорошо: его оправдывают фразой: и! Кто же этого не делает!.. Трус обласкан везде, потому что он смиренный малый, а замешанный в историю! о! ему нет пощады: маменьки говорят об нем: “бог его знает, какой он человек”, и папеньки прибавляют: “Мерзавец!”» (6, 134). По определению Виноградова, в подобных комментариях «афоризмы, иронические обобщения и эпиграмматические характеристики придают речи энергию и едкость» (*Виноградов В. С.* 558).

Ирония в романе нередко предстает в виде мнимой «похвалы», заканчивающейся насмешкой: «... ибо натуральная история нынче обогатилась *новым* классом очень милых и красивых существ — именно классом женщин — без сердца» (6, 147; курсив мой. — *Л. В.*). Семантически выделенный эпитет «новый» многократно шутливо обыгрывается Лермонтовым. В таком ключе дается похвала светским людям, гоняющимся за всем «новым»: «... это всё были люди, всегда аплодирующие *новому* водевилю, скачущие слушать *новую* певицу, читающие только *новые* книги» (6, 142; курсив мой. — *Л. В.*).

В этом же ряду и такие узловые лексемы как «просвещение» и «пьедестал». Печорин говорит Вареньке с насмешливой улыбкой: «... я замечаю, что вы идете большими шагами в храм просвещения»³⁸⁸ (6, 127). Передавая «высокопарную» речь дипломата, «говорившего по-русски хуже всякого француза», но при этом имевшего «претензию быть великим патриотом», Лермонтов вкладывает в его уста напыщенный дифирамб просвещению: «... здесь (в Париже. — *Л. В.*) развилось и выросло *наше* просвещение» (6, 161).

Употребленное метафорически слово «пьедестал» как нельзя лучше передает лицемерие и нравственную ущербность светских нравов. Излагая аргументы волокитства Печорина за Лизаветой, автор с иронической серьезностью объясняет: «ему надобно было, чтобы поддержать себя, приобрести то, что некоторые

называют светскою известностию, то есть прослыть человеком, который может делать зло, когда ему вздумается; несколько времени он напрасно искал себе *пьедестала* вставши на который он мог бы заставить толпу взглянуть на себя (курсив мой. — *Л. В.*) <...> он избрал своим орудием Лизавету Николаевну <...> Как быть? В нашем бедном обществе фраза: Он погубил столько-то репутаций — значит почти: он выиграл столько-то сражений»³⁸⁹. В данном случае элементы публицистического стиля заострены интонацией сарказма.

Роман *Княгиня Лиговская* — своеобразная творческая предыстория *Героя нашего времени*, — стал экспериментальной площадкой для разработки новой романной поэтики на всех уровнях (сюжета, композиции, структуры образов), в том числе для новых завоеваний в области стиля и, в частности, поэтики *иронии*. В *главном* романе Лермонтов творчески «переплавил» не только традиции Пушкина и Стендаля, но и *собственный опыт*. Как отмечалось, образ Жюльена Сореля в *Княгине Лиговской* как бы раздваивается на Красинского (см. стр. 184–188) и Печорина, близкого Жюльену аналитическим умом, независимостью суждений, способностью к «игре». Однако в еще большей степени эти качества свойственны Печорину «большого» романа. Его рефлексия родственна внутренней речи Жюльена Сореля и размышлениям «однофамильца» в *Княгине Лиговской*, но не адекватна ей: в жанре *исповедального романа* (*Журнал Печорина*) главное — самоанализ и, соответственно, характер иронии определен поэтикой самопознания.

Общее в романах (*Красное и черное* и «печоринские» романы) — наличие двух *ироников* (автор и протагонист). Стендаль охотно подсмеивается над своими любимыми героями (Октав, Фабрицио, Миссирилли), они подчас слишком самонадеянно убеждены, что владеют ситуацией и собственными страстями. Пример подсвеченной авторской иронией рефлексии героя — размышления Сореля перед принятием решения, идти или нет на ночное свидание с Матильдой (он получил от нее записку с приглашением влезть в полночь по веревочной лестнице в окно ее спальни). С позиции «всеведущего автора» Стендаль с насмешкой наблюдает сумбурное движение мыслей героя, награждая при этом и его способностью к самоиронии. Сорель предполагает возможность предательства, боится засады, его первая мысль: «собрать чемодан!». Действия героя сопровождаются ироническим *автокомментарием* («Хорош я был бы на своей лестнице!»; «Да, голубчик, это дело нешуточное, — бодряческим гасконским говорком

³⁸⁸ В таком же ироническом ключе употреблено слово «просвещение» в *Барышне-крестьянке* Пушкина.

³⁸⁹ Во французской литературе первым сделал это понятие знаковым Жюль Жанен в новелле *Пьедестал* (Janin J. *Piédestal*, 1832) и романе *Окольный путь* (*Chemin de travers*, 1836), изображающих бедняка-провинциала, стремящегося пробиться в высшее общество, ищущего «пьедестал», чтобы выделиться из «толпы». Сходные с этим рассуждения о «замкнутости» аристократического круга есть в письмах Лермонтова (6, 429).

добавил он»; «Бойтесь участи господина Абеяра, господин секретарь!»³⁹⁰). В момент, когда он принимает «окончательное решение» («дать деру»), оказывается, что на самом деле принято решение *обратное* (не «чемодан укладывать», а «обвесить себя пистолетами» и рискнуть). В том-то и дело, что иное решение было заведомо исключено: доминирующая черта характера Сореля — дьявольская плебейская гордость, больше смерти он боится унижения.

Лермонтов в *Герое нашего времени* также награждает Печорина способностью к самокритичной иронии. В *Тамани*, мысленно представляя себе отчет о происшедших событиях, он подводит комический итог: «И не смешно ли было бы жаловаться начальству, что слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть-чуть не утопила? <...> Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с *подорожной по казенной надобности!*» (6, 260; курсив мой. — Л. В.). В поле иронической рефлексии Печорина могут попасть и «римские авгуры», и древний миф о Прометее, и взгляды Монтеня³⁹¹. В *Фаталисте* Печорин, вспоминая, как «посмеялся над <...> предками и их *услужливой* астрологией», иронизирует над собственными *высокими порывами*: «я отбросил *метафизику* в сторону и стал смотреть под ноги. Такая предосторожность была очень кстати: *я чуть-чуть не упал...*» (6, 344; курсив мой. — Л. В.). Умение взглянуть на себя со стороны, включив автоиронию, для Печорина *Княгини Лиговской* не характерно, но оно в высшей степени свойственно Сорелю и Печорину «большого» романа: эта черта придает им интеллектуальный блеск и обаяние.

И все же главное назначение иронии в *Красном и черном* и *Герое нашего времени* — социальное, она выполняет обличающую функцию; протагонисты романов чутко реагируют на фальшь социальных отношений. Внутренний монолог Жюльена и исповедальный план *Княжны Мери* исполнены обличительной иронии: она звучит перед судьями и присяжными в «последнем слове» Сореля (которым он «подписывает» себе смертный приговор), но в еще большей степени в *Дневнике* Печорина: «Жизненное кредо не позволяет Печорину мириться с низостью, пошлостью, фальшью; его ирония не только возводит китайскую стену между ним и обществом, но активно борется, разоблачая пороки»³⁹².

³⁹⁰ Стендаль. Красное и черное. С. 333.

³⁹¹ См.: Головки В. М. «Опыты» Монтеня как один из источников романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // М. Ю. Лермонтов: Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 28–34.

³⁹² Скибин С. М. С. 15.

Пятая глава

«ОТМЕЧЕННЫЙ БОЖЕСТВЕННЫМ ПЕРСТОМ...»

(Наполеоновский миф Лермонтова и Стендаля)

Любовь к Наполеону — единственная страсть, сохранившаяся во мне.

Стендаль.
Воспоминания о Наполеоне

Соотношение лермонтовского и стэндалевского наполеоновского мифа — проблема типологической общности и, в какой-то мере, — генетического воздействия, связанного с *Красным и черным*, точнее, со своеобразным *проводником* авторского мифа в романе — Жюльеном Сорелем. Стендаль награждает героя собственным юношеским преклонением перед молодым генералом, и хотя к моменту создания романа авторское отношение претерпело существенную эволюцию, Жюльену он пожелал передать миф своей юности, обогащенный, впрочем, позднейшим историческим опытом (мотивы разгрома, изгнания и гибели «властителя дум») ³⁹³. Соотношение двух романтических мифов (Лермонтова и Сореля) представляет и типологический интерес: наполеоновский миф занимает существенное место в духовном сознании эпохи; он находит отражение в культуре, искусстве и каждодневной жизни. Молодые люди Европы и России были буквально *заворожены* этой судьбой: «В продолжении многих лет Жюльен не проводил быть может и часа, не вспомнив о том, что Бонапарт, безвестный и бедный поручик, силой собственного меча сделался влады-

³⁹³ Исследователи *Красного и черного* неоднократно отмечали едва уловимый, но устойчивый «автобиографизм» в структуре образа Сореля. См.: Прево Ж. Стендаль. Опыт исследования литературного мастерства и психологии писателя. М.; Л., 1960.

кой мира»³⁹⁴. Мотив преклонения перед Наполеоном пронизывает *Красное и черное*, его имя мелькает на страницах романа, начиная с самых первых (отец Жюльена выкидывает в ручей «страстно любимый» героем *Мемориал со Св. Елены* Ласказ; 1823)³⁹⁵. Сорель мерит свои поступки «по Наполеону», отношение к Бонапарту — знаковый «индикатор».

Лермонтов создает стихотворение *Св. Елена* в том же году, когда выходит роман Стендаля (март 1831 г.), а Пушкин просит у Е. М. Хитрово прислать второй том *Красного и черного*. Лермонтов и Сорель — почти однолетки (если предположить, что поэт прочел роман Стендаля одновременно с Пушкиным), и, думается, молодой поэт воспринимал романтический *миф* выдуманного героя, как близкий себе. Хотя Жюльен — плебей, он награжден автором *духовным аристократизмом*: независимостью мысли, острым критическим умом, пронизательной иронией, — качествами, высоко ценимыми молодым Лермонтовым.

Посвященные Наполеону произведения двух писателей — «наполеоновский цикл» поэта и *Жизнь Наполеона (Vie de Napoléon, 1818)*, *Воспоминания о Наполеоне (Mémoires sur Napoléon, 1838)* Стендаля, — значительный вклад в создание апологетического наполеоновского *мифа*. При всем различии их отношения к императору, для обоих Наполеон — грандиозная фигура, титаническая и загадочная, окруженная сиянием тайны. Не способный к мистическому преклонению, относившийся с момента коронации к Наполеону весьма критически, рационалист и вольнодумец, Стендаль в конце жизни сохранил к императору почти благоговейное чувство: «Я испытываю нечто вроде благоговения, начиная писать первую фразу истории Наполеона»³⁹⁶.

Наполеон — фигура мифологическая. Предпосылка к созданию наполеоновского *мифа* в его двух формах — апологетической и антибонапартистской, — возникает уже в конце девяностых годов XVIII в., в дальнейшем легенды клубятся вокруг имени Наполеона. Каждая его победа выступает катализатором в оформлении *мифа*, экзальтация преклонения и ненависти стимулирует его развитие.

³⁹⁴ Стендаль. *Красное и черное*. С. 52.

³⁹⁵ В *Дневнике* Ласказ представил Наполеона в виде либерального монарха. Примечательно, что Лермонтов в 1831 г. также интересуется островом Св. Елены и в стихотворении *Св. Елена* восхваляет его:

Почтим приветом остров одинокий,
Где часто в думу погружен,
На берегу о Франции далекой
Вспоминал Наполеон!

(1, 194)

³⁹⁶ Стендаль. Т. 11. С. 205.

Шеллинг в *Философии искусства* проницательно предсказал появление новых *мифов*, когда в функции мифологемы будет использоваться имя знаменитого деятеля нового времени. Процесс возникновения такого *мифа*, его связь с глубинными архаическими истоками — сложная проблема, имеющая много аспектов. Для исследователя важна связь наполеоновской легенды с древним мифом о безродном герое, неизвестно откуда взявшемся, вступающем в героическое единоборство с людьми и судьбой и поверженном в конце пути беспощадным роком. По отношению к Наполеону *миф* раздваивается: герой-спаситель, несущий перемены, свет и свободу, своеобразный Прометей, и герой-губитель, тиран и деспот, который «приходит извне как гибельное наваждение»³⁹⁷.

Наполеоновский *миф* — фантастическое массовое сознание, восходящее к архетипам героя погубителя и спасителя, характеризующееся такими категориями, как анонимность, повторяемость, цикличность, тенденциозность³⁹⁸; ему свойственно сочетание легенды и факта, принимающее нарративную форму (образ, сюжет, композиция). До 1821 года наполеоновский *миф* не мог быть структурирован, нарративный сюжет был «открыт»; смерть Наполеона на Св. Елене, определившая качественно новый этап в развитии наполеоновской легенды, как бы закончила сюжет жизни. Для данного случая релевантна общая характеристика мифа как *метаязыка*, предложенная Роланом Бартом: «Смысл уже завершен, им постулируется некое знание, некое прошлое, некая память»³⁹⁹. Через несколько лет после появления *Мемориала со Св. Елены* Ласказ (1823), по определению П. А. Вяземского, одной из «важнейших книг нашего столетия»⁴⁰⁰, почти одновременно выходят в свет несколько объемных жизнеописаний Наполеона (Норвена, Бурьенна, Жомини и др.), выполненных в апологетическом ключе. С них современная историография отсчитывает оформление наполеоновского *мифа*, вкладывая в это понятие представление о *ненаучности, недостоверности и необъективности*.

Одновременно с наполеоновским *мифом*, созданным историками, возникает связанный с анонимным массовым сознанием его литературный аналог. Святая Елена, завершившая сюжет жизни Бонапарта, превращается в образ не менее впечатляющий, чем плаха Марии Стюарт, кинжал Шарлоты Корде или лихорадка в Миссолонги, сразившая Байрона. Став в мифологизированном сознании своеобразной «скалой Прометея» или «Голгофой Христа», она осенила Наполеона ореолом мученичества. Многие писатели Европы и России первой трети

³⁹⁷ См.: Лотман Ю. М. О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 746. 1987. (Труды по знаковым системам. Т. XX). С. 103.

³⁹⁸ Д.-А. Пажо для обозначения мифа вводит понятие «résonance collective». См.: Pagneaut D.-H. La littérature générale et comparée. Armand Colin. Paris, 1994. P. 109.

³⁹⁹ Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 240.

⁴⁰⁰ Вяземский П. А. Наполеон и Юлий Цезарь // «Современник». СПб., 1836. № 2. С. 248.

XIX в. в стихах и в прозе создают свой вариант наполеоновского *мифа* (Байрон, Мандзони, Ламартин, Гюго, Беранже, Пушкин). Лермонтов, так же как и Стендаль, входит в ряд значительных творцов *апологетического мифа*.

Отношение к Наполеону каждого писателя в отдельности изучалось исследователями (тема «Стендаль и Наполеон» — достаточно серьезно⁴⁰¹, «Лермонтов и Наполеон» — менее глубоко⁴⁰² и без задачи сопоставительного анализа со Стендалем).

«Наполеоновский цикл» Лермонтова, включающий шесть стихотворений: *Наполеон* (1829), *Эпитафия Наполеону* (1830), *Наполеон. Дума* (1830), *Св. Елена* (1831), *Воздушный корабль* (1840), *Последнее новоселье* (1841), — отчетливо распадается на два периода: *ранний* и *поздний*. Разделяющие их десять лет несут знаковую функцию красноречивого свидетельства возросшего мастерства поэта, овладения им новым методом.

Как выше отмечалось, при описании лермонтовской рецепции культуры Франции всякий раз существенно сопоставление с Пушкиным. Для *младшего* поэта важен *второй* («романтический») период создания наполеоновского *мифа* Пушкиным (стихотворение *Наполеон*, 1821; фрагмент *Зачем ты послан был и кто тебя послал?*, 1824; *Герой*, 1829). *Первый*⁴⁰³ и *третий*⁴⁰⁴ периоды (антибонапартистские) ему мало интересны, их влияние на лермонтовский наполеоновский цикл незначительно.

Исторически все трое (Пушкин, Стендаль, Лермонтов) — младшие современники Наполеона; однако разница в годах между тремя писателями существенна. В отличие от Стендаля и Пушкина (лицейсты видели идущие к Москве войска), Лермонтов мог только слышать рассказы о недавнем прошлом: пожаре Москвы, разгроме Наполеона, его побеге с Эльбы, битве при Ватерлоо. Важная веха — кончина императора, ставшая мощным импульсом в развитии апологе-

⁴⁰¹ Реузов Б. Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л., 1974. С. 75–92; Фрид Я. Стендаль. М., 1957. С. 26–63, 82–85; Прево Ж. Стендаль. М.; Л., 1960. С. 160–166; Heisler M. Stendhal et Napoléon. Paris, 1969 (там же литература); Tulard J. Le Mythe de Napoléon. Paris, 1971; Boyer F. Stendhal et les historiens de Napoléon. Editions du Stendhal-Club, 1926. № 17.

⁴⁰² Кроме статьи на эту тему И. Е. Усок в ЛЭ, есть лишь одна специальная работа: Шагалова А. Ш. Тема Наполеона в творчестве М. Ю. Лермонтова // Уч. зписки МГПИ им. В. И. Ленина. 1970. Вып. 389. С. 194–218.

⁴⁰³ Первый период создания пушкинского наполеоновского *мифа* (1814–1821 гг.) проходит под знаком общих тенденций антибонапартистской легенды (используются штампы словаря «черной» легенды: «тиран», «убийца», «деспот» и др.).

⁴⁰⁴ Для пушкинского наполеоновского *мифа* этого периода характерны мифологемы «человек расчета», «бездушный практик», Германну в *Пиковой даме* придан «профиль Наполеона».

тического *мифа*, совпала с годом его семилетия. Юный Мишель принадлежал к той части нового поколения, которая воспринимала императора в романтическом ключе.

Для Стендаля, в отличие от Пушкина и Лермонтова, Бонапарт — не абстрактная фигура, а личность, хорошо знакомая, вполне конкретная и живая. Участник большинства наполеоновских походов (лейтенант, драгунский офицер, крупный военный интендант), работавший нередко в одном кабинете с Наполеоном, имевший с ним ряд личных бесед (одна — во время парада в Москве⁴⁰⁵), Стендаль в юности испытал восхищение молодым генералом, затем с 1801 по 1804 гг. — острую неприязнь к первому консулу, заклеил презрением балаган коронации, позже, высоко оценив организаторский гений Наполеона, несколько примирился с ним, а затем вновь испытал глубокое разочарование: «Я пал вместе с Наполеоном <...> Лично мне это падение доставило только удовольствие» (*Стендаль*. Т. 13. С. 14). Как итог звучит его признание, сделанное в конце жизни: «Любовь к Наполеону — единственная страсть, сохранившаяся во мне» (*Стендаль*. Т. 11. С. 199).

Как это ни парадоксально, именно Стендаль, счастливо соединивший качества историка и писателя, первым в Европе создал оформленный вариант наполеоновского апологетического *мифа*. Парадоксальность в том, что в это время он относился к Наполеону весьма критически, в том, что свой *миф* он создал за три года до смерти императора (следует учитывать однако, что в конце второго десятилетия слухи о кончине узника Св. Елены неоднократно распространялись в обществе), в том, что он на пять лет опередил прославленный *Мемориал* Ласказа, и, наконец, в том, что в аспекте *мифа* глубоко его работа не изучалась⁴⁰⁶.

Речь идет о книге Стендаля *Жизнь Наполеона*, которую историки XIX в. не могли учитывать, т. к. она осталась незаконченной и была опубликована лишь в 1928 г. Современный исследователь деятельности Наполеона А. З. Манфред, высоко оценивший Стендаля («один из лучших биографов Наполеона, писатель огромного таланта и поразительной исторической проницательности»⁴⁰⁷), не связывает его книгу с понятием мифологического нарратива, как нам представляется, лишь потому, что сам является создателем одного из вариантов апологетического *мифа*, но только — в облики XX в. По-видимому, абсолютной объективности по отношению к таким фигурам, как Наполеон, нельзя требовать и от историка XX в., рассчитывать можно только на максимальное приближение к объективной позиции.

⁴⁰⁵ Эти сведения фактологически не подтверждены.

⁴⁰⁶ Несколько беглых замечаний о связи книги Стендаля с поэтикой *мифа* см.: Bezzola R.-Ch. Stendhal biographie: la vie de Napoléon // Campagnes en Russie. P. 113.

⁴⁰⁷ Манфред А. З. Наполеон Бонапарт. М., 1986. С. 21.

Сам Стендаль также никоим образом не связывал свою книгу с идеей мифотворчества. Апологетическая тональность *Жизни Наполеона* целиком определялась политическими страстями эпохи: Стендаль считает себя обязанным выступить на защиту Наполеона как от ультрареакционеров, так и от либералов (Жермен де Сталь)⁴⁰⁸. Дело в том, что годы создания книги (1817–1818) — пик антибонапартистских настроений, оголтелых нападок на Наполеона со стороны «ультрареакционеров». Стендаль стремится противопоставить **черной легенде** «правду» о Наполеоне. Однако строгий факт в книге соседствует с вымыслом, объективность с тенденциозностью, проницательный анализ специфики наполеоновской военно-бюрократической машины с малодостоверными историями, а вся книга принимает характер мифологического нарратива.

Хотя Стендаль воспринимает свой труд как позитивный и не связывает его с мифом, он почему-то считает для себя необходимым в предисловии к книге объяснить ее генезис: «... это жизнеописание объемом в триста страниц in-octavo есть произведение *двухсот* или *трехсот авторов* (курсив мой. — Л. В.). Редактор лишь собрал те фразы, которые показались ему верными»⁴⁰⁹. Удивительным образом это предуведомление не обратило на себя внимания стэндалеведов, хотя в нем имеет место необычная для исторического исследования отсылка ко многим источникам, а также принципиальный отказ от авторства и апелляция к массовому сознанию.

Книга Стендаля — редкий по яркости пример для раскрытия механизмов создания апологетического *мифа*. Для этого достаточно сравнить *Жизнь Наполеона с Дневниками* Стендаля, в которых нашли отражение те же самые события. Было бы неправомерным утверждать, что книга Стендаля целиком апологетична, в ней много критических замечаний об императоре, но доминирующая интонация — хвалебная; для этого было необходимо включить механизмы отбора, смягчения и определенной интерпретации фактов, работающие на создание героической легенды.

Через двадцать лет, начиная *Воспоминания о Наполеоне*, Стендаль внесет другую акцентировку. В это время он настроен критически к установлению Луи-Филиппом официального культа императора, и потому на первой странице поспешит заметить: «Будучи монархом, Наполеон часто лгал в своих писаниях». Нельзя и предположить, чтобы в 1818 г. умнейший человек, тридцатичетырехлетний Стендаль, об этом еще не догадывался, но апологетическая ориентация не допускала сомнений. Так что чтение книги *Жизнь Наполеона* требует определенного «ключа» и «дешифровки».

⁴⁰⁸ См.: *Bezzola R.-Ch. Stendhal biographie: la vie de Napoléon // Campagnes en Russie.* P. 113.

⁴⁰⁹ *Стендаль.* Собр. соч. Т. 11. С. 5.

Поэтика книги Стендаля подчинена задаче создания мифологического нарратива: *героическая* наполеоновская легенда преподносится в романтическом ключе. Примечательно, что в книге, созданной через двадцать лет, в *Воспоминаниях о Наполеоне*, Стендаль рисует Бонапарта совсем в ином ключе. Официальное поклонение Наполеону со стороны июльской монархии будет его сильно раздражать, и в этой книге его тон, как отмечалось, более суров. Недостатки Наполеона он знал лучше других, и был к ним нетерпим. В прежние времена только крайне реакционная политическая обстановка во Франции 1817–1818 гг. и оголтелая травля Наполеона со стороны «ультра» могли заставить писателя подключиться к созданию апологетического *мифа*.

Лермонтов не знал сложной диалектики отношения к императору, «пережитой» Стендалем (он не мог знать ни *Дневников*, ни *Жизни Наполеона*), его собственная рецепция не эволюционировала, менялись только мастерство и метод. Тоска Лермонтова по героическим деяниям определила непреходящий характер его восхищения Наполеоном. Мотивы *судьбы* и *славы*, наиболее существенные и для *первого* (1829–1831), и для *второго* (1840–1841) периодов создания поэтом «наполеоновского цикла», получают по мере творческого роста все более совершенное художественное выражение. Лермонтов видит в Наполеоне человека «отмеченного божественным перстом», «мужа рока», облачившего свой народ в «ризу чудную могущества и славы» (2, 183). Так же как и Пушкина, поэта привлекают в нем таинственность появления, в его глазах узник Св. Елены — «жертва» людского «вероломства» и «рока прихоти слепой».

Ощущение таинственного *предназначения* императора, самой *судьбы*, стоящей за Наполеоном, чудесного *жребия*, скрытого от смертных, было свойственно многим писателям эпохи (Гете, Гюго, Гейне). Наиболее сильно это впечатление выразил Гете: «... каждый чувствует, что за ним стоит нечто такое, чего невозможно понять»⁴¹⁰. Пушкин также загипнотизирован этой поразительной судьбой. Он ищет ответ на вопросы о предназначении Наполеона, соотношении в его судьбе случайности и предопределенности, и его философский взгляд на историю облекается в форму романтического *мифа*:

Зачем ты послан был и кто тебя послал?
Чего, добра иль зла ты верный был служитель?
Зачем потух? Зачем блистал?
Земли чудесный посетитель.

(III, 314)

⁴¹⁰ *Tulard J. Le Mythe de Napoléon.* Paris, 1971. P. 5–32.

Образ Наполеона романтически гиперболизирован Пушкиным и окружен сиянием тайны⁴¹¹. Он как бы с другой планеты, не важно — из ада или из рая. Он — пришелец из другого мира, «таинственный посетитель», чье появление связано с представлением о чем-то неземном, космическом и, вместе с тем, прекрасном и таинственном. Приведенный поэтический фрагмент Пушкина относится ко второму периоду⁴¹², начало которому положила пьеса *Наполеон* (1821), вызванная известием о смерти императора. Кончина страдальца Св. Елены оказала магическое воздействие на дальнейшее развитие *мифа*: таинство смерти как бы заново осветило всю жизнь Наполеона и заставило переоценить эту необычную судьбу. Удивительное возвышение героя и его стремительное падение приобрели тот элемент «чудесного», который так необходим для создания легенды. Сам Наполеон, отлично понимая сакральный характер такой кончины и ее значение для «структурирования» собственного *мифа*, писал Монтолону: «Если бы Христос не умер на кресте, он не стал бы Богом»⁴¹³.

Пушкин оказался в числе европейских поэтов, наиболее мобильно откликнувшихся на смерть Наполеона: Мандзони, Ламартин, Беранже. Особенно большое значение для развития легенды имела ода Мандзони *Пятое мая* (1821), в которой итальянский поэт, как бы подслушав пророчество Бонапарта, впервые назвал Св. Елену — **Голгофой**. Заметим в скобках, что Тютчев в свой перевод оды *Из Манцони* (1824) не захотел включить образ Голгофы, и трех последних строк не перевел, но мысль о божественном провидении сохранил:

<...> Но сильная
К нему рука спустилась —
И к небу, милосердная,
Его приподняла!⁴¹⁴

⁴¹¹ Пушкин использует романтический словарь Жуковского. Сравнение со звездой («Зачем потух? Зачем блистал?») вызывает ассоциацию с загадочной неземной красотой.

⁴¹² Для описания этого этапа важна трактовка «мифа» в «Современнике». Тот факт, что в журнале он преимущественно разрабатывается в романтическом ключе, неслучаен: материал подсвечивался 25-летним юбилеем войны 1812 г. Чувство гордости и одновременно великодушия к поверженному врагу, а также новая оценка Наполеона определяли общий дух наполеоновской темы в журнале. Хотя Пушкин предполагал, что лишь «второй том будет полон Наполеоном», по существу, эта тема прямо или косвенно пронизывает все четыре тома. Две прекрасные статьи П. А. Вяземского, статья Пушкина *Французская академия*, воспоминания Н. Дуровой и Д. Давыдова, стихотворения *Ночной смотр* и *Полководец* близки романтическому мифу.

⁴¹³ Цит. по кн.: *Tulard J. Le Mythe de Napoléon*. Paris, 1971. P. 40.

⁴¹⁴ *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 103.

В стихотворении Пушкина *Наполеон* есть еще много привычных штампов антибонапартистского *мифа* («тиран», «надменный», «памятью кровавой»), но появляются и такие характеристики, как «великий», «великан», «луч бессмертия». Пушкин здесь впервые для себя разрабатывает мотивы романтического *мифа*, вошедшие в европейскую поэзию. Так, общим местом было изображение узника Св. Елены как нежного отца, страдающего от разлуки с сыном. Пушкин отдает дань модному мотиву:

Где иногда, в своей пустыне,
Забыв войну, потомство, трон,
Один, один, о милом сыне,
В унынье горьком думал он.
(II, 312)

Отраженная в пушкинском *Наполеоне* сложная концепция истории находит завершение в мысли о важности опыта, полученного Европой и Россией:

И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.
(II, 213)

Эти строки прочитывались в те времена не только в переносном, но и в буквальном смысле: Наполеон в своих последних посланиях со Св. Елены призывал человечество к защите свободы.

В пушкинском *мифе* второго периода Лермонтову, по-видимому, особенно близок образ *чудесного посетителя* земли. В его ранней пьесе *Св. Елена* (1831) доминантные лексемы «рок» и «тайна» как бы выделены семантическим курсивом в «пушкинском» ключе:

Изгнанник мрачный, жертва вероломства
И рока прихоти слепой,
Погиб как жил — без предков и потомства —
Хоть побежденный, но герой!
Родился он игрой судьбы случайной,
И пролетел, как буря, мимо нас;
Он миру чужд был. Всё в нем было тайной,
День возвышенья и паденья час!
(I, 194)

Эпоха стремительного возвышения и падения Наполеона — для Лермонтова давно прошедшее время, контрастирующее с «безвременьем» тридцатых годов. В восприятии Лермонтова, Наполеон — вариация байронического бунтаря. Для него существенна пушкинская мысль о важности достойного отношения к памяти Наполеона, о невозможности упрека в его адрес:

Да будет омрачен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его развенчанную тень.

(II, 213)

Одно из первых стихотворений «наполеоновского» цикла, *Эпитафию Наполеону* (1830), Лермонтов начал страстным утверждением в «пушкинском» ключе, используя излюбленный образ романтиков (и Пушкина) по отношению к *ушедшим* — «тень»:

Да, тень твою никто не порицает,
Муж рока! Ты с людьми, что над тобою рок;
Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог:
Великое ж ничто не изменяет.

(I, 104)

Призыву к великодушию по отношению к поверженному врагу Пушкин остается верен даже в самых «антигалльских» стихах (*Бородинская годовщина*, *Клеветникам России*, *Рефутация г-на Беранжера*), когда речь будет заходить о 1812 г. Какие бы эмоции ни владели Пушкиным, Наполеон упоминается очень скупно и сдержанно. Лермонтов следует этой тактике; в стихотворении *Бородино* (1837), гимне в честь 25-летней годовщины победы над французами, поэт применил выразительный минус-прием: имя императора не названо (этот же прием — и в ранней редакции *Поле Бородина*, 1831). Опосредованно император все же упомянут и в *Бородине*⁴¹⁵ и, более прямо, в написанном к двадцатилетнему юбилею стихотворении *Два великана* (1832)⁴¹⁶.

