

РОМАНТИЗМ ЛЕРМОНТОВА
И ИЕНСКАЯ ШКОЛА
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

© 2017 г. Л.Г. Шакирова

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 15 июня 2016 г.

Дата публикации: 25 марта 2017 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-1-184-211

Аннотация: В статье исследуется материал, мало изученный в литературной науке о Лермонтове, — начальный этап его творчества во время пребывания в Московском благородном пансионе, его непосредственное участие в альманахе «Цефей», который появился в результате совместного творчества литературного кружка Раича и где была напечатана его первая работа «Мысли, выписки и замечания...». Автор статьи приводит аргументы в пользу авторства Лермонтова «Мыслей...», вошедших в 6-й том академического издания в раздел «Dubia», но затем исключенных из большинства последующих изданий. Текстовый анализ «Мыслей...» и сопоставление некоторых фрагментов с письмами к М.А. Шан-Гирей приводит к выводу, что уже эта ранняя работа об онтологических различиях принципов классицизма и романтизма несет на себе отпечаток эстетических идей, которые обнаруживают типологическое сходство с идеями раннеромантической эстетики, т. е. с идеями иенской школы, наиболее ярко проявившимися в трудах братьев Шлегелей, и которые основательно изучались в литературном кружке. В статье, где отдельная глава посвящена выявлению эстетической концепции Раича, автор полемизирует с исследователями, которые признают Раича то архаистом, то классиком, и утверждает, что Раич был больше адептом иенской школы, нежели итальянской, «неопетраркистской». Идеи, преподносимые в кружке и на лекциях, своеобразно преломлялись в сознании юного поэта в дальнейшем. В 1829–1831 гг. становится возможным одновременное появление разнородных по тематике стихотворений: «1831 июня 11 дня», где развиваются байронические мотивы, и «Ангел», где явно слышны отзвуки идей Вакенродера. Если для Раича сочетание 2 типов романтизма с взаимоисключающими принципами немислимо, то для юного Лермонтова это сочетание стало возможным лишь в период ученичества, так как каждый тип романтизма явился для начинающего поэта исходным материалом для осмысления сущности романтического метода в целом.

Ключевые слова: Лермонтов, Йенский романтизм, ранний период, литературный кружок Раича, «Мысли, выписки и замечания...», эстетика, литературное влияние.

Информация об авторе: Людмила Григорьевна Шакирова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, 25 а, 121069 Москва, Россия

E-mail: Sh_ludgrig@mail.ru



LERMONTOV'S ROMANTICISM AND JENA SCHOOL

Part 1

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2017. L.G. Shakirova

A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences Moscow, Russia

Received: June 15, 2016

Date of publication: March 25, 2017

Abstract: This article examines the understudied subjects of Lermontov life and work: his stay at the Moscow noble boarding school and his direct engagement in Cepheus, a literary annual run by the literary circle of Raich, where Lermontov's first work, "Thoughts, Extracts, and Reflections..." was published. The author proves the authorship of Lermontov's "Thoughts..." that was included in the sixth volume of the academic edition of his works under the category of "Dubia" but excluded from many later editions. Close reading of "Thoughts..." and a comparative study of selected fragments with Lermontov's letters to M.A. Shan-Girey demonstrate that even this early essay drawing ontological differences between the principles of classicism and Romanticism bears the imprint of the Early Romantic aesthetics. The analysis reveals typological similarities between "Thoughts..." and the ideas of Jena school that were most fully manifested in the writings of Schlegel brothers thoroughly studied in the literary circle of Raich. In a section devoted to aesthetic views of S.E. Raich, the author disagrees with those researchers who consider him to be either archaist or classicist and claims that he was an adept of Jena school rather than a "neopetrarchist." Ideas discussed in the circle and during the lectures influenced Lermontov as his future work testifies. Within the period of 1829–1831, he published a Byronic poem "June 11, 1831," on the one hand, and a poem "Angel" that echoes the ideas of Wackenroder, on the other hand. If for Raich, a combination of these two conflicting Romantic schools was inconceivable, for young Lermontov, it was a natural outcome of his apprenticeship period since each school offered him the means to understand the essence of Romantic method as such.

Keywords: Lermontov, Jena Romanticism, early phase, literary circle of Raich, "Thoughts, Extracts, and Reflections..." aesthetic, literary influence.

Information about the author: Liudmila G. Shakirova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya, 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: Sh_ludgrig@mail.ru

Любое развитие и любую эволюцию нельзя объяснить с середины или с конца. Естественно, что обозначить контуры романтизма Лермонтова, фиксировать логику его развития, движение образов внутрипоэтической системы можно, имея четкое представление о начальном этапе его развития. Б.М. Эйхенбаум констатировал, что судьба раннего творчества Лермонтова обойдена незаслуженно вниманием исследователей и по этой причине «смысл многих и очень важных произведений Лермонтова (таких, как стихотворение “Не верь себе” или “Журналист, читатель и писатель”, как поэмы “Сашка”, “Мцыри”) остается темным» [34, с. 3]. Исследователь подчас не знает, каким образом «втиснуть» их в создаваемую им логическую схему развития лермонтовского романтизма. Объясняется это, как известно, крайней скудостью фактического материала о жизни Лермонтова этого периода. Перечисляя все «известные» сведения, относящиеся ко времени пребывания Лермонтова в Московском благородном пансионе, автор одной из последних публикаций о Лермонтове не случайно уделяет большое внимание взаимоотношениям юного поэта с литературным кружком Раича, поскольку на сегодняшний день, замечает он, «как раз здесь наши сведения становятся отрывочными и приближительными» [2, с. 49]. По мнению исследователя, вопрос должен ставиться не только о литературном кружке Раича, но необходимо также говорить о существующей особо «школе Раича», хотя сам Раич был адептом «итальянской школы» (о которой впервые заговорил И. Киреевский в «Обзрении русской словесности за 1829 г.»). «Итальянизм» Раича, по словам В.Э. Вацуро, был «оформленной эстетической или, во всяком случае, стилистической позицией», которую определяет как «неопетраркизм», и Лермонтов начал свою деятельность в «неопетраркистской» школе Раича. Обнаруживая

всюду следы этой школы у всех участников литературного кружка на уровне поэтического языка, исследователь пытается доказать, что «неопетраркизм» культивировался Раичем «сознательно как стиль идеальной поэзии, противостоящей низкой существенности» [2, с. 87]. Но если это действительно была в некотором смысле «школа» (хотя В. Э. Вацуро и говорит об этом осторожно) и если Раич действительно был приверженцем именно итальянского направления в русской поэзии, то почему поэт Н. Колачевский, один из ближайших его учеников (а в статье приводится документальное подтверждение длительных «теплых» контактов между учеником и учителем), отнесен к «поэтам “немецкой” ориентации?» [2, с. 63]. То же противопоставление позиций, правда, бывших участников кружка и их литературного наставника проводится и в дальнейшем: «С вновь основанным “Московским вестником” Раич поддерживал достаточно доброжелательные отношения. Но эстетические позиции адепта “итальянской школы” и представителей шеллингианской эстетики были трудно совместимы» [2, с. 55]. Когда И. Киреевский все в том же «Обозрении...» отнес Тютчева к поэтам «немецкой школы», то Раич не без сарказма заметил по этому поводу: «Не потому ли, что живет в Мюнхене?» [10, с. 261], видимо не соглашаясь ни с тем, что его таким образом разлучили с любимым учеником, ни вообще с «классификацией» Киреевского¹, по воле которого оказался в «итальянской школе». «К чему непременно навязывать другому то, чего сам себе не желает?» — задавал вопрос Раич автору «Обозрения...» [9, с. 329], — тем самым выражая свое негативное отношение к мнению Киреевского.

Размышления современного исследователя, основанные на спорных положениях статьи более чем полуторавековой давности, вызывают сомнения и заставляют предположить одно из двух: 1) либо Раич не был адептом «итальянской школы» (и в этом случае неизбежен вопрос: каких же эстетических принципов он придерживался на деле и провозглашал их среди слушателей, в числе которых был и Лермонтов?); 2) либо Раич не пользовался авторитетом у своих учеников, которые столь своеобразно противились его эстетическим принципам². Но каждое из этих предположений, возникаю-

1 Которая, кстати, при общем положительном впечатлении от статьи Киреевского, поколебала и Жуковского: «Опять прокрустова постель» [17, с. 23], а также Пушкина, находившего «умонастроение» Киреевского «слишком систематичным» [20].

