

© 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 июня 2017 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-2-144-171

**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, как утверждается в статье, 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.

**Ключевые слова:** Лермонтов, иенский 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, д. 25 а, 121069 Москва, Россия.

**E-mail:** Sh\_ludgrig@mail.ru



## LERMONTOV ROMANTICISM AND JENA SCHOOL

### Part 2

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: June 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 poem, "Thoughts, Extracts, and Reflections..." was published. The author proves the authorship of Lermontov's "Thoughts..." that had been included in the sixth volume of the academic edition of his works under the category of "Dubia" but had been 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 brothers 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 the young poet 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 the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

**E-mail:** Sh\_ludgrig@mail.ru

Анализ шекспировской трагедии Лермонтова с использованием принципов шлегелевской теории драмы свидетельствует, сколь серьезным было изучение им романтической теории немецкого эстетика под руководством Раича, на фоне которой мерзляковская выглядела достаточно бледно. Эти театральные рассуждения Лермонтова позволяют нам предположить, каким было истинное отношение юного участника кружка Раича к Мерзлякову и его трудам (в том числе к принятым в качестве учебных пособий в Пансионе, например к переизданной в 1828 г. «Риторике»). Лермонтов был прежде всего учеником Раича, а учитель должен был оценивать их критически, более того, относиться к ним с нескрываемой враждебностью. В качестве подтверждения этой гипотезы сошлюсь на известный факт: в конце апреля 1822 г. Раич на обсуждении своей диссертации, которая была опубликована в 7-м и 8-м номерах «Вестника Европы» за 1822 г., выступил против Мерзлякова, защищая, видимо, ее положения. Сейчас трудно восстановить в деталях суть завязавшей между ними полемики (свидетельств на этот счет не сохранилось). Но, сопоставляя труды Мерзлякова по эстетике и прежде всего опубликованное в том же году «Краткое начертание теории изящной словесности» с диссертацией Раича, можно установить причины их принципиальных разногласий, которые в основном усматриваются лишь в различном понимании и определении дидактической поэзии<sup>1</sup>. Мерзляков, более догматичный в своей приверженности к классицистским нормативам, дает ей следующее определение: «Научение разума и живое приятное занятие воображения и

1 См. в статье Т.М. Гольца о «Северной лире», ее издателях и авторах», данной в Приложениях к современному изданию «Северной лиры на 1827 год» [22, с. 242].

чувствования суть две соединенные главные цели поэзии. Тот род стихотворений, в котором вторая цель *подчинена* первой и способствует ей с успехом, называется поучительной или дидактической поэзией» [13, с. 153]. С чем, конечно, никак не мог согласиться Раич, полагая, что для поэзии «нет ничего вреднее дидактической тенденции. Это испытали римляне и французы, столь бедные поэзией» (хотя в тот момент он еще придерживается традиционного мнения, что «назначение дидактических творений — польза», а дидактик — «наставник людей»). Поэтому Раич выступает за равноправный, гармоничный союз философии с поэзией, а особенная заслуга дидактического поэта должна состоять в том, чтобы он «высокую философию умел сочетать с прелестнейшею поэзией <...> в них *попеременно* должны господствовать рассудок и воображение». Лукреций, по его мнению, обладал особенным даром, он мог «рассеять розы среди терний сухой философии» [21, с. 263, 271, 279, 282]. Это несовпадение взглядов на сущность дидактических сочинений объясняет, почему так различны оценки Мерзлякова и Раича новейшей поэзии. То, что считается лучшим и принимается в качестве образца для современных поэтов в «Кратком начертании...» (например, сочинения Попа и Делиля), признается неполноценным в диссертации Раича. Так, «Опыт человека» Попа, по его мнению, может назваться прелестным цветком на жертвеннике Лейбницевоу философии, но не во храме муз. Раич решительный враг того, чтобы «философские теории облекать в одежду поэзии»<sup>2</sup>, видя в этом издержки господствующего длительного время эмпирического способа мышления. Такой синтез должен быть, по его мнению, природным, органичным, каким он и был в античности, а не искусственным (именно к такому объединению философии и поэзии призывали и иенцы). Эти идеи Раича, конечно, не были оригинальными, а демонстрировали свою типологическую сопричастность идеям иенской школы, объявившей задолго до этого эмпиризм своим злейшим врагом, поскольку тот устранил поэти-

2 Здесь зародыш будущих неявных идейных разногласий с любомудрами, поскольку Раич настороженно относился к любым поэтическим опытам, где мысль превалировала над чувством и подозрительно ко всякой склонности к чистым философским построениям, к которым так тяготели любомудры. Поэтому Раич вряд ли мог найти общий язык с ними в период с 1823 по 1825 гг. Требование «уметь найти середину» предъявлял к своим ученикам всегда, т. е. и в тот момент, когда участником литературного кружка был Лермонтов.

ческое *целостное* видение мира<sup>3</sup> и все «символические созерцания» [25, с. 150]. Раич в диссертации, подобно иенцам, противопоставляет древнее мифологическое мышление современному эмпирическому мышлению, не способному схватить суть, целое, поскольку современное мышление занято лишь «исканием бесчисленных оттенков» и потому тонет «в обширности» материала. Древние, напротив, «смотрели на нее (природу. — Л.Ш.) в отдалении самом благоприятном для воображения и сквозь прозрачный облегающий её покров; новейшие рассматривают её вблизи и, так сказать, вооруженными глазами» [21, с. 251]<sup>4</sup>. Раич пытается уловить сущность древнего способа рассмотрения природы: «в отдалении» легче видеть *целое*. Поэтому Мерзлякову он мог предъявить обвинение в том, что классицизм, требуя «подражания природе», вследствие склонности к эмпирическому, а не синтетическому методу ее исследования, не способен подняться до высоких обобщений (таким образом, Раич вольно или невольно ставил под сомнение онтологические принципы эстетики классицизма, т. е. разногласия с Мерзляковым носили не чисто внешний, поверхностный характер, как это может показаться на первый взгляд, а были очень серьезными). Новейшая дидактическая поэзия скользит по поверхности, описывая в деталях, в частности природу, но не провидя ее в целом, не проникая в ее сокровенную суть. Поэтому, подчеркивает Раич, она по преимуществу была только лишь «описательной». Бесславленным ее примером явились сочинения Делиля, «в его время появилось во Франции более трехсот дидактических поэм и почти все в то же время были забыты» [21, с. 267]. Недостаток «жизни, движения, разнообразия и действия» — вот, что характеризует, по его мнению, поэзию подобного рода, т. е. в ней нет всего того, что было присуще древней поэзии, обладавшей универсальным восприятием мировой жизни, иначе говоря, высшим воззрением (см. у Раича «высокой философией»), которое по сути

3 По категоричному заявлению Ф. Шлегеля, эмпиризм — «отказ от философии из-за недостатка способности к ней», поскольку «останавливается на ступени опыта», уничтожая всякие связи [27, с. 105]. Реакцией на рационализм объясняется его сознательный возврат к античности: «Процесс депозитизации <...> тянулся уж слишком долго, пора, чтобы воздух, вода, земля были вновь опозитизированы» [23, с. 39].

4 Все-таки трудно согласиться с утверждением В.Д. Морозова, что «Галатее» склонялась к эмпиризму [14, с. 103]. Соответственно и Раич тоже. Это в конце-то 1820-х гг.?! Он уже изживал эту тенденцию, еще только вступая на поприще литературного критика, и прививал отвращение к эмпиризму всем своим воспитанникам. Стих Тютчева «А.Н.М.» почти текстуально воспроизводит это место диссертации наставника.

