

ЛЕРМОНТОВСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Отношение Достоевского к творческому гению Лермонтова достаточно ясно выразилось в его словах, произнесенных за полгода до смерти в беседе с Е. П. Опочининым: «Какое дарование!.. 25 лет не было, он уже пишет „Демона“. Да и все его стихи — словно нежная чудесная музыка. Произнося их, испытываешь даже как будто физическое наслаждение. А какой запас творческих образов, мыслей, удивительных даже для мудреца».¹

Лермонтов — создатель первого в русской прозе «личного», или «аналитического», романа, стержнем которого в первую очередь служит личность человека — его духовная и умственная жизнь, исследованная изнутри как процесс; как известно, именно развитием художественного психологизма отличается творчество Достоевского, которого — несмотря на глубокое своеобразие его как художника — можно с уверенностью назвать восприимчивым основных принципов психологической поэтики Лермонтова-прозаика.

Если роман вообще, по меткому выражению А. Бестужева-Марлинского, есть «разложение души, история сердца»,² то этим определением в первую очередь могут быть обозначены и роман о беспокойном сердце Печорина, и все романы Достоевского, который является создателем особого вида романа-трагедии, где «истории сердец» находятся в антагонистическом соотношении с действительностью, а нравственный маятник душ персонажей качается от полюса добра к полюсу зла, не зная середины и покоя.

Углубленность самоанализа Печорина, выступающего в «Герое нашего времени» и в роли объекта изображения, и в роли субъективного исследователя собственных переживаний (что уже содержит элементы двойничества и «подполья», столь характерных для Достоевского), тот иссушающий душу процесс раздвоения, который позволил Ап. Григорьеву сказать, что Печорин «весь съеден анализом»,³ приводит его к идеологическому и жизненному краху: в процессе самоанализа и размышлений, в основе которых лежала повышенная рефлексия («Во мне два человека,

¹ Звенья. М.; Л., 1936, т. 6, с. 470.

² Цит. по кн.: История русского романа. М.; Л., 1962, т. 1, с. 279.

³ Там же, с. 311.

один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит»), — Печорин приходит к скептическому отношению к действительности. А скептицизм, как известно, подобен цепной реакции, при которой разрушение одного звена влечет за собой разрушение всех остальных; высвобождающаяся энергия неподвластна контролю. Не избежал этого и Печорин. Все лица романа, так или иначе взаимодействующие с ним, понесли моральные потери или погибли, оказавшись в сфере действия этой негативной разрушительной энергии, которая нашла свое внешнее отражение в отчужденности, холодности и молчаливости Печорина.

Несомненно, что эта внешняя форма поведения Печорина отразилась в архитектонике образа главного героя «Бесов» Ставрогина, который, как отмечает Достоевский в черновиках к роману, «по-печорински» не заговаривает с Лизой (11, 214). Подобное высказывание Достоевского уже свидетельствует о глубокой значимости для него печоринской молчаливости как выражения одной из доминирующих черт характера героя. Ведь недаром когда мы вспоминаем облик Ставрогина, то в первую очередь мысленно воспроизводим неподвижную маску его лица и высокомерное молчание. Подобная физическая особенность проистекает из общего обозначения Ставрогина как символа отрицания движения и устремленности вперед: ведь трагедия героя «Бесов» заключена как раз в невозможности осуществления в нем прорыва к возрождению, что приводит Ставрогина к духовному распаду и затем к самоубийству.

А ведь скептик и эгоист Печорин в ранней своей молодости был мечтателем, что особо подчеркнуто Лермонтовым! Достоевский, изображая судьбы некоторых своих героев, укрупняя, продолжает эту тему: «мечтатели» трансформируются в его творчестве в антигероев «подполья»; те, в свою очередь, явились базой для создания в середине 60-х гг. образов «великих грешников». Одновременно «подполье» во многом формирует и тип «гордого человека».