2 Что как будто бы не логично: кружок пользовался популярностью, т. к. его занятия посещались не одним выпуском университетских питомцев. Правда, как правило (и Вацуро

щих под впечатлением от чтения некоторых противоречивых моментов статьи, в любом случае ставит под сомнение правомочность вопроса о школе, поскольку любая школа характеризуется, как известно, не только формальными признаками, но и единством философско-эстетической концепции, а при констатации различных эстетических устремлений (что одновременно говорит о различии мировоззренческих позиций) учеников и учителя, исследователь, сам того не замечая, фактически отрицает факт существования школы. Впрочем, нельзя не обратить внимание на то, что определение школы по формальным признакам неизбежно ведет к поверхностной характеристике школы, не затрагивая ее сути. Рано или поздно, но исследователь вынужден будет признать, что «эти точки схождения — общие места поэзии десятилетия», что стиль, выделяемый в данном случае как «неопетраркистский», по собственному признанию исследователя, «не был сам по себе достоянием лишь “школы Раича”, — он захватывал в большей или меньшей степени все поколение 1830-х гг. вплоть до Подолинского и Деларю» [2, с. 87]. Л.Я. Гинзбург, написав целую главу о стойкости стиховой инерции улюбимудров и трудностях ее преодоления, убедительно доказала, что юным поэтам «Московского вестника» не удалось осуществить задачу создания нового стиля философской лирики, поскольку они оказались во власти уже существующих стилистических традиций. Поэзия же Веневитинова, счастливо сочетавшего в себе таланты стихотворца и теоретика, «представляет собой теоретический образец неувязки между новыми поэтическими замыслами и инерцией стиля, который могучие мастера русской лирики (Жуковский, Батюшков и Пушкин. — Л.Ш.) создали для выражения иного строя мыслей и чувств» [12, с. 59]. А Раич, несмотря на то, что также осознавал необходимость реформации поэтического языка (понимая это несколько иначе, чем любимудры), с еще большим трудом преодолевал инерцию стиля по той

не исключение) в целях опровержения такой популярности Раича ссылаются на воспоминания Ксенофонта Полевого о его брате Н.А. Полевом, который, посетив всего лишь раз (!) занятия кружка, «говорил, что не станет больше ездить в общество, которому остроумный Соболевский (тоже не будучи членом кружка! — Л.Ш.), бывший в сношениях со всей образованной молодежью, придавал уморительные эпитеты...» [1, с. 127]. Но тот же Ксенофонт Полевой рассказывает о неприязненном отношении любимудров к его брату, позволившему в их присутствии отозваться о Раиче, как «сладеньком любителе классических гремушек» [28, с. 155–156]. К тому же не следует забывать, что Кс. Полевой знал всю подоплеку длительной журнальной «войны» Раича с Н. Полевым и вряд ли испытывал симпатии к обидчику своего брата.

простой причине, что был весьма скромным стихотворцем, хотя и гибким теоретиком (противоречие, не осознаваемое немногими исследователями, писавшими о нем). Глубинных знаний и блестящей эрудиции недостаточно для преодоления стиховой традиции: для этого нужно было обладать талантом, равным по силе лермонтовскому.

Но ясно одно: вопрос о Раиче должен ставиться особо, поскольку юный Лермонтов, слушая лекционный курс московского профессора и участвуя в его литературном кружке, должен был испытывать самое сильное влияние с его стороны. Не учитывая этого факта, мы рискуем остаться все на том же прежнем месте. Тем более что до сих пор Раич продолжает оставаться самой загадочной фигурой из всех пансионских преподавателей, и самой противоречивой в исследовательской литературе. Разительное тому свидетельство — помещенные о нем в «Лермонтовской энциклопедии» всего лишь несколько строк. Как мало для человека, который «дал Лермонтову знания по истории литературы, развил его поэтическую технику» и который сам не без гордости сообщал: «...под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как то: г. Лермонтов, Стромиллов, Колачевский, Якубович, В.М. Строев» [19, с. 402]. В литературе неизбежно должен был сложиться сумбур из отдельных противоречивых мнений, поскольку до сих пор не была предпринята попытка целостного рассмотрения эстетической концепции, а заключения делались на основе отдельных его высказываний, вырванных подчас из контекста той или иной его статьи. Поэтому Раич оказывался то классиком (у И.И. Замотина [15, с. 316]), то архаистом (у И.В. Киреевского, Ю. Тынянова и современного исследователя В.Э. Вацура [16, с. 72]), то непоследовательным романтиком (у В.Д. Морозова [23, с. 104]). Не предполагался лишь последний вариант, казавшийся, по всей вероятности, самым фантастическим, что Раич мог быть «чистым» романтиком, адептом не «итальянской школы», а немецкой раннеромантической эстетики, иначе говоря, «иенской школы» и что идеи «иенской школы», разделяемые Раичем (на основе которых сложилась его собственная концепция) и популяризируемые им в кружке, активным членом которого был и Лермонтов, оказали огромное воздействие на формирование эстетических представлений юного поэта, отразившись на всем его последующем творчестве. Доказательство этих положений входит в задачу настоящей статьи и, надеюсь, внесет много нового в сложившееся традиционное представление о романтизме Лермонтова.

Весьма скупо изложенная «Автобиография» Раича тем не менее богатый материал для ассоциации и творческого воображения исследователя. Прежде всего она содержит сведения, которые дают возможность убедиться в том, что Раич всегда ставил вопросы эстетики во главу угла. Так, вспоминая о деятельности литературного кружка, функционировавшего с 1823 по 1825 гг., который он возглавлял, когда его членами были любознательные, Раич акцентирует внимание на том, что «здесь обсуживались по законам эстетики, которая была в ходу» [29, с. 27]. «В ходу» она была в последние годы существования благородного пансиона, когда там преподавал практическую российскую словесность Раич и когда там учился Лермонтов. Все литературные опыты пансионеров обязательно также оценивались в литературном кружке «по законам эстетики», лучшие из них отбирались для чтения на общем торжественном собрании всего пансиона: «...в собрании читались предварительно одобренные переводы и сочинения воспитанников, разборы образцовых произведений отечественной словесности и решались изустно вопросы Ифики, Эстетики и пр., предлагавшиеся попечителем, директором и инспектором» [29, с. 32]. Можно представить на основании этих скупых сообщений тот дух состязательности, вообще дух непрерывного творчества, который царил в пансионе с приходом С.Е. Раича. Естественно предположить, что такое «созвездие» пансионских талантов должно было искать выходы своей творческой энергии, т. к. «собрания» лишь подстегивали ее развитие и накопление. Этим можно объяснить появление рукописных журналов в пансионе, названия которых перечисляли в своих воспоминаниях бывшие его воспитанники: «Арион», «Улей», «Пчелка», «Маяк» [18, с. 225–226]. Появление рукописной литературы не осталось незамеченным преподавателями, всячески поощряющими развитие и рост литературных талантов в пансионе. И очевидно, что идея необходимости печатного издания, которое предоставило бы возможность печататься пансионерам, а также познакомить широкую публику с юными дарованиями, которые в будущем, возможно, заблистали бы на небосводе отечественной словесности, приходила на ум не одному преподавателю (и, конечно же, самим воспитанникам). Т.М. Левит не без основания выдвигает гипотезу, что идею издания литературных трудов пансионеров мог подать Лермонтов. «То, что Лермонтов был в кружке в числе младших не только по возрасту, но и по ста-

жу, не могло препятствовать ему предложить издать сборник» [18, с. 244]. В письме Лермонтова к М.А. Шан-Гирей (конец декабря 1828 г.) действительно читаем следующие строки: «Я продолжал подавать сочинения мои Дубенскому, а Геркулеса и Прометея взял инспектор, который хочет издавать журнал, Каллиопу (подражая мне! (?), где будут помещаться сочинения воспитанников. Каково вам покажется, Павлов мне подражает, перенимает... у меня! — стало быть... Стало быть... — но выводите заключения, какие вам угодно». Т. Левит отрицает домыслы исследователей о том, что Лермонтов редактировал какой-то рукописный журнал «Каллиопа», но нужно констатировать смешение Лермонтовым значений слов «журнал» и «альманах» [18, с. 244]. Но можно предположить и более простой вариант: Павлов вовсе не «подражал» Лермонтову в идее издания альманаха, а хотел возобновить альманах «Каллиопа», который был пансионским изданием в 1815–1817 гг. и окончательно прекратил свое существование в 1820 г. (Т.М. Левит, давая обширную историческую справку о всех печатных пансионных изданиях, видимо, не обратил внимание на этот факт, пропустив чисто автоматически заглавие этого издания, после которого наступил длительный перерыв до 1829 г., когда вышел альманах «Цефей»). Но почему Лермонтов с милой юношеской самонадеянностью заверяет тетку, что Павлов «перенимает» у него? Возможно, Павлов знал о большом успехе какого-то рукописного журнала (может быть, это был не один, а два журнала, ведь речь в письме идет и о каких-то «Геркулесе» и «Прометее») и хвалил его, говоря, что сам последует его примеру, издав альманах «Каллиопу». Но «Каллиопа» по каким-то неизвестным нам причинам не состоялась, так как судя по всему Раич опередил Павлова, располагая бóльшими возможностями для подобного издания, ведя постоянно литературный кружок и имея непосредственно на руках произведения юных литераторов (и тех, кто продолжал еще учиться и тех, которые уже закончили к тому времени пансион). Вместо задуманного издания «Каллиопа» появился альманах «Цефей», который, как правомерно предполагает Левит (первым выдвинувший эту гипотезу), был связан с литературным кружком Раича, и Лермонтов принял непосредственное участие в альманахе, поместив там «Мысли, выписки и замечания» под буквенными обозначениями «NN»³. Исследователь доказывает это, сопоставляя ряд афоризмов с юно-