можно назвать символическим (хотя Раич не дает здесь такого определения, но это *следует* из содержания его диссертации. Ему вообще не свойственно было «разжевывать» и «называть», так как эти вещи были понятны образованному, сведущему человеку и читались как бы между строк. Во всяком случае Мерзляков понял сразу, в чем его упрекали). Раич, возможно, сам того в полной мере не осознавая, приближается здесь к рассуждениям молодого Шеллинга, еще не отошедшего от иенских настроений, для которого греческая мифология была «символикой бесконечного» или «символикой природы» [25, с. 130]. Противопоставив современности мир мифа<sup>5</sup>, Раич призывает новых поэтов возродить древнюю точку зрения на природу, «оживить лучами философии» бывшие «мертвые пейзажи» в поэзии. Современная дидактическая поэзия, подобно древней, должна быть «живой, движущейся, очаровательной», чтобы в дальнейшем избежать описательности. Раич, видимо, просматривал перспективу того пути, по которому, как это полагали иенские романтики, должна двигаться современная поэзия: от эмпирического мышления к символическому (и его диссертация уже дает основания для такого заключения!). Поэтому новое определение дидактической поэзии Ф. Шлегеля (которое он дал в работе «Об изучении греческой поэзии») должно было показаться ему интересным: «Идеальную поэзию (т. е. романтическую, так как идеальное и романтическое у Шлегеля синонимы одного понятия. — Л.Ш.), цель которой — философски интересное, я называю дидактической поэзией» [27, с. 105]. Раич обнаруживал засилье эмпирии не только в поэзии, но и в критике, и в эстетике. Особенно остро критикует Буало, «который между своими соотечественниками и, может быть, у нас пользуется незаслуженною славой» [21, с. 277]. Достается от Раича и немецкому теоретику классицизма Эшенбургу, который не сумел представить целостную органичную картину развития мировой поэзии, восторгаясь лишь заслугами французов, а из южных народов Европы ни один, по его мнению, не произвел великого дидактического стихотворца. «По крайней мере, — возражает ему Раич, — он не должен был терять из вида итальянского Шекспира, коего Ад, Рай и Чистилище глубокомыслен-

5 См. фрагмент диссертации Раича: «Воображение их (древних. — Л.Ш.) населило ее (природу. — Л.Ш.) древними существами. В ручье видели они Няяд; под корою древа билось для них сердце Дриады, в долинах сплетались в хоровод Нимфы...» [21, с. 257], т. е. миф, по Раичу, все оживлял и одушевлял.

ный Шлегель не усомнился включить в число дидактических творений» [21, с. 266]. В другом месте, говоря о чрезмерной рационалистичности французов, чья поэзия «не обнаруживает гения и творческой силы», Раич клеймит вкус тех людей, которым «нравятся подобные творения». И конечно же, в поле его зрения вновь попадает Эшенбург, который «хорошим стихотворцам советует преимущественно заниматься ими (сочинениями французских авторов. — Л.Ш.); ибо они, по его мнению, всего сообразнее с нашими потребностями и вкусом. Предосудительное мнение!» [21, с. 282].

Вот эту последнюю энергичную фразу Раича (как и всю критику в целом эстетики Эшенбурга) Мерзляков воспринял как вызов на словесный поединок. Ведь «Краткое начертание теории изящной словесности», выпущенное в том же году, что и диссертация Раича, не было оригинальным собственным детищем Мерзлякова, а почти слово в слово повторяло «Начертательную эстетику» Эшенбурга, вышедшую в Германии во многих изданиях. То же следует сказать и о других трудах Мерзлякова, в том числе и о «Риторике», принятой в пансионе в качестве учебного пособия в тот момент, когда туда поступил учиться Лермонтов<sup>6</sup>. Таким образом, выступая против Эшенбурга, Раич одновременно выступал и против Мерзлякова<sup>7</sup>, и анализ его диссертации подтверждает, что уже в 1822 г. Раич находил многие положения русского теоретика классицизма далеко не бесспорными, а уже к концу 1820-х гг. отношение его к опубликованным трудам Мерзлякова было лишь негативным. И таким же оно должно было быть у участников литературного кружка, в том числе и у Лермонтова. Анализируя на занятиях кружка сочинения братьев Шлегелей, Раич не мог не высказывать одновременно своего отношения и к изложенной Мерзляковым теории драмы (так как всё познается в сравнении), в которой проглядывали те же «несообразности», что были обнаружены ранее Шлегелями в европейской классицистской

6 Полный перечень теоретических сочинений Мерзлякова, созданных на основе перевода из Эшенбурга, см.: [1, с. 64].

7 Хотя при всем том Раич продолжал и в дальнейшем ценить Мерзлякова как блестящего лектора-импровизатора, обладающего обширными познаниями в области истории мировой литературы. И из этого факта не стоит делать вывод, будто Раич, вспоминая о лекциях Мерзлякова «со сладостным чувством восхищения», выступал «как единомышленник одного из последних апологетов классицизма в России», см.: [14, с. 104]. С восхищением о его лекциях и импровизаторских способностях отзывалась вся университетская молодежь, но это не мешало тем же лоботудрам в то же время подвергать критике его высказывания по эстетике, см.: [19, с. 62].

эстетике. Взгляды учителя, как мы уже имели возможность убедиться, разделял и юный Лермонтов, так как письмо (датированное февралем 1830 г.) и «Мысли, выписки и замечания», созданные ранее и столь удивительным образом перекликающиеся между собой в критике «глупых правил» классицизма, хорошее тому доказательство. Лермонтов отрицательно относился к догматизму университетского профессора, добровольно обязавшего себя хранить верность раз и навсегда избранной теории<sup>8</sup>. В этом смысле Мерзляков поистине трагическая и одновременно комическая личность в истории русского эстетического теоретизирования. И хотя Мерзлякова не без оснований продолжают выставлять «апологетом классицизма», но при всей его видимой склонности к догматизму нельзя не заметить, как постепенно, под натиском новых требований времени, менялось его отношение к строгим канонам классицизма, что уже можно обнаружить в своеобразных «лирических» отступлениях от основного нормативного содержания в «Кратком начертании...», само появление которых обусловлено теми впечатлениями, которые Мерзляков получит от чтения все того же Августа Шлегеля. Так, в разделе, посвященном теории драмы, он уже более лоялен к требованию единства времени и места, находя их «не так существенными и не столь необходимыми» [13, с. 274]. Здесь же интересны его откровения по поводу французского трагического театра, который отличается «большой правильностью и изяществом, нежели истинным величием и достижением собственно трагической цели». Последнее он обнаруживает у англичан и особенно у Шекспира (что ранее доказал А. Шлегель). Поэтому, замечает Мерзляков, лучшие немецкие трагедии «приняли в подражание» английскую, а не французскую трагедию, «придав им новое достоинство», и отмечает «*по всей справедливости*» (выделено мной. — Л.Ш.) заслуги в этой области старшего Шлегеля [13, с. 312–313]. Как многозначителен этот сдержанный отзыв о немецком эстетике, свидетельствующий о едва зародившемся сомнении в незыблемости прежних правил! Мерзляков, очевидно, много размышлял над Шлегелем, перечитывая его каждый раз, постепенно осознавая правоту немецкого теоретика в его критике эстетических положений классицизма.

8 Дошло лишь одно свидетельство о характере такого отношения Лермонтова к Мерзлякову, которое приводится в ЛЭ: «А.М. Миклашевский вспоминал, как “бесил” Лермонтова отрицательный отзыв Мерзлякова о стих. А.С. Пушкина “Зимний вечер”» [10, с. 278].



