

*Михаил Вайскопф*

А Г О Н И Я  
И В О З Р О Ж Д Е Н И Е  
Р О М А Н Т И З М А

МОСКВА  
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ  
2022

УДК 821.161.1.02Романтизм  
ББК 83.3(2Рос=Рус)-022.4  
В14

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. СССXXXVIII

**Вайскопф, М.**

В14 Агония и возрождение романтизма / Михаил Вайскопф. — М.: Новое литературное обозрение, 2022. — 600 с.

**ISBN 978-5-4448-1815-2**

Романтизм в русской литературе, вопреки тезисам школьной программы, — явление, которое вовсе не исчерпывается художественными опытами начала XIX века. Михаил Вайскопф — израильский славист и автор исследования «Влюбленный демиург», послужившего итоговым стимулом для этой книги, — видит в романтике непреходящую основу русской культуры, ее гибельный и вместе с тем живительный метафизический опыт. Его новая книга охватывает столетний период с конца романтического золотого века в 1840-х до 1940-х годов, когда катастрофы XX века оборвали жизни и литературные судьбы последних русских романтиков в широком диапазоне от Булгакова до Мандельштама. Первая часть работы сфокусирована на анализе литературной ситуации первой половины XIX столетия, вторая посвящена творчеству Афанасия Фета, третья изучает различные модификации романтизма в предсоветские и советские годы, а четвертая предлагает по-новому посмотреть на довоенное творчество Владимира Набокова. Приложением к книге служит «Пропавшая грамота» — семь небольших рассказов и стилизаций, написанных автором.

УДК 821.161.1.02Романтизм  
ББК 83.3(2Рос=Рус)-022.4

В оформлении обложки использована картина У. Блейка «Антей, опускающий Данте и Вергилия в последний круг ада». Ок. 1824–1827 гг. National Gallery of Victoria / Национальная галерея Виктории.  
Фото: Art Gallery ErgsArt. Flickr. СС BY 2.0.

© М. Вайскопф, 2022  
© И. Дик, дизайн обложки, 2022  
© ООО «Новое литературное обозрение», 2022

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	9
---------------------	---

### *Часть 1. Романтизм на излете*

Творчество Лермонтова как агония романтизма . . . . .	14
Стратегия иносказаний: Запад в консервативной периодике пушкинских лет . . . . .	24
Случай, который повторился: неуценные источники Гоголя . . . . .	41
«Мрачные образа»: об одном источнике двух повестей Гоголя — «Портрет» и «Вий» . . . . .	71
Мнимый Гоголь в роли Ревизора . . . . .	78
Проблема модального статуса в сочинениях Гоголя . . . . .	93
«Значительное лицо» в версии Льва Толстого, или Гоголевский след в «Войне и мире» . . . . .	109
Женские образы в «Войне и мире» и русская проза 1830-х годов . . . . .	116
Голубь и лилия: романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар . . . . .	124

### *Часть 2. Голубая тюрьма: Очерки о Фете*

Борьба за Афанасия Фета . . . . .	152
Гернгутерский субстрат . . . . .	170
Кантонистский стол . . . . .	174
Два Адама . . . . .	181
Танец с черепом: балладно-вампирические мотивы в творчестве Фета . . . . .	190
«Цветочные спирали»: недоволенность как конструктивный принцип . . . . .	208

Взаимообратимость лирического субъекта и объекта, снятие дихотомий . . . . .	215
Эстетика утилитаризма и утилитаризм эстетики . . . . .	228
Центр и периферия: социокультурная геометрия Фета . . . . .	237
Фет и Гоголь . . . . .	246
Фет и Толстой: к истории религиозной распри . . . . .	252
Спор о России: Фет и Тургенев . . . . .	271
«Жезл Аарона»: кастово-монархический капитализм Фета . . . . .	282