Поэтический портрет императора, созданный Лермонтовым, близок одновременно романтической традиции и лубочному образу: «Сей острый взгляд с возвышенным челом // И две руки, сложенные крестом» (1, 102). Он восходит к зна-

⁴¹⁵ Обращение Лермонтова к наполеоновской теме нередко диктовалось знаменитыми датами (десятилетие со дня смерти Наполеона, годовщина Бородинского сражения, перенос праха императора с острова Св. Елены во Францию).

⁴¹⁶

И пришел с грозой военной
Трехнедельный удалец,
И рукою дерзновенной
Хвать за вражеский венец.
Но улыбкой роковою
Русский рыцарь отвечал:
Посмотрел — тряхнул главою...
Ахнул дерзкий — и упал!

(2, 51)

менитой «кукле» Наполеона. При описании кабинета Онегина Пушкин поставил в один ряд *чугунную куклу* и портрет Байрона, что Лермонтову-читателю могло быть не безинтересно:

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

(VI, 147)

К этому можно было бы добавить, что статуэтка Наполеона — реальность большинства кабинетов интеллигентного человека эпохи. Характерно, что в описании куклы Вяземским превалирует интонация восхищения⁴¹⁷, у Пушкина же — явный негативный оттенок, медь, звонкий металл славы, заменен на тяжелый, неподвижный чугун⁴¹⁸. Знаменитая *кукла* своей простотой, лаконизмом деталей соответствовала мифологизированному образу, создаваемому самим Наполеоном, и столь широко используемому массовым романтическим сознанием.

В отличие от Пушкина, Лермонтов поэтическим взором видит не *куклу*, но и не *живого* императора, — и это неповторимое, «его», «лермонтовское», как бы «трехмерное» видение (отличие от романтического штампа: он «пластически» ощущает рядом близость *тени*, видит *призрак* узника Св. Елены). Юный поэт уже в 1830 г., в пьесе *Наполеон*, опередил австрийского поэта Зейдлица: он как бы предвидит идею его баллады *Корабль призраков* (*Zedlitz Geistschaff*), блистательный перевод которой осуществит через десять лет. В *Наполеоне* подчеркнуто:

Он не живой. Но также не мечта:
Сей острый взгляд с возвышенным челом
И две руки, сложенные крестом.

(I, 102; курсив мой. — Л. В.)

⁴¹⁷ П. А. Вяземский в статье *Новая поэма Э. Кине «Наполеон»*, помещенной в «Современнике» № 2, критикуя поэму Кине за напыщенность и высокопарность, пишет о «кукле»: «После *Ночного смотра* Зейдлица я не знаю ни одного поэтического изображения Наполеона, которое было бы разительнее простотою и верностью своей. Это не богатая картина великого художника, не Вандомский памятник: нет, это живая литография для всенародного употребления, чугунная настольная статушка, в маленькой шляпе, в сюртуке, с руками, сложенными крестом на груди. Ее неминуемо встречаешь в каждом кабинете любопытного и мыслящего современника, или на камине щеголя как вывеску умения его убрать свою комнату по требованиям новейшего вкуса».

⁴¹⁸ «И кукла медная герою» был заменен Пушкиным на окончательный «И столбик с куклою чугунной» (VI, 147). Слово «герой» исчезло. О символическом значении эпитета «медный» у Пушкина см.: *Хаев Е. С.* Эпитет «медный» в поэме «Медный всадник» // *Временник пушкинской комиссии*. 1981. Л., 1985.

Навеянный *куклой* штамп («две руки, сложенные крестом») у Лермонтова — знак величия; в стихотворении *Наполеон* образ повторяется дважды:

Под шляпою с нахмуренным челом,
И две руки, сложенные крестом.
(1, 103)

В лермонтовском психологическом портрете Наполеона *первого периода* значимы мотивы скрытой мысли («Следы забот и внутренней войны» 1, 103), силы взгляда («Сей острый взгляд...» 1, 102; «И быстрый взор, дивящийся слабый ум» 1, 103)⁴¹⁹. Портретные детали *работают* на главную мысль, отмеченную легким литературным автобиографизмом: хвала *славе*. Ее жаждет забыть «тьень» Наполеона в стихотворении *Наполеон (Дума, 1830)*:

Прости, о слава! обманувший друг.
Опасный ты, но чудный, мощный звук.
(1, 103)

С нею покончил счета явившийся с того света *призрак* императора в стихотворении *Наполеон* (1829):

Пускай историю страстей
И дел моих хранят далекие потомки:
Я презрю песнопенья громки; —
Я выше и похвал, и славы, и людей!..
(1, 103)

Во *втором* периоде о *славе* вспоминает в *Волшебном корабле* император-призрак:

Несется он к Франции милой,
Где славу оставил и трон...
(2, 152)

Для юного Лермонтова важен мотив «места захоронения»: далеко не безразлично для «родины» гения, где похоронен великий изгнанник (Данте, Байрон, Наполеон). Место могилы существенно для культурной памяти, оно знаково и может стать «славой» страны, равно как и ее «позором». Уже в раннее стихотворение *Св. Елена* Лермонтов вводит антитезу, значение которой усилится во *вто-*

⁴¹⁹ Мотив «очарования» взгляда, его власти и силы — излюбленный мотив поэта. Он развивается Лермонтовым в ранней лирике (*Демон; К...; Н. Ф. И...вой; К С.*) и продолжается в *Герое нашего времени* (письмо Веры: «... Ничей взор не обещает столько блаженства» 6, 332).

ром периоде цикла (*Последнее новоселье*) — «Преданный герой — недостойная страна»:

Сын моря, средь морей твоя могила!
Вот мщение за муки стольких дней!
Порочная страна не заслужила,
Чтобы великий жизнь окончил в ней.
(1, 194)

Пьесы лермонтовского наполеоновского цикла нередко создавались в связи с юбилейными датами (десятилетие со дня смерти Наполеона, 20- и 25-летние юбилеи победы 1812 года). Последняя дата вдохновила поэта на лучшее стихотворение России о битве при Бородино.

В шедеврах поздней лирики Лермонтова, стихотворениях *Воздушный корабль* и *Последнее новоселье*, завершаются мотивы, намеченные в *ранний* период и создается нетривиальный психологизированный портрет Наполеона. Поэт отходит от трафаретов романтического *мифа*, новаторская тенденция вписывается в общую линию его творческих исканий последнего периода — стремление к психологизации жанров: драмы (*Два брата*), прозы (*Герой нашего времени*), лирики (*М. А. Щербатовой; Наедине с тобою, брат...; Любовь мертвеца* и др.).

Воздушный корабль — вольный перевод-переделка *Корабля призраков* Й. К. Зейдлица. Лермонтов создает балладу в марте 1840 г. на гауптвахте, куда он попал за дуэль с Э. де Барантом⁴²⁰. Во время ареста на сложный комплекс переживаний (ревность — оба ухаживают за Марией Щербатовой, — неясность будущего, несправедливость обвинений, тревога за здоровье бабушки) наслаивается оскорбленное национальное чувство (снова русский поэт вынужден защищать свою честь в дуэли с французом; к тому же Барант распускает слух, что Лермонтов будто бы *не стрелял в воздух*). Мысли о мести, думается, сильно занимают поэта, не случайно он просит С. А. Соболевского *срочно* доставить ему *Под липами* А. Карра, роман, в котором за 14 лет до *Графа Монте-Кристо* А. Дюма крупным планом дан образ блистательно реализованной мести (см. стр. 109–110). Есть все основания предположить, что во время ареста размышления поэта были сконцентрированы не только на России, но и на Франции, чей «гордый» и «великий» народ «создал», но и «предал» Наполеона. В русле этих размышлений, думается, воспринимается поэтом и дуэль с Барантом. Во всяком случае, счастливая идея Зейдлица использовать легенду о Летучем Голландце, включив ее в наполеоновский *миф*, оказалась для Лермонтова в момент ареста

⁴²⁰ В. Г. Белинский в письме к В. П. Боткину 15/III 1840 г. писал, что поэт, которого он там навестил, «читает Гофмана, переводит Зейдлица и не унывает» (*Белинский В. Г.* Т. 11. С. 496).

актуальной, а ее воздействие — плодотворным. Сюжет баллады позволил поэту воплотить важный для него замысел.

Как всегда в ипостаси переводчика, Лермонтов творчески «переплавляет» оригинал, создает иной контекст, иную форму стиха⁴²¹. В данном случае он меняет заглавие, порядок изложения, но главное — магистральную идею. Зейдлиц, фактически, не сумел довести сюжетную линию до конца: Франция в его балладе отсутствует; главному мотиву стихотворения — гимну политической свободе, — отданы последние четыре строки⁴²².

Отличие лермонтовской баллады от *Корабля призраков* Зейдлица — уже в экспозиции: у Лермонтова нет «шторма» и «бури», а, напротив, — мирная картина природы — «синее море» под «звездным небом». Поначалу кажется, что он покорно следует романтической традиции — рисует портрет «вставшего из гроба» Наполеона в стиле расхожего штампа:

На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук.
Скрестивши могучие руки,
Главу опустивши на грудь,
Идет и к рулю он садится
И быстро пускается в путь.
(2, 152)

Тем разительнее эффект от неожиданного, глубоко новаторского поворота в разработке мотива «Наполеон и судьба». Лермонтова больше не удовлетворяют

⁴²¹ В *Корабле призраков* рифмованные восьмистишия, где четырехударные строки чередуются с трехударными. *Воздушный корабль* написан трехстопным амфибрахием, катренами, с точной фиксацией числа смерти императора.

⁴²² Напоминаем для сравнения первые восемь строк:
Es rauschen die Winde, die Nebel ziehn,
Der Himmel ist sternenleer,
Noch über den schäumenden Wogen hin
Durchschwebt ein Segel das Meer,
Das Schiff ist gesteuert von Geisterhand,
In unaufhaltsamem Lauf,
Ihm schadet kein Sturm, kein Klippenstrand,
Kein lebender weillet dar.

Зейдлиц свел поэтическое повествование к механическому перечню действий: «Под бременем романтического реквизита и дешевой политической риторики чахнет и вянет слабый росток поэтического мотива. Лермонтов помог росту пробиться на свет, разрастись деревом, расцвести контекстом» (*Микушевич В. Поэтический мотив и контекст // Вопросы теории художественного перевода. ГИХЛ. М., 1971. С. 63*). См. также: *Fröberer T. Lermontov als Übersetzer deutscher Gedichte. St.Pb. S. 45–53.*

расхожие стереотипы мифа, он стремится к психологизации образа, за привычным романтическим обликом императора он стремится разглядеть «живое, пронзенное одиночеством человеческое сердце»⁴²³:

Стоит он и тяжело вздыхает,
Пока озарится восток,
И капают горькие слезы
Из глаз на холодный песок.
(2, 153)

В отличие от баллады Зейдлица у Лермонтова указано точно время прибытия корабля, и это создает интонацию мрачной безысходности. Зловещий повтор с фатальностью рока осуществляется из года в год: «И в час его грустной кончины, // В полночь, как свершается год» повторяется трагедия всплеска надежды, затем ее утраты и конечного отчаяния. Хотя в *Летучем корабле* критика французов едва намечена («Другие ему изменили // И продали шпагу свою» 2, 152), в подтексте она ощущается («Но в цвете надежды и силы // Угас его царственный сын» 2, 152).

В стихотворении Зейдлица нет философского подтекста, нет идеи необратимости времени, осознания императором своей исторической вины, в *Воздушном корабле* все это присутствует: баллада Лермонтова построена «на переоценке ценностей, ведущей к позднему и горькому прозрению»⁴²⁴. Е. М. Пульхритудова в статье *Воздушный корабль (из Зейдлица)* предложила в ЛЭ нетривиальное и, на наш взгляд, обоснованное (хотя и гипотетичное) этико-философское «прочтение» баллады Лермонтова.

Последнее новоселье, исполненная сарказма политическая инвектива Лермонтова, — отклик поэта на вакханалию переноса праха Наполеона 15/ХП 1840 г. в Париж⁴²⁵. Заключительное стихотворение цикла сублимирует многие мотивы *раннего периода* (судьба Наполеона, судьба Франции), включает оценку монархии Луи-Филиппа, официальной демагогии вокруг переноса праха Наполеона: «Мне хочется сказать великому народу: Ты жалкий и пустой народ!» (2, 182). Едва затронутый в *Летучем корабле* мотив «тоски по сыну»,

⁴²³ Пульхритудова Е. М. Воздушный корабль (из Зейдлица) // ЛЭ. С. 91. В дальнейшем: Пульхритудова Е. М.

⁴²⁴ Пульхритудова Е. М. С. 91.

⁴²⁵ Символическую лексему *новоселье* в значении последнего обиталища праха в трагико-ироническом ключе использовал Пушкин в стихотворении *Бородинская годовщина*:

Но долго будет сон гостей
На тесном, хладном новоселье,
Под знаком северных полей.
(III, 273)

столь популярный в романтическом *мифе*, подхваченный в год смерти императора Пушкиным (*Наполеон*), в *Последнем новоселье* обретает интонацию политической инвективы:

Лишенный прав и места гражданина,
Разбитый свой венец он снял и бросил сам,
И вам оставил он в залог родного сына,
Вы сына выдали врагам!

(2, 183)

Поэт произносит гневную филиппику против сначала предавших своего Гения французов («Как женщина, ему вы изменили // И, как рабы, вы предали его!»; 2, 183), а *ныне* самодовольно упивающихся триумфом его «новоселья».

В закрывающем апологетический *миф* стихотворении находит завершение тот чисто «лермонтовский» образ, который притягивал поэта с юности — *призрака* Наполеона, — и снова звучит хвала Св. Елене:

И грустно мне, когда подумаю, что ныне
Нарушена святая тишина
Вокруг того, кто ждал в своей пустыне
Так жадно, столько лет — спокойствия и сна!
И если *дух вождя* примчится на свиданье
С гробницей новою, где прах его лежит,
Какое в нем негодование
При этом виде закипит!
Как будет он жалеть, печалию томимый,
О знойном острове, под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан!

(2, 184; курсив мой. — Л. В.)

Склонный в своем общем мировосприятии к иронии, Лермонтов в отношении к Наполеону предельно серьезен. Патетика не терпит *шутливого*, романтический миф — *иронического*. Подобная антитетичность свойственна и Жюльену Сорелю. В структуре образа стэндалевского героя, несущего следы литературного автобиографизма, существенна не только автоирония, важно и другое: преклонение перед Наполеоном несет характерологическую функцию. Последнее замечание относится и к другим героям романов Стендаля, они как бы «подсвечены» наполеоновской «легендой». Поведение персонажей романов *Арманс*, *Красное и черное*, *Люсьен Левен*, *Пармская обитель* ориентировано на Наполеона, отношение к императору *знаково*, оно становится *лакмусовой бумажкой*, которой проверяется общественная позиция персонажа. Своим любимым героям (Жюльен Сорель, Люсьен Левен, Фабрицио дель Донго) Стендаль передал соб-

ственное преклонение юности перед блистательным полководцем. Консервативная общественная позиция в романах Стендаля, как правило, связана с открытой враждебностью к Бонапарту (г-н Реналь, г-н Вально, маркиз де Ла-Моль, граф дель Донго и др.), либеральная и революционная — с поклонением императору. *Литературный автобиографизм* подсвечивает романы, отражая подчас неосуществленные чаяния автора. Красноречивый пример: во время эпопеи «Ста дней» Стендаль не поспешил из Италии в Париж, но зато через четверть века, создавая *Пармскую обитель*, восполнил пробел, отправив на помощь Наполеону из Италии героя романа, юного Фабрицио, и сделав его участником битвы при Ватерлоо.

Описывая диалектику собственного отношения к Наполеону в юности, Стендаль нередко включает интонацию иронической авторефлексии. В ироническом ключе автор *Красного и черного* высмеивает принимающее подчас комическую форму «обожание» императора Жюльеном. Лучший пример — панический страх Сореля, узнавшего, что в доме г-на Реналья началась *перебивка тюфяков*: под одним из них он прячет портрет Бонапарта⁴²⁶. Комизм ситуации усилен картиной страданий г-жи де Реналь, героически «спасающей» портрет, но «умирающей» от ревности: она убеждена (и это естественно!), что портрет мог быть только *женским*. Иронией подсвечены и данные в форме несобственно-прямой речи мечты Сореля о любви: «Отчего бы одной из них (парижских красавиц. — Л. В.) не полюбить его, как любила бедняка Бонапарта блестящая г-жа де Богарне?»⁴²⁷. Комично и окрашено иронией наказание, которому он в порядке «самовоспитания» добровольно подвергает себя за то, что по-дурачки «забылся» и пропел перед священниками *дифирамб* Наполеону: «он привязал себе правую руку, уверяя, что вывихнул ее <...> и два месяца проносил ее в этом неудобном положении»⁴²⁸.

Однако — и это важно — своего героя Стендаль подобной «шутливостью» не одаривает, отношение Сореля к Наполеону исключительно серьезно. Свидание с «любимой книгой» (*Мемориал со Св. Елены*. — Л. В.) влечет его сильнее, чем с любимой женщиной: «В двадцать лет мысль о мире и о роли, которую предстоит

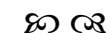
⁴²⁶ «Портрет Наполеона, — размышлял он, покачивая головой, — найденный у человека, который проявляет такую ненависть к узурпатору. <...> И в довершение безрассудства, на белом картоне на обороте портрета — строки, написанные моей рукой, которые не могут оставить никаких сомнений в избытке моего преклонения. И каждое любовное излияние помечено числом. Есть даже написанные еще третьего дня!» (Стендаль. Красное и черное. С. 66).

⁴²⁷ Стендаль. Красное и черное. С. 32.

⁴²⁸ Стендаль. Красное и черное. С. 33.

в нем сыграть, пересиливает все остальное»⁴²⁹. Позиция молодого Лермонтова идентична; для поэта, как и для выдуманного героя Жюльена (они почти однолетки), ирония в адрес императора исключена. Это естественно: в романтическом наполеоновском *мифе* она заведомо и аргіогі исключена (литературный «неомифологизм» освоит иронию лишь в XX веке). Торжественная «серьезность» в отношении к Наполеону, однако, отнюдь не мешает Лермонтову оставаться ироничным по отношению к другим частным и общим вопросам, включая самые универсальные и общечеловеческие (миропорядок), и награждать своих героев умением иронически воспринимать себя и других.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ



ЭСТЕТИЗАЦИЯ РЕФЛЕКСИИ В ПРОЗЕ ЛЕРМОНТОВА

⁴²⁹ *Стендаль*. Красное и черное. С. 72. С комментарием Стендаля перекликаются строки семнадцатилетнего Лермонтова:

Я каждый день бессмертным сделать бы желал

<...>

Всегда кипит и зреет что-нибудь

В моем уме.

И все боюсь, что не успею я

Свершить чего-то.

(1, 183)

ПЕЧОРИН И ЕГО ФРАНЦУЗСКИЕ «СОБРАТЬЯ»

... душа, страдая и наслаждаясь,
дает во всем себе строгий отчет.

Лермонтов.
Княжна Мери

Расцвет творчества Лермонтова — последний период, — характеризуется преодолением субъективности и ограниченности романтического метода. Стремление создать прозу значительную, исполненную мысли, глубоких социальных и философских обобщений, характерное для магистральной линии литературы Франции (Стендаль, Бальзак, Мериме), близко его творческим исканиям. Первый русский психологический роман *Герой нашего времени*⁴³⁰, тесно связанный с французской психологической традицией XVII – первой половины XIX вв. (от *Принцессы Клевской* М. де Лафайет до *Красного и черного* Стендаля), своим искусством исследования души во многом обязан прозе Франции и, в частности, *исповедальному роману*, впервые в европейской словесности разработавшему категорию рефлексии.

Рефлексия — форма сознания, точнее, его высшего типа — *самосознания*, отражающая определенное миропонимание (часто — ощущение дисгармонии мироздания). По отношению к искусству слова термин «рефлексия» выходит за узкопсихологические рамки («взгляд на себя со стороны») и приобретает общепсихологическую значимость в качестве одного из способов познания мира и человека. Эстетизация рефлексии (придача художественности процессу самопознания) требует определенной жанровой структуры. В наибольшей степени эстетическому заданию отвечают жанры эпистолярного и исповедального романов, интеллектуальной драмы, собрания афоризмов и сентенций. В европейской литературе

⁴³⁰ «Герой нашего времени» — первый в русской прозе «личный» (по терминологии, принятой во французской литературе) или «аналитический» роман: его идейным и сюжетным стержнем служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс» (*Эйхенбаум*. Статьи о Лермонтове. С. 250–251).

XX в. мастера рефлексии — Бернард Шоу, Брехт, Жироду, Сартр, Ионеско, Олби, а также авторы интеллектуальных романов и новелл неомифологизма (Джойс, Гессе, Томас Манн, Фолкнер, Стайрон, Борхес, Кортасар и др.).

В России первой половины XIX в. у истоков такого способа исследования души стоит Лермонтов. Эстетизация рефлексии отвечает природе гения, специфике личности поэта, свойственна всему его творчеству (прозе, драматургии, поэзии) и проявляется на разных уровнях (идей, структуры образов, стиля). Что касается генезиса, традиция ведет к ироническому самоанализу Стерна (*Тристрам Шенди*), к раскрытию диалектики мышления (Дидро. *Жак-Фаталист*), к демонстрации относительности понятий (Вольтер. *Философские повести*), к поэтике афоризма (Ларошфуко. *Максимы*), к сентенциям французских моралистов XVII–XVIII вв.

Термин «эстетизация рефлексии», думается, имеет право на существование. По отношению к Лермонтову *специальных* работ на данную тему нет, есть отдельные, часто ценные, замечания. В фундаментальном исследовании В. В. Виноградова *Стиль прозы Лермонтова* присутствуют наблюдения над самоанализом Печорина, но они растворены в потоке замечаний иного рода. Таков метод ученого: он цитирует текст обширными фрагментами и затем предлагает их суммарный анализ. Одновременно рассматриваются и генезис, и связь с ранней прозой Лермонтова, и поэтика аффектации. Однако, если выделить узкий аспект, суммировать все то, что касается рефлексии, то многое проясняется поновому и, прежде всего, — авторская стратегия в построении образа героя. Лермонтов награждает Печорина множеством недостатков, но при этом ни на минуту не упускает из виду сверхзадачу: придачу герою *обаяния*. Оно — в мощи ума, в мужестве строгого самоотчета, в бесстрашии заглядывания в самые темные уголки души. В герое есть и другие достоинства (смелость, способность к благородным порывам, артистизм), но эти качества значимы именно на фоне его блистательного интеллектуализма.

Рефлексия Печорина охватывает разнообразные явления: от философско-социальных проблем до специфики национального характера, женской сущности или этического кодекса «водяного общества»; в поле иронической рефлексии попадают «римские авгуры», «услужливая астрология», феномен *гения* («...гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума» б, 294)⁴³¹.

⁴³¹ Здесь уместно еще раз вспомнить сентенцию Стендаля: «Только в кипении страстей огонь души достаточно силен, чтобы сплавить воедино те вещества, из которых возникают гении» (*Стендаль*. Т. 15. С. 36). Лермонтов подсвечивает дефиницию ироническим *неомифологизмом* в духе XX века: под пером Печорина «... трагический и, разумеется, иронический образ, перекликается с образом Прометея» (*Журавлева А. И.*,

Рефлексия — многосторонняя категория, подчас объясняемая невозможностью «социально-полезного действия»⁴³². Разумеется, рефлексия Печорина двойственна, в чем-то негативна (по определению Ап. Григорьева, герой «весь съеден анализом»⁴³³), но при этом его «строгий самоотчет» несет печать «социальной рефлексии», хотя и не выраженной вербально, но вполне «вычитываемой»⁴³⁴.

При описании печоринской рефлексии по-новому высвечивается и генезис *Героя нашего времени*. Виноградов предлагает, в первую очередь, сопоставление с пушкинской стилевой манерой, но углубленная рефлексия мало свойственна прозе Пушкина. Литературные корни *Героя нашего времени* ведут к французскому исповедальному роману; как раз этот источник Виноградова интересует мало.

Исповедальный роман — кардинальное достижение французской литературы первой трети XIX века. Рождение жанра связано с глобальными потрясениями эпохи (Французская революция, падение тронов, наполеоновские войны). Необходимо было осмыслить себя и свое место в стремительно меняющемся мире. Общая настроенность разочарованности и тоски, превалировавшая в мироощущении романтиков, во многом определила художественную интерпретацию нравственной «болезни века» («mal du siècle») и черты ее носителя — *нового героя*. Жермен де Сталь, владевшая даром мгновенно схватывать веяния времени, в книге *О Германии* (Mme de Staël. *De l'Allemagne*, 1810–1813) так охарактеризовала новые читательские вкусы: «... человеческий разум сейчас менее жаден к событиям, <...> чем к наблюдениям над жизнью сердца <...> Эта склонность вызвана большими интеллектуальными переменами, происшедшими в человеке»⁴³⁵. Почти через 40 лет, в первом отзыве на *Героя нашего времени*, эту мысль углубит Белинский: «наш век есть век сознания, философствующего духа, размышлений, *рефлексии*» (курсив мой. — Л. В.)⁴³⁶.

Преемственная связь *Героя нашего времени* с традицией исповедального романа отмечалась не раз⁴³⁷. С. И. Родзевич установил в романе Лермонтова ряд переключек и реминисценций из Шатобриана, Констанана и Мюссе, — важное свидетельство *знакомства поэта с текстом*. По отношению к *Герою нашего времени* это особенно значимо, о романе не сохранилось никаких *авантекстов* (по терминологии французской школы «генетической критики»: в это понятие включаются письма, дневники, заметки, наброски)⁴³⁸. Предыстория романа загадочна: почему автор изменил первоначальному намерению сделать *рассказчика* «литератором», почему оставил в черновиках многие примечательные фрагменты (напр., о сути печоринской «истории» 6, 577), — все эти вопросы делают востребованным метод гипотезы. Может быть, предположение Б. М. Эйхенбаума о том, что лермонтовские автобиографические документы в конце жизни поэта сознательно уничтожались, со временем будет подтверждено, а, значит, и прояснен тот парадоксальный факт, что авторы французских исповедальных романов Лермонтовым не разу не упомянуты.

Отмеченные Родзевичем реминисценции дали основание для выдвигания гипотезы о преемственной связи. Априори ясно: Лермонтов эти романы не просто «читал», а профессионально «осваивал». Известно, как гонялись в то время в России за французскими новинками. Ученые, и те, кто считал, что французская литература существенно влияла на Лермонтова (Б. В. Томашевский), и те, кто придерживался иного взгляда (А. В. Федоров), в одном сходились бесспорно: среди европейских литератур французская словесность в кругу двуязычной русской читательской аудитории того времени пользовалась наибольшей популярностью. Белинский в 1840 г. констатировал: «... французская литература <...> удерживает свое исключительное владычество над европейскою»⁴³⁹. Но для выдвигания гипотезы фактология (в данном случае — текстовые переключки) исключительно важна.

Проблема генезиса *Героя нашего времени* с момента выхода романа в свет всех живо занимала. И, в первую очередь, ответ на вопрос: «Печорин — герой *западный* или *русский*?» Охранительная критика, неприязненно встретившая лермонтовского героя (отзывы Н. А. Полевого в «Сыне Отечества», О. И. Сенковского в «Библиотеке для чтения», С. П. Шевырева в «Москвитянине», С. А. Бурачка в «Маяке»), с ходу отказала лермонтовскому герою в «русскости». С. П. Шевырев, например, воздав хвалу роману в целом, отнес Печорина к «западным» героям и подверг жесткой критике его «внутренний облик». Назвав его жертвой «тяжкой болезни века» Запада, заключающейся «в гордости духа и в низости пресы-

Турбин В. Н. М. Ю. Лермонтов. Семинарий для студентов заочников филологических факультетов государственных университетов. Изд. МГУ. М., 1967. С. 43).

⁴³² Гинзбург Л. Я. С. 24.

⁴³³ Аполлон Григорьев. Лермонтов и его направление // «Время». 1862. № 10. С. 33.

⁴³⁴ «В отличие от “Вадима” и “Последнего сына вольности”, в “Герое нашего времени” нет прямых политических высказываний, а между тем внутреннюю революционную направленность этой вещи остро чувствовали современники и потомки» (Гинзбург Л. С. 58).

⁴³⁵ De L'Allemagne. Par Madame de Staël. Paris, 1862. P. 315 (Перевод мой. — Л. В.; в дальнейшем перевод французских цитат, кроме оговоренных случаев — мой).

⁴³⁶ Белинский. Т. 4. С. 518.

⁴³⁷ См.: «Введение», сноска 15.

⁴³⁸ См.: Генетическая критика во Франции. Антология. М., 1999.

⁴³⁹ «Отечественные записки». 1840. Т. X. № 6.

щенного тела»⁴⁴⁰, Шевырев связал героя с протагонистами французского исповедального романа («... это холодный и расчетливый *esprit fort*»⁴⁴¹) и выдвинул тезис о «нерусскости» Печорина. Критики в целом были неправы, но в их *неправоте* присутствовало и *верное* ощущение близости образа Печорина европейской (в том числе и французской) литературной традиции. Заметим, что и в поэзии Лермонтов активно проходит «школу» у европейцев, но с самого начала он умеет «переплавить» оригинал *по-своему*, создавая мозаичный, но поэтически структурированный синтез⁴⁴².

В принципиальный спор с консервативной критикой незамедлительно вступил в «Отечественных записках» В. Г. Белинский. Подчеркнув «самобытность и оригинальность»⁴⁴³ романа, рассмотрев Печорина как выразителя духовных исканий «постпушкинского» периода, критик связал его с российской действительностью. Примечательно, что Белинского в Печорине в наибольшей степени пленила именно мощь мысли, способность к самоанализу («Он сделал из себя самый любопытный предмет своих наблюдений»⁴⁴⁴). Несколько позже А. Д. Галахов, рассмотревший проблему в историко-культурном разрезе как пример бинарного единства, объединил обе точки зрения: «... тип *Героя нашего времени* не был бы совершенно полным и живым, если бы он, входя в круг общеевропейского настроения русского образованного общества, не представлял никаких особенностей последнего»⁴⁴⁵.

Специфика печоринской рефлексии определена двойственностью ее природы, слиянием двух начал: «русскости» и «европейскости». «Русскость» Печорина подтверждалась, как правило, абстрактными аргументами («постдекабристская атмосфера», «эпоха безвременья», «отсутствие почвы для деятельности» и т. п.). Сам Лермонтов, как помним, в предисловии к роману подчеркивал, что Печорин — обобщенный психологический тип именно *русского* человека 1830–40-х годов: «Герой нашего времени <...> точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии <...> Ему (автору. — Л. В.) просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал» (6, 203). Однако оценку Лермонтова в какой-то степени приходилось

⁴⁴⁰ Шевырев С. П. Герой нашего времени. Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // «Москвитянин». 1841. Ч. 1. № 2. С. 532. В дальнейшем: Шевырев С. П.

⁴⁴¹ Шевырев С. П. С. 532.