В 1827 г., когда «Московский вестник» напечатал большой отрывок из переводной статьи А. Шлегеля («О трех единствах»), Мерзляков вдруг, неожиданно, в послесловии к напечатанному «Конспекту лекций русского красноречия и поэзии» признался, что его «Краткое начертание теории изящной словесности» есть перевод из Эшенбурга, «открещиваясь» таким образом от авторства своего главного труда. А в 1829 г. (в том самом, когда вышел «Цефей» и когда окончательно была разбита в полемических литературных битвах классицистская теория) Мерзляков выпустил «Краткое руководство к эстетике», предпослав к нему подзаголовок: «Пер. из Эшенбурга», т. е. еще раз закрепляя себя в скромной роли переводчика, но не автора. А это по сути и явилось негласным *признанием* над собой победы старшего Шлегеля и окончательного своего поражения, хотя открыто он в этом нигде не признался, относясь до самого конца в своих внешних отзывах враждебно к романтической теории. Последней каплей в чаше терпения для Мерзлякова, побудившей его принять такое решение, стал 1828 г., когда «Московский вестник» информировал читателей о вышедших в Германии двух томах сочинений А. Шлегеля, сообщая с радостью, что скоро выйдет последний, третий том и наконец публика будет иметь возможность полностью перечитать труды немецкого ученого [18, с. 361].

В 10 и 11 номерах «Московского вестника» за тот же год была опубликована переводная статья Ф. Шлегеля об испанской драме, которая стала решающей для дальнейшего творчества Лермонтова, дав мощный импульс его драматической деятельности. «Московский вестник», поместив эту работу Ф. Шлегеля, продолжил тему драмы, начатую с публикации переводного отрывка (о трех единствах) из статьи Августа Шлегеля.

Лермонтов, критикуя в одном из фрагментов «Мыслей...» классицистскую драму с одной и той же сюжетной основой (женитьба или убийство), теперь пристально вглядывается в работу младшего Шлегеля, в которой акцентировалось внимание на содержательной стороне романтической драмы, испытывая особый интерес к тем моментам статьи, где Ф. Шлегель развивает мысль о «существовании поэзии драматической», которая должна «не только представить, но и разрешить тайну бытия, исторгнуть жизнь из хаоса настоящего времени и довести ее до последнего конца, до разрешения великой загадки» [16, с. 289], в центре которой человек, его внутренняя жизнь, постижение его судьбы в борьбе с неумолимым роком. В этих целях

немецкий эстетик обращает внимание на «тroyкий образ решения судеб человеческих», определяющий, по его мнению, три рода высокой драмы, которая «вмещает <...> смысл глубочайший и до конца развивает картину жизни». Первый род, «когда герой невосвратно повергается в бездну гибели. Второй, когда внутреннее довольство и примирение смягчают горечь последнего; третий, когда из мрака смерти и страданий воскресает новая жизнь и внутренний человек преображается» (относит к этому роду преимущественно драматургию Кальдерона. — *Л.Ш.*). Сосредоточив особое внимание на «господствующем у древних» первом роде драмы («древние художники сообразно со своими понятиями о страшной судьбе, все предопределяющей, любят сей род катастроф»), Шлегель добавляет, что таковая трагедия может быть совершенной, «когда гибель героя не внешним произвольным определением судьбы совершается, но когда герой постепенно, не лишенный свободы, но собственною виною впадает в бездну пагубы» [16, с. 290–291]. И этот вариант решения судьбы, более современный в сравнении с предыдущим (который отражал древнее мирозерцание — древний фатализм), интересен Шлегелю, так как столкновение частной воли, осознающей себя свободной, с волей провидения приобретает, по мнению Шлегеля, большой драматизм и, следовательно, вносит большее движение в сюжетный ход романтической трагедии. По наблюдению А. Шлегеля, «внутренняя свобода и внешняя необходимость — вот два крайних полюса в мире трагического» [11, с. 225].

Нетрудно догадаться (в процессе анализа юношеских драм)<sup>9</sup>, что Лермонтов отдает предпочтение первому роду романтической драмы, и выбор этот был сделан, несомненно, в раичевском кружке во время чтения и обсуждения этой статьи Ф. Шлегеля, поскольку другой участник «Цефея» в статье «О классицизме и романтизме» буквально повторяет эти мысли Шлегеля о соотношении свободы и необходимости в древней трагедии и каковым видится ему это соотношение в новейшей драматургии. Древние авторы «представляли действия посредством лиц, но поступки не вводили в круг явлений нравственной свободы человека, всегда независимой, дей-

9 Возможно, что интерес к испанской теме возник именно под впечатлением от этой статьи: Шлегель рассматривает наиболее острый период в истории развития испанской драмы — время испанской монархии до половины XVII столетия, когда она «более других славилась величием и блеском во всей Европе», и Лермонтов сюжетное действие относит к этому периоду.

ствующей по собственным законам; но добродетель, пороки, страсти, волю его подчиняли неизменным предопределениям, непостижимым уставам слепой судьбы... Следовательно, такая драма исключала ту игру страстей, ту борьбу земного с нравственным, те удивительные феномены человеческого сердца, которые изъясняются законами духа человеческого, словом, всё черпнутое из глубины души, всё, что занимает нас в новой трагедии...» [24, с. 11]. Проблема соотношения свободы и необходимости становится центральной в ранней трагедии Лермонтова «Испанцы» с той лишь разницей, что юный драматург сочетает в одной пьесе (как альтернативный!) два различных варианта отношения индивида к идее необходимости, которые сам Шлегель относил к первому роду высокой драмы, отдавая предпочтение второму варианту. И соответственно, осуществляя художественную задачу, Лермонтов выделяет здесь две позиции по отношению к идее фатализма, одну из которых выражает Моисей, представляя точку зрения, что и в «Фаталисте» «людей премудрых»: «Всё воля божия! — Никто из нас не может противустоять ей. // Тот, кто сотворил нас, имеет право поступать с нами как хочет»; // Вторую — противоположную — Фердинанд и Ноэми: «Для чего же дал нам душу? // Зачем способность дал любить, страдать, // Когда он верно знал, что муки есть неизлечимые». И вторая позиция основана на стойкой борьбе с решениями судьбы, т. е. «когда, — по выражению Шлегеля, — герой постепенно, не лишённый свободы, но собственной виной (путем той же свободы. — Л.Ш.) впадает в бездну пагубы». Свой поступок — убийство возлюбленной — Фердинандо расценивает как акт свободного проявления своей воли:

Я навсегда простился с тобой, когда удар судьбы свершился,  
Я сам разрушил ... сам отвергнул, сам свою надежду уничтожил.