3 То же самое сделало большинство участников «Цефея», на что обратил внимание в рецензии Полевой (?): «Только три автора из поместивших свои произведения в альманахе

шескими стихами Лермонтова, обнаруживая буквальное совпадение четырех из тридцати трех фрагментов со стихотворными эпиграммами, которые, полагает он, явились заготовками, переработанными Лермонтовым в стихи. «Ряд остальных афоризмов, — по его мнению, — находит себе подтверждение и развитие в дальнейшем творчестве Лермонтова... Здесь нет буквальных переложений, как с четырьмя цитированными эпиграммами, но приводимые мысли находятся в кругу поэтических идей Лермонтова» [18, с. 244–245] и достаточно убедительно это доказывает. Изучение никем еще не описанного альманаха «Цефей», по справедливому замечанию Левита, «важно в такой же степени, в какой изучение лицейской словесности важно для анализа раннего творчества Пушкина» [18, с. 248].

Но авторство Лермонтова категорично опроверг В.Э. Вацуро, полагая, что «Мысли, выписки и замечания», «еще в томе 6 академического издания Лермонтова, вошедшие в отдел “Dubia”, исключены из большинства последующих изданий, — и с полным основанием» [2, с. 62]. Но чтобы опровергнуть блестящие доказательства Т.М. Левита, необходимо привести столь же основательные контраргументы. В.Э. Вацуро считает, что исследователь, обосновывавший авторство Лермонтова, «совершенно напрасно отвел показания *осведомленного* рецензента “Дамского журнала”, утверждавшего, что “Мысли, выписки и замечания...” и повести (помещенные в “Цефее”. — Л.Ш.) написаны одним и тем же лицом, т. е. В.М. Строевым» [13, с. 29–30; 14, с. 45–48] (выделено в тексте мной. — Л.Ш.). Характерно, что В. Э. Вацуро повторяет здесь фразу Т.М. Левита о «хорошо осведомленном рецензенте “Дамского журнала”». Но следует обратить особое внимание на то обстоятельство, что кроме самой рецензии ни Т.М. Левит, ни В.Э. Вацуро не располагали никакими доказательствами, подтверждающими осведомленность ее автора. Может быть, они имелись в самой рецензии? Вернемся вновь к исходному тексту, к тому моменту, где рецензент сообщает, что один автор выступает в альманахе под несколькими подписями: «Г.Ж. с Ламвером составляющий, *если не ошибаемся*, одно и то же лицо... Виктор Стройский, как прозаик (повести “Мечтатель”, “Кузнецкий мост” и “Замечания” принадлежат ему)...» [18, с. 235] (выделено мной. — Л.Ш.). Нельзя не заметить, что выделенные курсивом слова в тексте носят все-таки оттенок предположительности и в первом случае и во вто-

сказывают свои имена: г-да Григорьев, Ламвер и Стройский, другие восьмеро скрыли свои имена под сокращениями и знаками: Ж-в, К., Степ-ов, Стр., Ш-ий, Ю., NN***» [27, с. 96–97].

ром, где легко читается мысль рецензента: если В. Стройский (это псевдоним В.М. Строева, как убедительно доказал Т.М. Левит) — автор прозаических вещей (строго говоря, фамилия Стройский стояла лишь под повестью «Мечтатель», а автор очерка «Кузнецкий мост» обозначался как Стр—), то, стало быть (делал вывод для себя рецензент), «как прозаику», ему могли принадлежать и «Мысли, выписки и замечания...». Удивительно, как он не предположил все того же Строева в качестве автора еще одной прозаической вещи в «Цифее» — статьи «О классицизме и романтизме». Это сделал Т.М. Левит, повторив логический ход рецензента (что Строев прозаик) [18, с. 235]. То есть произошла история очень типичная: Т.М. Левит лишь высказал свое мнение, а В.Э. Вацуро, ничем не подкрепив его, пустил в литературоведческий обиход. Хотя не следует замалчивать и заслуги исследователя: в интересной и талантливо написанной работе ему удалось скорректировать предположения, выдвинутые впервые Т. М. Левитом, в частности, установить с полной достоверностью фамилии двух участников «Цефея» (Н.Н. Колачевский, который выступал в «Цефее» под буквой «К», и инициалы Степанова — Н.А., а не И.П., как предположил Левит), привлекая малоизвестные сохранившиеся материалы архива Н.А. Степанова (т. е. одного из установленных участников «Цефея»). Им оказался будущий карикатурист «Искры», окончивший пансион в 1826 г.).

По мнению В.Э. Вацуро, Лермонтов не автор, а всего лишь *компилятор* (что уже исключал Т.М. Левит): «Подобное предположение психологически трудно совместить со всем, что мы знаем о характере Лермонтова. Но если даже признать авторство афоризмов не за Лермонтовым, придется допустить, что их составитель обладал в глазах Лермонтова настолько большим авторитетом, что он поставил его в ряд с Пушкиным и Козловым. Имя В.М. Строева, которому “Дамский журнал” приписывает авторство “Мыслей...” явно не становится в ряд с последней фамилией» [18, с. 245]. Но главный аргумент, выдвигаемый В.Э. Вацуро против гипотезы Т. М. Левита, что «альманах издавали пансионеры старших выпусков — VIII–X (1826–1828); в нем нет Стромиллова и, конечно, нет Лермонтова», вызывает сразу же сомнение: если исследователем установлены фамилии лишь двух участников «Цефея», а «по отношению к остальным, — по словам самого исследователя, — сохраняют свою силу предположения Т.М. Левита» [2, с. 62], то в какой степени основательно это утверждение? Правда, исследователь пытается подкрепить его следующими примерами: «Все же известные датированные (выделено

мной. — Л.Ш.) стихи Цеффея написаны в 1826–1827 гг. Они были напечатаны, таким образом, только через год или два после написания» [2, с. 61]. Короче говоря, Раич, по мнению В.Э. Вацуру, брал материалы для альманаха из архивов литературного кружка. Но и здесь обращает на себя внимание следующий факт в статье: исследователь ведет речь о датировке лишь 3-х стихотворений (из 4-х) Колачевского («Видение Рафаэля». 1827. «К Евгении». 1827, перевод «Марии Стюарт» Шиллера. 1827), подтвержденных документально (на основании письма Н. Колачевского [2, с. 61, 90]). Датировка еще 3-х стихотворений, принадлежащих второму установленному участнику «Цеффея» — Н.А. Степанову («Сон», «Прощание молодого поэта с жизнью», «Песнь Фингала на развалинах Балкуты») нуждается в уточнении времени написания. Но если поверить на слово, что они были написаны в 1826 г. (на том основании, что Степанов окончил в этом году пансион⁴), то «известных» датированных стихотворений таким образом оказывается шесть. А всего в «Цефее» было напечатано 21 (!) стихотворение (не говоря уже о помещенных здесь прозаических вещах нескольких авторов, неизвестно когда написанных). Кроме того, по признанию самого исследователя, на сегодняшний день найдены в автографах лишь два стихотворения из опубликованных в «Цефее» (в архиве Н.А. Степанова) опять-таки все тех же установленных авторов (уже упомянутые выше стихотворения — Колачевского «К Евгении» и «Сон» Степанова). Таким образом, этих перечисленных примеров явно недостаточно для отнесения всего стихового материала альманаха к 1826–1827 гг. (стихи, не вошедшие в «Цефей», пусть даже датированные 1826–1827 гг., в качестве доказательств использованы быть не могут), стало быть, нет оснований для заключения, что в «Цефее» принимали участие лишь выпускники пансиона, и Лермонтова там нет. Поэтому вопрос об авторстве «Мыслей...» остается открытым, так как аргументы, приводимые В.Э. Вацуру с целью опровержения гипотезы Левита, не столь уже неоспоримы. А между тем вопрос о том, кем они составлены, представляется чрезвычайно важным, поскольку «Мысли, выписки и замечания» дают представление о концептуальности их автора,

4 Например, стихотворение «Сон». Вацуру приводит стихотворение в первоначальном варианте, а также с поправками Раича, который, как известно, преподавал в пансионе с 1 января 1827 г., Степанов посещал литературный кружок после окончания пансиона. Стихотворение, видимо, было написано в 1827 г., если, как предполагает исследователь (и здесь он противоречит себе, относя его к 1826 г.), «Сон» был «переводом с итальянского оригинала, вероятнее всего подсказанное Раичем» [2, с. 60].