⁴⁴² «Но и в самих подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица» (*Кюхельбекер В. К.* Дневник. Л., 1929. С. 292).

⁴⁴³ Белинский. Т. 4. С. 147.

⁴⁴⁴ Белинский. Т. 4. С. 266.

⁴⁴⁵ Галахов А. Д. Статьи о Лермонтове // Русский вестник. 1858. Т. 16, август. Кн. 2. С. 605. В дальнейшем: Галахов А. Д.

принимать на веру. С. П. Шевырев, например, высказывал иной взгляд: «Печорин не имеет в себе ничего существенного относительно Русской Жизни <...> он герой фантазии <...> мы живем *своей* жизнью»⁴⁴⁶.

Истину в таких спорах помогают выявить документы эпохи: письма, дневники, свидетельства современников, воспоминания. В этом отношении большой интерес представляет работа И. С. Чистовой *Дневник гвардейского офицера*. Исследовательнице посчастливилось обнаружить журнал подпоручика лейб-гвардии Семёновского полка К. П. Колзакова за 1838–1840 годы. Сопоставив его с *Дневником* Печорина, И. С. Чистова раскрыла поразительное сходство журналов и убедительно доказала, что исповедальный дневник — знак времени (вести его *модно*, наблюдение над собой *актуально*). В журналах литературного персонажа и реального гвардейца многое перекликается вплоть до деталей: частности светской жизни, «игровая» любовная стратегия (часто весьма жесткая), стремление к наблюдениям над собственным сердцем и даже — ощущение скуки и бесцельности существования. И. С. Чистова обобщила результат сравнения как культурно-историческое и типологическое явление русской жизни: «Созданный Лермонтовым образ как бы “сфокусировал” в себе черты человека 1830 г.»⁴⁴⁷ Наблюдение над перепиской и дневниками эпохи (упоминаются журналы А. И. Тургенева, С. Храповицкого и др.), как мне представляется, в какой-то мере снимает с Печорина обвинение в «демонизме» (Н. П. Дашкевич, Ап. Григорьев, В. Соловьев, В. Маркович и др.). «Литературный демонизм» — сложное понятие, не имеющее четкой однозначной дефиниции: «отпадение» от бога, безграничное «самовозвеличение», смешение «добра» и «зла», «адские замыслы». Но эти определения — слишком сильные эпитеты для характеристики каждодневного поведения ординарного офицера. Думается, *поступки* Печорина не заслуживают упрека в «демонизме». В истории с Бэлой — в чем-то норма времени (похищение влюбленным офицером туземки — не криминал, охлаждение — также: наивная дикарка может наскучить); во встрече с контрабандистами — любопытство к людям и тяга к авантюрам; холодное расставание в *Максим Максимыч* — привычное отношение молодежи к «старикам»; история с Мери — модная любовная «игра»; разве только убийство Грушницкого «отдает» демонизмом, но из «норм» эпохи дуэль не выпадает (низкий обман звал к мести⁴⁴⁸). Работа И. С. Чистовой опровергает и мнение некоторых критиков, на-

⁴⁴⁶ Шевырев С. П. С. 537.

⁴⁴⁷ Чистова И. С. Дневник гвардейского офицера // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 180.

⁴⁴⁸ Достоевский сурово осудил Печорина за эту «дуэльную историю». См. об этом: *Reyman I.* Ritualized violence russianstyle // *The Duelin Russian Culture and Literature.* Stanford. California, 1999. P. 188. См. также: *Рейфман И.* Ритуализованная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе (Авторизованный перевод с англ. Е. А. Белоусовой). М., 2002. С. 147, 184.

званных роман клеветой на «целое поколение людей»⁴⁴⁹. «Обыденность» и одновременно «исключительность» Печорина были отмечены уже Достоевским: тип, «чрезвычайно редко встречающийся в действительности *целиком* и который, тем не менее, почти *действительнее самой действительности*» (курсив наш. — Л. В.)⁴⁵⁰. Однако дневник в романе — не то, что дневник в жизни, художественное произведение не бывает «с воздухом», важно знать литературные корни.

Амбивалентное единство в структуре образа Печорина двух начал, «европейского» и «русского», определялось сложным комплексом причин (исторических, социальных, культурных) и, прежде всего, атмосферой «безвременья», как определил Галахов, «обстоятельствами, общими для нас вместе с другими европейцами»⁴⁵¹. В постдекабристской России потребность осмыслить сложившуюся после восстания обстановку ощущалась остро. В этом отношении актуальным для Лермонтова оказался опыт европейской литературы: английской (Байрон), немецкой (Гейне, Гете) и, весьма значимой с точки зрения «корней» рефлексии, — французской.

«Изобретение» французами жанра *исповедального романа*, имевшее широкий резонанс в европейской словесности, оказалось особенно важным для развития английской и русской литератур. Успех французских писателей в области романа был определен своеобразным эстетическим «открытием» — созданием образа *нового героя*. «Открытие» французских романтиков, оказавшее существенное воздействие на Байрона (образ Чайлд-Гарольда), определило в чем-то специфику психологизма *Героя нашего времени* (образ Печорина).

В начале XX века между учеными шел спор: кто первым создал *нового героя* — Шатобриан или Байрон (начали дискуссию В. В. Сиповский и А. Л. Бем; в середине века ее продолжил, возражая Б. В. Томашевскому, С. Карлинский)⁴⁵². С толку сбивал хронотоп романа *Рене*: может ли идти разговор о «новом герое» в литературе XIX века, если действие романа француза происходит в начале XVIII столетия и развивается на фоне экзотической природы Луизианы. Но в том-то и была «загадка» шатобриановского романа: поместив действие в эпоху Регентства, заставив слепого сахема племени начезов и католического миссионера выслушивать исповедь Рене, автор, изобразивший в протагонисте «себя», внес в рассказ личный «опыт» знакомства с индейцами Северной Америки и наградил героя мироощущением человека *нового времени*. Не случайно он дал ему свое имя — Рене.

⁴⁴⁹ Бурачок С. А. «Герой нашего времени» // «Маяк». 1840. Ч. IV. Гл. IV.

⁴⁵⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 383.

⁴⁵¹ Галахов А. Д. С. 605.

⁴⁵² См. об этом: Вольперт Л. И. Пушкин и Шатобриан // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. III. Тарту. 1999. С. 58–60; *Ее же*. Стернианство Пушкина и Стендаля // Вольперт Л. И. Пушкинская Франция. СПб.: «Алетейя», 2007. С. 457–466.

Франсуа-Рене Шатобриан (1768–1848) был «пионером» эстетического «открытия», ему принадлежала честь сказать *первое слово* (начальные песни *Чайлд-Гарольда* были изданы в 1811 г., через девять лет после опубликования *Рене*; заметим, кстати, что и *Адольф* был создан на 4 года раньше поэмы Байрона). Думается, именно эта его заслуга вдохновила Пушкина на высокую оценку Шатобриана-художника: «Первый из современных французских писателей, учитель всего пишущего поколения» (XII, 144).

Автору *Рене* удалось выявить типологические черты мироощущения людей XIX века. Герой Шатобриана «по-руссоистски» разочарован в европейских нравах, бежит от цивилизации в надежде обрести успокоение среди дикарей, но и в Америке обречен на страдания и одиночество. Безмерно преданный самоанализу эгоцентрист Рене открыл галерею, условно говоря, *лишних людей* в литературе XIX века. «Недуг Рене был недугом всей эпохи»⁴⁵³, — утверждал Сэнт-Бёв. Носителя «болезни века» терзает «скука», спасение одно — пристальное самонаблюдение: «Je me mis à sonder mon coeur»⁴⁵⁴ («Я принялся изучать свое сердце»⁴⁵⁵). Рефлексия героя не распространяется на отношения с другими людьми, Рене их не замечает. Ему доставляет радость признавать за собой множество слабостей. Он то себя обличает в эгоизме и «природном непостоянстве», то других — за неумение хранить верность в дружбе: «Je ne pus me défendre d'une réflexion amère sur l'inconséquence de l'amitié humaine»⁴⁵⁶ («Я не мог удержаться от горьких размышлений о нестойкости человеческой дружбы»). Рене утверждает: «Combien vous aurez pitié de moi!»⁴⁵⁷ («Я достоин вашего сожаления...»). «Я тоже очень достоин сожаления» (6, 232), — говорит Максим Максимычу Печорин. При этом герой Шатобриана признается в ощущении бьющей в нем «через край жизни»: «Я был подавлен переизбытком жизни» (Печорин: «Я чувствую в душе моей силы необъятные...» 6, 321). Рене упивается собственными страданиями. Младшая современница Шатобриана, Жорж Санд, первая разгадала этот характер и попыталась описать суть его рефлексии: «Ему (Рене. — Л. В.) горько от своего бездействия, но к этому примешивается тщеславное и тайное удовлетворение от сознания испытываемого презрения ко всему окружающему»⁴⁵⁸. Для анализа жизни сердца Шатобриан создает новый словарь: узловые лексемы в нем —

⁴⁵³ *Sainte-Beuve Ch. de. Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire. Paris, 1872. T. 1. P. 10.*

⁴⁵⁴ *Chateaubriand F.-R. René // Francois-René de Chateaubriand René. Benjamin Constant Adolphe. Alfred de Musset La Confession d'un Enfant du Siècle. M., 1973. P. 46. В дальнейшем: Chateaubriand. Constant. Musset.*

⁴⁵⁵ *Chateaubriand. P. 50.*

⁴⁵⁶ *Chateaubriand. P. 45.*

⁴⁵⁷ *Chateaubriand. P. 35.*

⁴⁵⁸ *Жорж Санд. Соч.: В 9 т. Л., 1974. Т. 8. С. 630. Перевод М. Надеждиной. В дальнейшем: Жорж Санд.*

«смятенность», «зыбкость» («зыбкость страстей»), «непостижимость» и «загадочность» движений собственной души.

Шатобриан включает в структуру образа протагониста автобиографические черты, дает ему свое мироощущение. В данном случае перед нами — не *литературная биография* (описание объективной реальности), а *литературный автобиографизм* («преломление фактов собственной жизни в художественном тексте»). Достаточно напомнить: у Шатобриана самого была любимая сестра, ее отношение к брату было чисто «сестринским», ни следа противоестественной «страсти» оно, разумеется, не содержало; можно сказать, бедная девушка была принесена в жертву методу (романтизм не терпит ничего ординарного).

«Зазор» между героем и автором может быть меньше (как в *Рене* или *Адольффе*) или больше (как в романах Мюссе и Лермонтова), но полностью он никогда не исчезает. Автор внешне осуждает героя, но по существу авторская позиция сложнее, она включает целый спектр оттенков, вплоть до любования протагонистом (как раз Шатобриану последнее свойственно в наибольшей степени). Все эти авторы отдают дань эстетизации рефлексии, их всех увлекает наблюдение за самим процессом мышления. Например, в *Рене* рефлексия героя эстетизирована в момент глобальных обобщений, к которым он прибегает, размышляя над потухшим вулканом или у места казни Карла I. Эстетизация, в данном случае, в величественной «рамке» Этносы, символизирующей бесстрастный ход времени, в парадоксальных рассуждениях о бесконечной изменчивости мира.

Впоследствии авторы исповедальных романов, каждый на «свой лад», модифицировали схему Шатобриана, но найденная доминанта оставалась неизменной. Продолжатели традиции, как можно предположить, осознавали значение для себя «открытия» Шатобриана, в отличие от исследователей, порой о нем забывавших. Думается, временной «зазор» в романе Шатобриана стал причиной утверждения Б. В. Томашевского, что чувство «тоски» у констановского Адольфа «оригинальное», а не «наследственное»⁴⁵⁹; ученый не видит генетической связи между Адольфом и Рене. Томашевский подчеркнул «непосредственное» и как бы «спонтанное» восприятие Констаном нравственной «болезни века». В отличие от исследователя, сам Констан не забывает о «памяти жанра» (*Рене* был создан на 5 лет раньше *Адольфа*). В предисловии ко второму изданию романа, называя Шатобриана своим «предшественником», он спорит с теми, кто искал в *Рене* следы автобиографизма и утверждал: «Il s'était décrit dans *René*»⁴⁶⁰ («Он описал в "Рене" самого себя»).

В России первой половины XIX в. Шатобриан пользуется исключительной популярностью. Лермонтов, вернее всего, читал *Рене*, он упомянул название «соседнего» романа Шатобриана (*Атала*), в котором действуют те же герои (в

1830 г. поэт записал замысел трагедии: «В Америке дикие, угнетенные испанцами. Из романа французского Аттала» 6, 374).

С. И. Родзевич сопоставив ряд текстуально близких фрагментов, касающихся мотивов недовольства собой, скуки, одиночества, тяги к путешествиям, раскрыл генетическую связь *Героя нашего времени* с *Рене*⁴⁶¹. Заключительный вывод ученого, хотя он обеднен отсутствием интереса к типологии, представляется в некоторой степени обоснованным: «Рене не мог послужить прототипом Печорина в целом, но многие черты его свойственны и Печорину»⁴⁶².

После *Рене* первым «подхватил» шатобриановскую схему Сенанкур, предложивший в романе *Оберман* новую форму исповедальной рефлексии, — бессюжетный роман в *лирико-романтической* форме, построенный не на «традиционном и наивном хитросплетении фабулы»⁴⁶³, а на описании жизни души. Герой Сенанкура Оберман, чувствительный, совестливый, психически уязвимый юноша, пытается идентифицировать свое место в обществе и осознать причину своих нравственных страданий. «Вольтерьянец» и «руссоист» одновременно (последнее — в исповедуемом им *культе природы*), адепт физиологических концепций Кабаниса и Дестютта де Траси, вольнодумец Оберман не находит избавления от нравственных мук в материалистическом миропонимании, так же как Рене не находит его в христианском (Рене на словах страстно исповедует культ Бога, но, по существу, его мироощущение далеко от истинной веры, что ему и разъясняет, выслушав его исповедь, миссионер). Забегая вперед, замечу, что не только для Шатобриана, но и для Мюссе, в отличие от Констана и Лермонтова, тема религии значима: он постепенно отходит от *вольтерьянства* юных лет и ищет спасение в традиционном веровании; случайно замеченное Октавом распятие *спасает* его от непоправимого шага.

В *Обермане* культ мысли соотносим с культом чувства, последнему придана высокая ценность. Специфика *рефлексии* в романе Сенанкура определяется авторской стратегией, ориентированной на стилевое разнообразие. В зависимости от того, над каким «предметом» рефлектирует герой, меняется характер исповеди: обличению социальной несправедливости соответствует «вольтерьяновский» желчный тон, описаниям природы — лирико-возвышенная тональность в духе Ламартина (примечательно, что в исследовательской литературе роман часто «величают» *поэмой*).

Оберман — единственный из французских «собратьев» Печорина, поглощенный *метафизическими* проблемами поиска смысла жизни и назначения человека. Вряд ли можно согласиться с Жорж Санд, предьявившей герою Сенан-

⁴⁵⁹ Томашевский Б. В. С. 498.

⁴⁶⁰ Chateaubriand. Constant. Musset. P. 74.

⁴⁶¹ Родзевич С. И. С. 11–16.

⁴⁶² Родзевич С. И. С. 14.

⁴⁶³ Жорж Санд. «Оберман» Э.-П. Сенанкура // Соч.: В 9 т. Т. 8. Л., 1974. С. 641.

кура упрек в «слабости мысли»: «В Обермане деятельно только чувство; сознание его лениво и неполноценно. Если он ищет правду, то ищет плохо, находит с трудом и постигает ее сквозь какую-то пелену»⁴⁶⁴. Думается, писательница не учитывает авторскую стратегию — заставить героя постоянно защищать свое «я». В этом *credo* Обермана, главная идея жизни: «защитить» себя от среды, «сохранить» свое «я» независимым, не дать среде себя «подчинить», «растворить» в себе (этический принцип современного экзистенциализма). Эта тактика нередко приводит героя к неясности, к путанице этических понятий (как это будет происходить через 150 лет в сознании героев Сартра). Мысль Обермана сконцентрирована на *себе*: так же как Рене и Адольф, других людей он не замечает.

Красноречивый пример эстетизации рефлексии в романе — размышления героя на берегу Женевского озера, где он провел в экстазе ночь без сна: «Неизъяснимая обостренность чувств, очарование и мука напрасно прожитых лет, глубокое постижение своего “я”, столь мучительного и сложного во всех его проявлениях, всеобъемлющая страсть, равнодушие, высокая мудрость, сладострастное отречение, все виды желания и пресыщения, какие только может вместить душа смертного, — все это я перечувствовал, перестрадал в ту памятную ночь»⁴⁶⁵. Взгляд на себя со стороны эстетизирован; контрасты, сублимация идей, поэтика сгущенного сочетания «оксюморонных» душевных состояний, — все это придает размышлению звучность и «красивость». Но — и это важно для сопоставления героя с Печориным, — сам процесс мышления не оценивается Оберманом как наслаждение: «Счастлив простой человек, чье сердце всегда остается молодым!»⁴⁶⁶. Рефлектируя над своим назначением, пережив заново за одну ночь всю жизнь, Оберман приходит к выводу о силах, растроченных понапрасну, о несостоявшихся мечтах и надеждах: «Я сделал роковой шаг, приблизивший меня к годам угасания, я понял, что растратил зря десять лет жизни»⁴⁶⁷.

Сенанкур вводит в жанр исповедального романа принципиально важную модификацию: *новый хронотон* (действие происходит *сегодня и здесь*). Второе важное отличие — исповедь героя предстает не в «устной», а в «письменной» форме, что структурно меняет стилистику: устная исповедь более непосредственна и эмоциональна (с этих пор «письменная» форма становится стилевой нормой французского исповедального романа). Существенно также, что поэтика романа обогащена своеобразным *символизмом*: картины природы, которой автор безмерно восхищается, *символически одухотворены*, всё в ней живет, движется, благоухает; цвет, запах, звук приобретают особую *знаковость* (в этом отноше-

⁴⁶⁴ Там же. С. 632.

⁴⁶⁵ *Senancour E. P. Obermann*. Paris, 1820. P. 176 (Перевод мой. — Л. В.).

⁴⁶⁶ Там же.

⁴⁶⁷ Там же.

нии Сенанкур опередил свое время на полстолетия; он — предтеча французских символистов: Бодлера, Верлена, Рембо).

Роману Сенанкура, подобно шатобриановскому *Рене*, свойственен особый «литературный автобиографизм». В предисловии ко второму изданию романа Сент-Бёв подчеркнул близость Сенанкура герою, который «... отвечал психологии автора, его меланхолическому предрасположению к страданиям, к болезненным порывам без ясной цели <...> к тоске»⁴⁶⁸. Принципиально значимо понимание Сент-Бёвом эпохально важного термина «тоска»: «... тоска, взятая в самом широком и философском смысле, была болезнью века»⁴⁶⁹.

С. И. Родзевич определяет воздействие *Обермана* на *Героя нашего времени* как «незначительное»; с такой оценкой трудно согласиться. Герой Сенанкура, единственный из французских предшественников Печорина, склонен к «метафизическому» поиску истины, к философским решениям проблем мироздания, он неизмеримо выше своих литературных «собратьев» ставит самооценку *личности*; его интеллектуализм, подвластность «тоске» — все это роднит его с Печориным. Но есть и кардинальное, структурно важное различие между героями: Оберман — слабый человек, не способный ни к какому решительному акту; Печорин же — в постоянном действии, он безмерно активен, жаждет борьбы, деятельности, по сравнению с Оберманом он, говоря метафорически, — «*вихрь*». Именно поэтому, думается, лермонтоведы так решительно «отделяли» Печорина от Обермана.

Адольф Бенжамена Констана — первый «личностный» (как тогда называли) или аналитический («roman d'analyse») роман в европейской литературе. Констан творчески переплавляет «открытия» Шатобриана, усваивает «находки» Сенанкура (новый хронотон, «письменная» форма) и, что особенно важно, делает доминантным началом писательской стратегии — исследование жизни души. Роман отличает *отточенный* и *глубокий* психологизм. «Б. Констан первый показал в “Адольфе” раздвоенность человеческой психики, соотношение сознательного и подсознательного, роль подавляемых чувств и разоблачил истинные причины человеческих действий», — писала А. Ахматова⁴⁷⁰.

Важно также и то, что Констан вносит в поэтику исповедального романа структурно значимое новшество, имевшее для Лермонтова существенное значение, — *любовную тему*. Ради любимой женщины герой романа Адольф отказывается от светской жизни, дружеских и деловых связей, но вскоре пылкая влюбленность сменяется тягостным охлаждением, и он, сам того не желая, приносит Элленоре, пожертвовавшей ради него положением в свете, семейным очагом и

⁴⁶⁸ Цит. по: *Томашевский Б. В.* С. 496.

⁴⁶⁹ Цит. по: *Томашевский Б. В.* С. 496.

⁴⁷⁰ *Ахматова А. А.* «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // *О Пушкине*. Л., 1977. С. 62–63. В дальнейшем: *Ахматова*.

состоянием, горечь, страдание и смерть. Этот характерологический «минус-прием» станет в дальнейшем доминантным в построении образа протагониста: герой не умеет любить и приносить счастье, любящую женщину он, как правило, обрекает на страдание (иногда — на смерть).

Отличие Констанана от предшественников и в авторском отношении к протагонисту: писатель, как позже и Лермонтов, устраивает подлинный «суд» над протагонистом. Шатобриан и Сенанкур, хотя внешне и осуждают своих героев, по существу им сочувствуют и глубокой критике не подвергают: писатели не «одаривают» их неприглядными действиями. Иная авторская позиция в *Адольфe*, а позднее — в *Герое нашего времени*: «Вся постановка в лермонтовском романе вопроса о Печорине, ровно как и самый тип литературного суда над современным героем, над “героем нашего времени”, сложились под самым непосредственным воздействием Констанана романа»⁴⁷¹.

Для Лермонтова стратегия Констанана в построении образа протагониста имела немалое значение: поэт также стремится в самоанализе героя «высветить» истинные мотивы его действий. Отличие Констанана-психолога от Лермонтова в том, что француз стремится к нюансированию душевных движений, он дает герою тщательное и детальное автоописание. Лермонтов, выбрав в герою натуру стремительную и энергичную, подобную «медлительности» не примет. Его писательская стратегия проявляется в предпочтении стремительности описания — замедляющему темп детальному мотивному анализу.

В этом отношении примечательны построенные в духе аналитического психологизма Констанана и отброшенные Лермонтовым (оставшиеся в черновиках) размышления Печорина в момент получения прощального письма Веры. Лермонтов попытался поначалу «заставить» Печорина тщательно и детально проанализировать состояние собственной психики в духе романа Констанана: «Я стал припоминать выражения письма Веры, старался объяснить себе причины, побудившие ее к этой странной трагической выходке. Вот последовательный порядок моих размышлений:

- 1) Если она меня любит, то зачем же так скоро уехала, и не простясь, и не полюбоществовав даже узнать, убит я или нет? Не верю я этим предчувствиям сердца, да и ей бы не должно на них так слепо полагаться.
- 2) Но ведь надобно же было когда-нибудь расстаться... и она хотела своим (отъездом) письмом произвести на меня в последний раз глубокое, неизгладимое впечатление. Эгоизм!

⁴⁷¹ Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне» // И. С. Тургенев. Соч.: В 29 т. М.; Л., 1929. Т. 6. С. 13. Пумпянский первым, уже в 1929 г., отметил связь лермонтовского романа с *Адольфom*.

- 3) Женщины вообще любят драматизировать свои чувства и поступки; сделать сцену почитают они обязанностью.
- 4) Но тут еще, может быть, скрывается маленькая ревность. Вера думает, что я влюблен в княжну, и хочет своим великодушием привязать меня более к себе, или даже, зная мой характер, она думает — что я княжну оставлю и погонюсь за нею, потому что блага, которые мы теряем, получают в глазах наших двойную цену. Если так, она ошиблась: я слишком ленив.
- 5) Или она великодушно уступает меня княжне: это от нее, пожалуй, станется! Но в таком случае она меня не любит.
- 6) И какое же право я имею требовать ее любви? — разве не я первый начал платить за ее ласки холодностью, за ее жертвы равнодушием и насмешкой» (6, 604–605).

Тот факт, что этот фрагмент был отброшен, значим: Лермонтов владеет «инструментом анализа», но подобная авторефлексия героя в момент «аффекта», думается, показалась ему характерологически неверной (см. с. 239–240). В этом эпизоде проявилось существенное различие произведений: *Герой нашего времени* — не исповедальный роман (треть текста — объективный рассказ); да и Печорина занимает вовсе не исключительно *он сам*, как это происходит с героями предшественников, ему интересны люди, события, нравы, философские вопросы. *Адольф* же целиком посвящен жизни сердца героя: психологизм в романе Констанана развернутый, углубленный, затрагивающий тайны подсознания, но исключительно «интровертный».

Рефлексия Адольфа направлена на понимание двойственности своей природы; в этом отношении показателен самоанализ героя в момент охлаждения чувства к Эленоре. Адольф принуждает себя носить *маску* «любящего», ему советно притворяться, *маска* его бесконечно тяготит, но сбросить ее он не в силах.

Конструктивным представляется сопоставление лермонтовской рецепции с восприятием *Адольфа* Пушкиным, с юности ценившим роман очень высоко⁴⁷². *Старший* поэт и здесь — «промежуточное звено» в цепи усвоения традиции *младшим*. *Адольф* существенен для Пушкина не только с точки зрения структуры образа героя (Онегин, Дон Гуан), но и в плане выработки авторской «игровой стратегии»⁴⁷³.

⁴⁷² «Мы часто говорили с тобой о превосходстве творения сего», — обращается к Пушкину П. А. Вяземский в 1831 г. в предисловии к своему переводу *Адольфа* (Вяземский П. А. Соч.: В 10 т. СПб., 1886. Т. 10. С. 146).

⁴⁷³ См.: Ахматова. С. 62–63. См. также: *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. С. 117–134.

Роман Констан воспринимался современниками как «истинное открытие героя века сего»; этот комплимент автор *Адольфа* ценил высоко: «То придает некоторую истину рассказу моему, что почти все люди, его читавшие, говорили мне о себе как о действующих лицах, бывавших в положении моего героя»⁴⁷⁴. Загадочная притягательность Адольфа таилась не столько в его «исключительности», сколько в его «обыденности» и «слабости»⁴⁷⁵. В отличие от Рене, Адольф обрисован как человек глубоко светский, его неумение жить в мире с самим собой, его столкновения со светским кругом изображены на фоне привычного уклада жизни. Презирая общество, Адольф признает его власть над собой: «Обществу бояться нечего. Оно так тяготеет над нами, его глухое влияние так всемогуще, что очень скоро оно подгоняет нас под свой образец»⁴⁷⁶. На подобную авторефлексию способен и Печорин; общество властно влияет и на него, но он, в отличие от Адольфа, в силах отстаивать свою личность гораздо эффективнее.

Заслуга романа Констан и в языке. У Шатобриана в *Рене* цветастый, напыщенный, велеречивый стиль, восхищавший одних, но и возбуждавший резкую неприязнь других (Стендаль, Мериме). Язык *Адольфа* сдержанный, стройный и точный. Сложная, противоречивая, неоднозначная психика анализируется здесь не в романтической манере туманных намеков и ассоциаций, а обличена в кристально-ясную, обнаженно рационалистическую языковую форму. Так же как Пушкин учился у Констан «метафизическому» языку мысли и чувства⁴⁷⁷, учился у француза и Лермонтов, избегающий в зрелый период «красот» стиля, ищущий адекватно точного вербального выражения мысли (не следует забывать, что в распоряжении *младшего* поэта был и ценнейший стилевой опыт Пушкина).

В романе Констан интерес представлял и новый тип «литературного автобиографизма». Читатели узнавали в героине *Адольфа* Жермен де Сталь, а в самом лирическом эпизоде угадывали отзвук любовной истории, соединившей двух этих знаменитых людей. В романе видели, по словам П. А. Вяземского, «отпечаток связи автора со славной женщиною, обратившею на труды свои внимание целого света»⁴⁷⁸. Констан активно возражал против такого прочтения, в предисловиях ко второму и третьему изданиям он метал громы против любите-

⁴⁷⁴ Констан. Адольф. М., 1959. С. 7. Пер. А. С. Кулишер. В дальнейшем: *Констан*.

⁴⁷⁵ Цензор А. В. Никитенко 25 февраля 1831 г. записал в дневнике: «В нем (*Адольфе*. — Л. В.) собраны сплетения человеческого сердца и изображен человек века с его эгоистическими чувствами, приправленными гордостью и слабостью, высокими душевными порывами и ничтожными поступками».

⁴⁷⁶ *Констан*. С. 11.

⁴⁷⁷ *Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. С. 131–133.

⁴⁷⁸ *Вяземский П. А.* Соч.: В 10 т. СПб., Т. 10. 1886. Приложение. С. V.

телей отыскивать «ключи», но это помогало мало: современники упорствовали и даже прозвали его «Constant — L'Inconstant» («Постоянный — Непостоянный»).

Трактовка Константином любовной темы оказала немаловажное воздействие на А. де Мюссе. Из всех четырех авторов он наиболее близок Лермонтову. Поэт, как отмечалось, ни разу не упомянул Мюссе, однако знакомство Лермонтова с его романом сомнения не вызывает. Примечательно, что первоначальный вариант названия лермонтовского романа — «Один из героев начала века» (6, 649), — прямо перекликался с названием романа Мюссе *La confession d'un enfant du siècle* (русский перевод — *Исповедь сына века*, — не совсем адекватен, точнее было бы — *Исповедь одного из детей века*). Все авторы исповедальных романов отдавали себе отчет, что рисуют типологический портрет целого поколения, но лишь Мюссе и Лермонтов (в предисловии к роману) это прямо обозначили, включив в «поколение» и себя. Не случайно Александр Дюма назвал Печорина «*братом* “сына века”»⁴⁷⁹. Октав ближе Печорину, чем Адольф. В романе Мюссе иная расстановка сил, чем у Констан, герои выступают здесь как бы с «переменной цветов» (выражаясь «языком» шахматистов). Различие существенно для Лермонтова: у Мюссе влюблен без ума *герой*, и именно его, а не героиню, настигает страшный удар предательства; его психика потрясена, он больше никогда никому не поверит. Даже встреча с достойной любви Бригиттой, натурой цельной, глубокой, беззаветно ему преданной, ничего изменить не может.

В романе Мюссе, так же как и в *Обермане*, структурно-важное место отведено культуре природы; она изображается в руссоистском ключе (восхищение горными пейзажами), но более психологизированно. Октав воспринимает природу с чуткостью тонкой души истинного поэта, отношение к природе его возвышает. Подобной характерологической чертой награждает своего героя и Лермонтов.

Исповедь сына века — новый этап в развитии жанра. В трех предыдущих французских исповедальных романах общественно-политическая обстановка авторами намеренно «затушевывалась». В *Рене* мелькает лишь слабый намек на моральную ущербность эпохи Регентства, в *Обермане* неприятие политического климата времен Консульства звучит едва различимо, в *Адольфе* следы критического отношения к Империи ощущаются лишь в подтексте. Отличие романа Мюссе — в попытке историко-философского осмысления эпохи: из всех авторов «романов-исповедей» он первым во Франции попытался дать социальное объяснение нравственной «болезни века». В весьма важной по значимости второй главе *Исповеди сына века*, единственной написанной от имени автора, трагическая биография молодого поколения дается в прямой зависимости от общественного климата и смены политических режимов эпохи. Автор предлагает блистательный анализ нравов, связав их с социально-

⁴⁷⁹ *Dumas A.* Impressions du voyage en Russie. V. 7. Paris, 1862. P. 117.