Коллизия этой юношеской драмы пройдет через всё последующее творчество Лермонтова, найдя свое завершение в «Фаталисте», и в этом смысле «Испанцы» действительно представляют собой важный этап в идейном и художественном развитии лермонтовского творчества. Лермонтов, подойдя вплотную к осознанию всей остроты вопроса (зачем человеку даны свобода и разум), поставившего под сомнение всю целесообразность мирового устройства («несправедливый бог» или в трагедии «Menschen

und Leidenschaften»: «Но если он точно всеведущ, зачем не препятствует ужасному преступлению?..»), неизбежно должен был после Шлегеля (наметившего эти проблемы) обратиться за разрешением к Шеллингу, к двум его работам, наиболее популярным в России: к «Системе трансцендентального идеализма», завершившей кратковременный иенский период его деятельности, и к «Философским исследованиям о сущности человеческой свободы», написанным несколько лет спустя после того, как иенский кружок прекратил своё существование. Тот вопрос, который задавали лермонтовские герои, был одним из главных в «Философских исследованиях...», где была предпринята попытка «оправдать Бога в отношении зла» и «вывести понятие и возможность зла из первых оснований» [26, с. 38, 56]. (Таким основанием Шеллинг полагает природу, прибегая к платоновскому принципу: «Корень зла в ветхой природе».) Немецкий философ обосновывает необходимость зла, как и добра, в мире для развития самого Бога: «Бог есть не только бытие, но и жизнь», живая жизнь проявляется в движении, в борьбе противоположностей: «в осуществлении через противоположность необходимо становление». Если бы не было зла, «не существовало бы откровения и живого движения любви» [26, с. 39, 63], — такова мысль Шеллинга. В Боге оба начала нераздельны: «Добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон...» [26, с. 61]. Этот онтологический принцип тождества взят за основу в философских рассуждениях в «Вадиме»: «Что такое величайшее добро и зло? — Два конца незримой цели, которые сходятся, удаляясь друг от друга» или: «Разве ангел и демон произошли не от одного начала?» «То единство, — рассуждает далее Шеллинг, — которое нераздельно в Боге, должно быть раздельным в человеке, это и есть возможность добра и зла». Смысл человеческого существования — в движении от воли основы, «слепой воли», от первоначальной природы (см. в «Вадиме»: «Природа вооружается против меня») к воле любви. «Человек поставлен на вершину, где имеет в себе источник свободного движения одинаково и к добру и к злу: связь начал в нем не необходимая, но свободная. Он на распутье, чтобы он ни выбрал, это решение будет его деянием, оставаться же в нерешимости он не может, ибо ничто в мироздании вообще не может остаться двусмысленным» [26, с. 39]. Сущность шеллинговского принципа — в понимании свободы как нравственной категории. И именно так понял основной смысл концепции Шеллинга Лермонтов, суммировав

при этом положения двух его работ («Система...» + «Философские исследования...», см. в «Вадиме»: «Воля есть нравственная сила каждого существа, творческая власть, которая из ничего создает чудеса»). На вопрос о том, принял ли он эту концепцию? Шеллинг в подчинении свободы необходимости (в религиозном смысле) следует христианскому принципу, с которым ранее (до 1800 г.) не был согласен («подчинение конечного бесконечному — вот характер подобной религии...») [25, с. 130]. У Шеллинга «пробужденная самость» совершенно отрывается от «вселенской воли», воплощенной в «личности Бога», т. е. индивидуальная свобода находится в противоречии с волей бога, что отрицается Шеллингом, считается злом, поскольку человек «в высокомерии своем хочет быть всем». Человек «должен умереть для всякой особи» [26, с. 45, 54, 60] — в том, по Шеллингу, состоит сущность религиозности, а религиозность есть свобода выбора между добром (приближением к Богу) и злом (отторжением от Бога). И здесь можно усмотреть своеобразную скрытую полемику Лермонтова с Шеллингом. Лермонтов, не принимая шеллинговский «христианский» вариант свободы, сознательно делает проблематичной силу добра и сознательно стремится к мифологизации зла («Азраил», «Демон»). Не случайно с этого момента (т. е. с 1830 г.) начинается усиление богоборческих мотивов. Он высоко оценивает «энтузиазм зла» и «своеволие» как проявление силы личности, её гордости перед лицом необходимости (см. в стих. «1831 июня 11 дня», чрезвычайно наполненного философскими сентенциями: «гордая душа»). И это сопротивление Шеллингу объясняется отчасти одновременным увлечением Байроном, представителем другой линии романтизма (в автобиографических заметках 1830 г. Лермонтов дважды говорит о своем сходстве с Байроном).

К этому же времени относится расхождение его увлечений с увлечениями учителя Раича.

\*\*\*

Литературная позиция Раича наиболее отчетливо прослеживается в журнальной полемике 1829–1830-х гг. И пансионеры, с живым интересом читая журнал «Галатея», издаваемый их наставником в это время, становились свидетелями жарких баталий по поводу романтизма издателя «Галатеи» то с Сомовым, бранившим «Московский вестник» и «Атеней» [4, с. 277], то особенно с Полевым, чьи статьи, по мнению Раича, в литератур-

ном и журнальном отношении «есть самое безобразное творение разгоряченной фантазии, не имеющее ни цели, ни плана, ни характера» [4, с. 212] (т. е. Раич характеризует их в тех же выражениях, что и Надеждин).

В 1825 г. Веневитинов в тексте своей рецензии привел, выделив курсивом, определение романтизма, которое дал Полевой в статье о «Евгении Онегине», помещенной в пятом номере «Московского Телеграфа», стремясь подчеркнуть непроясненность сущности романтизма для самого Полевого: «...тогда (т. е. только лишь в процессе философского осмысления природы романтизма. — Л.Ш.) причина романтической поэзии не будет заключаться в *неопределенном состоянии сердца*» [2, с. 224].

В.Д. Морозов, подозревая Раича в аристократизме литературных позиций, делает упор на то, что Раич не принял романтизма в той «огласовке», которую ему давал «Московский Телеграф». И в этом смысле с исследователем трудно не согласиться, поскольку Раич, как и Веневитинов, в *такой* огласовке принять его не мог уже в 1825 г. Подчеркнуто демонстрируя свою солидарность с «Московским вестником», Раич особо отмечает его заслуги в области изящных искусств «в отношении ученом и литературном», чья «журнальная совесть, по сравнению с другими, есть самая безгрешная и едва ли не чистейшая между всеми журнальными совестями: а это также немаловажное достоинство в наш век двуличный» [4, с. 158]. Тепло отзывается и о «Вестнике Европы», поместившем статью «Литературные опасения», направленную против «теоретизирования» Полевого, и ругает журналы, которые в своих рассуждениях о романтизме становятся «на одну доску» с «Московским Телеграфом». Особо в этом смысле достается «Сыну Отечества» и «Северному Архиву», где был дан разбор «Полтавы» с позиций «новой системы романтизма», которую выводил здесь автор этой статьи. Раич воспринял эту попытку обоснования «новой системы романтизма» как покушение на немецкие теории. Его «разгромная» рецензия чрезвычайно любопытна и представляет неоспоримую для нас ценность, поскольку *детально* проясняет позицию издателя «Галатеи» в журнальной полемике о романтизме конца 1820-х гг., его понимание романтического в литературе, а также наконец проливает свет на генезис его эстетических воззрений.

У Раича вызывает недоумение заявление автора разбора, что родоначальником романтизма в Европе явился Байрон. И Раич полностью цитирует этот спорный, по его мнению, момент, одновременно сопровождая

ироническим комментарием: «...автор рассказывает о том, как велись в Европе романтические поэмы. Прежде всего, — говорит он, — все поэмы были написаны по образцам “Илиады” и “Энеиды”. В школе проповедовали о классицизме, ученики выучивали наизусть стихи и прозу, — но умы дремали. Наконец это наскучило, и люди требовали от поэта чего-то другого, чувствовали, что может быть что-то лучшее, сильное, замечательное. Явился гений и сотворил новый род» [5, с. 42–43].