в них содержатся рассуждения юного теоретика (пусть в несколько наивной форме) о романтизме и отличии его теории от классицистической. С «Мыслями, выписками и замечаниями» странным образом перекликается статья «О классицизме и романтизме» (в которой также проводилась антитеза двух различных принципов в искусстве, вплоть до постановки вопроса об их генезисе) и ею открывался «Цефей». На них обратили внимание в своих рецензиях Н. Полевой и Рюмин-Бестужев [31], отмечая «остроумные замечания» и знакомство авторов этих сочинений «с настоящими понятиями об изящных искусствах». И «Мысли...» и статья (замечу, опережая несколько события) несут на себе отпечаток эстетических идей, которые обнаруживают некоторое типологическое сходство с идеями раннеромантической эстетики, т. е. идеями «иенской школы». Как художественную реализацию этих идей можно расценивать некоторые стихи разных авторов, помещенные здесь, что говорит об общей целевой направленности альманаха и явной тенденции в отборе материала. А это наводит на размышление, что материал был собран не стихийно, как полагает В.Э. Вацуро, называя в качестве собирателя Н.А. Степанова (на том основании, что в его архиве оказался автограф стихотворения Колачевского. Строчки из «Евгении» взяты в качестве эпиграфов к главам «Мечтателя» Строева, который, видимо, тоже имел на руках авторский текст. Эти примеры действительно свидетельствуют лишь о внутрикружковых связях, выходящих также и на страницы альманаха, что уже предполагал Т.М. Левит). Материал тщательно отбирался для альманаха. Здесь нужно вести речь именно о составителе, а не собирателе. И таким составителем, полагаю, был сам Раич. А если составителем материала был Раич, то какими соображениями эстетического порядка руководствовался он, помещая сочинение юного воспитанника пансиона в альманахе, чем импонировали ему суждения в «Мыслях, выписках и замечаниях» и не перекликались ли они с эстетическими высказываниями самого Раича в кружке?

Альманах «Цефей» вышел в начале марта 1829 г. Если цензурное разрешение было дано 8 января 1829 г., то, стало быть, альманах был сдан в цензуру в конце декабря 1828 г. (письмо Лермонтова к М.А. Шан-Гирей, где имеются сведения о замыслах М.Г. Павлова, Б.М. Эйхенбаум датирует

около 21 декабря 1828 г.)⁵, т. е. для прохождения цензуры понадобилось бы всего чуть больше недели (учитывая срочность альманаха)⁶. «Мысли...» же были закончены к концу ноября (либо в начале декабря) 1828 г.⁷ Основание для такого утверждения следующее: обнаруживается некоторая связь нескольких фрагментов «Мыслей...» со статьей «Литературные опасения за будущий год», помещенной в двух номерах ноябрьских (20-м и 21-м) за 1828 г. «Вестника Европы», подписанной вымышленным именем Никодим Надоумко (известно, что под этим псевдонимом скрывался Н.И. Надеждин). Содержание статьи сводится к литературному спору о романтизме, вспыхнувшему между дилетантом романтиком Тленским и его оппонентом, экс-студентом Никодимом Надоумко. Тленский рассуждает о рабстве и педантизме классицистских правил Аристотеля и Буало и, презирая всех, кто признает какие-либо правила, не видит необходимости в знании какой-либо эстетической теории. Романтик, по его мнению, должен руководствоваться чувством высочайшей свободы и самообразцового творчества, а романтическая поэзия есть «высочайшее исступление, есть безумие», т. е. в извращенной форме передает распространенную в то время мысль Ф. Шлегеля о творческой свободе художника, высказанную им во «Фрагментах» и разделяемую всеми иенцами, что романтическая поэзия «бесконечна и свободна и основным своим законом признает» произвол поэта, который не должен подчиняться никакому закону» [21, с. 173]. Оппонент дилетанта начинает критиковать его за то, что он знает о немецких теориях

5 Все произошло неожиданно, стихийно. Если бы «Цефей» готовился заранее, то Павлов узнал бы об этом прежде от Раича или же от пансионеров и в этом случае вряд ли планировал бы издание «Каллиопы». Предположить, что он знал о готовящемся издании и тем не менее продолжал лелеять свой замысел, абсурдно (два альманаха с пансионскими сочинениями одновременно, не много ли?)

6 См. цитируемый Т. М. Левитом цензурный устав 1829 г. [18, с. 253, сноска № 37]. Во всех приводимых им примерах прохождение рукописью цензуры «занимает меньше месяца, доходит иногда до 10 дней». Для Раича, неизвестного автора, а также профессора Московского благородного пансиона, цензурное разрешение было получено незамедлительно.

7 и писалось, видимо, не сразу. В письмах к М.А. Шан-Гирей (осень 1827 г.) Лермонтов сообщает о своих занятиях по русскому языку, а главное, что ему уже «дают сочинять», а в упоминаемом выше письме читает следующую фразу, что он «продолжает подавать сочинения Дубенскому», и не исключено, что подаваемые постоянно «сочинения» и были теми самыми «Мыслями...», которые преподносились Дубенскому частями в качестве домашнего задания (так как обращает на себя внимание использование одних и тех же синтаксических конструкций в тексте).

понаслышке и, не вникая в суть, полностью извращает их, понимая прямолинейно высказывания немецких романтиков и намекая таким образом, что тот привел лишь один произвольно вырванный из контекста «Фрагментов» тезис немецкого романтика (в котором, кстати, речь идет об отрицании законов, выдуманных «ясновидящей критикой»). Сам же Ф. Шлегель, как и все иенцы, на деле утверждал иное в своих «Фрагментах», хорошо известных русскому образованному читателю: «Чем больше поэзия становится наукой, тем больше она становится и искусством», а художник, по мнению немецкого романтика, должен обладать основательными сведениями «о своих средствах и целях, о препятствиях к их достижению и об их направленности». И чтобы не быть простым сочинителем и ремесленником, но «знатоком своего дела, способным понять своих сограждан по миру искусства, <...> он должен стать еще и филологом» [21, с. 170], т. е. обладать знанием эстетической теории. Вот эту идею и отстаивает настойчиво противник дилетанта, утверждая, что «никакая сила неудобомыслима без законов, сообщающих определенное направление ее деятельности...» и что для «гениев... правила и суть — вещь необходимая!» [5, с. 98].

В тон этой статье об истинном и ложном понимании романтизма и противопоставлении его классицизму начинается один из фрагментов «Мыслей...»: «Приятель мой, француз П.П., весьма легко разрешает задачу романтизма и классицизма. Кто пишет без правил, и, следовательно, пишет чушь, тот и романтик; кто же пишет по правилам Буало, утвержденным веками, тот пишет изящно, тот и классик». Далекий от знания новейших эстетических теорий о романтизме, «приятель-француз» излагает здесь, по мнению автора «Мыслей...», ту же крайнюю, доходящую до абсурда, точку зрения на романтизм («без правил», т. е. в огласовке Тленского) и классицизм (чьи «правила» огульно отрицает Тленский), но иначе расставляя «плюсы» и «минусы». Тленский ругает классиков и хвалит романтиков; «приятель-француз», напротив, высказывает отрицательное отношение к романтикам и хвалит тех, кто следует правилам, «утвержденным веками». Но суть одна: и тот, и другой не разбираются ни в одной из этих эстетических программ, оставаясь одинаково дилетантами. В последней фразе, завершающей фрагмент, автор иронично высказывает свое отношение к незадачливому толкователю романтической теории: «Добрый П. П.! ты был знаменитый романтик по твоему определению!» [32, с. 155].

В ответ на провозглашаемые Тленским декларативные тезисы о творческой свободе художника и независимости гения от всяких правил, о «самоисступлении» и «безумии» романтической поэзии оппонент, подхватывая эти слова, иронично соглашается с тем, что нынешние творения действительно свидетельствуют о безумии их авторов, так как в них нет «связи, порядка и цели». Но Тленский с рвением пытается доказать, что и в самой природе нет никакого плана: «Кто может привести в определенную систему ее бесконечно разнообразные явления?.. А поэзия есть — *соревновательница* природы!..» (выделено в тексте. — Л.Ш.) [4, с. 17]. Этот последний аргумент Тленского, что поэзия соревнуется с природой «в бесцельности», повергает экс-студента Никодима Надоумко в особое отчаяние, поскольку в исковерканном виде передает одно из важных положений⁸ знаменитой речи Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе», в которой говорилось о различном понимании принципа подражания природе в классицизме и романтизме. И оппонент удивляется тому, как «новейшие философические положения», переходя на язык дилетанта, «подвергаются той же мучительной пытке, что и изречения Горациевы, оттого ли они и бывают всегда изуродованы» [4, с. 22]. По Шеллингу, вся суть проблемы заключается в том, что каждое из литературных направлений вкладывает свой особый смысл в понимание природы и от различия этого смысла зависит различие эстетических принципов классицизма и романтизма (иначе говоря, ставит проблему на онтологическую основу). «Большинство художников хотя они в равной степени должны были подражать природе, редко, когда выражали в понятии сущность природы... Разве для одних, — пишет далее Шеллинг, — природа не была ничем более, как только мертвым агрегатом неразличимой далее груды предметов, или же *пространством*, куда, как в какое-то *вместилище* (выделено мной. — Л.Ш.), мыслились поставленными вещи» [21, с. 291], — таким образом Шеллинг подводил к мысли, что классицизм (независимо от его национальной разновидности) опирался именно на такое механистическое представление о природе (см. у Мерзлякова: «Все изящные искусства имеют своей целью представление или подражание и живое изображение предметов *в природе находящихся*» [22, с. 11]). Шеллинг нащупывает уязвимые места концепции механицизма в неумении объяснить сущность жизни, найти внутренний

8 Суть которого заключалась в требовании «вступить в соревнование с творческим духом природы» [21, с. 291].