### *Часть 3. Посмертные приключения романтизма*

«Свиристые глаза Сталина»: к истории одного псевдонима . . . . .	296
От масонской теософии к «Незнакомке» А. Блока: преемственность гностического сюжета . . . . .	302
Между Библией и авангардом: фабула Жаботинского . . . . .	319
Рихард Вагнер, Франц Кафка и Александр Грин: метаморфозы «Летучего Голландца» . . . . .	341
Пути Избавителя: конспирология в «Крысолове» Александра Грина . . . . .	368
Извлечения . . . . .	386
М. Булгаков и Г. Гейне: опыт краткого комментария . . . . .	398
«Государство» Платона в поэзии советского авангарда. Две заметки . . . . .	406
Воспоминания Андрея Белого о Штейнере: актуальный контекст . . . . .	412
«Турецкий игумен»: к концептуальным истокам книги Андрея Белого «Мастерство Гоголя» . . . . .	453

#### *Часть 4. Набоков, или Воскресение романтизма*

Интертекстуальная экспозиция . . . . .	464
Романтическая традиция в «Отчаянии» Набокова . . . . .	490
Нетки Цецилии Ц. О романе Набокова «Приглашение на казнь» . . . . .	515

#### *Приложение. Пропавшая грамота*

Галилея . . . . .	536
Ферапонт Промокашин. Капля меда . . . . .	540
Иван Кологривов. Лунная грязь . . . . .	545
Барон Прозен. За стеной . . . . .	554
[А. П. Розенгартен.] Письмо госпоже Икс . . . . .	560
Памяти Мурра. Докладная записка Фемистокла Тимофеева, сравнительно молодого котенка . . . . .	564
Графиня . . . . .	568
Список литературы . . . . .	571
Указатель имен . . . . .	588

*Памяти Ильи Захаровича Сермана*

## ОТ АВТОРА

Перед вами второй сборник моих работ. Предыдущий, изданный «Новым литературным обозрением» в 2003 году под названием «Птица тройка и колесница души», состоял из публикаций, накопившихся за двадцать пять лет (с добавлением перепечатанной книжки о Маяковском). С тех пор у меня появилось немало других статей и сообщений и вышло несколько монографий. Одна из них, «Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма» (НЛО, 2012), содержала пространный анализ русской романтической школы, взятой тогда в рамках ее базовой пушкинско-гоголевской стадии. Теперь эту проблематику, но в ином жанровом формате, я пытаюсь провести сквозь весь ма разнородный и разновременный материал — в диапазоне от Лермонтова до Набокова. Ведь русская романтика являла себя в бесчисленных перевоплощениях — модернистских, авангардистских и прочих. Порой она внятно пробивалась в мощном, хотя все же промежуточном реализме — причем не только у Тургенева, Достоевского или Гончарова, где ее присутствие самоочевидно, но и у принципиального антиромантика Толстого и даже, весьма ощутимо, у Чехова. Позволю себе сослаться здесь на концовку «Демиурга»: «Романтизм был вовсе не мостом к великой русской литературе, а ее непреходящей живой основой, соками которой она питается и поныне». В согласии с такой установкой, «Агония и возрождение романтизма» — это целостная книга.

Отслеживая по мере сил строение и многосложный генезис рассматриваемых тут сочинений, особенно советского периода, я старался плотно встроить их в насыщенный

контекст. Бывают рифмующиеся даты, которые знаменуют закат культурной эпохи. Романтический золотой век иссяк где-то к началу 1840-х годов, физически подытоженный смертью Лермонтова, а нарративно — «Шинелью» и «Мертвыми душами» Гоголя. Русский неоромантизм был раздавлен (или все же придавлен) через сто лет — вместе с его создателями, да и вместе с остальной русской литературой. Под новый, 1939 год в лагере умучили Мандельштама, а через полгода в свободном Париже в свободной нищете скончался Ходасевич. В январе следующего, 1940 года чекисты убили Бабеля, в марте умер Булгаков, а в августе 1941-го повесилась Цветаева; прибавим к этому мартирологу Введенского и Хармса, тоже уничтоженных властями в начале войны. В мае 1940-го последний великий русский романтик Набоков успевает бежать от наступающих нацистов из Франции в США, где станет, однако, уже не русским, а американским писателем, сумевшим адаптировать свой эмигрантский опыт к совершенно новым условиям.