«Итак, — подытоживает Раич, — по мнению автора, и Данте, и Ариост, и Камюэнс, и Мильтон, и Клопшток, и Гете, и *все великие поэты, которых до сих пор мы считали представителями романтизма*, были классиками и подражателями “Илиады” и “Энеиды”. Такой образ мыслей весьма оригинален, — иронично замечает Раич, — и достоин всяческого уважения, ибо он доказывает независимость автора от чужих мнений» [5, с. 43] (намекая, конечно, на «Московский Телеграф»). Раич не согласен с мнением автора разбора, что романтизм *возник* как литературное явление с приходом Байрона. Романтизм *существовал и ранее*. Но ведь такое представление о романтизме присуще всем представителям иенской школы без исключения и является исходным основополагающим моментом в теоретических работах каждого из них. «Всякая поэзия, — читаем у Ф. Шлегеля, — должна быть романтической. В самом деле романтизм не враждует с древним или собственно классическим родом поэзии. Сказание о Трое, песни Омировы, суть чисто романтические; как и все произведения индийцев, персов и другие восточные или европейские языки». И романтическим Ф. Шлегель полагает такое произведение (выражая здесь общее мнение участников иенской школы), где «высшая жизнь с ее чувством и одушевлением пророческим является в своем глубоком значении...». Кстати, эти высказывания иенского романтика о сущности понятия романтического помещает на своих страницах «Московский вестник» [15, с. 293]. Романтический дух Ф. Шлегель находит «у самых старых из новых поэтов — у Шекспира, у Сервантеса, в итальянской поэзии и в том веке рыцарства, любви и сказок, откуда происходит самое понятие романтизма и самый термин <...>. *Романтическое является не столько отдельным жанром, сколько элементом всякой поэзии*» [11, с. 206].

Вневременный смысл, вкладываемый немецкими романтиками в понятие романтизма, зависел прежде всего от основной онтологической посылки иенской школы, что искусство в высшем смысле религия. В нем

вечно проявляет себя божество, а «идея божества, по выражению Ф. Шлегеля, есть идея всех идей» [11, с. 60]<sup>10</sup>, которая, в свою очередь, была принята и русскими последователями иенской школы, см. у Раича: «...всё еще осталось в нем (в человечестве. — Л.Ш.) от первобытного отечества — от неба, всё еще не погас в нем чистейший луч чистейшего света, всё ещё искрится в нем божество <...>. Поэзия, как поэзия — вся в нравственности, вся в религии...» [8, с. 279–280], понимая под религией и нравственностью, видимо, как и иенцы, «не праздное томление ханжеской чувствительности, которое, по мнению Шеллинга, связывает с понятием религиозности болезненная эпоха» [26, с. 54]<sup>11</sup>.

«Романтическая поэзия, — пишет Ф. Шлегель во “Фрагментах”, — находится еще в процессе становления, более того, самая сущность её заключается в том, что она вечно будет становиться, никогда не приходя к своему завершению» [11, с. 173]. Романтическое произведение, по мнению Ф. Шлегеля, как и литература древних, «не меняется с модой» [12, с. 65]. И Раич неизменно повторяет с конца 1820-х гг., что идеал красоты в романтическом произведении «не подчиняется законам времени» и изменение вкуса происходит «только в одних частностях, а не в целом». Не случайно пушкинская поэма «Руслан и Людмила» — «рыцарская» и «волшебная» — напоминает ему «по форме <...> чисто ариостовскую», т. е. и более древнюю и новейшую поэмы он ставит в ряд романтических сочинений. Раич замечает, как «поэтически естественно» отражается в них вечное «расцветенное разнообразием» движение жизни, обнаруживая здесь также «чудесный колорит рафаэлевых картин» [7, с. 130–131].

Искусство «вечно и нетленно», провозглашает иенский романтизм, время «чересчур грубая материя, чтобы искусство могло черпать из него

10 Основываясь на этом положении, Шеллинг выдвигает идею вечного мифотворчества, что каждый великий поэт «призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию; мир этот (мифологический мир находится в становлении, и современная поэту эпоха может открыть ему лишь часть этого мира; так будет вплоть до той лежащей в неопределенной дали точки, когда мировой дух сам закончит им самим задуманную поэму и превратит в одновременность последовательную смену явлений нового мира» [25, с. 147].

11 Ф. Шлегель в «Атенийских фрагментах» иронизирует по поводу «активных» и «пассивных» христиан, которые рассматривают чаще всего религию с «медицинской» или с «меркантильной» точек зрения. Нравственно то отношение к религии, полагает Шлегель, «когда ничего не делают по обязанности, но только из любви...» Та же ирония звучит в юношеской драме Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» (20 действие, явление I).



жизнь и пищу» [12, с. 81]<sup>12</sup>. Декларируя этот тезис, иенские романтики приходят к выводу, что не каждое современное произведение может быть романтическим. То произведение новейшего искусства противоположно романтическому, «которое насильно вторгаясь в мир действительный, несмотря на все возможные утончения, неизбежно стирается границами времени и обычая» [17, с. 294]. Поэтому Ф. Шлегель находит роман Лессинга «Эмилия Галотти» «очень современным, но ни в малейшей степени не романтическим», полагая, что понятия «романтическое» и «современное» «столь же отличаются друг от друга, как картины Рафаэля или Корреджио от вошедших в моду эстампов» [11, с. 67]. Основное требование иенской школы — «непрямое изложение действительности и настоящего времени», поскольку такой метод «позволяет искусству изображать вечное, всегда и везде прекрасное, значительное и всеобщее» [12, с. 67], — было особенно близко Раичу и в 1820-е гг. (о чем свидетельствует опыт его лирики, а также высказывания в «Галатее») и в 30-е гг. Так, в 18-м номере «Галатеи» за 1839 г. читаем следующее: «Чего ему (поэту. — Л.Ш.) искать в существенности, в действительной жизни, окованной железными цепями отношений, приличий, цепями, заржавевшими от ядовитого дыхания черных, змеевласых как фурии страстей?» [8, с. 278]. Поэтому, исходя из позиций иенской школы, он и оценивает в «Разборе “Полтавы”» «новую систему» романтизма. В поэмах Байрона, в которых автор «Разбора...» обнаруживал «разнообразие», Раич, напротив, находит «большое сходство между всеми его героями», видит «один отпечаток во всех его чувствах, одно направление во всех его мыслях и почти одну форму во всех поэмах» [9, с. 44], короче говоря, плоское, немногомерное изображение жизни. Следовательно, в 1829 г. поэзия Байрона оценивалась им вполне определенно как современная, но не романтическая поэзия. И конечно же, он излагал свою точку зрения в кружке, вызывая, видимо, неоднозначное отношение со стороны пансионеров к этому мнению. В одной из статей о Пушкине Раич будет так же оценивать и «Кавказского пленника», которого поэт «написал <...> не по чистому поэтическому вдохновению, но по направлению *современности* или под влиянием байронизма» [6, с. 209], связывая по-прежнему с понятием «современное» неромантическое и неглубокое содержание. В такую

12 Именно в эстетике иенской школы будут черпать идеи поэты «чистого искусства».

же крайность впадали любомудры, а также Надеждин, обвиняя Пушкина в «бессодержательности» [3, с. 209], рассматривая его творчество также с позиций немецкой эстетики.