политическими потрясениями истории Франции: «Болезнь нашего века происходит от двух причин: народ, прошедший через 1793 и 1814 годы, носит в сердце две раны. Все то, что было, уже прошло. Все то, что будет, еще не наступило. Не ищите же ни в чем другом разгадки наших страданий»⁴⁸⁰.

В этой характеристике Мюссе «болезнь века» прямо связана с общественным климатом. Жорж Санд, касаясь «тоски» героев исповедальных романов, пыталась определить ее суть: «Это упорное, яростное, гневное, нечестивое страдание души, которая хочет осуществить свое предназначение, рассеивающееся как мечта. Это ярость сил, которые стремились все постичь, всем обладать, но от которых все ускользает, даже воля, угасая в бесплодной усталости и тщетных усилиях. Это опустошенность и мука неудовлетворенной страсти; коротко говоря — это болезнь тех, кто жил»⁴⁸¹. Характеристику писательницы можно было бы в известной мере отнести и к Печорину.

Продолжив традицию предшественников, Мюссе сделал протагонистом рефлектирующего и страдающего героя, в какой-то мере — своего «alter ego». В отличие от Адольфа, Октав показан на фоне не только светской жизни, но и деревенской; природа на какое-то время способна излечить душевные раны героя, но ненадолго. Зараженный циничным неверием в людей, он отравляет беспричинной ревностью жизнь себе и любящей его Бригитте.

Рефлексия Октава — истинная «болезнь» души, пример самоанализа более *разъедающего*, чем у предшественников. Герой рефлектирует над «загадками» своего сердца, «непоследовательностью» собственного поведения, «раздвоенностью» своей натуры, но главным образом, над истоками мучительной ревности, разрушающей его счастье. Своей исповедью он хочет вызвать сочувствие, но при этом, изучая себя *со стороны*, Октав себя не щадит. Показателен момент зарождения ревности: Бригитта признается, что в шутку выдала сочиненный ею мотив за арию Страделлы. Этот крохотный шуточный обман вызывает лавину страстей, с которыми герой поначалу пытается справиться с помощью критической авторефлексии: «Monstrueuse machine que l'homme! Qu'y avait-il de plus innocent?»⁴⁸² («Что за чудовищная машина — человек! Разве есть что-нибудь более невинное, чем ее шутка?»). Однако случайно услышанное в связи с Бригиттой мужское имя вызывает в нем бурный приступ ревности; он даже решает расспросить служанку: «Je frissonnais de dégoût de moi-même et de ce que je venait chercher dans un lieu si bien assorti à l'action ignoble que je méditais. Je me sauvai de cette vieille comme de ma ja-

lousie personnifiée et comme l'odeur de sa vaisselle fût sortie de mon propres coeu»⁴⁸³ («Я проникся дрожью от отвращения к себе и к тому, что собирался делать в этом отвратительном месте, столь соответствующем задуманному мною низкому плану. Я бежал от старухи, как от своей персонифицированной совести, как будто вонь ее посуды вышла из моего сердца»). Аналитическая мысль Октава работает неутомимо и непрерывно, но Мюссе не стремится придать художественность самому процессу мышления, задача эстетизации рефлексии его не прельщает в такой степени, как автора *Героя нашего времени*.

Подобно тому, как в *Адольфе* современники угадывали отзвук истории чувств Констана и Жермен де Сталь, в *Исповеди сына века* находили следы сложных отношений Мюссе и Жорж Санд. Однако Мюссе не скрывал, а, наоборот, маркировал этот факт, пообещав *прототипу* в письме, что он будет изображен самым высоким образом: «Я не умру, не написав книги о себе и о тебе (главное — о тебе). Нет, нет, клянусь своей молодостью и талантом, на твоей могиле вырастут только незапятнанные лилии <...> настал век общения умов, оно возобладает в грядущем <...> и высечет твой и мой портрет на одном из камней своего ожерелья»⁴⁸⁴. В обоих романах писатели, хотя и лишили героинь ореола «творческой личности», все же поставили женские образы много выше «автобиографичных» протагонистов.

Романы Мюссе и Лермонтова принадлежат к одной традиции. «Лермонтов — ум такой же силы и такого же направления, как и Альфред де Мюссе, с которым он имеет большое сходство, пишет ли он стихами, пишет ли он прозой <...> В прозе его сходство с А. де Мюссе еще разительней»⁴⁸⁵, — замечает первый исследователь творческой связи С. И. Родзевич. Трудно согласиться с мнением А. В. Федорова: «На самом деле различие романов так велико, что многие черты общности совершенно уничтожаются им»⁴⁸⁶. Печорина и Октава объединяет типологическая общность — и это главное. Они люди одной эпохи, современники, пристально наблюдающие за собой и ощущающие раздвоенность своей натуры. Но нельзя забывать и о постоянном стремлении Лермонтова к отражению в своем творчестве именно русского самосознания XIX века. По воспоминаниям А. А. Краевского, поэт отчетливо маркировал эту необходимость: «Мы должны жить своею самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французами?»⁴⁸⁷

Сопоставление *Героя нашего времени* с французским исповедальным романом включает элемент условности: в романе Лермонтова, как уже отмечалось,

⁴⁸³ Там же. Р. 364.

⁴⁸⁴ G. Sand et A. de Musset. Correspondance. Journal intime de G. Sand. Monaco, 1956. Р. 159.

⁴⁸⁵ Родзевич С. И. Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913. С. 10.

⁴⁸⁶ Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 353.

⁴⁸⁷ Цит. по: Висковатый П. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1981. С. 368.

⁴⁸⁰ Мюссе Альфред. Исповедь сына века. М., 1958. С. 20.

⁴⁸¹ Жорж Санд. Т. 8. С. 640.

⁴⁸² Musset A. La Confession d'un Enfant du siècle // Constant, Chateaubriand, Musset. М., 1973. Р. 353 (перевод здесь и далее мой. — Л. В.).

треть текста (*Предисловие, Бэла, Максим Максимыч*) «выпадает» из *исповедального* дискурса. Объединив несколько повествовательных манер, Лермонтов впервые в русской литературе создал жанр, не поддающийся однозначной дефиниции: это одновременно роман психологический, философский и любовно-авантюрный. Сложная архитектура романа, обрисовка героя «со стороны» — одна из гарантий объективного изображения протагониста и, в то же время, залог неповторимости прозы Лермонтова: «Попеременно меняя точку зрения, можно было создать ту прихотливую связь иронии и лиризма, которая была сутью лермонтовского творчества»⁴⁸⁸. Предвосхитив развитие жанра, Лермонтов сотворил роман в его сегодняшнем понимании.

С замыслом *Героя нашего времени* по сей день связано множество неясностей, *белых пятен*, загадок, требующих включения аппарата гипотезы. О самом замысле не сохранилось ни одного свидетельства; неясно, в каком порядке создавались части, почему Лермонтов изменил первоначальному намерению сделать повествователя «литератором», чем объясняется тот факт, что он оставил в черновиках многие примечательные фрагменты (например, о сути печоринской «истории»; 6, 577). Все эти вопросы — материал для размышления будущим исследователям (эта книга посвящена другой теме).

Форма «Ich-Erzählung» французского исповедального романа не предоставляла возможности нескольких точек зрения, а значит, исключалось и описание портрета героя. Сфокусированная на себе точка зрения способна раскрыть *внутренний* облик героя, о *внешнем* читатель должен догадываться сам (лишь в *Адольфе* есть оброненное случайным спутником краткое замечание о «полном безразличии к жизни», написанном на лице героя). В отличие от своих французских «собратьев», Печорин увиден читателями прежде всего с «внешней» стороны, таким, каким его при первой встрече воспринимают Максим Максимыч и «путешествующий офицер». Доминанта предложенного Лермонтовым *психологического портрета* героя — противоречивость, загадочность, антитетичность — является определяющей и для облика *внутреннего*.

Проницательный рассказчик («путешествующий офицер») замечает «крепкое телосложение» Печорина, «нервическую слабость» корпуса, «детскую улыбку» и странные глаза: «... они не смеялись, когда он смеялся! <...> Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти» (6, 244). Знаковой становится ключевая часть дилеммы: «глубокая постоянная грусть». Рассказчик колеблется и в возрасте героя (можно дать и двадцать три года, и — все тридцать), он как бы против своей воли подводит несколько неопределенный итог: «очень недурен». Авторская стратегия — в отталкивании от байронических штампов в портрете *романтического героя*: «бледный благородный лоб» — из *этого* словаря, но

⁴⁸⁸ Локс К. Проза Лермонтова // Литературная учеба. 1938. № 8. С. 8.

«светлые волосы» и «маленькая рука» с «бледными худыми пальцами» — совсем из другого. Психологический портрет «работает» на эффект антитетичности, свойственной и облику «внутреннему». Французские «собратья» Печорина к финалу романа раскрываются полностью, он же и в конце книги остается загадкой: «Он (Печорин. — Л. В.) скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа»⁴⁸⁹.

В момент возникновения замысла, когда Лермонтову стало ясно, что Печорин будет существенно отличаться от французских «собратьев», от Евгения Онегина, от Печорина *Княгини Лиговской*, перед ним стала задача выбора художественных средств для придания далеко не безупречному герою своеобразного обаяния, но средств не банальных и избитых, а тонких, почти неприметных глазу. Этой цели подчинены все элементы усложненной романной композиции (психологический портрет, восприятие Максима Максимыча, рассказчика, Веры), но главное — сама исповедь, «смелая свобода» и «желчная откровенность» которой так восхитили Белинского⁴⁹⁰. Гениальной писательской интуицией Лермонтов постиг секрет придания привлекательности отнюдь не идеальному герою.

Обаяние «внутреннего» Печорина рисуется почти неприметными штрихами (он умеет заметить скрытые слезы Вернера над умирающим солдатом, способен пожалеть слепого мальчика и старуху, брошенных на голодную смерть «честными контрабандистами», раскайся Грушницкий в подлом заговоре, он бы его простил). Читая его дневник, невольно проникаешься мыслью, что ему доставляет удовольствие «наговаривать» на себя. Уже Белинский, маркировав эту черту в Печорине *Княгини Лиговской* («... такие люди неистощимы в самообвинении»⁴⁹¹), перенес ее и на героя большого романа: «Стараясь быть как можно искреннее в своей исповеди, не только откровенно признается в своих истинных недостатках, но еще и выдумывает небывалые или ложно истолковывает самые естественные свои движения»⁴⁹². Современный исследователь предлагает психологическое объяснение этой «странности»: «Шаг за шагом выясняется, что самообвинения Печорина в неисчислимых пороках — синдром гипертрофированной совести могучего человека, принужденного обществом расточать огромные потенции в пустом времяпрепровождении»⁴⁹³.

По сложности характера Печорин решительно отличается от своих французских «собратьев»; ни один из них не вызывал таких интенсивных споров и взаимоисключающих оценок, как лермонтовский герой. Главное отличие — постоянное, недо-

⁴⁸⁹ Белинский. Т. 4. С. 267.

⁴⁹⁰ Белинский. Т. 4. С. 235.

⁴⁹¹ Белинский. Т. 4. С. 242.

⁴⁹² Белинский. Т. 4. С. 266.

⁴⁹³ Маркович В. М. «Исповедь» Печорина и ее читатели // Литературная учеба. 1984. № 5. С. 211.

лимое стремление Печорина к активной деятельности. Ни один из его литературных предшественников не способен на страстный порыв, подобный бешеной скачке по ущелью в надежде в последний раз пожать руку любимой женщине, ни один не совершал поступка, подобного «укрощению» пьяного казака-убийцы. Вызвать на дуэль обидчика мог бы каждый из них, но бесстрашно усугубить и без того гибельные условия дуэли, как это сделал Печорин, — вряд ли. Ни в одном из исповедальных французских романов не воплощена с такой силой политическая атмосфера «безвременья»⁴⁹⁴, герой не преисполнен столь сильно духом протеста⁴⁹⁵, ни один из этих романов не нуждается в умении читать «между строк»⁴⁹⁶.

Примечательно, — и это вообще свойственно французскому исповедальному роману, — ни один из его протагонистов не обладает артистизмом, чувством юмора и иронией. Герою Лермонтова не чужда и *самоирония* — свидетельство высшей внутренней свободы, — он умеет посмеяться над собой: «Мы часто сходились вместе (с Вернером. — Л. В.) и толковали вдвоем об отвлеченных предметах очень серьезно, пока не замечали оба, что мы друг друга взаимно морочим. Тогда, посмотрев значительно друг другу в глаза, как делали римские авгуры, по словам Цицерона, мы начинали хохотать и, нахохотавшись, расходились довольные вечером» (6, 270)⁴⁹⁷.

Лермонтов, как и Пушкин, опасался скуки, наводимой безупречными «идеальными» героями. Печорин нередко предстает малопривлекательным: творит зло ради ощущения своей власти над людьми, разрушает женские судьбы из-за легкомысленной прихоти, умеет быть язвительным и беспощадным. Но при этом — загадка мастерства! — он не теряет привлекательности. «В самих пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах», — несколько преувеличенно оценивал героя Белинский⁴⁹⁸. Дело не только в отмеченной критиком высокой рефлексии, в независимости и силе интеллекта (по характеристике Ю. М. Лотмана, Печорин — «носитель критического мышления запада»⁴⁹⁹), но и в решительном неприятии всяческой фальши, в бесстрашной честности пе-

⁴⁹⁴ «Хуже всего, — сказал Лермонтов, — не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдают, не сознавая этого» (*Самарин Ю. Ф.* Воспоминания о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 297).

⁴⁹⁵ См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* С. 282–284.

⁴⁹⁶ *Белинский*. Т. 5. С. 455.

⁴⁹⁷ О том, из какого источника почерпнул Лермонтов сведения об авгурах, см.: *Миллер О. В.* Еще раз о «цицероновых авгурах» // *Тарханский вестник*. Вып. 17. К 190-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова. Пенза, 2004. С. 26–28.

⁴⁹⁸ *Белинский*. Т. 4. С. 236.

⁴⁹⁹ *Лотман Ю. М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // *Лермонтовский сборник*. АН СССР. Л., 1985. С. 14.

ред собой, в способности к сильным и страстным порывам. В отношениях с Бэлой, Верой и Мери он, хотя его действия подчас и неприглядны, человечен и по своему честен.

Вопрос о дистанции между автором и героем в романе Лермонтова интересовал исследователей с момента выхода романа, многие критики утверждали, что автор «срисовал» героя «с себя». К слову сказать, от подобной оценки не удержался и Белинский: «... изображенный им (Лермонтовым. — Л. В.) характер <...> так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его»⁵⁰⁰. Лермонтов с таким взглядом решительно не соглашался. Как когда-то Байрон принципиально «отмежевывался» от Чайлд Гарольда, а Пушкин — от Евгения Онегина, Лермонтов в предисловии ко второму изданию романа иронически отозвался о подобной «критике»: «... другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет <...> Старая и жалкая шутка!» (6, 202).

Сопоставление с Пушкиным и в данном аспекте весьма конструктивно. Хотя, по словам Белинского, Печорин в чем-то «Онегин нашего времени»⁵⁰¹, но есть и существенная разница: по словам того же Белинского, лермонтовский герой «не равнодушно, не апатически несет свое страдание»⁵⁰², он исключительно активен и в поступках, и в работе мысли. Последнее — особенно важно; принципиальное отличие Печорина от пушкинского героя — в силе рефлексии, в способности к критическому самоанализу. И все же психологический облик Онегина постоянно присутствует в творческой памяти Лермонтова, пушкинская стратегия в изображении героя оказалась для него ведущей, не случайно он подчеркнул значимость традиции «рифмующейся» фамилией.

Для Лермонтова новации в поэтике самоанализа, предложенные французскими предшественниками и Пушкиным, имели большое значение, но он вносит «свое» и эстетизирует рефлексии на «свой» лад. Показательно сравнение с Шатобрианом. Как уже отмечалось, Рене утверждает, что спасение от отчаяния было в одном: «Je me mis à sonder mon coeur»⁵⁰³ («Я принялся исследовать свое сердце»). Это — простая констатация рефлексии. Печорин же не просто маркирует факт самонаблюдения (он пишет в дневнике, что постоянно «дает себе во всем строгий отчет»), а стремится осмыслить привычку на метауровне, это образец рефлексии *над рефлексией*. Давать себе «строгий отчет, — записывает он в дневнике, — высшее состояние человека» (6, 295). Мысль дана на ценностном

⁵⁰⁰ *Белинский*. Т. 4. С. 267.

⁵⁰¹ *Белинский*. Т. 4. С. 265.

⁵⁰² *Белинский*. Т. 4. С. 266.

⁵⁰³ *Chateaubriand*. P. 50.

уровне, лаконизм афоризма, эпитет в суперлативе, все это — черты поэтики сентенции; оценка врезаются в память.

Любопытно проследить соотношение в романах Шатобриана и Лермонтова двух категорий — *рефлексии* и *аффектации*. В этом отношении примечательны две сцены, составляющие эмоциональную кульминацию сюжетов. Рене получает письмо Амели с известием о ее скором пострижении в монахини, Печорин — письмо Веры об объяснении с мужем и отъезде из Пятигорска. Первый, сломя голову, мчится в монастырь, попевает как раз к моменту пострижения и слышит тайную мольбу сестры, обращенную к Богу, простить ее за преступную страсть к брату («*passion criminelle*»). Он потрясен: «... l'affreuse vérité m'éclaire; ma raison s'égaré <...> je presse ma soeure dans mes bras <...> Ce mouvement, ce cri, ces larmes, troublent la cérémonie <...> on m'en porte sans connaissance»⁵⁰⁴ («Ужасная истина открылась мне, мой разум помутился <...> Я сжал сестру в своих объятиях <...> Это движение, этот возглас, эти слезы нарушили обряд <...> меня унесли без сознания»).

Реакция Печорина дана в таком же ключе: «Мысль не заставить ее (Вера. — Л. В.) уже в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! <...> Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния! При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, — дороже жизни, чести, счастья!» (6, 333–334).

В этот момент он не способен рефлексировать, более того — перестает понимать самого себя: «Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей...» (6, 333). Когда выясняется, что все усилия добраться до Пятигорска безнадежны («конь рухнул и издох»), Печорин рыдает как ребенок. В этот момент он мало чем отличается от Рене: «И долго я лежал неподвижно и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется» (6, 334). Однако — парадоксальная диалектика, — стоило только начать угасать надежде, как вновь возникли импульсы привычного самонаблюдения: «вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым» (6, 334). К Рене также возвращается способность размышлять, у него рефлексия принимает форму самовозвеличения: он упивается своею исключительностью. Рене полагает, что открыл некий общечеловеческий закон психики: «Je trouvais même une sorte de satisfaction inattendue dans la plénitude de mon chagrin et j'aperçus, avec un secret mouvement de joie, que la douleur n'est pas une affection qu'on épuise comme le plaisir»⁵⁰⁵ («Я нашел даже какое-то неожиданное удовлетворение в полноте моего горя и заметил с тайной радостью, что в отличие от наслаждения страдание неисчерпаемо»).

⁵⁰⁴ Chateaubriand. P. 62.

⁵⁰⁵ Chateaubriand. P. 61.

Печорин также подводит итог стрессу, но это не претенциозная патетика, а сугубо прозаическое замечание — истинный перл иронической рефлексии. В основе — излюбленная идея Печорина об органичной связи психики и физиологии: «Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок... Мне, однако, приятно, что я могу плакать!» (6, 334). Эстетизация в шутовском перечислении разноценных обстоятельств и в заключительном пуанте. Самоотчет окрашен едва заметной иронией⁵⁰⁶. Рене, так же как и его французские «собратья» (Оберман, Адольф, Октав), к автоиронии категорически не способен. Заметим — не только они, но, что удивительно, — и Чайлд Гарольд (он в состоянии иронизировать над Англией, англичанами, англичанками, но только не над самим собой).

Эстетизация самопознания включает печоринскую самооценку: «Во мне два человека: один живет <...> действует, другой мыслит и судит его» (6, 324); примечательно, что Белинский в первом отзыве на роман процитировал именно эти слова. Авторская стратегия, кроме всего прочего, — в раскрытии двойственности натуры Печорина, демонстрация процесса самопознания служит этой цели.

К *рефлексии* в романе причастны *три автора*: автор предисловия к книге, автор предисловия к *Журналу Печорина* («путешествующий офицер») и автор самого дневника; с точки зрения стиля, они неразличимы. Как раз структурно важное размышление о ценности самопознания принадлежит «путешествующему офицеру»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собой» (6, 249). Неожиданная, парадоксальная оценка, контрастное сопоставление («мелкая душа» — «целый народ») делает мысль нетривиальной. Стендаль с юности жаждет постичь человеческое сердце: «Мне уже больше 20, если я сейчас же не брошусь в жизнь и не буду пытаться узнать на опыте людей, я погиб»⁵⁰⁷.

С эстетизацией самопознания связано стремление к оттеночной дефиниции «ума». В цитированном замечании «путешествующий офицер» отмечает: «над самим собой» наблюдает ум «зрелый». Стремясь определить качества *рефлектирующего сознания*, Печорин в своей манере мыслить маркирует сочетание *заинтересованности* и *объективности*: «Я взвешиваю, записываю свои собственные страсти и поступки с *строгим любопытством*, но *без участия*» (6, 324; курсив наш. — Л. В.). Парадоксальное единство антиномичных оксюморонных

⁵⁰⁶ «Здесь обычная для иронического героя аффектация бессердечности, маскировка и разрушение собственных чувств как бы наложены на психо-физиологический анализ смены душевных состояний» (*Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. С. 171).

⁵⁰⁷ *Stendhal.* Stendhal. Pensées Filosofia nova. Paris, 1931. I. P. 78. (Перевод мой. — Л. В.)

тенденций придает мысли многозначность, определение *строгий* увеличивает ценностную значимость замечания и «укрепляет» нашу уверенность: Печорин ведет дневник *для себя* (в его понимании это залог искренности). Над этой проблемой рефлексии и «путешествующий офицер»: на его взгляд, исповедь ценна, «когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям» (6, 249). Этот пример «рефлексии над рефлексией» весьма значим: сравнение *Журнала Печорина* со знаменитой *Исповедью* повышают художественную ценность наблюдения. Излюбленный эпитет Печорина при характеристике процесса мышления — «*строгий*» — как бы девальвирует повышенную эмоциональность стиля романтиков. Печорин заносит в дневник: «Полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов...» (6, 295). Но вместе с тем авторская стратегия ориентирована на раскрытие сложности рефлексии сознания, оно отнюдь не всегда *холодное*: «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству! Уж не молодость ли со своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять, или это только ее прощальный взгляд, последний подарок, — на память?» (6, 280). Слияние чувства и мысли эстетизировано: афористичность, сравнение эмоции с «благотворными бурями юности», смятенность надежды, выраженной вопросительной интонацией, — все это придает самонаблюдению Печорина художественность.

Обращенный к себе вопрос — часто встречающаяся в *Журнале Печорина* форма рефлексии. Вопросительная форма оттеняет *способность* героя учитывать мнение о себе других («Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец! И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить?» 6, 322), и в то же время его *неспособность* разгадать себя («... за что они все меня ненавидят?» 6, 312; «... неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды <...> Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?» 6, 301). Вопросительная форма как нельзя лучше передает и исполненную мысли самоиронию «Уж не назначен ли я ею (судьбою. — *Л. В.*) в сочинители мещанских трагедий и семейных романов <...>? Почему знать!.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем всю жизнь остаются титулярными советниками?» (6, 301). В данном случае голоса автора и героя как бы сливаются: кумир юности Лермонтова упомянут не без оттенка самоиронии. Иногда вопрос — форма критического самоанализа: «Уж не влюбился ли я на самом деле? — Какой вздор!» (6, 304).

Признания Печорина предельно искренни, самоанализ не рассчитан на «читателя», Печорин стремится проникнуть в собственное подсознание и дать себе во всем *строгий отчет*: «Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало

слегка в это мгновение по моему сердцу; это чувство — было зависть; я говорю смело “зависть”, потому что привык себе во всем признаваться» (6, 267). Он может признаться себе и в полной неспособности понять себя в момент аффекта. Рефлексия Печорина обращена «вовнутрь» и «вовне». В первом случае она граничит со «стенографией души»: неожиданный психологический толчок может стать импульсом к критическому самонаблюдению. Печорин убежден — внезапно ожившее воспоминание способно мгновенно вытянуть из глубин памяти пережитую в прошлом эмоцию. Он рефлексии над властью воспоминания: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю, — ничего!» (6, 273). Душа приравнена, условно говоря, к «эоловой арфе», работа памяти эстетизирована, «ничего не забывать» — амбивалентная характеристика, — так ли уж «глупо» это качество?

Привычка к наблюдению за собственной раздвоенной психикой толкает нередко Печорина к «игре» и к оценке «игры» других, причем, как кажется, он и сам подчас неясно различает границы «игрового пространства». Его исповедальный монолог перед Мери, хотя и не лишен следов литературной стилизации, производит впечатление искренности. А вот предваряющая его ремарка («Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид» 6, 296) убеждает в обратном. Невольная мысль читателя — а вдруг он «наговаривает» на себя, — возможно, учтена авторской стратегией, постоянно ориентированной на поддержание впечатления «загадочности» героя.

Печорин легко разгадывает и «игру» других, в первую очередь, естественно, княжны Мери. *Другие* принимают ее поведение после первого объяснения с Печориным за «чистую монету», а для него ее сердце — «открытая книга»: все заметили ее (Мери. — *Л. В.*) «необыкновенную веселость <...> она говорила и смеялась поминутно», «княгиня внутренне радовалась <...> а у дочки просто нервический припадок: она проведет ночь без сна и будет плакать» (6, 311). Ироническое противопоставление точек зрения выражено лаконично, точно и пронизательно.

Герою Лермонтова вообще интересны *другие*. Он постоянно стремится проникнуть в глубинную суть не только *своей* души, но и окружающих людей. Стремясь уловить тайные мотивы поступков, он легко разгадывает взгляды, жесты, интонацию. При этом он размышляет над обобщенной картиной современных нравов: «Печальное нам смешно, смешное грустно» (6, 249). Как в *Думе*, Лермонтов не выделяет себя из *жалкого* «поколения» («И ненавидим мы, и любим мы случайно»), грамматическая функция множественного числа существенна, поэт включает и себя в этот круг.

В этот ряд включен и Вернер, единственный человек в окружении, которого Печорин воспринимает как равного. Доктор, как и он, способен к самоанализу, и

Печорин даже не прочь процитировать «перлы» его рефлексии: «Он (Вернер. — Л. В.) мне раз говорил, что скорее сделает одолжение врагу, чем другу, потому что это значило бы продавать свою благотворительность, тогда как ненависть только усилится соразмерно великодушию противника» (6, 268). Афористичность и парадоксальность сентенции, характерные для исповедального стиля Печорина, свойственны и доктору, так же как и сама мысль, иронически заостренная против лицемерия светских отношений (надо помогать каждому быть искренним, пусть даже в ненависти). Печорин вторит голосу Вернера: «... я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них себе в этом не признается; — рабом я быть не могу, а повелевать в этом случае — труд утомительный...» (6, 269). Самоирония («труд утомительный»), парадоксальное контрастное сравнение («раб другого»), обнажение работы подсознания, — все это вместе придает наблюдению характер сентенции.

Именно с Вернером Печорин ведет «словесные баталии», с точки зрения рефлексии весьма примечательные: сила мысли, как известно, с особым блеском проявляется в споре «равных». Образцом может служить их первая беседа, своеобразная комедийная сценка, но с существенным отличием от драматического жанра: автор дневника без конца «встревает» в диалог, «обогащая» баталию многочисленными «ремарками» на метауровне. Первая беседа несет функцию своеобразной экспозиции к спектаклю, который задумал поставить Печорин («Завязка есть! — закричал я в восхищении, — о развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтобы я не скучал» 6, 271). У Печорина даже судьба «рефлектирует», она «озабочена» его досугом. В ходе словесной дуэли (многозначительные намеки, острые реплики, коварные вопросы, заданные с невинным видом) раскрывается недюжинный интеллект «оппонентов» и складывается целостная картина «водяного» общества. Поэтика «игры» накладывается здесь на поэтику рефлексии: эффект впечатляющий. Печорин стремится как можно точнее воспроизвести в дневнике детали диалога; по остроумию, эlegantности и живости эти словесные баталии могли бы сделать честь современной интеллектуальной комедии. Не случайно Белинский в первом отзыве на роман определил их, как «образец грациозной шутливости и полной мысли остроумия»⁵⁰⁸. Обаяние их бесед — в способности разгадывать тайные мотивы поступков, в умении читать мысли по глазам, разгадывать их оттенки по интонации. Для обоих это — своеобразное соревнование умов, в котором разгадка «ребуса» — победа, а восхищенный комплимент партнера — высшая награда. Тонкий психологизм максимально эстетизирован. Для «победы» в споре требуется не только знание «водяного общества», особенностей его «мира сплетен», но и умение читать мысли друг друга по глазам (по характеристике Печорина «... его

⁵⁰⁸ Белинский. Т. 4. С. 255.

<Вернера. — Л. В.> маленькие черные глаза <...> старались проникнуть в ваши мысли» 6, 269). «Увертюрой» к словесной баталии служит иронический итог их умственного противостояния, подводимый Печориным с пленительной откровенностью: «... мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга; одно слово — для нас целая история; видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку» (6, 270); сегодня определили бы — «рефлексия над рефлексией о рефлексии».

На примере этой сценки удобно продемонстрировать свойственную всему Дневнику перенасыщенность текста глаголами ментальной деятельности; они как бы «пучкуются» связками, сначала множество нейтральных слов, затем — «пучки» оценочных выражений, потом они же, но с подсветом иронии и самоиронии («галиматья», «чушь», «чепуха», «мороченье») и под конец «пучки — связки», включающие рефлексивную и эмоциональную лексику, условно говоря, — эстетизация мысли и чувства в их нерасторжимом единстве⁵⁰⁹. Как раз единство ментальной и эмоциональной вербальной выразительности — залог художественности, причем эстетизация эмоций, как представляется, легче поддается описанию. Специфику эстетизации рефлексии раскрыть сложнее.

Остроумие диалога часто обязано опущенным промежуточным этапам мысли, они элиминируются, оппонент (или читатель) должен сам их реконструировать. Печорин вслух, как бы с «открытым забралом», рефлектирует над тактикой беседы, объясняя, почему самому лучше помалкивать («нельзя проговориться!» 6, 272), полезнее заставить болтать собеседника: можно узнать чужую тайну. Поначалу доктор оказывается проницательнее: еще не назван интригующий Печорина салон, а Вернер с невинным видом бросает: «Об вас там уже спрашивали» (6, 271). Печорин восхищен: «Доктор! Решительно нам нельзя разговаривать: мы читаем в душе друг друга» (6, 271). Однако триумф Вернера, умеющего отгадывать, по выражению Печорина, «все на свете» (6, 272), не долог, наступает его очередь изумляться. Печорин, оказывается, может сказать, кто именно выказал интерес к его персоне: по логике, казалось бы, «княжна», ей хотя бы по возрастному признаку «карты в руки», но нет — «княгиня». Печорин «высчитал» кем интересовалась княжна: «Она спрашивала о Грушницком». «У вас большой дар соображения» (6, 271), — вынужден признать доктор. Трудноуловимая ирония комплимента — один из знаков рефлексии. Словосочетание «дар соображения» включает лексику разных пластов: «дар» — что-то высокое, от Бога, «соображение» — понятие сниженное, практический вариант «ума», все вместе — нетривиальная с каплей иронии похвала. Но вот очередь доктора — «утереть нос» собеседнику. Он интуитивно угадывает, чья реакция на рассказ

⁵⁰⁹ Хочу выразить благодарность Е. И. Костанди за ценные лингвистические советы о проблеме стиля иронической рефлексии.