Предлагаемая книга по возможности охватывает этот гигантский столетний цикл, освещая самые примечательные его сегменты. В качестве широкого, но решающего критерия мы берем здесь метафизическую доминанту, отличавшую любые версии романтизма, вне зависимости от того, как официально называли себя сами его адепты<sup>1</sup>. Я говорю о неизбыточном, то пассивно-мечтательном, то титаническом субъективизме, доходящем подчас до надменного мессианства; о неприкаянных либо брутальных отщепенцах и странниках; о сакрализованной ими любви; о сплошной, то радостной, то гнетущей анимизации природного и предметного мира; о вере в тайну (которая при случае получала и криминально-готическую окраску); о томлении по инобытию

---

<sup>1</sup> Сошлюсь хотя бы на высказывание Л. Я. Гинзбург об одной из главных фигур мирового авангарда: «Маяковский романтик, со всеми основными признаками — с гипертрофией лирического Я, с конфликтом между признанным поэтом и толпой, с противостоянием высокой любви низменным вожделениям» (*Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб., 2011. С. 427*). Разве что, уточняет исследовательница, «Маяковский — это романтическая модель в хамской ее разновидности».

и бесконечности — а часто и по кончине, как собственной, так и всего человечества. Обо всем этом написано слишком много, в том числе автором настоящей книги, чтобы на ее пороге громоздить дополнительные определения.

Первая ее часть приурочена к первой же половине XIX столетия, с некоторыми выплесками в смежные годы. Вторая посвящена Фету — крупнейшему поэту второго, антипоэтического, полувека, смонтировавшему, однако, свою лирику с житейской прозой. Третья, наиболее многолюдная часть сборника, рисует пестрые модификации романтики в ее предсоветские и особенно советские годы.

Помимо прочего, мы узнаем, какое роковое для страны влияние низовой романтизм давней, еще пушкинской поры оказал на Сталина. Публицист Жаботинский предстает первым в России глашатаем интенсивной фабульности британского типа, вдохновленной Библией. Маяковский в зачине своей поэмы о Ленине неожиданным образом ориентируется на Платона — чье имя, как и имя Шопенгауэра, не раз всплывет в этой книге. Подобно многим другим нашим авторам, Михаил Булгаков выказывает резкую зависимость от Гейне, а Грин от «Сионских протоколов» — но также и от Вагнера, которому я уделил отдельный экскурс (где нашлось место и Кафке). Андрей Белый целенаправленно адаптирует большевистское мессианство к собственной биографии и собственной теософии; вместе с тем свои новаторские го-голеведческие штудии он дает с мрачной оглядкой на тогдашние политические процессы, а с другой стороны — на романтическое славянофильство.

Четвертая, последняя часть тома, посвященная довоенному Набокову, высвечивает массивный интертекстуальный пласт его прозы, ее сюжетный строй и метафизическую компоненту, построенную не только на (общеромантическом) гностицизме, но и на Библии, Платоне, визионерстве и индийской мистике.

Замыкает книгу литературное приложение «Пропащая грамота» — семь маленьких рассказов и стилизаций, написанных мной задолго до того, как я приступил к теоретической стороне романтизма. Теперь мне показалось любопытным

задним числом обнаружить в них подтверждение тех паттернов, которые я попытался выявить лишь позднее.

\* \* \*

На всех этапах этой почти двадцатилетней работы я пользовался поддержкой учителей, коллег и собеседников. В первую очередь я должен назвать здесь имя своего главного наставника и покровителя — Ильи Захаровича Сермана, чьей памяти посвящена книга. От души признателен я безвременно скончавшейся недавно Ольге Борисовне Константиновой за ее деятельное и отважное редакторское и организаторское содействие. Весомую помощь при обсуждении тех или иных вопросов оказывали мне Александр Яковлевич Сыркин, Зеев Бар-Селла, Илья Динес, покойная Майя Каганская, Александр Ан. Карпов, Марк Кипнис и Сергей Шаргородский. Спасибо Ольге Полевой, взявшей на себя неподъемный труд по подготовке рукописи к печати.