Как справедливо отметил В. А. Туниманов, самоанализ Печорина (бывшего мечтателя, напомним мы) — «предтеча подпольной психологии героев Достоевского»,⁴ и если байронический герой Лермонтова, герой разочарования, еще отмечен знаком демонической силы и определенного положительного интереса к жизни, пусть эгоистического, то у Достоевского этот герой уже преобразуется в тип «подпольного» человека, издевающегося над «шиллеровщиной» и самим «байронизмом», отрицающего как смысл жизни, так и саму жизнь и замкнутого в порочном круге собственной раздвоенной личности, — гордый «демон» превращается в мелкого «беса».

Образ Ставрогина может служить примером такого идеологического снижения. Г. М. Фридендер отмечает: «По замыслу До-

⁴ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 143.

стоевского, образ Ставрогина должен был стать новым, по сравнению с его предшественниками, полемически окрашенным, сниженным вариантом в развитии темы романтического „демонизма“». ⁵ Ф. И. Евнин, указывая на генезис Ставрогина и на его место в цепи «лишних людей», которой скреплена вся литература XIX в., поясняет: «К кругу литературных предшественников Ставрогина, на наш взгляд, можно в той или иной мере причислить героев ранних поэм и „Демона“ Лермонтова, Арбенина из „Маскарада“, Печорина, пушкинского Алеко, отчасти даже Евгения Онегина».⁶

Пародийные и полемические переосмысления и снижения являются характернейшими чертами использования художественной системы Лермонтова в творчестве Достоевского. В круг его критического подхода к лермонтовским героям попадает Арбенин, герой драмы «Маскарад». Устами Коли Иволгина («Идиот») Достоевский выразил иной взгляд на те принципы чести и долга, чем тот, который присущ герою лермонтовской драмы. Иволгин говорит: «А знаете, я терпеть не могу этих разных мнений. Какой-нибудь сумасшедший, или дурак, или злодей в сумасшедшем виде даст пощечину, и вот уж человек на всю жизнь обещает и смуть не может иначе как кровью, или чтоб у него там на коленках прощенья просили. По-моему, это нелепо и деспотизм. На этом Лермонтова драма „Маскарад“ основана, и — глупо, по-моему. То есть, я хочу сказать, ненатурально. Но ведь он ее почти в детстве писал» (8, 100—101). Конечно, следует иметь в виду максимализм, свойственный юному герою «Идиота», а также и то, что Иволгин — представитель поколения нового, различинного периода истории России, дуэли для него уже являлись аристократическим предрассудком, чего нельзя сказать о людях начала XIX в., жизнь которых нашла свое отражение в «Маскараде». Однако короткая запись в черновиках Достоевского свидетельствует о его солидарности с приведенным высказыванием Иволгина, и в записи этой отчетливо прочитывается осуждение Достоевским как Арбенина, так и самого Лермонтова, который, по метким словам Герцена, «влачил груз скептицизма через все свои мечтания и наслаждения».⁷ Достоевский отмечает в одной из своих дневниковых записей: «Лермонтов <...> *давление личности самой на себя* <...>, драма „Маскарад“ — начало, дуэль Лермонтова — конец» (21, 267). В этой короткой записи уже четко формулируется мнение Достоевского о том, что «арбенинское» начало предопределило судьбу самого автора «Маскарада».

Пародийным снижением арбенинского типа характеризуется эпизод «Записок из подполья», где Антигерой, мчась в санях за

⁵ Фридендер Г. М. Романы Достоевского. — В кн.: История русского романа, 1962, т. 2, с. 240.

⁶ Евнин Ф. И. Роман «Бесы». — В кн.: Творчество Достоевского. М.; Л., 1959, с. 254.

⁷ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1956, т. 7, с. 225.