Ф. Шлегель в примечании 1824 г. при переиздании статьи о поэзии Ламартина противопоставил «ложным чарам демонического вдохновения» Байрона поэзию «преображения окружающего мира» и подлинную красоту чувств, не включая, таким образом, его произведения в круг подлинной романтической поэзии. В тон ему вторят Надеждин, отмечая «лжеромантическое неистовство» поэзии Байрона, и Раич, пытающийся выявить причины байронической мизантропии: «К чему это разочарование в роскошной весне жизни в двадцать лет с небольшим. К чему эта мизантропия, чтобы не сказать, эта клевета на человечество?» [8, с. 279]. Это совпадение позиций не случайно, поскольку каждый из них приходил к определенному выводу, что сочетание двух типов романтизма с взаимоисключающими принципами немыслимо и нужно принимать либо то, либо другое. 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. Он перерабатывал творчески результат уже имевшихся романтических опытов, выборочно развивая определенные их элементы. Вот почему оказалось возможным одновременное появление разнородных по тематике стихотворений, например «1831 июня 11 дня», где развиваются байронические мотивы, и в том же 1831 г. появляется стихотворение «Ангел» с ярко выраженной религиозной окраской, которое, как известно, не понравилось Белинскому. Он считал, видимо, появление этого стихотворения чистой случайностью и мотив «Ангела» совершенно неорганичным для лермонтовской лирики в целом. Поэтому в рецензии на «Одесский альманах» Белинский писал о Лермонтове: «Нам, понимающим и ценящим его поэтический талант, приятно думать, что они (стих. «Ангел» и «Узник». — Л.Ш.) не войдут в собрание его сочинений. Ранний Лермонтов Белинскому в значительной части был неизвестен, и он вряд ли мог предположить, что мотив «Ангела» наиболее всего связан с эстетикой Вакенродера, которым, судя по всему, зачитывались в литературном кружке Раича. Учитель испытывал, видимо, особенную любовь к произведениям рано умершего иенского романтика. В 1826 г. появился русский перевод книги Вакенродера «Об искусстве и художниках.

Размышления и проч.», изданной Тиком, который осуществили сотрудники «Московского вестника» — Титов, Шевырев и Мельгунов (в их статьях, опубликованных в первой части журнала за 1827 г., обнаруживаются следы воздействия идей Вакенродера. Одна из них — идея самопознания — органично вписалась в теоретические конструкции Любомудров). Интерес к этой книге был велик<sup>13</sup>, и трудно себе представить, что бы ее обошли вниманием в литературном кружке Раича. По всей видимости, Раич много рассказывал о «классификации» искусства, принятой в философской эстетике иенской школы, в которой музыка отводилась главная роль.

Музыка для Вакенродера — «откровение языка, на котором говорят небесные духи». Это «идеальное ангельски чистое искусство <...> не знает, как соотносятся его чувства с действительным миром» [12, с. 86]. Уже в этом высказывании заложено противопоставление небесного земному, которое так любил Раич проводить в своей лирике и в теоретических работах. Этот «древний язык, — пишет далее Вакенродер, — некогда мы понимали и когда-нибудь поймем вновь, и наша душа до самых ее глубин прислушивается и вспоминает и узнает то, что стремится ей навстречу в несказанной прелести и, находясь в плену земного и телесного, пытается сохранить и удержать эти тончайшие, чистейшие мысли при помощи земных мыслей, этих более грубых инструментов, однако ж, это ей, конечно, не удастся». Раич, возможно, читал эти строки (может быть, даже из оригинала) на занятиях в кружке, а в потрясенном воображении юного Лермонтова уже возникал образ поющего в тишине ночных безмерных пространств ангела. И перечитывая самостоятельно эти размышления Вакенродера о «чистой невещественной сущности» музыки, которая *«говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни, которому учились неведь где и как и который кажется языком одних лишь ангелов»*, он под впечатлением от этих прочитанных глав создает оригинальное стихотворение, в котором пытается воспроизвести магию небесной музыки — тихие звуки «святой песни» ангела, по которым томится в земной неволе душа, тоскуя среди «скучных песен земли» и смутно припоминая утраченное небесное блаженство<sup>14</sup>. Необыкновенно свежее, утонченное и ка-

13 Кс. Полевой вспоминает, как во время первой его встречи с Пушкиным пришел Шевырев и принес специально предназначенный для Пушкина перевод этой книги [20, с. 227].

14 В ЛЭ утверждается, что «реальная основа поэтических видений “небесной родины” — воспоминания поэта о матери (П. Висковатый) и ее песнях, слышанных в младенчестве»

кое-то первозданное мироощущение Вакенродера несло в себе эмоциональный заряд такой силы, что пленило навсегда не только учителя, но и ученика.

Мысль талантливого иенца о скудных изобразительных возможностях словесного языка и преимуществах в сравнении с ним музыкального в передаче чувств поразили юношеское воображение поэта. «Не всё, — пишет Вакенродер, — имеет выраженное словами значение. Зачем стремится <...> перевести в слова то, что выше слов? Неужели они всегда наполняли свое пустое сердце лишь описаниями чувств?» [12, с. 86]. У Лермонтова:

Холодной буквой трудно объяснить  
Боренье дум. Нет звуков у людей  
Довольно сильных, чтоб изобразить  
Желание блаженства.  
.....Пыл страстей  
Возвышенный я чувствую, но слов не нахожу  
(«1831-го июня 11 дня»)

И таких поэтических высказываний у поэта немало. О музыкальном звуке Вакенродер говорит, что «по своему происхождению» он наделен «чувственной силой», т. е. обладает большим эмоциональным зарядом, чем слово. «Слова мертвы», заявляет Вакенродер, и ничего не объясняют, но описание подлинно поэтичное объясняет многое. Картина природы или живописное полотно, по его наблюдению, «вызывает новый восторг и радостное понимание, ибо тогда описание действует как музыка, заменяя созвучную мелодию образами, и яркими метафорами и словами» [12, с. 80]. Эта идея Вакенродера о необходимости синтеза поэзии и музыки прочно войдет в сознание Лермонтова и отразится на всей его последующей поэ-

[10, с. 29]. Приводятся также другие предположения, но реальный источник так и не назван. Конечно, не стоит отрицать, что детские впечатления поэта легли в основу стихотворения, но несомненно другое, что на эти детские впечатления наслаивались более поздние от чтения Вакенродера в литературном кружке Раича. Здесь в то же время сильнее всего слышатся интонации учителя, буквально очарованного книгой Вакенродера, и вся его эстетическая концепция в своей целостности наиболее перекликается с концепцией религиозного искусства Вакенродера. Эта излюбленная раичевская антитеза небесного и земного повторяется в лермонтовском «Ангеле» дважды — в III и в последней строфе: «И звуков небес заменить не могли ей скучные песни земли» (или «мир печали и слез» перекликается с раичевским определением земного как «юдоли слез»).

тике. Белинский, отмечая особую музыкальность стихотворения «Сосед», дописывает свои впечатления чуть ли не в восторженных выражениях немецкого эстетика. Совпадение мыслей о способах достижения музыкальности в поэтическом произведении здесь поразительно.

То, что книга Вакенродера входила в круг чтения литературного кружка Раича, говорит также следующий факт: в тематически близких стихотворениях трех его участников (Лермонтова «Поэт», Колачевского «Видение Рафаэля», которое было опубликовано в «Цефее», и Грузинова «Поэт») использован один и тот же источник — новелла о видении Рафаэля в книге Вакенродера. Согласно новелле, Рафаэль, испытывая творческие муки, долго не мог закончить картину и лишь после явления ему во сне Богоматери, потрясенный, завершил свою работу.