И — отдельная благодарность Елене Толстой за ее долготерпение и самоотверженную помощь, без которой эта книга, как и все мои остальные, не была бы написана.

*Иерусалим  
Ноябрь 2021*

*Часть 1. Романтизм на излете*

## ТВОРЧЕСТВО ЛЕРМОНТОВА КАК АГОНИЯ РОМАНТИЗМА

Как известно, в сюжетно-тематическом плане самобытность Лермонтова состояла не столько в выборе нетривиальных решений, сколько в том, каким именно образом он комбинировал уже отработанные до него ходы, придавая им неожиданное освещение или просто заостряя уже существовавшую тенденцию. Это касается не только западных, но и русских его источников. К примеру, у его «Пророка» (1841) можно отыскать довольно аляповатый прецедент. Это рассказ об африканских поэтах из романа Николая Полевого «Абадонна» (первое издание 1834).

Люди называют их попросту «дураками» за то, что они «думают жить небесною жизнью здесь на земле <...>. Тот дурак, кто не живет, как живут все»<sup>1</sup>. Неженатые и бездомные, бродят эти отщепенцы по пустыням и лесам нагими. И «когда идут они через деревню, то <...> люди выходят смотреть на них и указывают на них пальцами, как на диво»<sup>2</sup>. Ср. лермонтовского пророка-пустынника, нагого и бледного «глупца», которого презрительно осмеивают самолюбивые старцы: «Когда же через шумный град / Я пробираюсь торопливо, / То старцы детям говорят / С улыбкою самолюбивой: / «Смотрите: вот пример для вас!...»<sup>3</sup> (II: 212).

<sup>1</sup> См.: Полевой Н. А. Абадонна // Соч. Николая Полевого. 2-е изд. Ч. 1. СПб.: тип. К. Вингебера, 1840. С. 117.

<sup>2</sup> Там же. С. 116. Здесь и далее за исключением особо оговоренных случаев курсив в цитатах мой. — М. В.

<sup>3</sup> См.: Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Все цитаты из этого издания приведены с указанием тома и страницы в скобках.

Но дальнейший показ этих африканцев перекликается и с более ранним лермонтовским «Поэтом» (1838): «Говорят, будто <...> их песни бессмертны: *их поют потом воины, идя в битву <...> поют жрецы, принося жертву*, и победа сопровождает воинов, <...> Бог принимает ласково жертву...» (II: 116–117)<sup>1</sup>. Напомним строки Лермонтова: «Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы; / Он нужен был толпе, как чаша для пиров, / Как фимиам в часы молитвы» (II: 119). У обоих авторов харизматический дар поэта, как видим, наделяет социальной функцией. Но в лермонтовском тексте эта тема полемически заострена против Пушкина, с его «Поэтом и толпой» (1828): «Не для житейского волнения, / Не для корысти, не для битв, / Мы рождены для вдохновения, / Для звуков сладких и молитв»<sup>2</sup>. У Полевого две функции поэта — социальная и пророческая — совмещены; у Лермонтова же они разведены по двум текстам, причем пророческая миссия остается принципиально не востребованной.

Примечательна здесь, вместе с тем, сама его ориентация на писателей второго ряда, с которыми он, возможно, ощущал некоторое психологическое родство. Выразительный пример такого пересечения дает стихотворение о трех пальмах. Разумеется, лермонтовская тема рокового одиночества, не востребованности, тема никем не замеченной жизни входит в общий канон романтизма, однако некоторые специфические обертоны ей придает ботаническая метафорика, облюбованная до него маргинальными авторами.

В 1836 году выходит историческая повесть А. В. Тимофеева «Чернокнижник». Ее герой, молодой патриот Феодор Лыков, вернувшись на родину из-за границы, где он набирался мудрости, надеется пробудить к умственной жизни отечество, закосневшее в варварстве, но вскоре понимает, что его затея обречена на провал. Феодор с грустью думает, что здесь он никому не нужен и что

<sup>1</sup> К тому же ассоциативно-полемическому ряду относится, вероятно, «Есть речи, значенье темно иль ничтожно...» (Этим дополнением я обязан проф. А. Ан. Карпову.)