обидчиком и желая дать тому пощечину за оскорбление, вдруг осознает, что все те сладостно-мучительные мысли, которыми он распаляет свое воображение, вся та бурная музыка, которая звучит в его душе, возбужденной столкновением с реальной жизнью, — всего лишь «из Сильвио и из „Маскарада“ Лермонтова» (5, 150). От этой мысли Антигерою становится стыдно «до слез» — он останавливает извозчика и выходит в снег посреди улицы, после чего, однако, все-таки продолжает путь (такая противоречивость полностью лежит в глубинных чертах его характера). Обстановка, в которую он попадает в поисках обидчика, Зверкова, — публичный дом — снижена по отношению к обстоятельствам мести в «Выстреле» и «Маскараде» так же, как снижены сами образы обидчиков и сущность обиды. Если Неизвестному, носителю рокового начала в «Маскараде», в мести открылся «новый свет»; «мир новых, странных ощущений», «мир <...> самолюбивых душ и ледяных страстей», то Антигерою открылся совсем иной вид: «...беспорядок, объедки, разбитая рюмка на полу, пролитое вино, окурки папирос, хмель и бред в голове». Если в «Выстреле» и «Маскараде» жены обидчиков должны были своим присутствием усугубить удовлетворение мстительного чувства, то в мыслях Антигероя, несущегося в публичный дом за Зверковым, они заменены на проститутку (одна из которых, кстати, и подвергается его «мести», что является, пожалуй, одним из самых эффектных штрихов в духовной характеристике Антигероя). Обидчик, хвостун и фанфарон Зверков, является пародийным снижением обидчиков «Выстрела» и «Маскарада» — аристократов графа Н. и Арбенина, ну, а в Антигерое высокий байронический, демонический эгоцентризм героев Пушкина и Лермонтова вырождается в пошлый индивидуализм (чаепитие и судьбы мира).

Как было указано, диапазон функционирования лермонтовского творчества в произведениях Достоевского очень широк. Порой читатель сталкивается со случаями, когда Достоевский использует стихотворное наследие Лермонтова для подчеркивания трагизма разворачивающихся событий в своих романах. Например, последними связными словами Катерины Ивановны («Преступление и наказание») оказываются строки из стихотворения Лермонтова «Сон» (1841): Умирающая Катерина Ивановна вскрикивает, «задыхаясь на каждом слове, с видом какого-то возроставшего испуга:

В полдневный жар!.. в долине!.. Дагестана!..
С свинцом в груди!..»

(6, 333),

далее — бред и агония.

Думается, выбор двустишия не случаен (чахотка — и «жар», «свинец в груди»). Остается также ощущение, что Достоевский вводит цитату не только для того, чтоб усилить патетику сцены

агонии, но и для того, чтобы еще раз напомнить читателю о том, о чем часто напоминала при жизни сама Катерина Ивановна — о ее дворянском («аристократическом») происхождении из семьи образованных людей, где любили музыку и поэзию, что также вспоминается ей в предсмертные минуты. Интересно отметить, что охарактеризовать Катерину Ивановну через это стихотворение Достоевский задумал еще в черновиках, где под рубрикой «Кат. Ивановна» приведена первая строчка из этого стихотворения (7, 203).

Еще пример: записка молодого князя Сокольского («Подросток»), составленная перед самоубийством, оканчивается строчкой из стихотворения Лермонтова 1841 г. «Они любили друг друга так долго и нежно». Перед нами — еще один образец последних слов самоубийцы. Князь пишет: «Суд оправдал меня, но я не хочу этой милости. Кончаю с жизнью потому, что она мне отвратительна. После первой боли рана Лизы залечится, и она будет помнить обо мне с добрым чувством. Но если б я остался жив, я бы и измучил, и истощил ее сердце, и она, наверно, разлюбила <бы> меня и стала презирать. Я знаю, что она не вынесет моего характера. Даже всё время не мог понять, за что могла она полюбить меня. Последняя минута. Образ Лизы со мной. Лиза, прощай и прости! Помнишь стих Лермонтова: „Но в мире лучшем друг друга они не узнали“» (16, 304). Выбор именно этого стиха, повествующего о драматической любви, перенесенной в вечность, диктуется, очевидно, самим смыслом отношения молодого князя Сокольского к Лизе, которую он, любя, не желает мучить при жизни и переносит это чувство в «мир лучший».

Строчку из лермонтовского стихотворения «И скучно, и грустно...» цитирует мальчик Тришатов («Подросток») в критические минуты своей жизни.

Примеры можно было бы продолжить. Ясно одно — Достоевский охотно прибегает к помощи лермонтовской лирики в тех случаях, когда ему надо подчеркнуть трагичность происходящего.