Но почему Раич взял в «Цефей» стихотворение Колачевского, а не Лермонтова, хотя в тот момент он имел на руках два авторских текста. (Лермонтов отправил стихотворение в письме к М.А. Шан-Гирей около 21 декабря 1828 г. Стало быть, Лермонтов написал его гораздо раньше и Раич знал о существовании этого стихотворения.) Ответ прост. Во-первых, «Видение Рафаэля» Колачевского в сюжетном отношении наиболее близко к легенде, рассказанной Вакенродером. Во-вторых, здесь был осуществлен тот идеальный тип художника и та концепция религиозного искусства, которых придерживался и сам Раич. В стихотворении Лермонтова он ничего такого не обнаружил, поэтому взял для «Цефея» у Колачевского стихи, а у Лермонтова «Мысли, выписки и замечания», наиболее в идейном плане отвечающие общей направленности альманаха. Более того, его, наверное, поразило, каким неожиданным образом трансформировался в сознании юного члена кружка мистический сюжет, приобретая реальные земные очертания. Уже в этом раннем стихотворении, где он более свободен в творческом отношении, чем в «Мыслях...», в отходе от сюжета обнаруживается своеобразие и самостоятельность начинающего поэта. Но легенда о Рафаэле тем не менее запала в его сознание. Рассказ Рафаэля, как «в душе его от самой юности пламенело особенное святое чувство к деве небесной», его слова: «Я прилепился к одному образу, который всегда посещает мою душу», видимо, вызвали отчаянное сопротивление у Лермонтова, если через несколько лет появляется стихотворение «К деве небесной», в котором со всей остротой звучит вопрос поэта: «Не

для земли ты создана // И я ль могу тебя любить». Сквозь лик Богородицы просвечивает конкретное и очень знакомое поэту земное женское лицо. Это настроение ощутимо также в стихотворении «Первая любовь» (образные детали: зажженная лампада, сумрак и т. д. — позволяют соотносить его с началом стихотворения Колачевского. Может быть, и позднее в душе Лермонтова отозвалось болью, что не его стихотворению отдал предпочтение Раич?). Рафаэлевский образ «мадонны божественной любви», пожалуй, единственный раз появляется в стихотворении «Когда б в покорности незнания», где поэт мечтает о безгрешной небесной любви. Тем не менее в стихотворении «Поэт» всё же ощутимо влияние учителя, поклонника иенской школы: нельзя не заметить здесь слабое отражение новалисовских рассуждений в его «Фрагментах» о высшем синтезе сознательного и бессознательного, конечного и бесконечного, воплощенном в гении (наиболее четкое оформление это положение иенской школы получит в заключительной части «Системы...» Шеллинга).

Во всех случаях идеи, преподносимые Раичем в кружке, очень своеобразно преломлялись в сознании юного Лермонтова. Лермонтов читает в «Московском вестнике» статью Августа Шлегеля, рекомендованную Раичем в кружке, и тут же обнаруживает стихотворение учителя «Поэт», подписанное буквой «Р.» (Концепция этого стихотворения удивительным образом перекликается с концепционным построением Раича. Совпадения обнаруживаются даже на лексическом уровне.):

Я пренебрег тебя, святое вдохновенье!  
*Прикованный к земле, с заснувшею душой*  
 Стопою тяжкою влекусь я за толпой;  
*Без цели, без препон, без мук, без наслажденья.*

.....  
 Ужель в бездейственной тиши  
 С душою пылкой, но бессильной,  
 Я низойду во мрак могильный,  
 Плодов надежд не соберу,  
 И на земле как на пиру  
 Пребуду праздный посетитель?  
 Зачем же жизнь во мне кипит?

Зачем огонь в груди горит?  
 Вожатый он иль обольститель?

Р. 1825

Те мысли, которые Раич постоянно внушал на занятиях членам кружка, Лермонтов обнаруживает и здесь, в тексте стихотворения. Он различает учительскую интонацию в этих поэтических назиданиях, что произойдет с поэтом, если его «голодный взор» будет обращен не к небу, а к земле, если он изменит «святому предназначению» (ср. в статье — Пушкин «спустился в мир действительный, жаль, что он *изменил своему призванию*», за что и «музы отвернулись от него» [8, с. 227]). Поэта ждет бесславие, а не бессмертие; позорно будет он влачиться за толпой, перестав быть ее пророком (не над толпой — прежнее положение поэта в мире романтической поэзии). Стихотворение «Молитва» явилось прямым откликом на эти призывы Раича, где юный поэт, памятуя поучения наставника о высоком предназначении поэта (он должен «жить в мире идеальном», устремляя порывы духа к безусловному), признается здесь в своей «греховности». Душа его в борьбе напряженной и страстной между небесным и земным. Поэтому так горячи, так живы в своей пронзительной боли молитвенные строки юного поэта: «Не обвиняй меня, всесильный, // И не карай меня, молю, // За то, что мрак земли могильной // С ее страстями я люблю». Последние слова, обращенные к «всесильному», — условие возврата на «тесный путь спасенья», которое в то же время никогда не осуществится, ибо для этого надо отказаться от живой жизни души, вследствие чего «путь спасенья» в прямом значении этого слова оказывается для него слишком «тесным»<sup>15</sup>.

15 В более поздних стихотворениях («Не верь себе», «Дума», «Поэт») можно усмотреть продолжение внутренней подспудной полемики Лермонтова с бывшим учителем, несогласие с его высказываниями о роли поэта в обществе, что одновременно означало неприятие романтической концепции иенской школы, последовательно проводящей антитезу поэта и толпы. Лермонтов утверждает уже невозможность какой-либо высокой цели для поэта, объясняя это иной причиной: поэт заражен общей болезнью времени («В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, // своё утратил назначенье»), а едва намеченная Раичем контрастность старческого бессилия души и физической молодости — «огонь в груди» — рельефнее обозначается в «Думе»: «И царствует в душе какой-то холод тайный, // Когда огонь горит в крови». Под тяжким «бременем познания и сомненья» поэт утрачивает силу влечения к жизни, давит в себе непринужденную игру воображения и потому не может быть прорицателем жизни. В нем развивается лишь страсть к подражанию («Не верь себе...»), а подражательность сказывается в отсутствии

И в дальнейшем отношении Лермонтова к религиозным сюжетам и образам иное, чем у Раича, принявшего идеи иенской школы без каких-либо мучительных сомнений. Противопоставление небесного и земного, идеального и материального, вечного и сиюминутного, столь характерное для теоретических рассуждений издателя «Галатеи», пройдет в различных вариациях через лермонтовские стихотворения 1829–1831 гг. (названия их говорят сами за себя: «Земля и небо», «Небо и звезды»). Но в одних случаях (и чаще всего!) оно будет не в пользу небесного («чужд я небесам!» — в стихотворении «Безумец я! вы правы, правы» или более категорично в стихотворении «Отрывок»: «Я небо не любил, хотя дивился // Пространству без начала и конца, // Завидуя судьбе его творца»), предпочтение отдается земному, «плотскому», тяготению к «современному», от чего с таким ужасом отвращался Раич. Мысль юного поэта в эти годы мечется между верой и безверием («Есть рай небесный! Звезды говорят; // Но где же? вот вопрос — и в нем-то яд»), между небесным и земным, отдавая попеременно предпочтение то одному, то другому, пылливо взвешивая все «за» и «против», порой с каким-то наивным простодушием вопрошая: «Как землю нам больше небес не любить? // Нам небесное счастье темно, // Хоть счастье земное и меньше в сто раз, // Но мы знаем, какое оно», или в другом стихотворении: «Мы блаженство желали б вкусить в небесах, // Но с миром расстаться нам жаль». Лермонтов то отрекается от удушливо-земной материальности («Чтоб бытия земного звуки // Не замешались в песню мою»), то признает ее как единственно возможную реальность, то отрицает вечность, то обнаруживает её присутствие в душе человека («Есть чувство правды в сердце человека // Святое вечности зерно...»). Этот онтологический скепсис, столь своеобразно преломленный в его лирике, определяет «витание» между антиномиями как вечный поиск истины или же между крайними полюсами в пределах одной антиномии, что придает лермонтовской лирике флюктуативный характер и что как нельзя кстати можно обозначить гениальными словами Ф. Шлегеля (в работе о «Георге Фостере»): «вечное определение через вечное разделение и соединение». В этом одновременном сосуществовании и борьбе разнородных онтологических принципов (с одной стороны, влияние философских мистерий Бай-

характерного и индивидуального, что одновременно является верным признаком отсутствия творческой свободы.