<sup>2</sup> См.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 20 т. Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3. Ч. 1: Стихотворения 1826–1836. Сказки. 1948. С. 142.

запасу его знаний придется изнывать посреди этих снежных равнин, как нежному цветку в одинокой теплице, закинутой в самую середину глухой пустыни <...> и этот цветок погибнет, как бы не существовал никогда<sup>1</sup>.

Через год, в 1837 году, героиня повести Елены Ган «Идеал» (вещи, отозвавшейся, как я имел случай заметить, в «Русской женщине» (1848 или 1849) Тютчева<sup>2</sup>), сопоставляет свою долю с участью

*полевой былинки, которая растет, прозябает, без действия, без ощущений, не принося никому пользы и не зная, для чего создана она <...>. Это ли жизнь? Жизнь создания, воодушевленного дуновением Божиим<sup>3</sup>.*

Но и чаемое соприкосновение с жизнью оказывается губительным для обоих растений — и у Тимофеева, и у Ган. Следы этих текстов, включая трагический финал, а также прикровенно богоборческую ноту второго из них, нетрудно распознать в «Трех пальмах», датированных 1839 годом: «И стали три пальмы на Бога роптать: / „На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? / Без пользы в пустыне росли и цвели мы, / Колеблемы вихрем и зноем палимы, / Ничей благосклонный не радуя взор?.. / Не прав твой, о небо, святой приговор!“» (II: 124).

Последние слова можно было бы поставить эпиграфом ко всей жизни Лермонтова, по крайней мере к его самооценке. Действительно, его мучит сознание своей невостребованности, ненужности; драма незаконного рождения окрашивает все его житейские метания, постоянную раздвоенность между стремлением к признанию и аффектированным

<sup>1</sup> См.: Тимофеев А. В. Опыты // [соч.] Т. м. ф. а.: В 3 ч. Ч. 2. СПб.: Н. Глазунов, 1837. С. 68.

<sup>2</sup> См.: Вайскопф М. Голубь и лилия: Романтический сюжет о девушке, обретающей творческий дар // Шиповник: Сб. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 43–44.

<sup>3</sup> См.: Ган Е. А. Полное собрание сочинений Е. А. Ган (Зенеиды Р-вой). СПб.: Н. Ф. Мертц, 1905. С. 46.

презрением к толпе, между оппозиционной ангажированностью и декларативным отказом от любой социальной роли. Эта двойственность хорошо видна уже в довольно жеманном предисловии к «Герою нашего времени», где автор то демонстрирует презрение к читателю, то старается его заинтриговать предлагаемым романом. Та же двойственность отозвалась на показе самого героя. Среди прочего, исходные претензии на типизацию, заявленные в предисловии, разрушаются последующей установкой на уникальность Печорина.

Это противоречие во многом объясняется и культурной ситуацией эпохи. Гениальная книга пришлась на стадию стагнации и агонии русского романтизма, которому теперь полагалось пренебрежительно отречься от самого себя. Книга буксует на переходе от романтизма к реализму, и то, что мы принимаем за новаторскую многопланность изложения, зачастую оказывается простой эклектикой, смешением еще неотстоявшихся жанров, выдающим неуверенность молодого автора. На деле Лермонтов просто еще не созрел для романа и заменил его сборником разномастных новелл, восходящих к разным традициям, но нанизанных на личность одного и того же героя. Плодотворным, хотя и парадоксальным, итогом этой писательской неопытности, соединенным с нарциссизмом, зато и оказалась множественность точек зрения, обогатившая русскую прозу.

Эта неуверенность и сбивчивость сказывается на других его главных вещах. Сюда относится «Демон», исходные условия которого просто не позволяли довести его до логического конца. Лермонтов так и не разобрался со своим главным действующим лицом — с тем, к какому разряду его отнести. Является ли его Демон непримиримым богоборцем или, в перспективе, кающимся грешником? Пригоден ли он для прощения или заведомо отвергает его? В придачу inferнальный контур смешан в нем с приметами рокового героя — а это близкие, но вовсе не тождественные понятия. Соответственно, поэма осталась незавершенной — иначе и быть не могло.