С тактикой *сатирического укрупнения* характерных черт русского дворянства посредством цитации «Думы» Лермонтова можно столкнуться в памфлете Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях». Рассуждая о развитии русской общественной и литературной жизни, размышляя о «дедах» и о том, в какой степени коснулось их европейское Просвещение XVIII в., Достоевский пишет: «Одним словом, все эти господа были народ простой, кряжевой; до корней не доискивались, брали, драли, крали, спины гнули с умилением, и мирно и жирно проживали свой век „в добросовестном ребяческом разврате“» (5, 57).

В «Селе Степанчикове и его обитателях» Достоевский использует имена Лермонтова и Пушкина для того, чтобы усилить *гротескную шаржировку* образа Фомы Фомича Опискина, графомана, причисляющего себя к представителям «словесности», однако знакомого с творчеством Лермонтова и Пушкина по сбор-

нику «Незабудочка».⁸ Достоевский «заставляет» Опискина с апломбом возмущаться «безнравственностью» русской литературы, которая, по его мнению, воспекает «незабудочки» в то самое время, когда народ поет непотребные песни и пляшет комаринского, «апофеозу пьянства». «Удивляюсь я... — восклицает Фома Опискин, — что ж делают после этого все эти современные литераторы, поэты, ученые, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поет русский народ и под какие песни пляшет русский народ? Что ж делали до сих пор все эти Пушкины, Лермонтовы, Бороздны? Удивляюсь! Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они воспевают какие-то незабудочки! Зачем же не напишут они более благонаправленных песен для народного употребления и не бросят свои незабудочки? Это социальный вопрос!» (3, 68). Предоставляя Опискину подобным образом «бичевать» «антинародность» и «безнравственность» русской литературы, Достоевский тем самым издевается над ограниченностью его рутинного ума, в котором имена Лермонтова и Пушкина (во множественном числе!) сочетаются с именем Бороздны, третьестепенного поэта начала XIX в., а все необъятное творчество корифеев русской поэзии вмещается в дамский альбом. Недаром словом «незабудочки» (еще много раз произнесенным Опискиным в этом монологе) Достоевский ограничивает кругозор Опискина.

Обращает на себя внимание *употребление образов и имени самого Лермонтова* в творческих черновиках и романах Достоевского в нарицательном смысле. «Печорины-сердцееды!» — восклицает возмущенный Липутин («Бесы»). Начав с осуждения Ставрогина за волокитство и кончив осуждением *всего* помещичьего сословия — «помещики с крылушками, как у древних амуров, Печорины-сердцееды!» (10, 84), — Липутин превращает тем самым имя Печорина в некий, эталон дон-жуанства. Этой репликой Достоевский подчеркивает неприязнь разночинца Липутина к высшему сословию.

Характерна реплика Хроникера «Бесов» («я», чрезвычайно близкое авторскому), который, сатирически пересказывая поэму Кармазинова «Мерси», замечает, что в ней и «казенный припадок байроновской тоски», и «что-нибудь из Печорина» (10, 367). Это нечто «из Печорина» звучит почти издевательски, но, по справедливому мнению В. И. Левина, «ожесточение Достоевского против Печорина вполне закономерно, оно целиком — в духе времени», ибо Достоевский видел в Печорине «определенный, широко распространенный социальный тип», в котором слились «черты „демона“ и „лишнего человека“»,⁹ а измельчание этого типа, по мнению писателя, привело к «бесовству», к нигилизму, низвергающему Россию в пучину сословного непонимания и ненависти.

⁸ Этот сатирически обыгранный Достоевским сборник вышел в Петербурге в 1852 г. и назывался «Незабудочка. Дамский альбом».

⁹ Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1972, т. 31, вып. 2, с. 55.

Недаром Печорин назван Достоевским «уродливейшим калекой» (16, 415) и «поэмой мелкого самолюбия» (16, 329).