княгини о «петербургской истории» Печорина больше всего интригует собеседника: «Дочка (княжна Мери. — Л. В.) слушала с любопытством. В ее воображении вы сделали героем романа в новом вкусе⁵¹⁰ <...> Я не противоречил княгине, хотя знал, что она говорит вздор» (6, 271). Реакция Печорина включает иронию и самоиронию: «Достойный друг! — сказал я, протянув ему руку. Доктор пожал ее с чувством и продолжал: Если хотите, я вас представляю... — Помилуйте! — сказал я, всплеснув руками, — разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную...» (6, 272). Доктор неожиданно допускает промах, задает выпадающий из «игры» наивный вопрос: «И вы в самом деле хотите волочиться за княжной?» Снова момент триумфа Печорина: «Доктор, наконец я торжествую: вы меня не понимаете! <...> я никогда сам не открываю своих тайн, я ужасно люблю, чтобы их отгадывали, потому что таким образом я всегда могу при случае от них отпереться» (6, 272).

Сценка построена по законам драматургии («температура» пьесы должна возрастать), ее финал внезапно кладет конец «игре». Вернер ненароком упоминает о даме, «очень хорошенькой», «с родинкой на щеке», лицо которой «поразило его своей выразительностью». Печорин узнает в портрете Веру. Лермонтов награждает героя уменьем передать сложное переплетение эмоции и рефлексии: «Родинка! — пробормотал я сквозь зубы. — Неужели?» (6, 273). Доктор посмотрел на меня и сказал торжественно, положив мне руку на сердце: «Она вам знакома!.. Мое сердце точно билось сильнее обыкновенного <...> Теперь ваша очередь торжествовать! — сказал я, — только я на вас надеюсь: вы мне не измените. Я ее не видал еще, но уверен, узнаю в вашем портрете одну женщину, которую любил в старину... Не говорите ей обо мне ни слова; если она спросит, отнеситесь обо мне дурно. — Пожалуй! — сказал Вернер, пожав плечами» (6, 273). Можно понять жест Вернера: просьба Печорина, как многое в речах и поступках этого «странного» героя, полна загадки. Рефлексия Печорина — свидетельство не только силы, но и слабости героя, она и знак ущербности эгоистического мировосприятия: «Искры лиризма, мечты, иногда пробуждающиеся в характере Печорина, под влиянием его же рефлексии стремительно снижаются, угасая в океане иронии»⁵¹¹.

Вряд ли Лермонтов осознанно ставил перед собой цель раскрыть увлекательность самого процесса мышления, но выбор героя изначально определил эту задачу: «Я давно уже живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия» (6, 324). Белинского, как уже отмечалось, в Печорине в наибольшей степени пленила именно мощь мысли, способность к самонаблюдению, он связал это качество

с духом времени: «... наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, рефлексии»⁵¹². В этой оценке проявилась чуткость критика к специфике одаренности Лермонтова, впервые прозвучало выделенное, так сказать, семантическим курсивом (по Шкловскому) слово «рефлексия». Белинский, фактически, открыл России Лермонтова. В этом смысле поэт его *должник*. Однако слово «рефлексия» засветилось как бы двойным светом, освещая не только поэта, но и критика. В момент мучительных поисков пути, отхода Белинского от «примирения с действительностью», Лермонтов дал глобальную идею, подсветившую все дальнейшее творчество критика. Не только роман, но и поэзия Лермонтова и, как можно предположить, двухчасовой разговор на гауптвахте в апреле 1840 г., имели для Белинского существенное значение. В этом смысле уже сам критик оказался *должником* поэта. П. В. Анненков определил их мировоззренческие споры как единоборство, в котором победу одержал поэт: «Именно Лермонтов навел Белинского на мысль, что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разочарованность, его духовные немощи и плачевное состояние его совести и духа»⁵¹³.

Описание приемов придачи художественности органичному сплаву мысли и чувств — одна из актуальных проблем современной стилистики. Из современников Лермонтова во французской и русской литературах осмысление воздействия рефлексии на эмоциональную сферу привлекало сильнее всего Стендаля. В. В. Виноградов подчеркнул значимость новаторских поисков обоих писателей в этом направлении: «В стиле Лермонтова (так же, как и Стендаля) изображение чувства обусловлено той идеей, которая примешивается к его переживанию и ломает внутреннее единство и цельность эмоции <...> Изображение чувства становится парадоксально двойственным»⁵¹⁴. Традиция Стендаля и Лермонтова, как известно, оказалась исключительно плодотворной для формирования психологического метода Л. Н. Толстого, достигшего нового уровня проникновения в алхимию сплава «сознательного» и «бессознательного», «рефлексии» и «эмоции».

⁵¹⁰ Роман «в новом вкусе» — французская «неистовая словесность», герой там — непременно «злодей».

⁵¹¹ Скибин. С. 15.

⁵¹² Белинский. Т. 4. С. 518.

⁵¹³ Анненков П. В. Литературные воспоминания. Academia. Л., 1928. С. 251.

⁵¹⁴ Виноградов В. В. С. 609.

МОТИВ ПРЕДСКАЗАНИЯ
В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

(На буйном пиришестве задумчив он сидел... Лермонтова
и Пророчество Казота Лагарпа)

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ



МИФОПОЭТИКА
ПОЗДНЕЙ ЛИРИКИ ЛЕРМОНТОВА
И ФРАНЦУЗСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Массовое сознание связывает с переломными эпохами (границами столетий, тысячелетий) предчувствие глобальных потрясений, социальных и природных катаклизмов. Ход истории не всегда подтверждает апокалиптические опасения, однако грань между XVIII и XIX веками укладывается в эту парадигму (французская революция, якобинский террор, наполеоновские войны). Феномен революции в самом общем значении включает в себя сложный комплекс факторов: от специфики человеческой природы (начиная с архетипических дефиниций) до парадоксов диалектики истории. Для этой универсальной категории, конструктивно высвечиваемой прожектором *мифа*, особенно значимы фигуры Прометея и Кассандры. Миф о Прометее раздваивается на две противоположные линии: культурный герой, несущий свет, знания и цивилизацию, и бунтарь, восставший против власти небес во имя самоценности личности. В этой второй ипостаси таится опасность потерять ощущение тонкой грани, отделяющей «добро» от «зла», культурный герой может переродиться в героя-погубителя: имя Прометея «стало символом *Бунта* и *Прогресса* <...> динамика человеческой природы способна привести к утрате трагической границы, ведущей к погружению во *Зло*»⁵¹⁵.

Миф о Кассандре также раздваивается: женский архетип и трагическая прорицательница. По Юнгу, женское начало — могучее и грозное (эманация матриархата) — символизирует не только жизнь, но и смерть. Греческий миф, переплетя две линии, психологически точно отразил универсальную человеческую черту — лю-

⁵¹⁵ Pageaut D.-H. La littérature générale et comparée. Paris, 1954. P. 109 (Перевод и курсив мой. — Л. В.). А. Камю в эссе *Человек бунтующий* запечатлел закономерность диалектики революции в парадоксе: «Прометей перерождается в Наполеона».

ди не хотят знать о грядущих бедах. Кассандра предсказывает только самую страшную судьбу (за дар пророчества она пообещала Аполлону свою любовь, но в решающий момент его оттолкнула; могучий бог не отнял дар, лишь слегка его «подправил»). В трагедии Эсхила *Агамемнон* исполненная отчаяния Кассандра, предчувствующая скорую гибель, рассказывает хору эту историю. Эсхил создал поразительный по трагической силе образ: с его прорицательницей, величественной и убогой, мудрой и полубезумной, в дальнейшем не сможет сравниться ни одна литературная Кассандра (Еврипид в *Троянках* не сумел и приблизиться к Эсхилу)⁵¹⁶. Впоследствии лейтмотив провиденциального предчувствия Кассандры «Горе вам! Горе мне!» будет звучать во многих произведениях, посвященных переломным эпохам, и в частности, в *Пророчестве Казота* Лагарпа и в загадочном стихотворении Лермонтова последнего периода *На буйном пиришестве задумчив он сидел...* (1839).

Это стихотворение до удивления мало изучено: посвященные ему несколько страниц в более общих работах Н. А. Любовича и Э. Э. Найдича грешат социологизмом, внимание авторов сосредоточено на разгадке образа «дряхлеющего мира». Оба связывают его, в первую очередь, с Россией: Любович — с крестьянскими волнениями 1830-х гг., Найдич — с декабристскими идеями⁵¹⁷.

В стихотворении Лермонтова много неясного, главная загадка — почему в автографе зачеркнута последняя строфа. Лапидарное, но содержательное описание стихотворения предложил в *ЛЭ* Э. Вацура, наметивший культурно-исторический и генетический подходы к анализу текста. Как главный литературный источник стихотворения он рассматривает *Пророчество Казота* Лагарпа (*Prophétie de Cazotte*), опубликованное через три года после смерти автора (Jean-François La Harpe, 1739–1803) в его *Посмертных сочинениях (Mémoires posthumes, 1806)*. Произведение промежуточного жанра (философское эссе-предупреждение, jeu d'esprit, анекдотический рассказ), *Пророчество Казота* предстает в форме воспоминания об ужине в кругу вельмож и членов Академии

⁵¹⁶ В повести К. Вольф *Кассандра* (1983) миф предельно психологизирован и политизирован. Мы слышим исповедь героини, награжденной умом, великодушием, смелостью, у ворот Микен за несколько часов до казни. Вольф поместила Кассандру в ситуацию тоталитарного государства, где Эвмел, ничтожество из охраны Приама, умудряется с фантастической быстротой создать тайную полицию, и вот уже вся Троя объята страхом, а смелую пророчицу Кассандру бросают в *страшную щель*. Повесть не бесталанна, но у Эсхила — сам миф, а здесь — лишь его тень.

⁵¹⁷ *Любович Н. А.* О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Сб. ст. и мат. Ставрополь, 1960. С. 95–96. В дальнейшем: *Любович Н. А.; Найдич Э. Э.* Лермонтов и декабристы // Проблемы метода и жанра. Томск, 1976. Вып. 3. С. 122–123. В дальнейшем: *Найдич Э. Э.*

в начале 1788 г., на котором Казот предсказал революцию и насильственную смерть многих присутствующих, в том числе, свою собственную.

Лагарп известен трудом *Лицей, или Курс древней и новой литературы (Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne, 1799–1805)*. Это не просто обычный учебник словесности, но и ценный курс прикладной поэтики. Тот факт, что он написан с позиций классицизма, дела не меняет: классицисты владели ключом соразмерности и гармонии⁵¹⁸. Лагарп знает, как «делается» литература, и мастерски свое понимание преподносит. Однако самому Лагарпу это знание мало помогает: его бесцветные вялые стихи в манере классицизма не пережили своего времени; как художник он остался в европейской культурной памяти исключительно благодаря *Пророчеству Казота*.

Жак Казот (1719–1792), мистик, роялист, иллюминат, объявивший в 1755 г., что обладает даром пророчества, в отличие от Лагарпа — талантливый писатель. Его роман, образец массовой литературы, *Влюбленный дьявол (Diable amoureux, 1752)*, благодаря новаторскому психологизму пользовался в XVIII в. шумным успехом: в нем впервые в европейской литературной демонологии изображен влюбленный черт.

Сюжет романа прост: пытаясь завладеть душой донна Альваро, дьявол принимает обличье прельстительной красавицы Бьондетты и оказывается близок к победе, но в финале сам себя разоблачает. Казот считал, что в романе «движущей силой действия является любопытство»⁵¹⁹. Во *Влюбленном дьяволе* впервые предпринимается попытка «очеловечить» черта⁵²⁰. Комизм ситуации в том, что дьяволу Казота приходится играть роль порядочной женщины, маска прирастает, начинает конструировать личность; влюбленный черт вынужден действовать как бы вопреки своей натуре. Любовная слепота вызывает в нем *безумную надежду* завоевать любовь в собственном обличье. Финал закономерен: страшилище повергает донна Альваро в ужас, освобождая таким образом героя от власти нечистой силы.

Фантастика популярного романа подготовила почву для восприятия *Пророчества Казота*, подогрела к нему интерес, чему способствовали и трагические судьбы обоих писателей — поначалу кардинально различные, они оказались схожими в момент террора. Лагарп, вольнодумец, поклонник просветительских идей, восторженно принявший революцию, оказавшись в камере, кардинально изменил взгляды: он стал христианином, роялистом и убежденным противником

⁵¹⁸ Пушкин в стихотворении *Городок* (1815) отмечает: «Но часто, признаюсь, над ним я время трачу» (I, 56).

⁵¹⁹ Цит. по: *Жирмунский В. М.* Предисловие // Уолпол Г. Замок Отрандо; Казот Ж. Влюбленный дьявол; Бекфорд У. Ваток. Л., 1967. С. 25.

⁵²⁰ Эстетическая находка впоследствии будет подхвачена Гете (Мефистофель), развита Пушкиным (*Сцена из «Фауста»*) и станет принципом авторской стратегии Лермонтова в *Демоне*.

революции (с этих позиций и написано *Пророчество*); от эшафота его спасло падение якобинцев. Казот же в 1792 г. был гильотинирован.

Обладающее несомненными художественными достоинствами *Пророчество* (яркая экспозиция, острая кульминация, неожиданный финал) с момента выхода в свет приобрело широкую известность. Остроумные диалоги, «профильные» портреты знаменитостей эпохи (Кондорсе, Шамфор и др.), нетривиальный образ самого Казота врезались в память и делали рассказ запоминающимся. В первой трети XIX в. он приобрел статус устного предания: мало кто его читал, но многие о нем слышали.

Поскольку стихотворение Лермонтова генетически связано с *Пророчеством Казота*, представляется небезынтересным выборочно представить текст и, прежде всего, мастерски построенную экспозицию. В нескольких словах Лагарп представляет интеллектуальную элиту Франции в миниатюре («gens de robe, gens de lettres, gens de cour, membres de l'Académie»⁵²¹ — юристы, писатели, придворные, академики). Автор зримо передает атмосферу радостного ожидания Царства Разума: «On en conclut que la révolution ne tardera à se consommer; il faut absolument que la superstition et le fanatisme fasse place à la philosophie, et l'on en est à calculer la probabilité de l'époque, et quels seront ceux de la société qui verront le règne de la raison. Les plus vieux se plaignent de ne pouvoir s'en flatter; les jeunes se réjouissent d'en avoir une espérance très vraisemblable»⁵²². («И все сошлись на том, что революция не за горами, что суеверию и фанатизму неизбежно придет конец, и уже начинают высчитывать, как скоро она наступит, и кому из присутствующих посчастливится увидеть царство разума собственными глазами. Пожилые сетуют, что не могут на это рассчитывать, молодые радуются, что имеют реальную надежду.»)

Лагарп вводит Казота в рассказ под знаком тайны: «Только один из присутствующих не поддерживал общей радости и даже потихоньку насмехался над нашим энтузиазмом». Он вступает в разговор как раз в пик сожалений: «Messieurs; dit-il! Soyez satisfaits; vous verrez tous cette grande et sublime révolution, que vous desirez tant. Vous savez, que je suis un peu prophète; je vous répète, vous le verrez»⁵²³. («Господа, — сказал он, — будьте спокойны. Вы все увидите эту великую и чудесную революцию, которую так жадно призываете. Вам известно, что я немного пророк: вы ее увидите.»)

⁵²¹ Цит. по: Nerval G., de. Jacques Cazotte // Les Illuminés. Paris, 1852. P. 321 (Перевод мой. — Л. В.). Далее ссылки на это издание даются в тексте: *Cazotte*, с указанием страницы.

⁵²² *Cazotte*. P. 322.

⁵²³ *Cazotte*. P. 323.

Речевая характеристика Казота — творческая удача Лагарпа. Язык героя лишен привычных штампов пророчества, ни малейшей патетики, ходульности, тон ироничный и сдержанный. Академики убеждены в превосходстве рационального способа мышления и уверены, что они способны угадать ход событий. Кондорсе мило шутит: «Философу особенно любопытно встретиться с пророком». Казот, однако, не столь любезен, с его ответа начинается каскад страшных пророчеств⁵²⁴: «“Вы, Господин де Кондорсе, испустите последний вздох, лежа на полу камеры. Вы умрете от яду, который примете, чтобы избежать руки палача. От яду, который с наступлением Царства Разума вы будете постоянно иметь при себе”. — Раздался неудержимый смех»⁵²⁵.

Взрывы смеха — лейтмотив первой части jeu d'esprit. Образ смеха дан крупным планом, контраст со сценами, рисуемыми Казотом, делает его еще более разительным: «“Вы, господин Шамфор, разрежете себе жилы двадцатью двумя ударами бритвы, <...>” — все переглянулись и не могли удержаться от смеха!» (Ibid.).

Шамфор замечает: «“Это какой-то всеобщий вешатель. И когда же все это произойдет?” — “Не пройдет и шести лет...”». Примечательно, что Лагарп на мгновение пожелал ввести в рассказ и себя: «“А меня эти чудеса не коснутся?” (на этот раз спрашивающим был я). — “С вами случится нечто, не менее чудесное. Вы будете в то время правоверным христианином”. — “О, — вскричал Шамфор, — в таком случае я спокоен. Если мы должны погибнуть, когда Лагарп сделается христианином, то мы бессмертны!”».

Новую ноту вносит герцогиня де Грамон: «“Но нашего пола эти ужасы не коснутся...” — “Ваш пол, сударыня, не будет вам на этот раз защитой <...> Вы, герцогиня, будете отвезены на эшафот вместе со многими другими дамами на телеге палача со связанными за спиной руками”».

После предсказания смерти королю смех, наконец, умолкает и сменяется общим негодованием: «Хозяин дома резко встал, и все встали вслед за ним. Он подошел к Казоту и сказал решительным тоном: “Милейший г. Казот. Прошу вас прекратить вашу мрачную шутку. Вы зашли слишком далеко и начинаете компрометировать как общество, в котором вы находитесь, так и самого себя”. <...> Казот не отвечал ничего и собрался уходить. Но г-жа де Грамон, желавшая все-таки избежать серьезного тона и вернуться к веселью, сказала, подойдя к нему: “Г-н пророк, вы всем нам предсказали нашу участь, а себя-то и забыли?” <...> Он помолчал несколько минут опустив глаза, потом сказал: “Читали ли вы, сударыня, *Историю осады Иерусалима* Иосифа Флавия?” — “Конечно, кто же этого не читал?” — “Так вот, во время этой осады один человек в течение семи дней обходил

⁵²⁴ В дальнейшем для экономии места привожу лишь перевод.

⁵²⁵ Ibid.

укрепления на виду у врага, крича без перерыву истошным голосом: «Горе Иерусалиму! Горе мне самому!». И наступил момент, когда огромный камень, брошенный орудием врагов, размогзил его на месте». Сказав это, Казот раскланялся и ушел»⁵²⁶.

Поэтика *Пророчества* ориентирована на эффект подлинности. Подобной стратегии XVIII в. был обучен Свифтом (*Путешествие Гулливера*), у Лагарпа ей подчинена уже первая фраза: «Il me semble que c'était hier, et c'était cependant au commencement de 1788. Nous étions à table...»⁵²⁷ («Мне кажется, что это было вчера, между тем происходило это в начале 1788 г. Мы сидели за столом <...>»). Как и у Свифта, в тексте рассыпано множество деталей, реалий быта, подробностей, которые должны подтвердить истинность рассказа: называются сорта вин («Мальвазия и Констанцское добавили веселью нужный градус непринужденности»⁵²⁸), темы споров (модный вопрос — «глуп ли Гомер?»), названия фривольных песенок и, наконец, «Я» рассказчика — залог правдивости в XVIII в., — все это работало на создание эффекта достоверности.

Подобная стратегия привела к выдвигению двух взаимоисключающих гипотез:

1) *Пророчество* Лагарпа — литературная мистификация (вся история выдуманна, будущее «опрокинуто» в прошлое, знакомому с деталями мнимому «протипу» легко и удобно прорицать);

2) в рассказе Лагарпа нашел отражение реальный факт.

Первой гипотезы придерживались Эйхенбаум, Бельчиков, Найдич, Вацура (главным образом, в комментариях к стихотворению Лермонтова *На буйном пируестве задумчив он сидел...*), но нельзя забывать, что современная исследователям эпоха не была склонна к иным толкованиям, все мистическое было под подозрением. Второго взгляда придерживались во Франции Жерар де Нерваль и его друг и соратник по журналистике, Теофиль Готье. Нерваль, посвятивший в книге *Иллюминаты* Казоту целую главу, изобразивший его мужественную смерть на гильотине (пожилой писатель умер со словами верности королю), привел *Пророчество Казота* Лагарпа, но в конце главы подчеркнул, что относится к рассказу Лагарпа «avec confiance relative» («с относительным доверием»; *Ibid.* P. 327). Что же касается главного аргумента Готье, что не надо было быть пророком, чтобы все это предсказать, то он уязвим: не будучи пророком, детали не предскажешь.

Во Франции с ними вступил в спор Ипполит Тэн в многотомном *Происхождении современной Франции* (Taine H. *Origine de la France contemporaine*, 1880–1890). В разделе о салонах кануна Революции он решительно отвергает возмож-

⁵²⁶ *Ibid.* P. 327.

⁵²⁷ *Ibid.* P. 321.

⁵²⁸ *Ibid.* P. 322.

ность подобной беседы на светском приеме. Можно было бы привести в его пользу еще один аргумент (своеобразный минус-довод): насколько известно, за все время не обнаружилось ни одного очевидца (свидетеля), который подтвердил бы рассказ Лагарпа.

Лагарп создал эссе-предупреждение, он отвергает феномен революции в целом. Писатели эпохи (Вальтер Скотт, Жермен де Сталь, Констан, Радищев, Карамзин, Пушкин, Вяземский, Лермонтов и мн. др.), не принимая, естественно, якобинский террор, в целом воспринимали Французскую революцию как величайшее событие, изменившее облик Европы, важный этап в развитии цивилизации. Понятно, что термин «царство разума» принадлежит словарю утопии, но это не зачеркивает значение «лучезарной эманации разума» (Томас Манн) в развитии общества, никакие террор и мистика его дискредитировать не могут.

В России на протяжении XIX в. *Пророчество Казота* пять раз издавалось в русском переводе, обычно без комментариев. Только в «Русском архиве» (1892) автор, скрывшийся за инициалом «Б.», несколько приоткрыл свою позицию: «Рассказ этот невольно останавливает внимание своей необычностью, хотя, конечно, остается на совести автора мемуаров»⁵²⁹ (Курсив мой. — Л. В.). Лермонтов, по-видимому, познакомился с *Пророчеством Казота* в 1829 г.: в это время в Москве выходит сборник *Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен*, где был дан русский перевод *Пророчества*. Через два года, в 1831 г., русский перевод снова был опубликован, на этот раз в приложении к «Русскому инвалиду»⁵³⁰. Лермонтов мог прочитать его и в оригинале (по воспоминаниям Шан-Гирея, французским языком он владел «как собственным»⁵³¹), и не только в *Oeuvres posthumes* Лагарпа, но и в последнем четырехтомном издании Казота (1818–1819), в которое автор предисловия включил текст Лагарпа⁵³² (кстати, это издание хранилось в библиотеке Пушкина).

Думается, главным в *Пророчестве* для юного Лермонтова была концовка, включающая в рассказ поэтику мифа. Лагарповский Казот, отвечая на вопрос о собственной участи и используя прием притчи, отсылает за разгадкой к Иосифу Флавию, чей герой предчувствует собственную смерть, которая с неумолимостью рока тут же сбывается. Этот часто используемый в литературе прием

⁵²⁹ Русский архив. 1892. Т. 2. С. 382–386. В XXI в. интерес к *Пророчеству* не угас. В 2001 г. на Московском фестивале современной музыки исполнялась музыкальная композиция Александра Вустина (композитора-модерниста, пишущего в традиции Шёнберга и Шнитке) *Энциклопедия пророчеств на слова Лагарпа*. В программе значится: «Музыка для десяти голосов», доминирующий голос — бас Казота.

⁵³⁰ Литературное прибавление к «Русскому инвалиду». 1831. № 19. С. 722–724.

⁵³¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 35.

⁵³² *Cazotte J. Oeuvres badines et morales, historiques et philosophiques. Nouvelle édition, corrigée et augmentée. Paris, 1819.*

включает в философское эссе тему античности, грандиозные коллизии греческой трагедии и, конкретно, — миф о Кассандре. «Бедолага» Иосифа Флавия повторяет эсхиловский вариант ее прорицания: «Горе мне! Горе вам!». Лагарп мастерски использует промежуточное звено — *Осаду Иерусалима* Иосифа Флавия. Имя Кассандры ни у римского историка, ни у Лагарпа ни разу прямо не названо, но весь связанный с этим именем комплекс идей входит в *Пророчество*, ретроспективно его подсвечивая.

Мотив предчувствия собственной гибели притягивает Лермонтова с первых шагов в поэзии. Ему чудится смерть «страшная» и, как у Кассандры, — «в чуждой стороне»:

Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.
(1831-го, июня 11 дня; I, 185)

Мое свершится разрушенье
В чужой неведомой стране.
(1830. мая. 16 число; I, 132)

Настанет день, и, миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни, гордый, хоть презренный,
Я кончу жизнь мою.
(I, 31)

Мотив провиденциального предчувствия собственной смерти, занимающий существенное место в лирике Лермонтова, связанный с античной мифопоэтикой, разрабатывается им в ключе немецких романтиков. По их убеждению, одно из главных отличий новой мифологии от античной в том, что первая не чисто *интуитивная*, содержит элемент рефлексии⁵³³ и включает в себя и отчетливое личностное начало. Современная мифопоэтика должна, по мнению Фридриха Шлегеля, содержать *квинтэссенцию авторской индивидуальности*. Фридрих Шеллинг писал о том же: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать собственную *мифологию*»⁵³⁴. Эти мысли характерны для эпохи, они носятся в воздухе.

⁵³³ Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж, 2004. С. 133.

⁵³⁴ Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 147.

Лермонтов чутко воспринимает идеи литературного неомифологизма: он подхватывает и развивает наполеоновский апологетический миф, вносит свое в русский вариант мифа об Андрее Шенье, самобытно переплавляет библейский ветхозаветный миф о падшем ангеле. Мифопоэтика Лермонтова, соответствующая романтическому миропониманию эпохи, в достаточной степени самобытна. Независимо от того, каким архаическим истоком она питается (языческим или библейским — Прометей, Орфей, Марсий или падший Ангел), произведения об Андрее Шенье, Наполеоне, Демоне, хотя и существенно различаются между собой, под его пером обретают общую черту: в них доминируют мотивы *несогласия, протеста и бунта*. Образу Прометея поэт придает трагико-ироническую окраску; такова запись Печорина в дневнике: «... гений, прикованный к чиновническому столу, может сойти с ума или умереть» (VI, 296); с иронией он может отзываться и о себе как о неомифологе: «Я прежде пел про демона иного: / То был безумный, страстный, детский бред» (IV, 173).

Глубокое отражение нашли эти идеи в стихотворении Лермонтова *На буйном пиршестве задумчив он сидел...* — *провидец* противопоставлен окружающим:

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

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

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

Как уже отмечалось, в стихотворении Лермонтова загадочно многое: лирическое «Я», хронотоп, причина, по которой поэт зачеркнул последнюю строфу, и, наконец, структурно важный вопрос — считать ли эти три строфы законченным стихотворением или экспозицией какого-то более емкого и сложного замысла (я придерживаюсь первого мнения). Не исключено, что эти неясности — одна из причин малой изученности произведения.

Сложность представляет и описание стиховой структуры: семантика вольного ямба до сих пор не привлекала внимания лермонтоведов. Вольный ямба этого

стихотворения отличается преобладанием *шестистопных* стихов⁵³⁵ (6 из 12, при том что среди остальных шести стихов один — четырехстопный, остальные — пятистопные). Примечательно, что шестистопный ямб использован в семантически узловых позициях: в первых трех строках, намечающих начальный звуковой камертон, и в двух завершающих строках.

В глубинных пластах стихотворения мерцают идеи античности; коллизии древнегреческого искусства даны с учетом промежуточного звена в передаче традиции — французской трагедии и французской лирики. Шестистопный ямб связывает произведение Лермонтова с французской поэтической традицией, конкретно — с александрийским стихом. По мнению М. Л. Гаспарова, у Лермонтова в целом семантика размера ощущается слабее, чем у Пушкина, но, думается, как раз в александрийском стихе она выявляет себя с очевидностью: размеру свойственна тенденция к обобщенности, философичности и глобальности. Александрийский стих несет память об античном мифе, древнегреческом театре, о французской трагедии XVII и XVIII вв., о французской и русской антологической поэзии. Разумеется, строки шестистопного ямба в этой пьесе — не александрийский стих, но все же эти шесть строк созвучны наиболее близким Лермонтову французским поэтам — Андрею Шенье, Ламартину, Гюго⁵³⁶. Таким образом, первое звуковое впечатление — связь с французской поэтической традицией.

В элегиях Андрея Шенье лирическое «Я» наполняется новым значением, поэт отходит от европейского штампа, его творческое развитие характеризуется движением в сторону индивидуализации. В юношеских провиденциальных стихах Лермонтова новаторство Шенье подхвачено, заметно еще более сильное движение в этом направлении; лирическое «Я» предельно индивидуализировано (поэт сообщает свой возраст, детали внешности, даже невыигрышные для себя подробности — «невысокий рост»).

На буйном пиришестве... в этом отношении разнится и от его ранних стихов, и от *Пророчества Казота* Лагарпа, где «Я» вполне конкретизировано. Можно отметить и различие на уровне идей: проблема оценки революции не занимает Лермонтова, в его тексте заметен лишь интерес к способности разума предугадывать будущее.

⁵³⁵ М. Л. Гаспаров отмечает, что 6-стопный ямб у Лермонтова относительно редок, причём из 21 произведения — 15 написаны александрийским стихом (*ЛЭ*. С. 543).

⁵³⁶ Примером могли бы послужить многие строки; вот несколько для сравнения. André Chénier. *Aveugle* (*Слепец*; имеется в виду Гомер): «Ses traits sont grands et fiers; de sa ceinture agreste // Pend une lyre informe, et les sons de sa voix // Émeuvent l'air et l'onde et le ciel et les bois»; Lamartine. *Le Lac* (*Озеро*): «Éternité, néants, passé, sombres abîmes // Que faites-vous des jours que vous engloutissez?»

Однако наибольший интерес для нас представляют черты *сходства*, а не различия. В обоих произведениях крупным планом дан образ пира («Средь звона чаш, и криков, и речей, // И песен праздничных, и хохота гостей...»). И там, и там прорицатель не участвует в общем веселье, он — в одиночестве, «задумчив», его «духовный взор» погружен в будущее. Общее — и в характере пророчества: прорицатель предсказывает смерть не только другим, но и, *по-кассандровски*, самому себе.