рона с их осознанным бунтом против неба, с другой — раичевские призывы к небесной гармонии) просматривается перспектива дальнейшего творческого движения, поиски собственного пути в романтизме, а также намечается постепенный отход и от принципов иенской школы (см. стихотворение «К другу»: «И я к высокому в порыве дум живых, // И я душой летел во дни былые»), и от традиций байронической поэзии («Нет, я не Байрон, я другой!»).

Заканчивалась краткая, но неизбежная пора ученичества. Близилось время серьезных размышлений: творческая мысль поэта обратится к пересмотру основных вопросов философии истории, и тогда вновь Лермонтов устремит свой взор к теориям иенских романтиков. Но это уже тема новой статьи.

### Список литературы

- 1 Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета. М.: Унив. тип., 1855. Ч. 2. 684 с.
- 2 *Веневитинов Д.В.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1934. 534 с.
- 3 Вестник Европы. 1830. №7.
- 4 Галатея. 1829. Ч. I.
- 5 Галатея. 1829. Ч. IV.
- 6 Галатея. 1830. № 7.
- 7 Галатея. 1839. Ч. III, № 18.
- 8 Галатея. 1839. Ч. III.
- 9 Галатея. 1839. Ч. IV.
- 10 Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 746 с.
- 11 Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 329 с.
- 12 Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. 640 с.
- 13 *Мерзляков А.Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: в 2 ч. М.: В Университетской тип., 1822. 322 с.
- 14 *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.
- 15 Московский вестник. 1828. № 10.
- 16 Московский вестник. 1828. № II.
- 17 Московский вестник. 1828. Ч. IX. № 11.
- 18 Московский вестник. 1828. Ч. XI.
- 19 *Одоевский В.Ф.* Замечание на Риторику Мерзлякова // Мнемозина. 1825. Ч. I. С. 62.
- 20 *Полевой Н.* Материалы по истории русской литературы и журналистики 1830-х годов. М.: Изд-во писателей, 1934. 544 с.
- 21 *Раич С.Е.* Рассуждение о дидактической поэзии // Вестник Европы. 1822. № 7–8.
- 22 Северная лира на 1827 год / изд-е подг. Т.М. Гольц и А.Л. Гришунин; отв. ред. А.Л. Гришунин. М.: Наука, 1984. 416 с.
- 23 *Фишер К.* История новой философии: пер. с нем. Юбил. изд. СПб.: Изд. Д.Е. Жуковского, 1905. Т. 7: Шеллинг, его жизнь, сочинения и учение. 893 с.
- 24 Цефей. Альманах на 1829 год.
- 25 *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
- 26 *Шеллинг Ф.В.* Философские исследования о сущности человеческой свободы. М., 1908. 164 с.
- 27 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 2. 448 с.

## References

- 1 *Biograficheskii slovar' professorov i prepodavatelei Moskovskogo universiteta* [Biographical dictionary of professors and teachers at the Moscow State University]. Moscow, Univ. tip. Publ., 1855. Part 2. 684 p. (In Russ.)
- 2 Venevitinov D.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1934. 534 p. (In Russ.)
- 3 *Vestnik Evropy*, 1830, no 7. (In Russ.)
- 4 *Galateia*, 1829, part I. (In Russ.)
- 5 *Galateia*, 1829, part IV. (In Russ.)
- 6 *Galateia*, 1830, no 7. (In Russ.)
- 7 *Galateia*, 1839, part III, no 18. (In Russ.)
- 8 *Galateia*, 1839, part III. (In Russ.)
- 9 *Galateia*, 1839, part IV. (In Russ.)
- 10 *Lermontovskaia entsiklopediia* [Lermontov encyclopedia]. Moscow, Sov. entsiklopediia Publ., 1981. 746 p. (In Russ.)
- 11 *Literaturnaia teoriia nemetskogo romantizma. Dokumenty* [Literary theory of German Romanticism. Documents]. Leningrad, Izd-vo pisatelei v Leningrade Publ., 1934. 329 p. (In Russ.)
- 12 *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* [Literary manifestos of Western European Romantics]. Moscow, Izd-vo Moskovskogo universiteta Publ., 1980. 640 p. (In Russ.)
- 13 Merzliakov A.F. *Kratkoe nachertanie teorii iziashchnoi slovesnosti: v 2 ch.* [Brief account of the theory of belle-lettres: in 2 vol.]. Moscow, Universitetskaya tip. Publ., 1822. 322 p. (In Russ.)
- 14 Morozov V.D. Iz istorii zhurnal'noi kritiki 1820–1830-kh godov XIX v. (zhurnal S.E. Raicha “Galateia”) [From the history of periodical criticism]. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i literaturnyi protsess* [Creative writing and literary process]. Tomsk, 1982, issue 3, pp. 100–112. (In Russ.)
- 15 *Moskovskii vestnik*, 1828, no 10. (In Russ.)
- 16 *Moskovskii vestnik*, 1828, no 11. (In Russ.)
- 17 *Moskovskii vestnik*, 1828, part IX, no 11. (In Russ.)
- 18 *Moskovskii vestnik*, 1828, part XI. (In Russ.)
- 19 Odoevskii V.F. Zamechanie na Ritoriku Merzliakova [A remark on Merzlyakov's rhetoric]. *Mnemozina*, 1825, part 1, p. 62. (In Russ.)
- 20 Polevoi N. *Materialy po istorii russkoi literatury i zhurnalistiki 1830-kh godov* [Materials on the history of Russian literature]. Moscow, Izd-vo pisatelei Publ., 1934. 544 p. (In Russ.)
- 21 Raich S.E. Rassuzhdenie o didakticheskoi poezii [Reflection on didactic poetry]. *Vestnik Evropy*, 1822, no 7–8. (In Russ.)

- 22 *Severnaia lira na 1827 god* [North lire for 1827], comp. by T.M. Gol'ts i A.L. Grishunin, ed. A.L. Grishunin. Moscow, Nauka Publ., 1984. 416 p. (In Russ.)
- 23 Fisher K. *Istoriia novoi filosofii: per. s nem. iubil. izd.* [History of new philosophy]. St. Petersburg, Izd. D.E. Zhukovskogo Publ., 1905. Vol. 7: Shelling, ego zhizn', sochineniia i uchenie [Shelling, his life, work and philosophy]. 893 p. (In Russ.)
- 24 *Tsefei*. Almanach za 1829 god [Cepheus. Annual for 1829]. (In Russ.)
- 25 Shelling F.V. *Filosofia iskusstva* [Philosophy of art]. Moscow, Mysl' Publ., 1966. 496 p. (In Russ.)
- 26 Shelling F.V. *Filosofskie issledovaniia o sushchnosti chelovecheskoi svobody* [Philosophical inquiries into the essence of human freedom]. Moscow, 1908. 164 p. (In Russ.)
- 27 Shlegel' F. *Estetika. Filosofii. Kritika: v 2 t.* [Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 vol.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. Vol. 2. 448 p. (In Russ.)