В подготовительных материалах к «Бесам» Достоевский называет Лизу «Лермонтовым в юбке» (11, 197). Фраза стоит особняком, нет конкретных указаний или намеков на то, какие именно черты характера поэта имел в виду Достоевский, но факт остается фактом: фамилия Лермонтова звучит нарицательно, и сам собой напрашивается вывод о том, что в творческой лаборатории Достоевского Лермонтов фигурирует не только как поэт и прозаик, но и как личность с ярко выраженными чертами характера. Скорее всего, это черты скептицизма, пессимизма и мизантропии, в определенной мере, по мнению современников, присущие Лермонтову (и в приглушенном, трансформированном виде — Лизе). Вообще для творчества Достоевского очень характерны женщины — носительницы черт «байронизма» и «демонизма»: Катерина Ивановна, Дуня Раскольников («Преступление и наказание»), Полина («Игрок»), Настасья Филипповна («Идиот»), Анна Версилова («Подросток»), гордая Красавица из черновиков разных лет и другие. Ведь недаром в тех же «Бесах», но уже в окончательном тексте Достоевский проводит экстравагантное сравнение между злобой Ставрогина и «злобой» Лермонтова. В связи с пощечиной, полученной Ставрогиным от Шатова, Достоевский говорит о «бесконечной» злобе, которая временами одолевала главного героя «Бесов», о злобе целенаправленной и расчетливой. Писатель сравнивает Ставрогина с «иными прошедшими господами», в частности с декабристом Луниным, и резюмирует: «В злобе, разумеется, выходил прогресс против Л—на, даже против Лермонтова. Злобы в Николае Всеволодовиче было, может быть, больше, чем в тех обоих вместе, но злоба эта была холодная, спокойная и, если можно так выразиться, *разумная*, стало быть, самая отвратительная и самая страшная, какая может быть» (10, 165). Это важный штрих в характеристике Ставрогина, ибо «нахождение» его по шкале зла очень важно Достоевскому как автору, подробно исследующему образы посетителей зла. Вместе с тем здесь явно звучит упрек в «злобе» Лермонтову, хотя и скрашенный тем, что ей противопоставлена (о чем говорит предлог «но») «холодная», «спокойная», «разумная», то есть рассудочная, и поэтому «самая отвратительная и самая страшная», злоба Ставрогина. Тем самым Достоевский косвенно указывает на то, что «злоба» Лермонтова, если она и имела место, то была совсем иного происхождения и иного качества, чем злоба Ставрогина. Скорее всего, Достоевский имел в виду резкую ожесточенность и «взрывоопасность» характера Лермонтова, так сказать, форму, а не содержание «злобы». Комментаторы «Бесов» справедливо считают, что «упоминание в таком контексте имени Лермонтова, вероятно, основано на целом ряде свидетельств современников» о резких чертах характера Лермонтова (12, 295). Кажется вероятным, что имя Лермонтова появилось в столь странном сопоставлении еще и потому, что Достоевскому

была свойственна тенденция к отождествлению личности Лермонтова с его «байроническими» героями, и он во многом судил о поэте по характерам Арбенина, Мцыри, Демона или Печорина. На наш взгляд, это важная тенденция, проливающая свет на многие детали отношения Достоевского к Лермонтову. Выходит ряд зеркал: Печорин, как и Арбенин, без сомнения, в какой-то степени отразил духовный мир Лермонтова и сам, в свою очередь, отразился в Ставрогине, который, будучи противопоставлен Лермонтову в «холодной» и «разумной» злобе, «знаменует вырождение „байронического“ типа, утратившего энергию, силу и поэзию, характерные для эпохи Лунина и Лермонтова».¹⁰

Об отождествлении в художественном сознании Достоевского Лермонтова с его героями, черт личности поэта и его персонажей говорит ряд записей в статьях и записных книжках Достоевского. К примеру, писатель, вспоминая кумиров своей молодости, прямо называет Лермонтова именем героя его поэмы: «Были у нас и демоны <...> их было два, и как мы любили их...» и далее подчеркивает, что из двух «демонов»: Лермонтова и Гоголя — люди его поколения больше любили и понимали Лермонтова, хотя и «не соглашались с ним иногда» (18, 59). В свете этого высказывания по-новому выглядит мнение А. А. Блока (в статье «Безвременье») о том, что «нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя».¹¹

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский вскрывает основу противоречивости личности Лермонтова, который «и байронист-то был особенный... вечно неверующий в свой собственный байронизм». Не тут ли отчасти отгадка таинственной обреченности, о которой говорится в уже цитированной дневниковой записи о Лермонтове: «Лермонтов <...> *давление личности самой на себя...*» (21, 267)?