Поначалу может показаться, что в стихотворении Лермонтова не ясен хронотоп: где, когда, в какой стране происходит действие? Лагарп дает точное указание на время и место (в ранних провиденциальных стихах Лермонтова та же авторская стратегия). Но хронотоп лермонтовского текста не столь уж размыт: он с очевидностью высвечивается узловой лексемой *секира*, связывающей пьесу и с пушкинской элегией *Андрей Шенье* («... над нами // Единный властвует топор»; Пушкин. II, 398), и с лермонтовским тайным циклом *Андрей Шенье* («И загремела жадная секира»; II, 398), и с *Пророчеством Казота* Лагарпа. «Непоэтичное» слово *гильотина*, естественно, нигде не использовано; Лагарп осторожен и предусмотрительно его не упоминает (в 1788 г. гильотина еще не изобретена), он использует самую общую лексему: l'échafaud. У Лермонтова чаще всего — «плаха» или «секира»; по слову «плаха» и был в конце XIX в. обнаружен засекреченный Лермонтовым «тайный» цикл *Андрей Шенье*⁵³⁷.

На буйном пиришестве... вызывает много вопросов: к кому относится слово «друзья», как понимать максимально объективированное «Я» («И помню я...»), но наиболее загадочна последняя строфа. С ней связан частный вопрос (о семантике финальной строки) и структурно важный общий вопрос: почему в автографе узловая строфа зачеркнута.

Последняя строка полисемантична, ее, скорее всего, следует прочитывать так: «Вы все не увидите *секиру*, то есть не погибнете, ее *увиджу*, и, следовательно, — *погибну*, только я». Выдвигалось и противоположное объяснение, основанное на том, что на гильотине человека кладут вниз лицом, *секиры* он видеть не может. Оно представляется уязвимым (как и утверждение, что увидеть падение ножа может только стоящий в стороне *прорицатель*, мол, он один и останется в живых): не учитывается специфика языка поэзии. В. Э. Вацуро высказал гипотезу, что Лермонтов контаминировал несколько источников, в том числе, аналогичный мотив в широко известном предсмертном «ямбе» А. Шенье *Когда бляющему барану...* (*Quand au mouton bêlant la sombre boucherie*, 1794), «постро-

⁵³⁷ Комментируя в конце XIX в. строки «И голова, любимая тобою, // С твоей груди на плаху перейдет», И. С. Болдаков высказал гипотезу: лирический субъект пьесы *Не смейся над моей пророческой тоскою* (1837), не названный в ней по имени, — Андрей Шенье.

енном на контрасте между судьбой обреченного и судьбой его друзей, остающихся наслаждаться жизнью»⁵³⁸.

Ответить на вопрос, почему поэт зачеркнул последнюю строфу, лермонтоведы не пытались, высказывалось лишь предположение, что это было сделано из опасений цензуры (слова «дряхлающий мир» могли насторожить цензора: уж не Россия ли имеется в виду?). Думается, поэт вряд ли предполагал за цензурой подобную пронизательность. Самым расхожим объяснением могло бы быть предположение, что поэта не удовлетворила узловая мысль или форма ее выражения. Однако думается, возможно и другое объяснение, учитывающее специфику личности поэта.

Оказавшись в 24 года на Кавказе, Лермонтов впервые осязаемо ощутил соседство смерти. Мотив абстрактного «провиденциального предчувствия» гибели, внезапно приобретая зловещую актуальность, утратил притягательность, появилось вполне конкретное опасение спровоцировать судьбу и накликать беду. Можно возразить — написал значит свершил, но в мифологизированном сознании (в заклании) релевантно лишь *звучащее* слово, зачеркнул строфу — значит не накликал. На самом деле, увы! он все-таки накликал: через два года поэт погиб (правда, не от секиры) насильственной смертью на дуэли (но и по *свободному выбору*). Ю. Ф. Самарин писал: «Подробности ужасны. Он выстрелил в воздух, а противник убил его, стрелял почти в упор»⁵³⁹. Вяземский высказался о том же, но в своей манере: «В нашу поэзию стреляют удачнее, чем в Людовика Филиппа: второй раз не дают промаху»⁵⁴⁰. Это мгновение еще в 1832 г., в 17 лет, в стихотворении *Нет, я не Байрон, я другой...*, по-кассандровски мудро и одновременно по-детски простодушно предвидел сам Лермонтов: «Я раньше начал, кончу ране, // Мой ум не много совершит...».

У Лермонтова нет ни одного упоминания имени Казота. При первом издании стихотворения *На буйном пиришестве...* к 40-летнему юбилею со дня рождения поэта в первом январском номере «Современника» (1854 г.) оно было помещено под названием *Отрывок*⁵⁴¹ с опущенной третьей строфой. Было ли это сделано «из цензурных соображений»⁵⁴², как полагал Н. А. Любович (1853 г. — разгар цензурного террора), или по воле Лермонтова, зачеркнувшего строфу, пока установить не удалось. Через три с половиной года, в 1857 г., в том же «Современнике» стихотворение впервые было напечатано полностью, с восстановленной третьей строфой и под редакторским названием *Казот*. Н. А. Любович полагал, что и это название было дано из цензурных соображений: мол, желательнее было

⁵³⁸ Вацуро В. Э. «На буйном пиришестве задумчив он сидел...» // ЛЭ. С. 329.

⁵³⁹ Самарин Ю. Ф. Воспоминания о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 290.

⁵⁴⁰ Там же.

⁵⁴¹ Любович Н. А. С. 91–96.

⁵⁴² Найдич Э. Э. С. 122.

отвести мысль цензоров в сторону Франции (Казот — жертва якобинского террора). Но, думается, причины были иными: у руководителей «Современника» осталось чувство неудовлетворенности — самая значительная, узловая строфа оказалась элиминированной. И когда в 1857 г., после восшествия на престол Александра II, цензурная обстановка изменилась, они снова напечатали текст, на этот раз с третьей строфой, и рискнули дать редакторское название.

В середине XX в. многие лермонтоведы оценили правомерность такого названия: «У первых публикаторов стихотворения были веские основания озаглавить стихотворение именем Казота»²³. Однако в конце XIX в. ситуация была иная: *Пророчество Казота* Лагарпа было уже основательно забыто, а новые научные изыскания еще не осуществлены. Например, П. А. Висковатов в примечаниях к стихотворению в 1891 г. изумлялся: «Почему в издании 1863 года дано стихотворению название “Казот”, непонятно»⁵⁴³. В настоящее время эта генетическая связь не вызывает сомнения, ясно, что *Пророчество Казота* Лагарпа в мире Лермонтова оказалось востребованным: «Рассказ о Казоте, вероятно, привлек внимание Лермонтова как драматический эпизод, позволявший сконцентрировать в пределах одного стихотворения весь комплекс уже сложившихся исторических ассоциаций»⁵⁴⁴.

Сублимированность философско-исторической мысли *Пророчества Казота*, его высокая художественная ценность, повлекшая своеобразную *мифологизацию* рассказа Лагарпа, сделали его достойным поэтического отражения в замечательных стихах. Алхимия поэзии свободно переплывала пять страниц прозы в три емких катрена, фантастические события уникального вечера — в лапидарную картину, талантливый *jeu d'esprit* — в истинный лирический *chef d'oeuvre*.

⁵⁴³ Лермонтов. Сочинения. СПб.: Изд. Рихтера, 1891. Т. 1. С. 284.

⁵⁴⁴ Вацуро В. Э. «На буйном пиришестве задумчив он сидел...» // ЛЭ. С. 329.

МОТИВ ПОЛИТИЧЕСКОГО ИЗГНАНИЯ В ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

(*Дубовый листок...* Лермонтова и *Листок* Арно)

Изгнанием из страны родной
Хвались повсюду как свободой.
Лермонтов.
О, полно извинять разврат!

Немецкие романтики, окружившие блистательным ореолом личность поэта («Чем люди являются среди прочих творений земли, тем являются художники по отношению к людям»⁵⁴⁵), наряду с представлением о поэте-демиурге, воплощающем божественное творческое начало, создали романтический миф о носителе высокого страдания, поэте — *жертве, узнике, изгнаннике*.

Архетип *изгнанника*, рожденный массовым коллективным сознанием (или, по Юнгу, — подсознанием), с доисторических времен находит отражение в мифологии: нарушители воли богов, племенных норм и табу подвергаются изгнанию. В цикле о лабдакидах Эдип не только себя ослепляет, но и обрекает на изгнание; Этеокл изгоняет из Фив Полинника. Среди многих мифов на этот сюжет основополагающий — о Филактете: наказав его зловонной, незаживающей раной, боги вынуждают греков обречь Филактета на изгнание. Софокл в трагедии *Филактет* с психологической тонкостью и глубиной разработал сложный комплекс страданий изгнанничества. Забегая вперед, разрешу себе небольшое отступление: думается, в стихотворении Лермонтова *Спеши на Север из далека* есть легкая переключка с *Филактетом* (см. с. 266). Лермонтов мог познакомиться-

ся с трагедией во французском переводе Лагарпа и в русских переводах⁵⁴⁶. Возможно, Лермонтов обратил внимание на мысль Лагарпа об актуальности трагедии, высказанную в *Лицее*: «... le sujet de Philoctète était le seul de ceux qu'avaient traités des anciens, qui fût de nature à être transporté en entier et sans aucune altération sur les théâtres modernes» («... сюжет Филактета — единственный из всех, предложенных античными авторами, по своей природе был таков, что его можно было целиком и без всяких изменений перенести на современную сцену»)⁵⁴⁷.

С момента образования первых государств (т. н. греческих «тираний») категория изгнанничества становится политической данностью. Примечательно, что новый «миф» первоначально складывается не вокруг деятелей политики, а вокруг знаменитых поэтов. Однако, и это важно, первые известные европейские изгнанники — Овидий, Данте, Байрон — были не только гениальными поэтами, но и яркими политическими деятелями. Овидий, если и не был в связи с внучкой Августа Юлией и не участвовал против него в заговоре (официальная причина ссылки — его поэма *Наука любви*), осмелился на дерзкий «минус-прием», позицию *молчания*, воспринимаемую в подобные эпохи как неприятие власти. Данте, приговоренного гвельфами к смертной казни (он требовал призвать для объединения Италии немецкого императора), от гибели спасло добровольное изгнание. Байрона, выступившего в палате лордов против билля о смертной казни для луддитов и в защиту Ирландии (то есть по самым больным для Англии вопросам), общественная травля также обрекла на добровольное изгнание. Все трое художественно отразили статус изгнанника. Овидий в *Тристиях* сделал это наиболее пронзительно: «Какая грусть о Риме! И какие трогательные жалобы!» (XII, 84–85), — писал Пушкин. Данте, горячо сетующего на свою участь (*Божественная комедия, Трактаты*), всю жизнь не оставляла так и не осуществившаяся надежда: *великая поэма* отворит перед ним ворота в *родимую овчарню*. Байрон, осмысляя судьбу Данте на метауровне (*Пророчество Данте*), автобиографически соотносит ее со своей участью. Все трое фактически закладывают основы романтического мифа о поэте-изгнаннике. Лермонтов также отдает дань мифопоэтической традиции: «Несправедливым приговором // Я на изгнание осужден», — сетует его Демон (4, 236).

⁵⁴⁵ Шлегель Фридрих. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 170.

⁵⁴⁶ Лермонтов мог читать *Филактета* в трех русских переводах: 1) прозаическом В. Голицына (Филактет. Трагедия Софокла. Перевод с французского. М., 1799); 2) александрийским стихом С. Аксакова (Филактет. Трагедия в трех действиях, в стихах, сочиненная на греческом Софоклом, а с греческого на французский переведенная Ла Гарпом. М., 1816); 3) прозаическом И. И. Мартынова, переведшего с древнегреческого всего Софокла, 7 трагедий, выходявших в Москве с 1823 по 1825 гг. отдельными книжками.

⁵⁴⁷ *La Harpe*. Т. 2. С. 140 (Перевод мой. — Л. В.).

Слова эпитафии «Гордись изгнанием как свободой» отданы Лермонтовым лирическому субъекту стихотворения *О, полно извинять разврат!* (1832) — Андрею Шенье. В них звучит отзвук пушкинской строки «... гонением // Я стал известен меж людей» (II, 260) (*В. Ф. Раевскому*, 1822). Лирический герой Лермонтова хотел бы сравняться изгнаннической судьбой и с Шенье, и с Пушкиным, и с Байроном (*Нет, я не Байрон, я другой...*; 2, 33).

Складывающееся в России первой половины XIX в. представление об «авторском поведении» — существенный знак умонастроения эпохи: «Завоеванное Пушкиным и воспринятое читателями первой трети XIX в. право писателя на биографию означало, во-первых, общественное признание слова как деяния <...>, а во-вторых, представление о том, что биография писателя в некоторых отношениях важнее, чем его творчество. Требование от писателя подвижничества и даже героизма сделалось как бы само собой разумеющимся»⁵⁴⁸. Судьба Лермонтова — яркий тому пример: создание стихотворения *Смерть Поэта* и дуэль с де Барантом, дважды обрекшие поэта на изгнание, подтверждали его «право на биографию».

Разработку поэтом мотива политического изгнания можно разделить на два периода: до ссылки в 1837 г. (4 пьесы) и после нее (3 пьесы). В первый период тема изгнанничества — дань романтическому мифу; доминирует провиденциальное предчувствие поэтом собственного трагического жребия («Послушай, вспомни обо мне, // Когда законом осужденный // В чужой я буду стороне // Изгнанник мрачный и презренный», 1831; 1, 176). Однако уже в этот период к привычной трактовке добавляются личные «поправки». Нетривиально убеждение поэта, что изгнание «почетно», несет печать «избранничества»: им можно «гордиться». Важно также «открытие», что и в родной стране можно чувствовать себя изгнанником: «И жребий чуждого изгнанника иметь // На родине...» (1, 234) (*Ужасная судьба отца и сына*, 1831).

На переломе первого и второго периодов условности романтического мифа все больше вытесняются литературным автобиографизмом; факты жизни подчас предстают в неожиданном преломлении. Так, в стихотворении *Снежа на север из далека* (1837), созданном в пути, в момент возвращения из первой кавказской ссылки, самым невыносимым страданием оказывается *страх быть забытым* на родине: «Боюсь сказать — душа дрожит // Что если я со дня изгнания // Совсем на родине забыт!»⁵⁴⁹ (2, 234). В этих словах, думается, есть неточная реминис-

ценция из *Филактета* Софокла, где герой в ответ на слова сына Ахилла Неоптолема, что тот о нем *ничего не слышал*, восклицает: «О верх обид! <...> я совсем забыт во всей Элладе!»⁵⁵⁰.

Поэт обращается к Казбеку:

О, если так! Своей метелью,
Казбек, засыпь меня скорей
И прах бездомный по ущелью,
Без сожаления развей.

(2, 234)

Впервые в «изгнанническом» цикле образ природы получает мифопоэтическое значение: к очеловеченному Кавказу поэт обращается дружески-интимно, как к другу, заслуживающему доверие.

Вторая кавказская ссылка, физически и морально более тяжелая, чем первая, изменившая мировосприятие Лермонтова, подорвала в чем-то и веру в «дружественность» природы: она равнодушна к человеку. В стихотворении *Тучи* (1840) поэт поначалу как будто объединяет себя с тучами общей изгнаннической судьбой:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Включая прием олицетворения, в поисках ответа на экзистенциальные вопросы «человеческой участи», выдвигая предположение, не «гонят» ли тучи в изгнание общи «злые» силы, Лермонтов вводит в подтекст автобиографический план:

Что же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Но подводящий итог катрен отмечает такую возможность — природа холодна и равнодушна, у нее нет родины, следовательно не может быть и изгнания:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно-холодные, вечно-свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

⁵⁴⁸ Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора). *Лотман Ю. М. Избранные статьи* в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 365.

⁵⁴⁹ Примечательно: *Филактет* — первая трагедия Софокла, с которой познакомился русский читатель.

⁵⁵⁰ *Софокл. Филоктет // Драмы. М., 1914. Т. 1. Р. 204. Издание М. и С. Сабашниковых. Перевод Ф. Зелинского.*

Усиливающийся трагизм мироощущения находит выражение в «социологизации» мотива изгнанничества, что особенно характерно для пьесы *Прощай, немытая Россия* (1841). Пронизанное сарказмом стихотворение — вершина политической лирики Лермонтова. Безликие гонители поэта раннего периода («свет», «толпа», «клеветники») в пьесе получают адресат — *официальная николаевская Россия*:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, послушный им народ.

Изгнание может даровать свободу:

Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих царей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Провиденциальная метафора «Гордись изгнанием как свободой», звучащая в 1832 г. достаточно абстрактно, как бы реализуется. В. Г. Короленко, размышляя над этим стихотворением, писал: «Лермонтов умел чувствовать как свободный человек, умел и изображать эти чувства»⁵⁵¹. *Свобода* от «все-видящих очей», «всеслышащих ушей» представляется Лермонтову возможной лишь «за хребтом Кавказа». Примечательно, что подобную мысль высказывает и де Кюстин: «Я видел в России людей, краснеющих при мысли о гне-те сурового режима, под которым они принуждены жить, не смея жаловаться; эти люди чувствуют себя свободными только перед лицом неприятеля; они едут на войну в глубине Кавказа, чтобы отдохнуть от ига, тяготеющего на их родине»⁵⁵².

Существенно отличающаяся от этого предельно ясного «публицистического» стихотворения последняя пьеса цикла *Листок* (1841), тесно связанная с мифопоэтической традицией, загадочна и противоречива. На первый взгляд, она далека от темы политического изгнания, лишь эпитет «суровый» («вырос в отчизне суровой»), упоминание о некоей «буре» и тот факт, что листок «... докатился до Черного моря» позволяют высветить скрытую в подтексте связь. С этой точки зрения существенно знание генезиса: главный источник пьесы — романтическая элегия Антуана Арно (Antoine Vensan Arnault, 1766–1834) *Листок* (*La Feuille*, 1815).

⁵⁵¹ Короленко В. Г. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1988. С. 331.

⁵⁵² Custine A. de. *La Russie en 1839*. Paris. 1840. P. 100.

Этому небольшому стихотворению в России досталась необычная судьба — оригинал вошел в хрестоматию, его заучивали наизусть, охотно декламировали, активно переводили (Жуковский, В. Л. Пушкин, Давыдов, С. Дуров, Брюсов). Примечательно, что его высоко ценили политические изгнанники: «Участь этого маленького стихотворения, — писал Пушкин, — замечательна, Костюшко перед своей смертью повторил его на берегу Женевского озера; Александр Ипсиланти перевел его на греческий» (XII, 46).

Есть закономерность в том, что *Листок* создал именно Арно: французский поэт дважды подвергался изгнанию и после каждого из них создавал произведение, остававшееся в культурной памяти эпохи. Казалось, сама судьба диктовала Арно его тему: он не захотел покинуть своего благодетеля, графа Прованского (будущего короля Людовика XVIII) и последовал за ним в изгнание. В созданной в Англии трагедии *Мариус в Минтурне* (*Marius à Minturnes*, 1793) Арно отошел от шаблонной трактовки образа: героем пьесы он сделал не Мария-тирана, а Мария-изгнанника⁵⁵³. Мысль, что изгнание может стать подвигом стойкости, для бурной эпохи Революции оказалась животрепещущей актуальной: трагедию Арно приняли с восторгом⁵⁵⁴.

Неожиданный триумф определил рождение Арно как трагика. Он мог бы безбедно жить за границей, но статус изгнанника — не для него, какая-то сила неудержимо толкает его на родину. Арно не сомневается — во Франции его ждет смерть, и все же в 1793 г. он добровольно возвращается. Все развивается по привычному сценарию: в Дюнкерке он схвачен, брошен в камеру, гильотина неминуема, но, к общему изумлению, Комитет общественного спасения (Comité du salut public) громогласно объявляет: все поэты изначально космополиты, их родина — вселенная, закон об эмигрантах их не касается. И... чудо: он на свободе!

Другой любопытный факт биографии — дружба с Наполеоном. Тот, как известно, глубоко почитал древность; Арно слыл ее знатоком. Бонапарт даже пригласил его на корабль «Восток», плывший в Египет. В пути они спорили о Цезаре, Гомере, Оссиане, но больше всего о жанре трагедии («главная тема трагедии — *политика*», — утверждал Бонапарт). «Однажды после долгого спора, ко-

⁵⁵³ «... это было смелое предприятие для молодого человека 24-х лет: возбудить участие к отвратительному Марию, человеку, наполнившему Италию кровью и кознями...» (слова из приводимой Пушкиным в статье *Французская Академия* речи Э. Скриба, произнесенной им при вступлении в Академию; XII, 49).

⁵⁵⁴ Возможно, не без влияния Арно Лермонтов в начале 1830-х гг. также заинтересовался личностью Мария. В 1831 г. поэт записал план пятиактной трагедии «Марий (из Плу-тарха)». Примечательно, что семнадцатилетний автор не пожелал следовать Арно: хотя во втором акте у него на мгновение появляется «Марий-изгнанник», все же главная ипостась героя (в классической трагедии она предстает, как правило, в пятом акте) у Лермонтова обозначена как «деспот и тиран» (VI, 375–376).

гда генерал сказал ему: “как бы то ни было, но мне хочется сочинить с вами вместе трагедию”, — “Охотно, — отвечал Арно, — тогда, когда мы сочиним вместе план сражения!”»⁵⁵⁵. С 1799 г. Арно — член Академии; однако после *Ста дней* (Арно, естественно, встретил их сочувственно), писатель был исключен из Академии (факт для Франции до того немыслимый) и как приверженец Наполеона отправлен в изгнание.

Когда-то в первом изгнании родился Арно-«трагик», во втором, условно говоря, родился «баснописец». Пушкин писал: «Две или три басни, остроумные или грациозные, дают покойнику Арно более право на титул поэта, нежели все его драматические творения. Всем известен его “Листок”» (XII, 46). Популярность этой пьесы в России определялась целым комплексом причин: знанием необычной судьбы Арно, пониманием смысла аллегории («могучий дуб» — Наполеон), стиховым новаторством. Не случайно сам Арно (да и Пушкин) называл эти пьесы «баснями». В них непривычное, парадоксальное для того времени, сочетание лирико-философской идеи и басенной структуры (диалогическая форма, частый в баснях, например, у Лафонтена, семисложник, неразделенность на строфы, домашняя лексика, в конце — едва заметное назидание). Эту, если можно так назвать, «лирико-философскую басню» отличало то единство (по Пушкину) «волшебных звуков, чувств и дум», которое свойственно высокой лирике.

Arnaut
La Feuille

De la tige détachée,
Pauvre feuille desséchée,
Où vas-tu? Je n'en sais rien.
L'orage a brisé le chêne
Qui seul était mon soutien.

De son inconstante haleine
Le zéphyr ou l'aiglon
Depuis ce jour me promène
De la forêt à la plaine,
De la montagne au vallon.
Je vais ou le vent me mène,
Sans me plaindre ou m'effrayer:

Жуковский
Листок

От дружной ветки отлученный
Скажи, листок уединенный,
Куда летишь? «Не знаю сам;
Гроза разбила дуб родимый,
С тех пор по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок,
Куда на свете все стремится,
Куда и лист лавровый мчится
И легкий розовый листок.

⁵⁵⁵ Слова из приводимой Пушкиным в статье *Французская Академия* ответной речи Вильмена на речь Скриба XI.

Je vais où va toute chose,
Où va la feuille de rose
Et la feuille de laurier.

(1818)

В пьесе чувствуется отзвук мифопоэтической традиции: в ее подтексте мысль о смерти, уравнивающей «всё» и «вся». В последнем случае важна семантика сложных мифологем: «розы» (жизнь, любовь, радость, верность) и «лавра» (честь, слава, признание, гордость). Ни один из переводчиков, думается, не смог создать конгениальный перевод, в первую очередь — передать музыкальную прелесть оригинала.⁵⁵⁶ Но у каждого были свои находки⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Оторванный от ветки, бедный засохший листок, куда ты летишь? «Не знаю сам. Буря разрушила дуб, который был моей единственной опорой. С этого дня меня мчит зефир или аквилон от леса к полю, от горы к долине. Я лечу туда, куда несет меня ветер, не жалуясь и не страшась, лечу туда, куда на свете стремится все, куда летит и лепесток розы, и лист лавра». (Перевод мой. — Л. В.)

⁵⁵⁷ У Жуковского тяжеловаты первые две строки, пропала доминантная мысль о стойкости в изгнании, но есть ценная находка: эпитет «родимый», теплое разговорное словечко. Будущие переводчики им воспользуются. Лермонтов также, но по-своему, изменив категорию рода (у него подчеркнуто женское, материнское начало: не «родимый дуб», а «родимая ветка» — *Дубовый листок оторвался от ветки родимой*).

Давыдов использует эту и другие находки Жуковского, вводит в перевод тему стойкости («не сетуя, и не робея»), но и у него есть «слабинки», например, неуклюжее «всему неизбежимый рок». Брюсов использует все находки предшественников, не упускает ни одной мысли Арно, удачно передана форма вопросов и ответов, у него — лучший перевод.

Д. Давыдов

Листок иссохший одинокий,
Пролетный гость степи широкой,
Куда твой путь, голубчик мой?
«Как знать мне! Налетели тучи,
И дуб родимый, дуб могучий
Сломали вихрем и грозой.
С тех пор игралище Борея,
Не сетуя и не робея,
Ношу я, странник кочевой,
Из края в край земли чужой;

Брюсов
Листок

Сорван с веточки зеленой,
Бедный листик запыленный,
Ты куда несешься? — Ах,
Я не знаю. Дуб родимый
Ниспровергла буря в прах.
Я теперь лечу, гонимый
По полям и вдоль лесов,
По горам и долам мира,
Буйной прихотью ветров,
Аквилона и Зефира.
Я без жалобы, без слов,

Лермонтовский *Листок*, самое глубокое произведение изгнаннического цикла, во многом генетически связан с элегией Арно. Характерный для мифопоэтической традиции образ иссохшего листка, доминирующий в обоих стихотворениях как универсальный символ неприкаянности и одиночества человеческого существования, встречается в мифологии (языческой и библейской) и в фольклоре с незапамятных времен⁵⁵⁸. Однако привлечение мотива оказывалось, как правило, маргинальным. Арно — первый поэт, построивший целое стихотворение на мифологизированной символике: «человеческая жизнь — опавший лист».

Продолжая начинание Арно, Лермонтов создает стихотворение под тем же названием, частично построенное на том же мотиве. Однако оно вполне оригинальное, более емкое по мысли и по объему (у Арно 12 строк семисложника, у Лермонтова — 24 строки пятистопного амфибрахия):

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый;
Засох и увял он от холода, зноя и горя;
И вот наконец докатился до Черного Моря.

У Черного Моря чинара стоит молодая,
С ней шепчется ветер, зеленые ветки лаская;
На ветвях зеленых качаются райские птицы;
Поют они песни про славу морской царь-девицы.

И странник прижался у корня чинары высокой;
Приюта на время он просит с тоскою глубокой
И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Один и без цели по свету ношуся давно я.
Засох я без тени, увял я без сна и покоя.

Несусь, куда несет суровый,
Всему неизбежимый рок,
Куда летит и лист лавровый,
И легкий розовый листок.

(1821)

Мчусь, куда уносят грозы
В этой жизни все в свой срок:
Лепесток засохшей розы,
Как и лавровый листок.

(1913)

⁵⁵⁸ См.: Кононенко Е. Н. К вопросу об источниках поэзии М. Ю. Лермонтова (стихотворение «Листок») // Вопросы русской литературы. Издательство Львовского университета. Львов, 1966. Вып. 1. С. 109–110.

Прими же пришельца меж листьев своих изумрудных,
Немало я знаю рассказов, мудреных и чудных».

«На что мне тебя, — отвечает младая чинара, —
Ты пылен и желт, — и сынам моим свежим не пара.
Ты много видал — да к чему мне твои небылицы?
Мой слух утомили давно уже райские птицы.

Иди себе дальше, о, странник! тебя я не знаю!
Я солнцем любима, цвету для него и блистаю;
По небу я ветви раскинула здесь на просторе,
И корни мои умывает холодное море».

Листок Лермонтова (как и *Листок* Арно), на первый взгляд, по структуре — несложное стихотворение: парная рифма с женскими окончаниями, в строфике симметрия (3 катрена посвящены листку, три — чинаре), синтаксис четкий, смысл укладывается в строку (нет «переносов-enjambements»), лексика без романтических ухищрений, почти нет тропов (лишь пара олицетворений), есть легкий намек на звукопись (подражание звуку ветра — в первой строфе девять раз гласный «и»).

Однако простота пьесы кажущаяся. При чертах сходства с элегией Арно, это произведение в достаточной степени самобытно: в нем представлен целый новый мир, противопоставленный миру листка, — мир чинары. Желание ввести в пьесу гендерное начало — не рациональный прием с целью отмежеваться от Арно, а органическая потребность, знак специфики лермонтовского гения. Образ чинары вызвал наибольшие споры (не угасшие до сих пор), причем субъективное прочтение нередко утверждалось как единственно верное (позиция по отношению к зрелому Лермонтову изначально уязвима). Э. Э. Найдич полагал, что чинара — символический образ, «воплощающий идеал»⁵⁵⁹; но с понятием «идеал» не увязывается представление об эгоистическом жестокосердии. По мнению Л. П. Семенова, как бы заранее, исподволь вступившего в спор с Найдичем, чинара воплощает «равнодушие счастливых к несчастным»⁵⁶⁰. Автор статьи в *ЛЭ*, К. М. Черный считал, что чинара символизирует «... отторженность от реальной жизни <...>, нежелание знать ничего, что выходит за границы собственного мира»⁵⁶¹. Можно предложить множество ракурсов прочтения образа. «Географический»: чинара — воплощение юга, его сладостной неги («листок» — гость Севера); «гендерный»: женское начало, стремящееся к стабильности, покою, мужское — к вечному движению и поиску; «возрастной»: чинара — воплощение

⁵⁵⁹ *ЛЭ*. С. 46.

⁵⁶⁰ Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 370. В дальнейшем: Семенов.

⁵⁶¹ *ЛЭ*. С. 263.

юности и красоты, подчас эгоистичной. По Фридриху Шеллингу, возможность множественного прочтения образа — верный знак истинной поэзии.