Со сходной, хотя и блистательно замаскированной эклектикой мы соприкасаемся в «Штоссе» (начало 1841). Здесь

суммируются совершенно разнородные традиции: готический антураж, романтико-эротическая схема, техника натуральной школы. В своем комментарии<sup>1</sup> Вацуро справедливо указал на адаптацию повести к физиологическому очерку и одновременно — на ее укорененность в гофмановской традиции.

Герой «Штосса» — одаренный художник-любитель Лугин (в показе которого, как постоянно отмечают, отразился сам Лермонтов). Дом «титюлярного сове<тника> Штосса» (VI: 355), куда он переселяется по зову внутреннего голоса, стар, запущен и довольно грязен, — грязноватость, конечно, того же демонического сорта, что отличает жилище контрабандистов в «Тамани» («там нечисто» (VI: 250)), но стилизованная под реалии натуральной школы. Туда он привозит и несколько своих недоконченных картин. На одной из них

эскиз женской головки остановил бы внимание знатока; но несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно *чем-то неопределенным* в выражении глаз и улыбки <...>. То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, вздыхающим по небывалой красавице, он старался осуществить на холсте свой идеал — женщину-ангела (VI: 361).

Недопроявленность заветного образа, в сущности, симптоматична для самого недопроявленного автора.

В одной из комнат висит поразивший героя портрет сорокалетнего человека, дышавший «страшной жизнью» (VI: 359); в нем было нечто «*неизъяснимое*» (VI: 360. Курсив Лермонтова. — М. В.). В качестве спальни Лугин выбрал именно эту комнату. Вечером, в сумерках, его одолевает «небывалое беспокойство». Этот душевный хаос, доводящий героя до слез, представляет собой горестный и покаянный самоотчет, но в чем его суть, мы снова не знаем. Это лишь одна из многих загадок сюжета.

Следующей ночью, оправившись от смятения, художник машинально стал рисовать «голову старика, — и когда кончил,

<sup>1</sup> См.: Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // Вацуро В. О Лермонтове. М.: Новое изд-во, 2008. С. 145–174.

то его поразило сходство этой головы с кем-то знакомым!» Кто он, нам тоже неизвестно. Вскоре к герою приходит видение, то есть сам оригинал, — но уже заметно обветшалый, в облике «седого сторбленного старичка» (VI: 362). В общем, повесть обыгрывает, однако, как показал Вацуро, все же нигде не реализует традиционный мотив оживающих портретов. Тем не менее художник в своих зарисовках выказывает несомненную демиургическую активность, вызывающую к отклику и реализации. Именно этот, хотя здесь и приглушенный, мотив в целом очень характерен для романтизма, но опять-таки не получает тут никакого разъяснения.

Старичок предлагает жильцу играть в штосс, а в качестве своего «банка» показывает ему нечто аморфное и пугающее: «Возле него колыхалось что-то белое, неясное и прозрачное. Он с отвращением отвернулся» (VI: 363). Герой проигрывает (и так будет постоянно). Однако с этого момента чаемый образ начинает разворачиваться, постепенно набирая искомую определенность, которой так недоставало лугинскому эскизу: еще одна структурная особенность романтического повествования — и тоже не получающая у Лермонтова осмысленного решения. Но уже ночь спустя Лугин

почувствовал возле себя чье-то свежее ароматическое дыхание; и слабый шорох, и вздох невольный и легкое огненное прикосновение. Странный, сладкий и вместе <болез>ненный трепет пробежал по его жилам. Он на мгновение <обернул> голову и тотчас опять устремил взор на карты: <но э>того минутного взгляда было бы довольно, чтобы заставить <его пр>оиграть душу (VI: 365).