источник движения материи⁹. Эстетика классицизма опиралась на учение, где существовал взгляд на природу «как на продукт только, на вещи же — как на бездушное наличие, и ничто не вызывало здесь идеи природы как живнетворческого начала» [21, с. 293]. И в результате, как справедливо замечает Шеллинг, в эстетике классицизма можно наблюдать «странное зрелище», что «как раз те, кто лишает природу какой-либо жизненности, в то же время требуют от искусства воспроизведения жизни природы! К ним могли бы быть приложимы слова глубокомысленного автора: ваша лживая философия расправилась с природой, так с какой стати вы требуете теперь, чтобы мы ей подражали» [21, с. 292]. И если принцип подражания в классицизме сводился к копированию внешних форм, к стремлению внешнего правдоподобия в отражении жизни (без проникновения в ее глубинные таинства), то романтизм, по мнению Шеллинга, вернул природе свободу, обнаружив источники жизни в ней самой (объясняя все это с идеалистических позиций), теперь «воодушевленный исследователь видел в природе священную, вечную творческую, коренную в мире силу, из себя самой порождающую все вещи и придающую им действительность» [21, с. 291]¹⁰. И в запутанных рассуждениях Тленского также как будто бы ведется речь о борьбе различных онтологических принципов двух эстетических школ. Так, он с пафосом говорит о романтической поэзии, — «дщери безусловной свободы», которая перестала «ограничиваться невольническою обязанностью снимать бледные сколки с Природы, но, соревнуясь или соперничествуя с ней, оправдывает вполне носимое ею имя творчества». Но вся суть в том, что он, как это с неподдельным юмором показывает Надеждин, тем не менее не разбирается в мировоззренческих основах этих эстетических теорий, понимая превратно исходный, провозглашаемый Шеллингом принцип свободы в природе и в творчестве, а именно: осозная

9 Так, он приводит в другом месте высказывание Декарта: «Дайте мне материю и движение, и с их помощью я построю вам мир» [33, с. 128].

10 См. также у Новалиса: «...искусство принадлежит природе <...> оно <...> есть как бы сама себя созерцающая, самой себе подражающая, сама себя образующая природа» [21, с. 145]. Речь, как видим, и в том, и в другом случае идет об онтологических различиях эстетических принципов классицизма и романтизма. Романтик, в отличие от классициста, соревнуется с природой, создавая новую вселенную. Эта идея была разработана также в заключительной части «Системы трансцендентального идеализма», которой наиболее сильно увлекались любомудры, особенно отклик найдет у В.Ф. Одоевского, повторяющего вслед за Шеллингом, что поэты и философы «наиболее близки к божеству» именно своими творческими потенциями, своей способностью созидать вторую реальность, по Шеллингу, творить миф, поэтому у Одоевского «искусство — второе мироздание» [30, с. 162].

свободу, в отличие от Шеллинга и немцев, как произвол, что и сказывается в отрицании им каких-либо законов и в природе, и в творчестве. Таким образом, он провозглашает по сути анархический принцип: свобода ради самой свободы и в конечном счете видит «в бесцельности» основной смысл существования природы и художественного творчества. Между тем, как Шеллинг, обнаруживая в природе свободу, жизнь и развитие посредством действия «священной» творческой силы, одновременно утверждает заложенную в основе всего ее развития *целесообразность* (см.: [33, с. 23]).

Статья в «Вестнике Европы» отражала реальную ситуацию, сложившуюся в журнальной критике тех лет, когда велись бесконечные споры о романтизме и классицизме с оглядкой часто на эстетическую теорию романтизма, уже разработанную более двух десятилетий назад (!) в Германии в трудах иенской школы и лишь с середины 1820-х гг. ставшую «модной» в русской эстетике, что объяснялось стремлением наших теоретиков к определению романтизма как литературного явления и к обозначению его философской сущности. В освоении чужого эстетического и философского опыта за недостаточностью своего виднелась перспектива последующего самостоятельного экспериментаторства в создании собственной теории, но одновременно таилась опасность негативных последствий от столь модного увлечения новейшими в России теориями. Надеждин не мог не обратить внимание, что, наряду с серьезным их усвоением и столь же серьезным освещением в «Московском вестнике», появлялись статьи в других журналах, искажающие основной смысл идей иенской школы, а также более поздних идей бывших представителей этой школы. А любое проявление дилетантства могло сказаться отрицательно и на качестве критики, и на содержательности поэзии, претендующей на звание романтической. В зависимости от глубины философских и эстетических познаний того или иного толкователя новейших теорий, Надеждин определял, сколь обоснованно и основательно определение сущности романтизма новоявленным теоретиком. И современники, сведущие в вопросах философской эстетики, читая «Литературные опасения...», конечно же, различали все нюансы авторской иронии и должны были догадываться, против кого конкретно направлена статья критика «Вестника Европы» и что, приступая к работе над статьей, он руководствовался не одними абстрактными соображениями об оборотной стороне медали популярности немецкой эстетики в России. Эти предположения подкрепляются дважды

следующим документальным материалом: 1) в своих воспоминаниях Ксенофонт Полевой обвиняет Надеждина, что он, начиная свою деятельность в «Вестнике Европы», выступил против его брата, издателя «Московского Телеграфа», «известного всем» своими заслугами, поскольку он первым взялся за распространение идей немецкой философской эстетики. Эта деятельность Николая Полевого, по мнению Ксенофонта Полевого, не была по достоинству оценена критиком «Вестника Европы» (и здесь он ставил особый акцент на реакционности этого журнала), а чем она была ему не по душе, уже известно нам из содержания статьи, о которой, кстати, Ксенофонт Полевой не упоминает здесь (дабы не вызывать ненужные ассоциации), что уже само по себе говорит о том, что догадывался, кого имел в виду критик «Вестника Европы»; 2) в обращении к читателям в «Галатее» фактически сообщалось имя того, кто послужил прототипом героя фельетона Надеждина: «В конце прошлого года ему в “Вестнике Европы” со всем хладнокровием и основательностью (сказано), что он судит о романтизме и классицизме, не понимая правильно ни того, ни другого. г. Издатель “Московского Телеграфа” обещался отвечать на то особенно статью и чем же наконец ответил! Беспремерными ругательствами на г. Каченовского, заслуживающего общее уважение своими долговременными трудами; ругательствами, в коих *не сказал ни словечка на то, в чем его уличали*» [7, с. 115].

Это «обращение» одновременно является в нашем случае доказательством того, что Раич досконально знал содержание статьи Надеждина с ярко выраженной ориентацией на немецкую эстетику, полностью разделяя взгляды ее автора и несомненно рекомендовал для чтения и обсуждения в литературном кружке. Раичу особенно импонировала мысль Надеждина, что принципиальная критика опирается на истинное знание, не отрицая огульно предшествующую культуру и, видимо, наставлял своих питомцев на примере статьи в «Вестнике Европы»¹¹, что новая теория создается на основе старой, отрицая ее, но и одновременно сохраняя с ней связи, что и является показателем истинной культуры¹². И эту же мысль, как мы уже убедились, выра-

¹¹ Статья была в этом смысле очень назидательной, что импонировало Раичу как руководителю кружка. Например, то место, где Никодим Надоумко упрекает Тленского, что тот хочет «на боку лежа, под звоном стаканов и хлопаньем пробок, в блаженном сибаритском бездействии проехать в храм бессмертия» [5, с. 95].

¹² В этом плане любопытно его высказывание в «Галатее» [6, с. 211], где он упрекает «Атений» в спекулятивных и неосновательных нападках на классицизм, советуя издателю

жал ученик Лермонтов во фрагменте о «приятеле-французе», переворачивая «на изнанку» ситуацию, описанную в статье Надеждина.