Различие в семантике двух *Листков* влечет различие в форме: пятистопный амфибрахий, создающий более медленный темп повествования, соответствует не басенной, а сказовой речи; тем самым усиливается интонация исповедальности. Лермонтовский Листок не стыдится проявления слабости («... засох я без тени, увял я без сна и покоя»). Он *человечен*, может обратиться с просьбой («Приюта на время он просит с тоскою глубокой») и в целом вызывает больше сочувствия; категория многозначности релевантна и по отношению к нему. От понимания лермонтовского образа зависит ответ на вопрос, какова авторская позиция: объективный или субъективный дискурс отражен в пьесе? У Арно аллегоризм настолько прозрачен, что заставляет воспринимать его *Листок* как прямое самовыражение лирического героя. У Лермонтова сложнее: введен мир чинары, есть иной взгляд. С. Дурылин считает, что в его пьесе превалирует объективная позиция: «... зрелая лирика Лермонтова начинает чуждаться открыто-субъективных форм, “Листок” — пример избегания прямого обнаружения “Я” поэта»⁵⁶². Подобную мысль С. Н. Шувалов довел до крайности: на его взгляд, дубовый листок вообще чисто «пейзажный символ». Но лирическое «Я» поэта отмечено автобиографически: «И вот наконец докатился до Черного Моря». Тот, кто не замечает в пьесе «Я» поэта и не улавливает подспудного мотива политического изгнания, думается, много теряет в истолковании замысла пьесы. К. М. Черный игнорирует лексему «отчизны суровой» (сказать что-либо *прямее* в 1841 г. для находящегося в ссылке поэта было невозможно). Черный находит в пьесе лишь мотив «бесцельного существования». С противоположной позиции оценивает пьесу Л. П. Семенов, вычитывающий в ней прямое самовыражение Лермонтова: «Он одарен был душой мятежной, дерзновенной. Порою он испытывал утомление, потому что судьба обрекла его на борьбу беспощадную и непрекращающуюся, но вновь, в самом себе, он находит новые силы. Поэтому молит “приюта” только “на время”»⁵⁶³.

Для поэтики лермонтовского *Листка*, связанной с мифопоэтической традицией, существенна символика цвета⁵⁶⁴. Мифологема «лист» отмечена знаковой колористикой, два цвета диктуют семантику: *зеленый (изумрудный)* — символ жизни, молодости, красоты, и *желтый (поблекший)* — символ увядания, смерти, старости. К чинаре относится первый ряд («зеленые ветви», на «ветках зеленых»), «изумрудные листья), к листку — второй («ты пылен и желт», «засох», «увял»).

⁵⁶² Дурылин С. Как работал Лермонтов. М., 1934. С. 54.

⁵⁶³ Семенов. С. 370.

⁵⁶⁴ Согласно мифу, природа *зеленела*, когда Аид отпускал Персефону на землю, но растительность *желтела* и *чахла*, когда дочь Деметры возвращалась в Царство Мертвых.

Обе пьесы, и Арно, и Лермонтова, нашедшие отклик в европейской поэзии, были важны для развития национальной лирики. Образ безжалостно влекомого ветром листка (символ *одиночества*) подхватит через полвека самый неприкаянный из французских символистов, поэт трагической судьбы, Поль Верлен. Его *Осенняя песня (Chanson d'automne, 1864)*, проникнутая интонацией безнадежности и полная неизбежной тоски, завоевала хрестоматийную известность:

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte⁵⁶⁵.

Примечательно, что и в России самый пронзительный отклик на *Листок* Лермонтова принадлежал гениальному лирику, поэту трагической судьбы, Афанасию Фету⁵⁶⁶. Через столетия, за три года до смерти, в 1890 г. он создает благодарственный гимн *Поэтам*, обладающим, как Фет считает, волшебной властью превращать *серую реальность* в *золото поэзии*. Лучшей иллюстрацией своего излюбленного тезиса, чем лермонтовский *Листок*, Фет искать не пожелал. Две строки из гимна *Поэтам*, как будто выгравированные на металле, навсегда запечатлели неуываемую прелесть лермонтовского образа:

Этот листок, что изсох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопенье⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Verlaine Paul. Poésies. Moscou. 1977. P. 50. («И я уйду на встречу злему ветру, который несет меня, то туда, то сюда, как мертвый лист»).

⁵⁶⁶ Есть основания для выдвижения гипотезы, не претендующей, впрочем, на обязательность. Известно, что детство Фета было трагичным: в 14 лет он был безжалостно, без объяснений, на 4 года увезен из России, отторгнут от дома, от матери, можно сказать, от «ветки родимой». По воспоминаниям его университетского друга Аполлона Григорьева, травма детства омрачила надолго юность Фета: «Я не видел человека, которого бы так душила тоска...» (цит. по: *Тархов А. Е. «Музыка груди» // А. А. Фет. Сочинения. Т. 1. М., 1982. С. 10*). В 1843 г., через два года после гибели Лермонтова (естественно, Фет знал наизусть его стихи), он, начинающий поэт (только что в «Отечественных записках» обнаруживает *Листок*. Думается, он испытал потрясение, *узнав* мольбы своего детства: «бедный листок, как мало он просит, и какой беспощадный отказ!» Можно предположить, что это впечатление *выгравировалось* в памяти поэта навсегда.

⁵⁶⁷ *Фет А. А.* Соч. в 2 т. М., 1982. Т. 1. С. 72. (Курсив мой. — Л. В.)

МОТИВ ПОСМЕРТНОЙ ЛЮБВИ В ПОЗДНЕЙ ЛИРИКЕ ЛЕРМОНТОВА

(*Любовь мертвеца* Лермонтова
и *Влюбленный мертвец* Альфонса Карра)

В период второй кавказской ссылки мотив смерти, характерный уже для ранних стихов Лермонтова, заметно усиливается; он звучит во многих стихотворениях: *Памяти А. И. Одоевского* (1839), *Сон* («В полдневный жар в долине Дагестана...»; 1841), *Выхожу один я на дорогу...* (1841), *На буйном пиришестве...* (1841) и др. Поэт побывал в боях, и близкое соседство смерти, думается, наложило след на его мировосприятие. По воспоминаниям графини Е. А. Ростопчиной, которую Лермонтов навещал 12 апреля 1841 г., уезжая из Петербурга на Кавказ, в разговоре он то и дело возвращался к предчувствию ожидающей его смерти. Тема смерти в разных аспектах окрашивала его лирику последнего периода, несущую отчетливую печать литературного автобиографизма. Стихотворение *Любовь мертвеца*, созданное за четыре месяца до гибели, в какой-то мере также написано под этим знаком.

В «коллективном бессознательном» (по Юнгу) древних греков архетип любви — грозная могучая сила, определяющая судьбы рода и племени. Ради этой страсти герой мифа способен совершить, казалось бы, немислимое — по своей воле спуститься в Царство Аида. Наиболее известны мифы об Орфее и о Лаодамии, описание которых удобнее всего дать в ключе *гносеологической школы* Я. Э. Голосовкера («мудрость мифа»). Орфей, верящий в силу своего музыкального гения, добивается от Аида разрешения забрать на землю Эвридику. Но бог Царства Мертвых оказывается тонким психологом. Поставив, казалось бы, самое легкое условие — *не оглянуться*, он одерживает победу. Аид, знаток человеческой природы, не сомневается: смесь безумной надежды и отчаянной тревоги заставит Орфея обернуться в последнюю секунду.

Еще более трагичен миф о Лаодамии. Ее жених, юный царь Протесилай, уходит на Троянскую войну прямо со свадьбы. Зная предсказание оракула (первый,

кто сойдет с корабля на землю Трои, будет тут же убит), он свершает это действие. Почти обезумевшая от горя Лаодамия, желая пребывать с ним рядом вечно, по своей воле спускается в Царство Мертвых (это ее Ф. Ф. Зелинский назвал «Античная Ленора») ⁵⁶⁸.

Лермонтов, думается, вряд ли был знаком с этим мифом, но эпизод из *Энеиды*, связанный с карфагенской царицей Дидоной, вернее всего, знал. Поэт мог с ним познакомиться по русскому переводу *Энеиды* В. Санковского (СПб., 1775) и по французским переводам. Интересу к поэме способствовали также статья С. П. Шевырева об *Энеиде* в Ученых записках Московского университета (1835) и шумный успех *Энеиды* Котляревского (за первую треть века вышло 22 издания) ⁵⁶⁹.

Дидона, лишь вскользь упомянутая Гомером, в *Энеиде* — центральный женский образ. Свято хранящая верность погибшему супругу, царю Сихею, красавица Дидона, подобно Пенелопе, отказывает всем женихам. Эней смог победить ее только с помощью богов: Венера, стремящаяся любым способом задержать Энея в Карфагене (лишь бы в будущем не был основан Рим), добивается согласия своего сына (Амура) внушить царице неодолимую страсть. Предчувствуя предательство троянца, Дидона велит сложить обманный костер, якобы для того чтобы сжечь все, что хранит о нем память. Узнав о коварном побеге (он уводит флот ночью, тайком, не попросившись), Дидона восходит на костер и закалывает себя мечом. Эней, блуждая в поисках отца по Царству Мертвых, неожиданно ее встречает; он пытается вымолить прощение, объяснить, что был обязан выполнить волю Юпитера, но Дидона не желает его слушать.

В *Любви мертвеца* можно заметить отдаленную реминисценцию этого эпизода: сходство в форме страстного обращения на «ты» и в красноречивой детали. Внезапно увидев Дидону с зияющей кровавой раной, суровый воин Эней не может сдержать слез: «Слез Эней не сдержал и с любовью ласково молвил: “Стой! От кого ты бежишь? Дай еще на тебя поглядеть мне!”» ⁵⁷⁰. Лирический герой Лермонтова также не может «сдержать слез»: «Желаю, плачу и ревную, как в старину» (2, 182).

В новом времени разработка мотива посмертной любви связана с зарождающейся традицией *неомифологизма*: в функции мифологемы начинают выступать имена литературных героев. Яркий пример — история любви Франче-

⁵⁶⁸ Зелинский Ф. Ф. Античная Ленора // Из жизни идей. «Логос-СПб.», 1995. С. 247–272. Лаодамию упоминают Гомер и Вергилий, Еврипид посвящает ей утраченную трагедию, Овидий — одно из Посланий героинь.

⁵⁶⁹ Даже Наполеон, не знавший украинского языка, взял *Энеиду* Котляревского на остров Св. Елены.

⁵⁷⁰ Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: ГИХЛ, 1979. С. 255. Перевод С. Ошерова.

ски де Ремини и Паоло во втором круге *Ада*. Гуманист Данте позволил этим грешным душам летать рядом в смертоносном вихре страсти, реализовав, таким образом, метафору — «любовь за гробом». В рассказе Франчески органично сливаются страсти земли и ада. По глубине трагизма этот эпизод, условно говоря, достигает высоты *мифа*. Не случайно эту сцену художники стремились запечатлеть на языке многих искусств: музыки, живописи, скульптуры и, разумеется, поэзии⁵⁷¹.

Отмечая связь фольклорной традиции с античной, Ф. Ф. Зелинский в книге *Из мира идей* маркирует конструктивность подобной преемственности счастливо найденным названием главы — *Античная Ленора* (он подчеркивает мощное воздействие баллады Бюргера *Ленора* (1776) на романтизм). России ученый-античник не касается, упоминая мельком лишь балладу Жуковского *Светлана* (1811) и его перевод *Леноры* (1831).

Суть оксюморонного названия *Античная Ленора*, делающего очевидным преемственность времен, Зелинский раскрывает на примере немецкой песни. Сюжетно-тематическая канва здесь, как правило, устойчива: невеста теряет жениха (он погибает в бою), она ждет его (или забывает); он неожиданно появляется на коне и уносит ее. Возможны два варианта развязки: если невеста *верна*, Бог забирает суженых на небо, если *изменила* — следует неистовая скачка и гибель неверной. Второй вариант (с той оговоркой, что невеста осталась верна, но посмела упрекнуть Бога за гибель жениха), дан в *Леноре*. Жуковский, желая избежать трагического финала, закончил свою балладу happy end'ом. Что касается Лермонтова, то мотив жениха-мстителя притягивает его уже с юности (*Гость*, 1831; *Русская песня*, 1831); трагический конец поэту ближе, он отвечает характеру его гения.

Хотя пьеса *Гость* незрелая, ученическая, она содержит новацию: мертвый жених собственной персоной является на свадьбу неверной. Загадочный пришелец молча сидит за брачным столом и лишь после прямого вопроса «Кто он?» звучат грозные слова:

«Ты помнишь ли, — сказал скелет, —
Свою прощальную речь:
Калмар забыт не будет мной;
С тобою в храм, и в гроб с тобой!

Калмар твой пал на битве — там,
В отчаянной борьбе.
Венец, девица, в гробе нам:

⁵⁷¹ «И я рассердился больше всего на то, // Что целовались не мы, а голуби // И что проплыли времена Паоло и Франчески» (Блок А. Т. 2. С. 291).

Я верен был тебе!..»
Он обхватил ее рукой,
И оба скрылись под землей.

(1, 130)

В фольклорных вариантах как правило, рассказ ведется от 3-го лица и главное действующее лицо — героиня (умерший жених возникает на земле на мгновение). Альфонс Карр, сместив акценты, внес существенное изменение в балладную структуру: в центр лирической пьесы он поместил *мужской* персонаж, *третье* лицо заменено *первым*, голос героя слышится с *того света*. Эта эстетическая находка, по-видимому, привлекла внимание Лермонтова. Предположение, что пьеса *Любовь мертвеца* написана по мотивам *Влюбленного мертвеца* А. Карра, первым высказал С. В. Штейн⁵⁷². Для гипотезы имелись веские основания, в первую очередь, тот факт, что сам Лермонтов, не желая скрывать преемственность, в первом варианте дал своей пьесе то же название, что и у Карра. Мотивно-тематическая общность, легкая лексическая перекличка, сходство первого варианта названия (Лермонтов первоначально назвал свою пьесу *Влюбленный мертвец*⁵⁷³) — подтверждали гипотезу. И все же одна «мелочь» вызвала сомнение — хронология. С. Штейн, чтобы сделать очевидной ошибку принятой на тот момент датировки, проявил немалую исследовательскую энергию (фактически, достижению этой цели была посвящена его статья); он убедительно доказал, что пьеса *Любовь мертвеца* создана не в 1839 году, как было принято считать, а в 1841-м. Его гипотеза получила статус доказанной.

Сопоставим оба текста⁵⁷⁴:

⁵⁷² Штейн С. В. «Любовь мертвеца» у Лермонтова и Альфонса Карра // Известия ОРЯС АН. 1916. Т. 21. Кн. 1. С. 38–47.

⁵⁷³ Такое название было в авторизованной копии, опубликованной в альманахе «Утренняя заря» (СПб., 1842. С. 44–46).

⁵⁷⁴ Перевод *Le mort amoureux*: «Я больше не чувствую камня, давящего мое хладное тело. Нежный и твердый голос говорит мне: “Проснись!” Разверзшиеся небеса являют глазам моим свое великолепие, ангелы зовут меня стать одним из них.

Ее любовь на земле была так дорога мне, что душа не надеется ни на что лучшее на небесах. Помогите мне, Господи, в этом новом испытании. До тех пор, пока она на земле, небо — изгнание для меня.

Сделай так, о Боже, чтобы мой рай был рядом с ней. Пусть моя душа сливается с ее ночными грезами, с цветком, который дарит ей свой опьяняющий аромат, с ветерком, который дрожит в ее прекрасных каштановых волосах.

Жизнь — испытание, полное борьбы для бедной осиротевшей души, которую я покинул на земле. Боже мой! Молю тебя, даруй ей в жизни, на время ее земного существования, все мое небесное блаженство» (Перевод мой. — Л. В.).

A. Karr
Le mort amoureux

Je ne sens plus la pierre
 Peser sur mon corps froid;
 Une voix douce et fière,
 Me dit: réveille-toi!
 Les cieux ouverts révèlent
 Leurs splendeurs à mes yeux,
 Et les anges m'appellent
 Pour devenir l'un d'eux.
 Son amour, sur la terre,
 Me fut si précieux,
 Que mon âme n'espère
 Rien de plus dans les cieux.
 Secourez-moi, mon père,
 Dans ce nouveau péril;
 Tant qu'elle est sur la terre,
 Le ciel est un exil.
 Accordez-moi près d'elle,
 Mon Dieu! Mon paradis;
 Que mon âme se mêle
 Aux rêves de ses nuits,
 A la fleur qui lui donne
 Ses éivrants parfums,
 Au zéphyr qui frissonne
 Dans ses beaux cheveux bruns.
 La vie est une épreuve
 Bien pleine de combats
 Pour la pauvre âme veuve
 Que j'ai laissée en bas.
 Mon Dieux! je vous en prie
 En se séjour mortel,
 Ajoutez à sa vie
 Tout mon bonheur du ciel.

Любовь мертвеца

Пускай холодною землею
 Засыпан я,
 О, друг! Всегда, везде с тобою
 Душа моя.
 Любви безумного томленья,
 Жилец могил,
 В стране покоя и забвенья
 Я не забыл.
 Без страха в час последней муки
 Покинув свет,
 Отрады ждал я от разлуки —
 Разлуки нет.
 Я видел прелесть бестелесных
 И тосковал,
 Что образ твой в чертах небесных
 Не узнавал.
 Что мне сиянье божьей власти
 И рай святой?
 Я перенес земные страсти
 Туда с собой.
 Ласкаю я мечту родную
 Везде одну;
 Желаю, плачу и ревную
 Как в старину.
 Коснется ль чуждое дыханье
 Твоих ланит,
 Моя душа в немом страданье
 Вся задрожит.
 Случится ль, шепчешь засыпая
 Ты о другом,
 Твои слова текут пылая
 По мне огнем.

Сходство стихотворений в сюжетно-мотивной общности, однако пьеса *Любовь мертвеца* глубоко отлична от французской пьесы. У Лермонтова не только иная форма, четные стихи в два раза короче (в них не четырехстопный, а двухстопный ямб, чем достигается бóльшая выразительность разговорной интона-

ции), но есть и принципиальное различие на идейном уровне. Используя тот же тематический план, что и у Карра, — любовь мертвеца к земной возлюбленной, прославляя, как и тот, верность «за гробом», Лермонтов уже в первую строфу вносит ноту упоения чувственной страстью («Любви безумного томленья ... Я не забыл»). Готовности к самопожертвованию лирического героя Карра Лермонтов противопоставляет жажду земной любви, его герой далек от альтруизма. Поэт вносит мотив кощунственного отказа от небесного счастья: его лирический герой земные страдания ценит выше райского блаженства⁵⁷⁵.

Сложный вопрос: как соотносится пьеса Лермонтова с оригиналом? Это не «вольный перевод», как назвал его Штейн, не свободная «переделка», не пьеса «по мотивам», не «перевод жанра» (по Эткинду). Стихотворение Лермонтова — произведение вполне оригинальное и, в то же время, «каррообразное»; думается, его можно назвать — парафраз *à la* Карр. Формальные отличия (у Лермонтова пять октав, вместо четырех; укороченные четные строки — сочетание четырехстопного и двухстопного ямба — вместо шестисложника Карра) определены всей художественной структурой пьесы. В названии *Любовь мертвеца* подчеркнута оксюморонность, оно более сильное и жесткое, чем *Влюбленный мертвец*. Мысль пьесы Карра на поверхности: ради счастья оставшейся на земле «осиротевшей души» лирический герой готов пожертвовать всем, включая «райское блаженство». В пьесе Лермонтова клубок идей намного сложнее, звучат ноты несогласия и протеста (четыре октавы не хватило, потребовалась пятая). Поэт вносит мотив кощунственного отказа — земные страдания он ценит выше райского блаженства. Готовности к самопожертвованию лирического героя Карра он противопоставляет жажду земной любви.

С первой строфы звучит мотив упоения чувственной страстью: «Любви безумного томленья... // Я не забыл». В словах «жилца могил» звучит, нарастая, тема ревности; покойник «бдит» и в загробном мире, он способен услышать произнесенное невестой шепотом во сне чужое имя. Для передачи отчаяния лирического героя Лермонтов находит «поистине дантовский образ»⁵⁷⁶ — «Твои слова текут, пылая, / По мне огнем». Хотя герой как будто лишь увещевает невесту («Ты не должна любить другого...» — клятва была дана перед аналоем), в его словах звучит скрытая угроза:

⁵⁷⁵ При первой публикации пьесы в 1841 г. в альманахе «Утренняя заря» эти строки были изъяты цензурой и заменены многоточием. О религиозных раздумьях Лермонтова 1839–1841 гг. см.: Турьян М. А. Владимир Одоевский и Лермонтов: к истокам религиозных споров // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. Новое Литературное Обозрение. М., 1995–1996. С. 193–196.

⁵⁷⁶ Черный. «Влюбленный мертвец» //ЛЭ. С. 268.

Увы, твой страх, твои моления
К чему оне?
Ты знаешь, мира и забвенья
Не надо мне!

Находка Карра (мужской голос звучит с того света) нашла отражение и в балладе Сон (1841), предвосхитившей концепцию сна как творчества, предложенную в XX в. Борхесом. В символической пьесе («сон в кубе», по В. С. Соловьеву) Лермонтов дает «зеркальное отражение» снов героя и любимой. Заметим, кстати: в древнегреческой трагедии символические сны, предвещающие гибель, занимают важное место⁵⁷⁷.

В заключение хотелось бы вновь коснуться проблемы *доказательности* гипотезы. Поиск истины подчас включает сложную диалектику: выдвижение гипотезы, ее опровержение и, в случае удачи, при последующем выявлении нового подтверждающего факта, ее апробация. В этом отношении изучаемая гипотеза С. Штейна примечательна: при всей исключительности, ее судьба в чем-то закономерна. Ученый выдвинул весьма аргументированное предположение: на лицо и мотивно-тематическая общность, и лексическая перекличка, и сходство первоначального варианта названия. На первый взгляд, гипотеза казалась вполне убедительной. Однако судьба ее оказалась непростой. Стоило уточниться месяцу издания стихотворения Карра — май (Карр опубликовал его в собственном малотиражном литературно-публицистическом журнале «Guèrges» — «Осы»), как стало ясно, что возможность ознакомления с ним Лермонтова, находящегося на Кавказе, в два месяца, оставшиеся до дуэли, была минимальной. Казалось — гипотеза «похоронена» навсегда. Но вот в 1966 г. И. Л. Андроникову посчастливилось найти альбом М. А. Бартеневой, в котором в «дружеском соседстве» разместились стихотворение Карра с датой — 1839 г. (как оказалось, оно было создано за два года до его публикации) и, вписанная рукой Лермонтова, его пьеса с датой — *март 1841 г.*⁵⁷⁸ Таким образом, «похороненная» гипотеза через полвека вновь ожила. Подтвердился важный тезис: отвергнутое на каком-то этапе предположение, имеющее под собой солидную основу, обладает определенной позитивной динамикой; при открытии новых фактов отвергнутая гипотеза может обрести статус доказанной.

⁵⁷⁷ Напр., в Хоэфорах Эсхила — сон Клитемнестры, а в Ифигении в Тавриде Еврипида — сон Ифигении.

⁵⁷⁸ Андроников И. Исследования и находки. М., 1967. С. 469–472.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для описания малоизученного аспекта творчества Лермонтова — мифопоэтики его поздней лирики — существенны не только французская литературная традиция, но также немецкая и английская. «Луч» мифа конструктивен для анализа многих пьес последнего периода (*Умиравший гладиатор, Еврейская мелодия, Поэт, Воздушный корабль, Любовь мертвеца, Сон* и мн. др.). Однако роль французской литературы в этом отношении особая: условно говоря, «воротами» в Царство поэзии тринадцатилетнему Мишелю послужили мифы *Метаморфоз* Овидия и *Георгик* Вергилия в переводах Сент-Анжа и Лагарпа. У истоков лермонтовской лирики — пять переписанных его рукою французских цитат (первые дошедшие до нас автографы), передающих своеобразие латинской мифопоэтики. В «голубой» альбом 1827 г. он вносит обширное (9 строф по 8 строк) стихотворение Лагарпа *Геро и Леандр* (перевод из *Метаморфоз* новеллы о любви и гибели юных героев); переводы Сент-Анжа из *Метаморфоз* новелл о любви и смерти нимфы Эхо (*Echo et Narcisse*); о похищении Бореом прекрасной Оритии (*Borée et Orithye*), о смерти Евридики (*Orphée et Euridique*). Все пять цитат (за исключением одной — о гибели Геракла) содержат любовную тему, они «объединены общностью содержания, почерпнутого из античной мифологии»⁵⁷⁹. Независимо от того, были ли они рекомендованы А. З. Зиновьевым, преподавателем латинского языка Московского благородного пансиона, готовящего Мишеля к поступлению в 4-й класс, или являлись самостоятельным выбором ученика, тексты отвечали его интересам. Таким образом, французские переводы, условно говоря, служили мостом, по которому латинская мифопоэтика как бы переправлялась в первую тетрадь поэта.

Начав с копирования, юный поэт уже через год внесет творческий подход (слегка измененные строки из баллады Лагарпа *Геро и Леандр* поставит эпиграфом к поэме *Корсар*), а впоследствии «переплавленную» французами мифопоэтическую традицию использует для создания зрелых пьес последнего периода (*Листок, На буйном пируестве задумчив он сидел, Любовь мертвеца*). При описании

⁵⁷⁹ Сандомирская Б. В. Лермонтовский альбом 1827 г. // Лермонтовский сб-к. Л., 1985. С. 227.

мотивов *пророчества, изгнания и посмертной любви* выстраивается цепочка: архетип (в понимании Юнга) — древнегреческая трагедия — французская интерпретация мифа — стихотворение Лермонтова. В первом случае: миф о Кассандре — трагедия Эсхила *Кассандра* — *Пророчество Казота* Лагарпа — пьеса Лермонтова *На буйном пируестве...* Во втором случае: миф о Феокисте — трагедия Софокла *Феокист* — элегия Арно *Листок* — стихотворение Лермонтова *Дубовый листок...* В данной парадигме описывается и пьеса *Любовь мертвеца*, с той лишь разницей, что во втором звене значится не трагедия, а древнегреческий эпос: миф о Лаодамии — *Энеида* Вергилия — *Влюбленный мертвец* Карра — *Любовь мертвеца* Лермонтова.

Отсутствие прямых оценок французской литературы у зрелого Лермонтова представляет для исследователя рецепции известную трудность: лишает нужных ориентиров и способствует появлению ошибочных выводов. Содержательная монография А. В. Федорова *Лермонтов и литература его времени* (1967), завершающаяся главой «Влиял ли на Лермонтова французский романтизм?» и ответом — «Влиял незначительно», — пример подобного случая⁵⁸⁰. После опубликования фундаментальной работы Б. В. Томашевского *Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция* (1940) такой ответ вряд ли можно назвать научно лояльным: из круга проблем исключался принципиально важный аспект.

Однако два аргумента А. В. Федорова имеют серьезное основание. Первый — *французские романтики Лермонтовым не упомянуты*, — неопровержим (Гюго, Констан, Виньи, Мюссе, Арно поэтом не названы ни разу); второй — *установленные компаративистами реминисценции подчас сомнительны*, — также в чем-то справедлив. И все же оценка А. В. Федорова в целом уязвима; одной из задач настоящей книги было ее опровержение⁵⁸¹.

Интересно, что А. В. Федоров, как бы споря с самим собой, предложил весомое объяснение факта отсутствия упоминаний: «... преимущественная ориентация русской дворянской культуры на культуру и язык Франции приводила к то-

⁵⁸⁰ Федоров А. В. С. 337.

⁵⁸¹ Примечательно, что многие исследователи, не придающие поначалу особого значения воздействию на Лермонтова французских романтиков, в конечном счете оценку меняют. Дюшен, например, определивший в начале своей книги воздействие французской традиции как «незначительное», в конце монографии говорит: «Мало-помалу его энтузиазм перед Байроном начинает медленно остывать <...>. В последние годы жизни на его воображение и даже, в известной мере, на его мысль оказывает влияние преимущественно французский роман Гюго, Мюссе, Виньи. Однако ни одно из этих влияний не исказило своеобразия Лермонтова: оно сверкает в шедеврах, которые он успел написать за свою слишком короткую жизнь, но которых достаточно, чтобы обессмертить его имя» (Дюшен. С. 156).

му, что все традиционно французское приобретало характер привычного, почти бытового явления»⁵⁸². Читательская рецепция и есть — данное «бытовое явление»: имена писателей примелькались, хранились в памяти, в каких-то случаях, действительно, их можно было не упоминать, ограничиваясь всем понятным намеком. Но это в большей мере относится к «обычным» читателям, профессиональный интерес влечет за собой, как правило, упоминание «собратьев» *по цеху* (в автобиографических документах Пушкина, Вяземского, Одоевского, Марлинского названо немало имен французских писателей).

В этом отношении, как уже отмечалось, лермонтовская ситуация особая, глупо индивидуальная, связанная с острой, в чем-то загадочной нехваткой биографических сведений. Злосчастную скудость материала (в исследовательской стратегии А. В. Федорова этот факт игнорируется) вряд ли можно объяснить одной лишь краткостью жизни поэта или его нерасположенностью к дневниковому и эпистолярному жанру (насыщенные мыслью письма к тетушке М. А. Шан-Гирей или более поздние — к Варваре Лопухиной, — тому лучшее опровержение).

Однако письма поэта по какой-то причине исчезли (точно известен лишь один факт: Н. Ф. Бахметев уничтожил письма поэта⁵⁸³, полученные до супружества женой, Варварой Лопухиной). Одна из причин — «полицейско-бюрократический демонизм» (Лотман), атмосфера страха, перлюстрация писем (достаточно вспомнить негодование Пушкина по этому поводу в письме к жене от 18/V 1834 г.⁵⁸⁴). Б. М. Эйхенбаум, пытаясь проникнуть в тайну «нехватки» материалов, отмечает несколько возможных причин: «Лермонтов, действительно, “зашифрован” — и, конечно, не случайно. Его письма, очевидно, уничтожали, а в своих мемуарах и дневниках старались не распространяться о нем, мало того: Лермонтов и сам шифровал свои произведения, либо избегая ставить в заглавиях своих произведений имена лиц, к которым они могли быть обращены <...> либо говоря намеками. Письма, вероятно, уничтожались, а воспоминаний друзья не писали, потому, что правду нельзя было сказать <...> Промолчал даже самый близкий друг Лермонтова, С. А. Раевский»⁵⁸⁵.

В подобной ситуации гипотетическая реконструкция становится исключительно востребованной. Нужно суметь по-новому «прочитать» текст (только из него можно «вычитать» недостающие сведения), по-новому «вскрыть» суть

⁵⁸² Федоров А. В. С. 337.

⁵⁸³ Ей удалось спасти уцелевшие материалы, связанные с Лермонтовым (рукописи, письма, рисунки), и в 1839 г. передать их А. М. Верещагиной.

⁵⁸⁴ «Одно из моих писем попало в полицию <...> тут одно неприятно: тайна семейственных отношений, проникнутая скверным и бесчестным образом» (XV, 150).

⁵⁸⁵ Эйхенбаум Б. М. С. 8.

мельчайших «знаков», понять «код» и «шифр» (термины А. Блока относительно творчества Лермонтова).

Четыре главы этой книги, посвященные малоизученной творческой связи Лермонтова с французскими романтиками, упомянутыми лишь один раз (Виньи, Карр, Жорж Санд, Шенье⁵⁸⁶), построены на, казалось бы, незначительных фактах. *Просьба прислать роман* (может быть, просто читательская прихоть), *реплика героини драмы* (возможно, пустая светская болтовня), *обманное название* (может быть, легкая игра), *упоминание французского текста* (возможно, случайность), — все эти «разнокалиберные» и «разноплановые» факты стали импульсом к попытке глубже проникнуть в творческую биографию поэта. По мере изучения материалов предположение о том, что эти факторы значимы, находило все новые подтверждения: гипотеза обростала плотью. Выводы получились также «разноплановыми» и «разнокалиберными». Реплика о Жорж Санд сублимировалась в убеждение: Лермонтов стоит у истоков русского литературного феминизма. Обманное название стихотворения привело к открытию зашифрованного цикла *Андрей Шенье*; упоминание поэмы де Виньи *Элоа* — к раскрытию специфики образа Демона (любовная нагрузка), просьба доставить на гауптвахту роман А. Карра — к поэтике литературного автобиографизма (мотив мести).