Интерес Достоевского к прозе Лермонтова активизировался во второй половине жизни писателя начиная с набросков 1870-х гг. («Житие великого грешника»). Затем в черновиках к «Бесам» возникает тема печоринства, тесно связанная с генезисом образа Ставрогина, а на первый план проступает заинтересованность структурой лермонтовского романа, которую Достоевский мыслил положить в основу построения «Бесов». В 1870 г., столкнувшись с проблемой постановки главного героя в «Бесах», Достоевский обращается за помощью к «Герою нашего времени». Большими буквами, обведенными рамкой, он пишет в черновике: «СТ<УДЕНТ> В ФОРМЕ „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“» (11, 115). Тут же он конкретизирует задачу: «... Гр<ановский> объясняется с сыном: „Ты кстати приехал. Я хочу жениться“ — и т. д. И потом всё связать с сыном и с отношениями Гр<ановского> к сыну (всё от него — как от «Героя н<ашего> времени)» (11, 115). Есть мнение, что «... Достоевский ориентируется на форму лер-

¹⁰ Лермонтовская энциклопедия, с. 144.

¹¹ Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1962, т. 5, с. 79.

монтовского „Героя нашего времени“, где история главного персонажа связывает ряд новелл в единое органическое целое» и что «вскоре, однако, Достоевский отказывается от этого намерения, справедливо усомнившись в способности своего хлестаковствующего нигилиста занять в романе место подобное тому, которое занимал Печорин» (12, 178). Нельзя с этим не согласиться, хотя хотелось бы все-таки подчеркнуть, что *ориентация на форму лермонтовского романа не исчезает, а смещается* — вместо Петра Верховенского центральное, «печоринское», место занял другой персонаж, Ставрогин, прямо связанный с Печориным и лермонтовской традицией «байронического» героя, хотя и сниженной, переосмысленной и преображенной. Это связано не с отказом от принципа построения «Бесов» по образу и подобию «Героя нашего времени», а с необходимостью замены главного героя, с выходом на первое место Ставрогина. Размышления писателя над формой лермонтовского романа безусловно оказали Достоевскому существенную помощь в строительстве «Бесов».

Еще одним интересным доказательством большой заинтересованности Достоевского «Героем нашего времени» может служить запись в набросках конца 1869—начала 1870 г., где, решая показать «подробный психологический анализ» того, «как действуют на ребенка произведения писателей» (9, 131), Достоевский из всей массы известных ему имен и произведений останавливается именно на романе Лермонтова. Хочется напомнить в этой связи, что Достоевский не раз прибегал к сознанию детей как к лакмусовой бумажке и не раз проводил сквозь сознание детского ума произведения тех или иных авторов. Самые дорогие писателю произведения апробируются на детском восприятии, и то, что роман Лермонтова был выбран Достоевским — наряду с повестями Карамзина, «Тарасом Бульбой» Гоголя, «Евгением Онегиным» Пушкина, — уже говорит о многом.

Лермонтов и Достоевский — тема поистине неисчерпаемая. Кроме типологических и генетических нитей, которыми связаны некоторые герои обоих писателей, в поэзии и прозе Лермонтова имеется целый ряд идейно-художественных находок, получивших впоследствии свое отражение и развитие в творчестве Достоевского, одной из характернейших черт которого было бережное и любовное отношение к родной литературе и внимательное, вдумчивое прочтение ее вершинных произведений. Ведь Достоевский не только и не просто восхищался Лермонтовым. Углубленно изучая его произведения, проникая в их многокрасочный мир, он учился у него, своеобразно претворяя и преломляя в своем собственном творчестве его достижения. Причем можно наблюдать как связанную с переосмыслением преемственность идейной стороны лермонтовского наследия, обильную цитацию лермонтовской лирики, так и модифицированное развитие прозаической формы «Героя нашего времени» в строительстве романов Достоевского.