Последние слова, конечно, заставляют вспомнить о пресловутой «игре с чертом», причем прямым орудием дьявольского искушения вроде бы должна служить здесь неведомая красавица, выступающая из тумана. На деле же автор попытался запечатлеть в ней образ самого совершенства, лик феминизированного абсолюта, не втесненного в бинарные загоны официального вероучения.

Инфернальный слой сразу уравнивается сакральным, эфирная бестелесность согрета красками, светом и избытком

«пламенной жизнью», ибо героиня таинственно соединяет в себе все грани бытия, уже не расколотого ни на какие плюсы и минусы. Однако автор не избежал тут и кое-каких неувязок, вполне естественных при постановке столь головоломной задачи.

Странным образом, олицетворенное зло — причем зло довольно убогого свойства (карточный шулер) — держит в своих когтях героиню, наделенную свойствами самого абсолюта. Девушка, тоскующая в плену, отвечает влюбленному Лугину взаимностью, и эта любовь разгорается все ярче, сопутствуя последовательному выявлению ее облика: он «каждый вечер был награжден взглядом более нежным, улыбкой более приветливой» (VI: 366). У нее нет только имени (ср.: «Я дал им вид, но не дал им названья» — «Русская мелодия» (I: 34)), — хотя в романтических текстах такая безымянность может быть свойством как сакральных, так и демонических сил. В любом случае речь должна идти теперь об освобождении героини:

*она — не знаю, как назвать ее? — она, казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика (VI: 366. Курсив Лермонтова. — М. В.).*

Тщетно добиваясь ее избавления, Лугин, ужасно похудевший и пожелтевший, почти разорился. «Надо было на что-нибудь решиться. И он решился» (Там же). На этой интригующей фразе и обрывается повесть, переведенная тем самым в разряд литературных «мистификаций»<sup>1</sup>. На мой взгляд, однако, подобная «мистификация» — только элегантный способ уйти от метафизической проблемы, заведомо не имеющей логического решения. В принципе, преодолев некоторые затруднения, автор вообще мог бы списать сюжет на бредовую мечтательность героя; но столь примитивный ход, хотя и учитываемый бидермайеровской двупланностью текста, конечно же, был исключен для Лермонтова. Значит, остались другие возможности.

<sup>1</sup> См.: Вацуро В. Последняя повесть Лермонтова. С. 170.

Представим себе, что Лугин каким-то чудом сумел обыграть неодолимого противника. А что дальше? Теоретически рассуждая, он должен был вернуть спасенную им девушку к земной жизни, то есть воскресить ее, повторив деяния Христа посредством успешной карточной игры — что, конечно, отдавало бы недопустимым кощунством. Но и в собственно бытовом плане эта перспектива выглядит абсурдной — не говоря уже о том, что такое итоговое воплощение было бы равносильно нелепой профанации абсолюта. Другой гипотетический ход: герой мог бы вызволить ее душу, отпустив ее из гнетущего царства привидений в некие высшие области бытия. Тогда, чтобы соединиться там с нею, он должен будет и сам умереть — но ведь, проигрывая все партии, болезненный Лугин и без того явно движется к смерти.

В конце концов, безнадежно невнятен и сам метафизический статус плененной души. Ссылаясь на черновой план повести, Вацуро гипотетически прослеживает связь «Штосса» с обширной группой «романов о разрешении» — Erlösungromanen, в основе которых лежит преступление и посмертная кара — заклятие, обрекающее душу преступника на периодическое повторение сцены преступления «в том самом месте и в то самое время, когда оно было совершено». В данном случае, предполагает исследователь, вина старика состоит в том, что он некогда проиграл дочь в карты — и теперь, после смерти, «обречен все время выигрывать; между тем дочь хочет быть проигранной»<sup>1</sup>. Это допущение никак не объясняет, однако, кары, наложенной на дочь игрока. Почему и за какую вину она, будучи жертвой проигрыша, сама была наказана смертью и, подобно отцу, сделалась призраком?