Парадоксальным образом писатели, чьи имена упомянуты Лермонтовым один раз, вызвали меньший интерес исследователей, чем его французские собратья, не упомянутые им ни разу. Сам поэт, не называя прямо их имен, как будто стремился разнообразными способами маркировать генетическую связь: переключкой названий (*Листок*), повтором ситуации (прорицатель на «буйном пиршестве»), сходством структуры образа лишнего человека. В последнем случае воздействие французских писателей оказалось особо значимым для формирования лермонтовского психологизма. «Открытие» французскими романтиками (Шатобриан, Констан, Мюссе) нового героя, носителя нравственной болезни века («*mal du siècle*»), имевшее немаловажное значение для структуры образа Печорина, оказалось весьма существенным для Лермонтова и было переплавлено им на свой манер. В этом отношении важна имеющая характерологическое значение поэтика *эстетизации исповедальной рефлексии*, свойственная Стендалю и Лермонтову.

Как известно, связанные с французской традицией достижения Лермонтова-психолога окажутся конструктивными для многих русских писателей, и, в первую очередь, для Л. Н. Толстого. Важно, что автор *Севастопольских рассказов* воспринимал метод Стендала как близкий себе: «Я больше, чем кто-либо другой, многим обязан Стендалю <...> Это два несравненных шедевра (*Красное и черное* и *Парм-*

⁵⁸⁶ Из всех четверых только А. Шенье относительно неплохо изучен.

ская обитель. — Л. В.)»⁵⁸⁷. Как можно предположить, именно мастерство Стендала-психолога (думается, и Лермонтова) привело Толстого к пересмотру психологизма Пушкина. 31/XI 1855 года он записал в *Кавказском дневнике*: «Я читал “Капитанскую дочку” и увя! Должен сознаться, что теперь уже проза Пушкина стара не слогом, — но манерой изложения. Теперь справедливо — в новом направлении *интерес подробностей чувства заменяет интерес самих событий*. Повести Пушкина голы как-то»⁵⁸⁸ (Курсив мой. — Л. В.).

Лермонтов органически стремится ко всему новому, чутко схватывает едва намечающиеся импульсы, зарождающиеся в литературном процессе, мгновенно откликается на них: «Источником поэзии Лермонтова было *сочувствие всему современному*»⁵⁸⁹ (Курсив мой. — Л. В.). Поэт вынашивает в конце жизни множество творческих планов, мечтает, подобно Пушкину, основать свой журнал, замысливает написать «три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство»⁵⁹⁰. Сообщая читателям о приезде Лермонтова в Петербург, редакция «Отечественных записок» писала: «Замышлено им много и все замышленное превосходно. Русской литературе готовятся от него драгоценнейшие подарки»⁵⁹¹.

О том же писал и Л. Н. Толстой: «Вот кого жаль, что рано так умер! Какие силы были у этого человека! Что бы сделать он мог! Он начал сразу, *как власть имеющий* <...> каждое слово его было словом человека *власть имеющего*»⁵⁹² (Курсив мой. — Л. В.). Действительно, как можно предположить, Лермонтов, не погибни он столь рано, сделал бы для отечественной словесности чрезвычайно много. Творчески переплавив опыт Пушкина, Вальтера Скотта, Гюго, Мериме, Бальзака, он обновил бы жанр *исторического* романа; усвоив методы Стендала, создал бы новый тип *психологического* романа о современной России; критически отразив опыт Грибоедова, Гоголя, Мериме, а также собственный опыт драматурга, поднял бы на более высокий уровень *социально-психологическую драму*; что касается лирики, то он создал бы множество шедев-

⁵⁸⁷ Буайе П. Три дня в Ясной Поляне // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1978. С. 268–269. (Поль Буайе, французский профессор, гостивший в Ясной Поляне в 1901 г., впервые опубликовал свои воспоминания в парижской газете «Le Temps», 26/VIII 1901 г.).

⁵⁸⁸ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 6. М., 1934. С. 188.

⁵⁸⁹ Белинский В. Взгляд на главнейшие явления русской литературы в 1843 г. // «Литературная газета». 1844. № 1. С. 5.

⁵⁹⁰ Белинский В. Т. 4. С. 455.

⁵⁹¹ «Отечественные записки». 1841. Т. XV. № 4, отд. VI. С. 68.

⁵⁹² Цит. по: Г. А. Русанов, А. Г. Русанов. Воспоминания о Л. Н. Толстом 1883–1901. Воронеж, 1972. С. 19, 47.

ров, не уступающих по эстетической ценности лучшим стихотворениям последнего периода.

Писатель невысокого роста («Высочайший Юноша Вселенной»⁵⁹³), вдумчивый ученик европейцев (и Пушкина!), зорко замечающий во французской традиции все, что может согдаться в его *поэтическом хозяйстве*, поэт *творческого синтеза* — Михаил Лермонтов, несмотря на рано скошенную жизнь, оставил наследие такой глубины, что оно не освоено и поныне (*загадки, белые пятна, гипотезы*⁵⁹⁴). О *зашифрованности* Лермонтова первым сказал Александр Блок, словами которого начинается книга. Думается, цитатой из Блока ее следует и завершить: «Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно»⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Ахмадулина Б. Стихотворение *Тоска по Лермонтову* в сборнике *Сны о Грузии*.

⁵⁹⁴ Условное утверждение В. Э. Вацура — «Лермонтовым заниматься нельзя...» (*Вадим Вацура о Лермонтове*, Москва, Новое издательство. 2008. С. 688. Составители: Тамара Селезнева, Андрей Немзер) я прочитываю в близком мне ключе: *слишком много белых пятен*.

⁵⁹⁵ Блок А. Т. 5. С. 25.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ⁵⁹⁶

Абрамович Д. И. 121
Август (Augustus) Кай Юлий Цезарь Октавиан 240
Аксаков С. Т. 240
Александр I 63, 262
Александр II 238
Александр Великий (Македонский) 219
Алексеев А. И. 63
Андрие Р. (Andrien) 129
Андроников И. Л. 23, 25, 100, 257
Анненков П. В. 24, 224
Ансело (Anselo) Ж.-А.-Ф.-П. 14, 42, 105, 112, 122, 131, 145, 149
Анфантен (Enfantin) Б.-П. 112
Аринштейн Л. М. 43, 140
Ариосто (Ariosto) Л. 81
Арно (Arnault) А.-В. 10, 37, 54, 55, 60, 239, 243–250, 259
Афанасьева К. 116
Ахмадулина Б. 263
Ахматова А. 206, 208

Байрон Дж. Г. 15, 16, 33, 34, 44, 46, 48, 60, 61, 64, 70–72, 80–82, 87, 94, 95, 112, 114, 128, 129, 178, 179, 186, 187, 201, 202, 216, 219, 237, 240, 241, 259
Бальзак (Balzac) О. де 6, 10, 36, 37, 42, 49, 50, 100–102, 105, 111, 112, 116, 122, 123, 127, 131, 135, 145, 147–149, 152, 153, 157, 158, 160, 164, 170, 195, 262
Барант (Barante) Э. де 12, 65, 109, 188, 241
Барбье А. О. 14, 37, 56, 57
Барт (Barthes) Р. 178
Бартенев П. И. 24
Бартенева М. А. 23, 257
Бахметев Н. Ф. 148, 151, 260
Безбережьев С. В. 27, 28, 76
Бейль (Beyle; псевд. Стендаль) А. М. 126, 128, 157, 158

⁵⁹⁶ В именной указатель на русском языке не вошли, как часто встречающиеся, имена Лермонтова, Пушкина и Стендаля.

Белинский В. Г. 34, 59, 98, 108, 113, 116, 132, 141, 162, 188, 197–199, 214–216, 218, 221, 223, 224, 262
Белоусова Е. А. 200
Бельчиков Н. Ф. 231
Бем А. Л. 16, 201
Бенкендорф А. Х. 39, 121
Беранже П. (Беранжер) 6, 10, 36, 38–40, 102, 179, 183, 185
Бестужев (псевд. Марлинский) А. А. 148, 260
Бетеа (Bethæa) Д. 11
Бирюков П. И. 133
Битов А. Г. 19
Блок А. А. 6, 8, 9, 22, 82, 253, 261, 263
Блок Г. П. 132, 159
Боборыкин П. Д. 125
Бодлер (Baudelaire) Ш. 206
Болдаков И. М. 9, 67, 68, 236
Бонди С. М. 29
Борхес (Borges) Х. Л. 196, 257
Боткин В. П. 188
Ботникова А. Б. 79, 233
Бочаров С. Г. 19
Боярдо (Bojardo) М. М. 81
Брехт (Brecht) Б. 196
Бродский И. А. 11, 71
Бродский Н. Л. 59
Брюсов В. Я. 244, 246
Буайе (Boyer) П. 262
Буковский Н. Н. 23
Булгарин Ф. В. 116, 163
Бурачок С. А. 198, 201
Бурьенн (Burrigenne) Л.-А. Ф. де 178
Быховец Е. Г. 151
Бычков С. П. 156
Бэкон (Bacon) Ф. 19
Бюргер (Bürger) Г. А. 253

Валери (Valéry) П. 62
Вацуро В. Э. 8, 9, 13, 28, 29, 64, 65, 70, 71, 76–78, 140, 213, 227, 231, 236–238, 256
Венгеров С. А. 64
Вергилий (Vergilius Maro) 252, 258, 259
Верещагина А. М. 106, 260
Верлен (Verlaine) П. 206, 250
Верстовский А. Н. 48
Веселовский Ю. А. 64, 66
Виноградов А. К. 133
Виноградов В. В. 14, 125, 135, 140, 158, 163, 165, 166, 172, 173, 196, 197, 224

Виньи (Vigny) А. В. де 6, 10, 12, 13, 15, 36, 37, 47, 52, 79, 82, 87–95, 97, 98, 102, 129, 261
Виротайнен М. Н. 135, 158
Висковатый (Висковатов) П. 22, 73, 126, 151, 212, 238
Вогюэ (Vogüet) Э. М. де 46
Волчков С. С. 53
Вольперт Л. И. 6, 7, 12, 14, 17, 29, 31, 37, 41, 42, 46, 48, 50, 61, 76, 99, 101, 108, 125, 130, 132, 134, 138, 148–149, 159–162, 201, 208, 209
Вольтер (Voltaire) 13, 37, 58, 59, 81, 102, 196
Вольф (Wolf) К. 227
Вульф Алексей Н. 30, 129
Вустин А. К. 232
Выготский Л. С. 21
Вюрмсер (Wurmser) А. 112
Вяземская В. Ф. 45
Вяземский П. А. 17, 39, 63, 72, 129, 130, 134, 178, 186, 208, 209, 232, 237, 260

Гадамер (Gadamer) Х. Г. 20, 25
Галахов А. Д. 82, 199, 201
Ган Е. А. 148
Гаспаров М. Л. 235
Гегель (Hegel) А. 157
Гёдель (Gödel) К. 18
Гей Н. К. 162
Гейне (Heine) Г. 60, 157, 164, 182, 201
Гербстман А. И. 25
Герцен А. И. 64
Герштейн Э. Г. 9, 69, 72–74, 77
Гессе (Hesse) Г. 196
Гете (Goethe) И.-В. 16, 48, 54, 60, 81, 85, 93–95, 100, 129, 182, 201, 228
Гиллельсон М. И. 59
Гинзбург Л. Я. 14, 19, 40–42, 45, 57, 64, 67, 68, 74, 75, 83, 94, 95, 146, 163, 197, 218
Гиреев Д. А. 82, 97, 98
Глассе А. 12, 14, 38, 140, 106
Гоголь Н. В. 38, 49, 102, 135, 157, 158, 163, 164, 166, 262
Голицын В. С. 240
Головко В. М. 53, 175
Голосовкер Я. Э. 251
Гомер 231, 235, 244, 252
Готье (Gautier) Т. 231
Гофман (Hoffmann) Э. Т. А. 188
Гофман М. Л. 29
Грамон (Gramont) Б. де Шуазель-Стенвиль, герц. де 230
Греков Н. П. 55
Грессе (Gresset) Ж.-Б. 12, 35, 37
Греч Н. И. 116
Гречаная Е. П. 14, 70, 65

Грибоедов А. С. 262
Григорьев А. А. 197, 200, 250
Гринблат (Grinblat) С. 8
Гюго (Hugo) В.-М. 6, 10, 13, 15, 16, 36, 43–45, 54, 88, 102, 128, 129, 179, 182, 235, 259, 262

Давыдов Д. В. 54, 183, 244, 246
Данте (Dante Alighieri) 28, 80, 187, 240, 253
Дантес (d'Anthès) Г. Ж.-Ш. 28, 110
Дантон (Danton) Ж. 162
Дашкевич Н. П. 13–16, 47, 48, 58, 82, 93, 95, 96, 125, 200
Деборд-Вальмор (Debord-Valmore) М. 36–38, 140
Декарт (Descartes) Р. 58, 59
Дельвиг А. А. 87
Делявинь (Делавинь; Delavigne) 38
Дестютт де Траси (Destutt de Tracy) 204
Джаншиев М. А. 26, 29, 76
Джойс (Joyse) Д. О. 196
Дидро (Diderot) Д. 19, 60, 196
Дикман М. И. 51
Долгоруков Н. А. 24
Долинин А. 71, 72, 110
Достоевский Ф. М. 113, 137, 141, 149, 155, 200, 201
Дружинин А. В. 76
Дудышкин С. С. 82
Дуров С. Ф. 244
Дурова Н. А. 183
Дурылин С. Н. 249
Дюканж (Ducange) В. 37, 48
Дюма (Dumas) А. 51, 101, 188, 210
Дюпюи (Dupui) Э. 89
Дюсис (Ducis) Ж.-Ф. 35, 37
Дюшен (Dushesne) Э. 13–16, 44, 66, 92, 125, 146, 259

Еврипид 227, 252, 257
Екатерина II 262
Ефремов П. А. 126

Жанен (Janin) Ж. 36, 45, 174
Жид (Gide) А. 62
Жирмунский В. М. 16, 228
Жироду (Giraudoux) И.-Ж. 196
Жомини (Jomini) А.-А. 178
Жукова М. С. 148
Жуковский В. А. 42, 54, 63, 71, 72, 183, 244–246, 253
Журавлева А. И. 196

Заборов П. Р. 47, 58
Завалин Б. В. 15
Загоскин М. Н. 52
Зайонц Л. О. 161
Зайцев Б. 84
Захаров В. А. 96
Зейдлиц (Цейдлиц, Цедлиц; Zedlitz) Й.-К. 60, 186, 188–190
Зелинский Ф. Ф. 242, 252, 253
Зиновьев А. З. 258
Зуров Л. Ф. 13

Иванова Н. Ф. 23, 62, 81
Ионеско (Ionesco) Э. 196
Ипсиланти А. К. 244

Кабанис (Cabanis) П. Ж.-Ж. 204
Казанова (Casanova) Д. Д. 25
Казот (Cazotte) Ж. 6, 12, 13, 79, 83–87, 226–229, 232, 235–238, 259
Камю (Camus) А. 62, 226
Карамзин Н. М. 87, 232
Карл I 203
Карл X 56, 114
Карлинский (Karlinsky) С. 201
Карр (Karr) А.-Ж. 6, 10, 12, 13, 23, 36–38, 49, 50, 55, 56, 99–110, 131, 139, 140, 188, 251, 254, 256, 257, 259, 261
Кафанова О. Б. 112, 117
Кац Б. А. 20
Кийко Е. И. 13, 47, 112
Кине (Quinet) Э. 186
Клопшток (Klopstock) Ф. Г. 81
Козлов И. И. 42
Кокоскин Ф. Ф. 48
Колзаков К. П. 200
Кондорсе (Condorcet) 229, 230
Кононенко Е. Н. 247
Констан (Constant de Rebecqui) Б. А. 6, 12, 13, 15, 36, 46, 51, 105, 108, 112, 128, 131, 149, 198, 203, 204, 206–210, 212, 232, 259–261
Корде (Corday d'Armont) Ш. де 178
Коровин В. И. 163
Короленко В. Г. 243
Кортасар (Cortazar) Х. 196
Космократов Тит (Титов В. П.) 87
Костанди Е. И. 222
Костюшко (Kościuszko) 244
Котляревский 252
Кочеткова Т. В. 130

Краевский А. А. 72, 212
Кребийон-Сын (Crébillon) К. П. Ж. 105, 112
Крозе (Crozer) Л. 126
Кромвель (Cromwell) О. 43
Кряжимская И. А. 140
Кулешов В. И. 59
Кулишер А. С. 209
Кюстин (Custine) А. де 243
Кюхельбекер В. К. 24, 25, 60, 64, 199

Ла Туш (La Touche) А. де 62, 66
Лабрюйер (La Bruyère) Ж. 12, 37
Лагарп (La Harpe) Ж.-Ф. 34, 37, 54, 83, 226–233, 235, 236, 238, 240, 258, 259
Лазаревы А. и И. 116
Лакло (Choderlos de Laclos) П. А. Ф. Шодерло де 30, 105, 112, 122, 139, 149
Ламартин (Lamartine) А.-М.-Л. де 10, 34, 38, 179, 183, 204, 235
Ларошфуко (La Rochefoucauld) Ф. де 13, 37, 53, 166, 196
Ласказ (Las-Cases) Э. 177, 178, 280
Лафайет (La Fayette) М. М. де 195
Лебрен (Le Brun) П.-Д. Экушар 68
Левинтон Г. 71
Леви-Строс (Levi-Strausse) К. 21
Лейбов Р. Г. 17
Леру (Leroux) П. 112
Лесаж (Le Sage) А.-Р. 37, 53, 54, 81, 83, 84
Литвинов В. Б. 17
Лихачев Д. С. 18, 19
Локе К. Г. 16, 213
Лопухина В. А. 35, 81, 97, 106, 111, 146, 148, 151, 260
Лотман Ю. М. 6–8, 11, 12, 16, 29–31, 38, 71, 96, 162, 172, 178, 215, 241, 260
Луве де Кувре (Louvè de Couvray) Ж.-Б. 37, 112, 149
Луи-Филипп (Louis-Philippe; Людовик Филипп, бывш. Герцог Орлеанский) I 131, 181, 190, 237
Любимова Г. П. 13, 14, 57
Любович Н. 38, 227, 237
Людовик (Louis) XVI 66
Людовик (Louis) XVIII 244

Макогоненко Г. П. 162
Максимов Д. Е. 82, 97, 98, 103
Малов М. Я. 172
Мандзони (Manzoni) А. 179, 183
Манн (Mann) Т. 196, 232
Манн Ю. 97
Мануйлов В. А. 25
Манфред А. 3. 180

Марий (Gaius Marius) Г. 244
Маркович (Markowicz) А. 133
Маркович В. М. 14, 164, 200, 214
Маркс (Marx) К. 112
Марлинский (см. Бестужев А. А.) 148, 260
Марло (Marlowe) К. 81, 84
Мартынов Н. С. 96
Мартынов И. И. 240
Медведева-Томашевская И. Н. 30
Мериме (Mérimée) П. 13, 36, 51, 52, 61, 101, 112, 122, 128, 131, 157, 164, 195, 209, 262
Микушевич В. Б. 189
Миллер О. В. 24, 25, 146, 215
Мильтон (Milton) Д. 52, 81, 82, 89, 95
Мильчина В. А. 14, 47, 65, 70, 100, 101, 104
Михайлов А. Д. 101
Михайлова Е. Н. 13, 14, 16, 146
Мицкевич (Mickiewicz) А. 70
Мольер (Molière) Ж.-Б. 34
Монроз (Montrose) Л. А. 9
Монтань (см. Монтень) М. Э. де 52, 53, 128, 175
Монтолон (Montholon) Ш.-Т. 183
Морозов П. О. 29
Моруа (Maurois) А. 147
Москвин Г. В. 25
Мур (Moore) Т. 81, 83, 129
Муравьев А. Н. 98
Мюссе (Musset) Л. Ш. А. де 6, 12, 13, 15, 36, 46, 48, 51, 61, 108, 128, 131, 146, 157, 198, 203, 210–212, 259, 261

Набоков В. В. 25
Найдич Э. Э. 9, 72, 75–77, 97, 163, 227, 231, 237, 248
Наполеон (Napoléon Bonaparte) I 126, 128, 133, 137, 160, 176–193, 226, 234, 244, 245, 252
Ней (Ney) М. 133
Нейман Б. В. 64
Немзер А. С. 163, 263
Немировский И. В. 39, 63
Немчинова Н. И. 133
Нерваль (Nerval) Ж.-Д. де 231
Никитенко А. В. 209
Николай I 63
Нольман М. Л. 19
Норвен (Norvins) Ж. М. де 178

Овидий (Ovidius Naso) 240, 252, 258
Одоевский А. И. 49, 72, 74–78, 96, 102, 135, 158, 166, 251, 256, 260
Оксман Ю. Г. 59, 86

Олби (Albee) Э. 196
Ольдекоп Е. И. 22, 117, 118, 121
Осповат Л. С. 86
Оссиан 244

Павлищева О. С. 44
Павлов Н. Ф. 148
Пажо (Pageaut) Д.-А. 62, 178
Панаев И. И. 44, 72
Панафутин И. А. 22
Паперный В. М. 21
Парни (Parny) Э.-Д. де Форж 12, 37
Пахомов Н. П. 146
Петрарка (Petrarca) Ф. 35
Пивоев В. М. 158
Плаксин В. Т. 45
Погодин М. П. 45
Погосян Е. А. 161
Полевой Н. А. 160, 198
Полежаев А. И. 12, 70, 74–78, 95, 96
Полиньяк (Polignac) Ж.-О.-А.-М. де 114
Попов А. В. 59
Поппер (Popper) К. Р. 20, 21
Прево (Prévost) Ж. 166, 176, 179
Пульхригудова Е. М. 190
Пульчи (Pulci) Л. 81
Пумпянский Л. В. 207
Пушкин В. Л. 34, 54, 244
Пыпин А. Н. 126

Радищев А. Н. 232
Раевский С. А. 26–29, 72, 73, 76, 96, 110, 260
Раевский В. 241
Реизов Б. Г. 179
Рейфман И. В. 200
Рейфман П. С. 17, 96
Рембо (Rimbaud) А. 206
Реньяр (Regnard) Ж. 48
Рецептер В. Э. 19
Рильке 62
Родзевич С. И. 13–16, 46, 125, 135, 198, 204, 206, 212
Роднянская И. Б. 97
Ростопчина Е. П. 24, 148, 251
Ротру Ж. 37
Ротчев А. Г. 42
Руайе А. 57

Русанов А. Г. 262
Русанов Г. А. 262
Руссо (Rousseau) Ж.-Ж. 10, 12, 13, 35–37, 57, 58, 100, 114, 139, 219

Самарин Ю. Ф. 215, 237
Санд (Sand) Ж. 6, 12–14, 37, 42, 46, 47, 49, 102, 111–123, 128, 145, 147, 149, 202, 204, 211, 212, 261
Сандомирская Б. В. 258
Санковский В. 252
Сартр (Sartre) Ж.-П. 196, 205
Сатин Н. М. 59, 60
Свифт (Swift) Дж. 231
Селезнева Т. 263
Семенов В. В. 11, 71
Семенов Л. П. 59, 248, 249
Сенанкур (Senancour) Э.-П. де 6, 13, 15, 36, 46, 51, 108, 112, 128, 131, 204–207
Сенека (Seneca) 53
Сенковский О. И. 116, 198
Сен-Симон (Saint-Simon) Л. де Руврэ, герцог 112
Сент-Анж (Saint-Ange) 37, 258
Сент-Бев (Sainte-Beuve) Ш.-О. де 116, 206
Сигал Н. 84
Сиповский В. В. 201
Скибин С. М. 162, 163, 175, 223
Скотт (Scott) В. 35, 44, 127, 128, 232, 262
Скриб (Scribe) О.-Э. 244, 245
Соболевский С. А. 50, 99, 102, 188
Соколова Т. В. 88
Соллогуб В. А. 96, 148
Соловьев В. 200, 257
Софокл 239–242, 259
Спасович 82
Стайрон (Styron) У. С. 196
Сталь (Staël-Holstein) А. Л. Ж. де 46, 47, 181, 197, 209, 212, 232
Стерн (Sterne) Л. 35, 101, 167, 196
Стороженко Н. И. 146
Стюарт Мария (Mary Stuart) 178
Суворин А. С. 113
Сушкова Е. А. 12, 34, 37, 38, 98, 106, 140
Сю (Sue) Э. 129

Тассо (Tasso) Т. 81, 85
Титов В. П. (Тит Космократов) 87
Толстой Л. Н. 132, 133, 137, 141, 145, 149, 156, 224, 248, 261, 262
Толстой Я. Н. 38

Томашевский Б. В. 13–16, 29, 30, 33, 44, 45, 49, 54, 57, 61, 68, 72, 73, 74, 101, 113, 114, 125, 129, 130, 198, 201, 203, 206, 259
Топоров В. Н. 10, 30
Турбин В. Н. 197
Тургенев А. И. 28, 63, 72, 134, 200
Тургенев И. С. 24, 52, 113, 141, 149, 207
Турьян М. А. 256
Тэн (Taine) И. А. 231
Тютчев Ф. И. 71, 183

Уайт (White) Х. 8
Удодов Б. Т. 146
Уманская М. М. 163
Уразаева Т. Т. 13, 53
Усок И. Е. 179

Федоров А. В. 13, 14, 16, 34, 36, 40, 60, 125, 198, 212, 259, 260
Фет А. 250
Филипп Орлеанский (Луи-Филипп I) 131, 181, 190, 237
Философов А. И. 82, 97
Флавий (Flavius) И. 230, 232, 233
Флобер (Flaubert) Г. 116
Фолкнер (Faulkner) У. 196
Фохт У. Р. 82, 146
Фрид Я. В. 179
Фурье (Fourier) Ф. М. III. 112

Хаев Е. С. 186
Хитрово Е. М. 101, 129, 161, 177
Храповицкий С. 200

Цезарь (Caesar G. Yulius) Ю. 178, 244
Цицерон (M. Tullius Cicero) 24, 215
Цявловская Т. Г. 86

Черный К. М. 248, 249, 256
Чистова И. С. 7, 24, 156, 168, 200

Шагалова А. III. 179
Шамфор (Chamfort) С. Н. Р. 229, 230
Шан-Гирей А. П. 34, 42, 56, 65, 76, 90, 98, 111, 151, 232
Шан-Гирей М. А. 35, 48, 260
Шан-Гирей П. А. 22
Шагобриан (Chateaubriand) Фр.-Р. де 10, 15, 36, 37, 46, 51, 102, 128, 131, 198, 201–207, 209, 216, 217, 261
Шевырев С. П. 17, 146, 198–200, 252

Шекспир (Shakespeare) У. 8, 9, 35, 117, 130, 138, 139
Шеллинг (Schelling) Ф. 9, 79, 80, 93, 117, 178, 233, 249
Шёнберг (Schönberg) А. 232
Шенье А. (Chénier) де 10–14, 23, 28, 36–43, 57, 60–72, 78, 80, 110, 126, 234–236, 241, 261
Шиллер (Schiller) Ф. 9, 16, 80, 93, 117
Шкловский В. Б. 103, 224
Шлегель (Schlegel) Ф.-В. 9, 10, 79, 233, 239
Шнитке А. 232
Шоу (Shaw) Б. 196
Штейн С. В. 23, 55, 100, 254, 256, 257
Штокмар М. 22
Шувалов С. Н. 249
Шульц Р. 84, 86, 87

Щеголев П. Е. 72, 110
Щемелёва Л. Н. 163
Щербатова М. А. 109, 188
Щитков А. 26, 76

Эйхенбаум Б. М. 6, 9, 14, 22, 23, 49, 51, 68, 69, 71–76, 93, 97, 115, 117, 163, 195, 198, 215, 231, 260
Энгельгардт В. 118, 119
Энгельс (Engels) Ф. 112
Эпштейн М. Н. 158, 170
Эсенбаева Р. М. 13, 52
Эстэв (Estève) Е. 47
Эсхил 227, 257, 259
Эткинд Е. Г. 34, 38, 39, 133, 134, 149, 256

Юнг (Jung) К.-Г. 226, 239, 251, 259

Языков Н. М. 31

Andrew J. 146
Arnault (см. Арно) 54, 243, 245
Argous M. 166

Baldensperger F. 88
Balzac H. де (см. Бальзак) 147
Barbier H. (см. Барбье) 56
Belloc A.-L. (см. Белок) 129
Béranger (см. Беранже) 39
Bethea D. (см. Бетеа) 11
Beyle H. (см. Бейль; Stendhal) 128, 129, 133, 158
Byron (см. Байрон) 129
Bezzola R.-Ch. 180, 181

Boyer F. 179

Cazotte J. (см. Казот) 83, 84, 86, 227, 229, 232

Chalon J. 114

Chateaubriand F.-R. (см. Шатобриан) 15, 202, 203, 211, 216, 217,

Chénier A. de 40, 63, 235

Constant B. (см. Констан) 15, 202, 203, 210

Coulon-Henderson M. 150

Custine A. de (см. Кюстин) 243

Debord-Valmore M. (см. Деборд-Вальмор) 37

Ducange V. (см. Дюканж) 48

Dumas A. (см. Дюма) 51, 210

Dupui E. (см. Дюпюи) 89

Dushesne E. (см. Дюшен) 14

Estève E. 47

Etkind E. G. 128, 134

Fröberer T. 189

Gödel K. (см. Гёдель) 18

Goscilo H. 135

Greenleaf M. 160

Gresset J.-M. (см. Грессе) 35

Heisler M. 179

Hugo V. (см. Гюго) 45

Janin J. (см. Жанен) 45, 174

Karr A. (см. Карр) 38, 50, 100, 103, 105, 255

La Harpe J.-F. (см. Лагарп) 37, 83, 227, 240

Lamartine A.-M.-L. de (см. Ламартин) 235

Le Sage A. R. (см. Лесаж) 54, 83

La Touche H. de (см. Латуш) 63, 166

Leclercq P. R. 116

Martineau H. 159

Mérimée P. (см. Мериме) 52

Moore T. (см. Мур) 129

Musset A. de (см. Мюссе) 15, 51, 202, 203, 211, 212

Napoléon (см. Наполеон I) 112, 177–183

Nerval G. (см. Нерваль) 229

Pageaut D.-H. (см. Пажо) 10, 62, 178, 226

Paléologue A. 87

Ponmartin J. 101

Rebout-Sherrer F. 115

Regnard G. (см. Реньяр) 48

Reyffman I. (см. Рейфман И. В.) 200

Sainte-Beuve Ch. de (см. Сент-Бев) 202

Sand Georges (см. Санд) 114–116, 212

Senancourt E. P. de (см. Сенанкур) 15, 205

Staël G. de (см. Сталь) 197

Stendhal (Beyle H.) 126, 128, 133, 134, 150, 159, 166, 168, 169, 179–181, 218

Stremooukhoff D. 40

Taine H. (см. Тэн) 231

Tulard J. 179, 182, 183

Verlaine P. (см. Верлен) 250

Vigny A. de (см. Виньи) 15, 47, 87–92

Vogüet E. (см. Вогюэ) 46

Volpert L. I. 161

Zedlitz Y. (см. Зейдлиц) 186