Искусство покоится на знании, на теории. Надеждин приходит к той же мысли, что и Шеллинг: «...теоретическая осведомленность и школа должны противодействовать бессодержательности поэтического произведения» [21, с. 303]. Тенденцию к бессодержательности автор «Литературных опасений» обнаруживал у некоторых современных авторов, «бредящих беспрестанно идеалами» и не имеющих ни «малейшего предостережения об них», иронизируя по поводу беспочвенных грез об «идеалах» и «идеализировании» в современной поэзии; между тем как в немецкой эстетике за этими понятиями стоят целые философские теории: «Идеал у них означает фантастическую целость идеи, воплощаемой художником в его творческом произведении. Теперь спрашиваю тебя, — задает вопрос Тленскому его оппонент (выражающий точку зрения автора), — замечательно ли подобное возвышенное идеализирование в хламелочных рифмованных блестяшек, засасывающих беспрестанно Парнас наш?.. Не бессовестно ли требовать от творения... сообразности с идеей, когда сам творец не имеет часто в голове ясного и определенного понятия о том, что он хочет писать, а просто пишет то, что на ум взбредет?..» [4, с. 18, 20]. А следующий фрагмент «Мыслей...» — демонстрация понятого таким образом романтического сочинительства, образец «бездумной» поэзии: «Вот процесс нынешнего образа писать или кропать стихи. Поэт садится в челнок *мечтания*, плывет по озеру *воображения*, доплывает до пристани *вдохновения*, выходит на берег *очарования* и гуляет в странах *самозабвения*. Из описания такого путешествия выходит обыкновенная плаксивая элегия...» [32, с. 144–145] (выделено в тексте мной. — Л.Ш.). Юный критик также обвиняет поэзию в отсутствии содержания и излишней чувствительности, проводя здесь фактически идею автора «Литературных опасений» — о необходимости сочетать стремление к осуществлению идеала с целенаправленным изучением эстетической теории романтизма, связывая ее возникновение, как и Надеждин, с Германией, о чем свидетельствует следующий фрагмент «Мыслей...»: «Почему французы не терпят романтизма?

журнала «вовсе исключить... отделение критики», находя его «слабым»: «...помещенные в нем рецензии — или сухи, или односторонни. Нетерпимость в литературе язва, а классицизм есть беспощадный конек, на котором работорствуют критики “Атенея” и гоняются за романтизмом...» (Интересно, что здесь же Раич защищает «Бал» Боратынского от неразборчивого критика «Атенея», демонстрируя вкус и интуицию).

Потому что не вовремя гость хуже татарина» [32, с. 158]. Таким образом, ученические по характеру «Мысли, выписки и замечания», подаваемые частями в качестве домашнего сочинения Дубенскому (как это следует из письма), были закончены в конце ноября или начале декабря 1828 г., так как, напоминая еще раз, статья в «Вестнике Европы» появилась в ноябрьских номерах (21-м и 22-м). До сдачи «Цефея» в печать оставался почти месяц и, следовательно, Лермонтов успел показать их Раичу, а уже после необходимого обсуждения в литературном кружке¹³ Раич отобрал их для «Цефея».

И последний аргумент в пользу авторства Лермонтова — это перекликающиеся по смыслу некоторые фрагменты «Мыслей...» с написанным позднее (февраль (?) 1830 г.) письмом Лермонтова к М. А. Шан-Гирей. И в том, и в другом случае обнаруживаются следы влияния эстетических идей Августа Шлегеля. Более того, с ними перекликаются отдельные места статьи (помещенной в «Цефее») «О классицизме и романтизме», автор которой, несомненно, также являлся членом литературного кружка. А это наводит на размышление, что все эти смысловые совпадения в 3-х различных вещах не были случайными и что здесь опять-таки не обошлось без посредничества Раича. В качестве подтверждения такого предположения можно привести следующий факт: после выхода «Цефея» в том же году в «Галатее» [8] Раич поместил разбор трагедии Мандзони «Граф Карманьольский», в котором излагались основные новшества, введенные А. Шлегелем в романтическую теорию драмы¹⁴. Все эти «выстроенные в ряд» факты свидетельствуют о том, что в кружке Раича уделяли много внимания изучению романтической теории, разработанной иенской школой, испытывая особенный интерес к трудам Августа Шлегеля, которого Раич считал самым авторитетным критиком и серьезным принципиальным теоретиком, подвергнувшим детальному анализу принципы классицистской поэтики. И Раич, видимо, прежде всего рекомендовал для обязательного чтения переводные отрывки, помещенные в нескольких номерах «Московского

13 Может быть, обсуждение фрагментов велось параллельно с чтением статьи Надеждина, т. е. Лермонтов писал под впечатлением от группового обсуждения этой статьи, показывая одновременно отдельные места как «сочинения» Дубенскому.

14 Приведем лишь один пример. Шлегель допускает большую свободу в отношении места и времени (см.: [24, с. 150]), потому что романтическая драма «их сменой украшает свои многообразные картины», на что обращает внимание «Галатее» за 1829 г., № 26, ч. 4: «Мандзони... не держался строгих правил единства времени и места и опирается в этом случае на доказательства Вильгельма Шлегеля» [8, с. 258].

вестника» за 1827 и 1828 гг., поскольку и в «Мыслях...», и в письме Лермонтова, и в статье «О классицизме и романтизме», и в Разборе «Галатеи» наиболее ощутимо отражение тех моментов, которые были основными в переводных отрывках из Шлегеля, напечатанных «Московским вестником». Это прежде всего критика Августом Шлегелем теории трех единств, принятой в качестве обязательной в классицизме. Иенский теоретик ставит цель — показать всю условность «разумных» нормативных правил классицизма, подвергая особой критике упрощенческое представление последователей Аристотеля о единстве действия. Не отвергая совершенного единства в трагедии, он требует «более глубокого, более внутреннего, более таинственного единства», чем то, которое было принято классической теорией, поэтому классическая драма представляет, по его словам, «лишь одну блестящую поверхность жизни», не проникая в ее глубинный смысл, лишь «один летучий признак роскошной картины мира» [24, с. 156]. Мерзляков так и полагал в «Кратком начертании» теории изящной словесности, что «основанием каждого театрального сочинения должно быть одно главное *происшествие*», ведя одновременно речь и об «одном главном лице», на которые должен обращать все свое внимание драматург, употребляя «если нужно, эпизоды и выводя побочные лица... чтобы через размножение сих последних не развлечь и не ослабить занимательности зрителя» [22, с. 273, 309], короче говоря, он должен убрать все лишнее, что мешает продвижению основного действия и его единству. Понятие единства в том же «Кратком начертании...» включало в себя и единство *цели и полноты* действия, которое, по словам Мерзлякова, «сколь бы пространно или коротко ни было, должно иметь приличное *начало, продолжение и конец*» [22, с. 273] (выделено мной. — Л. Ш.) и к тому же обязательно должно быть расположено на 5 актов. Все эти «правила» классицизма дали повод Шлегелю для язвительной иронии о принятой во французской драме «арифметической прогрессии»: «Три единства, пять действий, почему бы еще не семь действующих лиц» [24, с. 153]. А о содержательной «полноте» сценического действия, растянутого на 5 актов, выдержанных в духе обветшалой и изжитой теории предшествующего столетия, в стиле шлегелевской иронии говорится в одном из фрагментов «Мыслей...»: «Цель комедии есть женитьба, а трагедии — убийство; вся интрига основана на том, будет ли свадьба и будет ли убийство? Будет свадьба, будет убийство — вот I акт. Никто не женится, никто не умрет: вот II акт. Как бы женит, как бы убит: вот, что занимает всех в III. Неожиданный

случай, останавливающий женитьбу и убийство, наполняет весь IV; наконец в V автор женит и убивает, кого ему заблагорассудится. Да здравствует теория!» [32, с. 156].

Август Шлегель задает здесь же каверзный вопрос, уничтожающий всю видимую «разумность» традиционного принципа деления действия на части: «Разве сцепление причин и действий не бесконечно и потому всякое избранное начало, всякий избранный конец не будет ли совершенно произвольным? И где же то начало и тот конец, о котором Аристотель говорит с такой ясностью?» [24, с. 160]. И приходит к выводу, что совершенная полнота в том смысле, как ее понимают последователи Аристотеля, невозможна. Романтическая драма, в отличие от классицистской, говорит о многообразии и бесконечности жизни, воспроизводя лишь фрагмент, в котором, как в капле воды, отражается вся «пестрота жизни» во всей ее сложной противоречивости: «...в страстях и живописных картинах читается смысл глубокий, где не только в частном, но и в целом видим полную характеристику мира и жизни со всем их разнообразием, противоречиями и дивным сплетением...» [26, с. 288–289]. На те же характерные черты романтической драмы, выделяемые Шлегелем, обратит внимание читателя «Галатея»: «поэт не связывает себя: в одно и то же время видите в нем (сценическом действии. — Л.Ш.) и полноту и быстроту, лица без всякого приготовления сменяются лицами, картины картинами, события событиями... части, как и целое, вдруг излагаются сами собою и способствуют вместе целостности действия, эффекту целого» [8, с. 258]. И гораздо позднее (в статьях о Пушкине) Раич вновь вернется к шлегелевскому понятию о внутреннем логическом единстве в произведении, используя при этом терминологию, наиболее часто употребляемую Шеллингом и младшим Шлегелем в целях очевидности существующих диалектических связей, обусловленных этим внутренним логическим единством: «...единство есть центр, разнообразие — лучи, разбегающиеся от центра и стремящиеся к окружности, к периферии. Прелесть разнообразия усиливается эпизодами, отступлениями, картинами, образами, мыслями, чувствами и пр. Но все это должно быть в зависимости от центра, от единства. Разнообразие и единство представляют в поэме две силы — центробежную и центростремительную и находятся точно в таком же отношении друг к другу» [11, с. 130–131]¹⁵. Эти примеры основа-

15 С этих шлегелевских позиций Раич подчас утрированно подходит к анализу пушкинской поэмы «Полтава», не обнаруживая в ней «внутреннего» единства, причем повторяет это

тельно доказывают, что Раич *осознавал* довольно-таки ясно к концу 1820-х гг. главную идею Августа Шлегеля, пронизывающую всю его теорию, что понятие *об едином и целом* совсем не извлекается из опыта, что для этого «надобно создать целую систему метафизики» [24, с. 163].