Согласно универсальной традиции, привидениям свойственна межеумочность — то есть обреченность на пребывание между дольным и горним миром, прикрепляющая их в основном к первому, но наделяющая и какими-то чертами второго. Вместе с отцом в такой выморочно загробной зоне

<sup>1</sup> Там же. С. 166–167.

находится и героиня, за которую сражается Лугин. С другой стороны, обладая, как подчеркивается в повести, всей полнотой бытия, она уже в силу этого обстоятельства соединяет в себе оба эти мира — иными словами, получается, что абсолют в своем синкретизме как-то соприроден обычным фантомам, форму которых он и принял в ее случае. Чем же тогда различаются старик и дочь в своей метафизической сущности?

В «Штоссе» немало и других неясностей, которые говорят о том, что Лермонтов поставил перед собой задачу с неполными и противоречивыми данными. По сути, такой же неполнотой и путаницей отличались исходные условия всей его жизни, которые сказались на его злосчастном характере. Его агрессивная инфантильность была не столько функцией возраста, сколько целенаправленным отказом от общепринятых норм существования. Фигура обрыва, некстати обозначенная точкой в «Штоссе», напророчила трагический обрыв его жизни.

В определенном смысле Лермонтов подытожил и судьбу всего русского романтизма, его усталость, характерную для большинства русских романтиков от Баратынского до Гоголя. К этому ряду примыкают и второстепенные авторы, включая приятельницу Лермонтова графиню Евдокию Ростопчину. Как известно, именно ей он рассказывал о своем предчувствии близкой кончины и, как я попытаюсь доказать, именно ее влияние ощутимо в его поздних сочинениях, сопряженных с темой гибели. В повести Ростопчиной «Поединок», напечатанной в 1838 году, резко ощущим переход от ее прежней жизнерадостности к пессимизму, запечатленный в самом сюжете и в образах двух антагонистов, юного Дольского и мрачного завистника Валеви́ча. Влюбленный в героиню Валеви́ч из ревности провоцирует дуэль с Дольским и убивает его, а затем всю оставшуюся жизнь кается в своем преступлении. Накануне поединка фаталист Дольский, который не сомневается в предначертанной гибели, пишет исповедальное письмо Валеви́чу: «Прощаюсь я с светом <...>, как очарованный гость, повторяющий на пороге радостные мотивы *бальной* музыки». Жизнь сведена тут к балу и как бы

исчерпана им. Но вместе с тем Дольский, по его словам, «не жалеет о жизни», в которой всего лишь гостил<sup>1</sup>.

Вскоре тот же мотив, причем в сходной сюжетной ситуации, повторит Лермонтов, придав ему иное, подчеркнуто холодное выражение. *Перед дуэлью* с Грушницким Печорин размышляет, подобно Дольскому, сравнивая жизнь с балом: «Что ж? умереть, так умереть! <...> Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет кареты» (VI: 321).

Конечно, под словом «спать» он подразумевает вовсе не переход в царство небесное. Речь идет, быть может, о том самом сне, что изображен в предсмертном стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (1841). При всей загадочной амбивалентности оно отвечает не только лермонтовской, но и тогдашней общеромантической тяге к возвращению в дремотно-эмбриональное состояние, в стадию еще не развернутых жизненных потенций.

К более адекватному пониманию текста нам поможет приблизиться другой персонаж «Поединка» — Валевич. Мне уже приходилось отмечать воздействие его монолога на лермонтовское произведение<sup>2</sup>, но здесь не мешает напомнить об этом. Валевич, человек, изнуренный суетными страстями, говорит:

*Я желал ослепнуть душою, забытья умом и заснуть неизведанным сном этой легковерной любви; я желал, чтобы сладкий голос женщины убаюкал мое неразлучное сомнение<sup>3</sup>.*

Думаю, отголосок этих признаний каждый различит в лермонтовских стихах.

2015

<sup>1</sup> См.: *Ростопчина Е. П.* Поединок // Сочинения графини Е. П. Ростопчиной.: В 4 т. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1890. Т. 2. С. 97.

<sup>2</sup> См.: *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 668.

<sup>3</sup> См.: *Ростопчина Е. П.* Указ. соч. С. 79.