В 1825 г. Веневитинов обвинил Мерзлякова в «недостатке теории», обнаруживая в его «разбросанных понятиях о поэзии», не связанных между собой, отсутствие «высшего взгляда», т. е. все той же «системы метафизики», и полемизируя с Мерзляковым по важным онтологическим проблемам: «... не стремление к подражанию правит умом человеческим... он не есть в природе существо страдательное». Но здесь Веневитинов обрывает неожиданно развитие своей мысли, полагая неуместным «воздвигать новую систему на место разбираемой теории, тем более что Мерзляков, кажется, опровергает все новейшие открытия...», и затем Веневитинов дает свое понятие *целого*, очень близкое шлегелевскому определению [3, с. 209]. Думаю, что полемическая статья Веневитинова не прошла незамеченной для Раича, который пристально следил за всеми теоретическими выступлениями бывших участников своего литературного кружка. Раич учил и учился сам. И в его собственных теоретических высказываниях в конце 1820-х гг. ощутимо это присутствие, выражаясь языком Августа Шлегеля, «высшей сферы понятий» (т. е. онтологической проблематики), о которой распространялись в своих работах все без исключения иенские романтики. Главное положение Августа Шлегеля о «внутреннем, бо-

дважды: 1) в «Галатее» за 1829, ч. III, с. 256 разбор заканчивался вопросом: «...почему назвал он свою поэму "Полтавою", которая поставлена у него почти в незаметном уголке? Главное действие только скользит, так сказать, мимо "Полтавы"; 2) и в 1839 г., ч. III, с. 567: "Но Пушкину вздумалось привязать к ней" (т. е. к истории Кочубея, Мазепы и Марии. — Л.Ш.) "Полтавское сражение", которое, по его мнению, сюжетно не связано с основным действием, и от нарушения единства действия разрушился "эффект повести", т. е. эффект целого. Но и Киреевский (!), публично признанный всеми приверженцем немецкой философии и эстетики, впадал в ту же крайность, высказываясь в "Обзоре..." о пушкинской поэме еще более сурово, чем Раич, и обнаруживал в ней "главное из несовершенств... недостаток единства интереса, единственного из всех единств, которого несоблюдение не прощается законами либеральной пиитики... и в отношении к главному интересу поэмы всю III песнь можно назвать почти лишнею". Любопытно, что Раич процитировал это место в "Галатее" (ч. XI, с. 328), намекая, таким образом, что если его оппонент причислял себя к приверженцам "немецкой школы", то откуда такое единодушие мнений. Я привожу эти цитаты не случайно, а с целью — показать, что не всегда журнал Раича "принципиально расходился" с "Московским вестником" в понимании Пушкина, как это утверждает В.Д. Морозов [23, с. 106], а совпадение мнений Раича и Киреевского объясняется как раз слишком прилежным усвоением шлегелевского положения о единстве действия.

лее таинственном единстве», существующем в романтическом произведении, и о способах к его достижению, Раич разбирал в кружке, видимо, не раз. Лермонтов не мог не обратить внимание (к тому же с подачи Раича), что такое совершенное «внутреннее логическое единство» Август Шлегель обнаруживал в трагических композициях Шекспира, «столь же совершенных, как у Эсхила и Софокла» [24, с. 149]¹⁶, и пьесы Шекспира служили немецкому эстетике образцом романтической драмы. Прямое тому свидетельство — письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей (февр. (?) 1830 г.), в котором дан полный разбор шекспировского «Гамлета» — поразительный документ, подтверждающий мою гипотезу об увлечении юного начинающего драматурга теоретическими рассуждениями Августа Шлегеля о композиционном построении романтической драмы. Так, немецкий эстетик, пытаясь представить ряд последовательных событий в трагедии (в которых в свою очередь отражается «множественность подчиненных действий и событий»), прибегает к наглядному образу обширного потока, который берет свое начало из различных источников, вбирая в себя по мере движения другие потоки, устремленные к нему с противоположных концов земли, но, при этом оставаясь все тем самым потоком, пока, наконец, не затеряется в спокойном океане. «Почему бы и поэту, — такова мысль Шлегеля, — не вести рядом вплоть до бурного соединения потоки человеческих страстей, устремлений, хотя бы они некоторое время и существовали в разделении? Для этого он должен поставить зрителя на такую высоту, с которой можно было бы обозревать все движение в целом» [21, с. 249]¹⁷ (т. е. чтобы он обладал тем же «высшим взглядом», который присущ самому драматургу).

16 Шекспир был центральной фигурой для иенцев в их рассуждениях о романтическом художнике, на что обратил внимание и Пушкин. В этом смысле любопытны остроумные воспоминания Ксенофонта Полевого об одном высказывании Пушкина по этому поводу: «Немцы видят в Шекспире черт знает что, тогда как просто, без всяких умствований говорил, что было у него на душе, не стесняясь никакой теории. Тут он выразительно напомнил о неблагопристойностях, встречаемых у Шекспира, и прибавил, что это был гениальный мужичок. Меня поразило такое суждение тем больше, что я тогда был безусловный поклонник Августа Шлегеля, который не находит никаких недостатков в Шекспире» [28, с. 227].

17 В выдержках из статьи Шлегеля (в «Московском вестнике») этого момента нет, и вероятнее всего, что Лермонтов знакомился целиком с теорией Августа Шлегеля не только лишь по публикациям «Московского вестника», а по оригиналу. Кстати, в 1828 г. «Московский вестник» информировал читателей в разделе «Иностранные книги» о выходе двух томов из 3-томника «Критических сочинений» Августа Шлегеля: «С новым живейшим участием мы перечли сие собрание сочинений, которые были рассеяны по многим литературным журналам...» [25, с. 360–364].

Этого не произошло во французской драме, что и повлияло на ее построение. Французский драматург с «поспешной торопливостью» отбрасывает все лишнее, «без околичностей продвигаясь к основному действию». Шлегель не без язвительности комментирует старания французских драматургов: «...все это любезно сердцу тех, кто воспринимает произведения искусства трезвым рассудком, не отдаваясь при этом воображению и чувству» [21, с. 251].

В тон ему вторит Лермонтов в письме, критикуя «приторный вкус французов, не умевших обнять высокое». Пьеса Шекспира, исковерканная Дюсисом, по его мнению, сильно потеряла в своей глубине и правдивости и утратила прелесть многообразного стиля, «благодаря» усилиям Дюсиса следовать общепринятой традиции — «глупым правилам» французской теории — и вследствие этого нарушившего ее композиционную целостность. Дюсис «*переменял* ход трагедии (т. е. также “без околичностей” продвигаясь к основному действию. — Л.Ш.) и выпустил множество характеристических сцен... нет сцены могильщиков и других, коих я не запомню». Лермонтов констатирует ту беспокойную «торопливость» сценического действия, приводящую к поверхностному отображению жизни, на что обратил в свое время внимание Шлегель: «Во французских трагедиях я нахожу слишком мало точек покоя, обязательных в трагедии древних, по мере того как вступали в свои права лирические партии. В человеческой жизни бывают такие торжественные минуты религиозного сосредоточения, обращения к прошедшему и будущему. Эта святость мгновения недостаточно уважается здесь, актер, как и зритель, постоянно спешит перейти к последующему» [21, с. 251]. И Лермонтова особенно возмущают сцены, где ощутимо (выражаясь языком Шлегеля) неуважение переводчика к этой «святости мгновений», и упрекает Дюсиса за то, что сократил один характерный момент, когда «Гамлету является тень Короля, одетая как на портрете; и принц глядя, но уже на тень, отвечает матери — какой живой контраст, как глубоко! Сочинитель знал, что, верно, Гамлет не будет так поражен и встревожен, увидев портрет, как при появлении призрака», а потому выбросил эту сцену. «Верно, Офелия не является в сумасшествии, — продолжает Лермонтов перечисление предполагаемых им не включенных в пьесу психологических сцен, — хотя сия последняя одна из трогательнейших сцен! Есть ли у вас сцена, — не унимается Лермонтов, — когда король подсылает двух придворных, чтоб узнать, точно ли помешан притворившийся принц, и сей обманывает их...» И далее приводит полностью поразивший его тонким пси-

хологизмом диалог между Гамлетом и придворными. Лермонтову, как видим, не нравится то, что не нравится и Шлегелю: «...очень мало сцен, где изображено данное состояние, как таковое, вне его роли в причинной связи событий. Слишком много интереса к тому, *что* происходит, и слишком мало — к тому, *как* происходит...» [21, с. 251]. Лермонтов в письме говорит о преимуществах подлинной трагедии Шекспира, не исковерканной Дюсисами, «проникающей в сердце человека», «существа одаренного сильною волею», «в законы судьбы», т. е. о преимуществах шекспировской трагедии, отмеченных в свое время Шлегелем, который полагал главной целью романтической драмы открывать «нашим взорам тайны *внутреннего* человека» [26, с. 289].

Список литературы

- 1 Аронсон М.И. Литературные кружки и салоны. Л.: Прибой, 1929. 310 с.
- 2 Вацуро В.Э. Литературная школа Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 49–90.
- 3 Вeneвитинов Д.В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Academia, 1934. 534 с.
- 4 Вестник Европы. 1828. № 21.
- 5 Вестник Европы. 1828. № 22.
- 6 Галатей. 1829. Ч. I.
- 7 Галатей. 1829. Ч. IX.
- 8 Галатей. 1829. Ч. V. № 26.
- 9 Галатей. 1830. № 6.
- 10 Галатей. 1830. Ч. IX.
- 11 Галатей. 1839. Ч. III. № 18.
- 12 Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 320 с.
- 13 Дамский журнал. 1829. Ч. XXXVI. № 15.
- 14 Дамский журнал. 1829. Ч. XXXVI. № 16.
- 15 История русской литературы XIX века / под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского. М.: Изд-е Тов-ва «Мир», 1911. Т. 1. 428 с.
- 16 Киреевский И.В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 439 с.
- 17 Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: в 2 т. М.: Тип. Императорского Московского Университета, 1861. Т. 1. 295 с.
- 18 Левит Т.М. Литературная среда Лермонтова в Московском благородном пансионе // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 45–46. С. 225–254.
- 19 Лермонтовская энциклопедия М.: Сов. энциклопедия, 1981. 746 с.
- 20 Литературная газета. 1830. № 8. 5 фев.
- 21 Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.

- 22 Мерзляков А.Ф. Краткое начертание теории изящной словесности: в 2 ч. М.: В Университетской тип., 1822. 322 с.
- 23 Морозов В.Д. Из истории журнальной критики 1820–1830-х годов XIX в. (журнал С.Е. Раича «Галатея») // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1982. Вып. III. С. 100–112.
- 24 Московский вестник. 1827. № 10.
- 25 Московский вестник. 1828. № 11
- 26 Московский вестник. 1828. № 10.
- 27 Московский телеграф. 1829. Ч. XXVI. № 5. Март.
- 28 Полевой Н. Материалы по истории русской литературы и журналистики 1830-х годов. М.: Изд-во писателей, 1934. 544 с.
- 29 Раич С.Е. Автобиография // Русский библиофил. 1913. № 8.
- 30 Русские эстетические трактаты. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 647 с.
- 31 Северная пчела. 1829. № 35. 21 мар.
- 32 Цефей. Альманах на 1829 год.
- 33 Шеллинг В.Ф. Система трансцендентального идеализма. Л.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1936. 479 с.
- 34 Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 43/44. С. 3–82.

References

- 1 Aronson M.I. *Literaturnye kruzhki i salony* [Literary circles and salons]. Leningrad, Priboi Publ., 1929. 310 p. (In Russ.)
- 2 Vatsuro V.E. *Literaturnaia shkola Lermontova* [Lermontov's literary school]. *Lermontovskii sbornik* [Lermontov collection]. Leningrad, Nauka Publ., 1985, pp. 49–90. (In Russ.)
- 3 Venevitinov D.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934. 534 p. (In Russ.)
- 4 *Vestnik Evropy* [Messenger of Europe], 1828, no 21. (In Russ.)
- 5 *Vestnik Evropy* [Messenger of Europe], 1828, no 22. (In Russ.)
- 6 *Galateia* [Galateya], 1829, part 1. (In Russ.)
- 7 *Galateia* [Galateya], 1829, part 9. (In Russ.)
- 8 *Galateia* [Galateya], 1829, part 5, no 26. (In Russ.)
- 9 *Galateia* [Galateya], 1830, part 9. (In Russ.)
- 10 *Galateia* [Galateya], 1830, no 6. (In Russ.)
- 11 *Galateia* [Galateya], 1839, part 3, no 18. (In Russ.)
- 12 Ginzburg L. Ia. *O lirike* [On poetry]. Leningrad, Sov. pisatel' Publ., 1974, 320 p. (In Russ.)
- 13 *Damskii zhurnal* [Lady's Journal], 1829, part 26, no 15. (In Russ.)
- 14 *Damskii zhurnal* [Lady's Journal], 1829, part 26, no 16. (In Russ.)

- 15 *Istoriia russkoi literatury XIX veka* [History of the 19th century Russian Literature], ed. D.N. Ovsyaniko Kulikovskiy. Moscow, Izd-e tov-va "Mir" Publ., 1911. Vol. 1. 428 p. (In Russ.)
- 16 Kireevskii I.V. *Kritika i estetika* [Criticism and aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 439 p. (In Russ.)
- 17 Kireevskii I.V. *Poln. sobr. Soch: v 2 t.* [Complete works: in 2 vol.]. Moscow, Tip. Imperatorskogo Moskovskogo Universiteta Publ., 1861. Vol. 1. 295 p. (In Russ.)
- 18 Levit T.M. Literaturnaia sreda Lermontova v Moskovskom blagorodnom pansionie [Literary milieu in the Moscow noble boarding school]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1948, vol. 45–46, pp. 225–254. (In Russ.)
- 19 *Lermontovskaia entsiklopediia* [Lermontov encyclopedia]. Moscow, Sov. Entsiklopediia Publ., 1981. 746 p. (In Russ.)
- 20 *Literaturnaia gazeta* [Literary Newspaper], 1830, no 8, 5 fev. (In Russ.)
- 21 *Literaturnaia teoriia nemetskogo romantizma. Dokumenty* [Literary theory of German Romanticism. Documents.]. Leningrad, Izd-vo pisatelei v Leningrade Publ., 1934. 329 p. (In Russ.)
- 22 Merzliakov A.F. *Kratkoe nachertanie teorii iziashchnoi slovesnosti: v 2 ch.* [Brief volume of the theory of literary art]. Moscow, V universitetskoi tip., 1822. 322 p. (In Russ.)
- 23 Morozov V.D. Iz istorii zhurnal'noi kritiki 1820–1830-kh godov XIX v. (zhurnal S.E. Raicha «Galateia») [From the history of the 19th century magazine criticism, 1820–30s (Raich's *Galateya*)]. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i literaturnyi protsess* [Creative work and literary process]. Tomsk, 1982., issue 3, pp. 100–112. (In Russ.)
- 24 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1827, no 10. (In Russ.)
- 25 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1828, no 11. (In Russ.)
- 26 *Moskovskii vestnik* [Moscow Messenger], 1828, no 10. (In Russ.)
- 27 *Moskovskii telegraf* [Moscow Messenger], 1829. Part XXVI, no 5, Mart. (In Russ.)
- 28 Polevoi N. *Materialy po istorii russkoi zhurnalistiki 1830-kh godov* [Works in the history of Russian journalism of the 1830s]. Moscow, Izd-vo pisatelei Publ., 1934. 544 c. (In Russ.)
- 29 Raich S.E. Avtobiografiia [Autobiography]. *Russkii bibliofil* [Russian bibliophil], 1913, no 8. (In Russ.)
- 30 *Russkie esteticheskie traktaty* [Russian aesthetic treatises]. Moscow, 1974. Vol. 2. 647 c. (In Russ.)
- 31 *Severnaia pchela* [Northern bee], 1829, no 35. 21 mar. (In Russ.)
- 32 *Tsefei. Al'manakh na 1829 god* [Cepheus. Annual for 1829]. (In Russ.)
- 33 Shelling V.F. *Sistema transtsendental'nogo idealizma* [System of transcendental idealism]. Leningrad, Gos. sotsial'no-ekonomicheskoe izd-vo Publ., 1936. 479 p. (In Russ.)
- 34 Eikhenbaum B.M. Literaturnaia pozitsiia Lermontova [Lermontov's literary position]. *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1941, vol. 43/44, pp. 3–82. (In Russ.)