

**ТВОРЧЕСТВО
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
В КОНТЕКСТЕ
СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ**

*Сборник статей
к 200-летию со дня рождения*

ДЕМОН ЛЕРМОНТОВА И ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ (Жак Казот и Альфред де Виньи)¹

Одна из глав книги «Лермонтов и литература Франции», посвященной связи Лермонтова с французской литературой. В главе «Демон Лермонтова» исследуются связи с влияниями французских поэтов Жака Казота и Альфреда де Виньи. Исследование проведено также в сопоставлении с пушкинской разработкой мотива в «Уединенный домик на Васильевском».

Ключевые слова: Лермонтов, литература Франции, Жак Казот, Альфред де Виньи, история литературоведения

L. I. Volpert

LERMONTOV'S DEMON AND FRENCH LITERARY TRADITION (JACQUES CAZOTTE AND ALFRED DE VIGNY)

This is one of the chapters in Volpert's book *Lermontov and Literature of France*, devoted to Lermontov's connections to French literature. This chapter studies the influence of the French writers Jacques Cazotte and Alfred de Vigny on Lermontov's «Demon.» The study also looks at the connection of Pushkin's tale «The Lonely Little House on Vassilevskii Island» with Cazotte's novel *The Devil in Love*.

Keywords: Lermontov's end Pushkin's connections to French literature, Literature of France, romanticism, cultural influence., Jacques Cazotte, Alfred de Vigny

* Лариса Ильинична Вольперт — доктор филологических наук, профессор-эмеритус Тартуский университет, lvolpert@gmail.com

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

Лермонтов. Сказка для детей

«Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать собственную мифологию»², — утверждает Фридрих Шеллинг. По убеждениям немецких романтиков, первое отличие «новой мифологии» от «античной» в том, что она не чисто *интуитивная*, содержит элемент рефлексии и предполагает «осознанную идейную установку творца»³. «Новая мифология», отражающая романтическое мировосприятие, обязанная своим рождением немецкому теоретическому гению, включала в себя и отчетливое «личностное» начало.

К литературному «неомифологизму» начала XIX века можно в полной мере отнести высказывание Фридриха Шлегеля о романе: «...в хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, *квинтэссенция авторской индивидуальности*»⁴. Более того, немецкие романтики предполагали органическую связь «новой мифологии» с философией, одной из актуальнейших проблем которой в тот момент была диалектическая соотношенность категорий «добра» и «зла». В *Философии искусства* Шеллинг предсказал развитие в будущем литературного «неомифологизма» и определил его специфику: в функции мифологемы будут использоваться как оригинально «переплавленные» образы античной и библейской мифологии, так и имена деятелей новой истории.

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

Можно предположить, что на Лермонтова, которого образ Демона «гипнотизирует» с 14 лет, впечатление произвели строки из книги пророка Исаяи о *Люцифере* (это имя в русском переводе — *денница*): «Как

упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: "взойду на небо, выше звезд Божиих, вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему". Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней⁵. В неканоническом варианте версия о Люцифере более развернута: рассказывается, что он упивался своим ангельским происхождением, сверхъестественными способностями, приближенностью к Богу; однако гордость его со временем стала так велика, что он не захотел иметь над собой господина, даже Господа Бога, и тот сурово покарал мятежного ангела за гордыню. Лермонтов, по-видимому, знал эту версию⁶ («немой и гордый» *изгнанник* с юных лет приковывает его воображение).

Миф о духе-искусителе (в Средние века на *ветхозаветную* трактовку «накладывается» *новозаветная*) проходит через многие литературы Европы (Данте, Пульчи, Боярдо, Ариосто, Тассо, Марло, Мильтон, Клопшток, Лесаж, Вольтер, Гёте, Байрон, Т. Мур). Историю ангела, восставшего против небесного самодержца, использовали как основу для символики протеста (или покаяния), но нигде этому образу не была придана «любовная нагрузка». Юному Лермонтову Демон интересен не только духом *протеста* (проявление своеобразного «литературного автобиографизма»⁷), но и способностью *любить*. Уже в первые редакции поэмы Лермонтов вводит «любовный» мотив: Демон влюбляется в деву-монахиню, он — не традиционный дух-искуситель, он полон надежды найти «спасение» в ее любви:

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

(4, 225)

Такой взгляд, отразившийся в ранних редакциях *Демона*, отмечен любовным «литературным автобиографизмом»: после мучительного разрыва с Н. Ивановой поэт ждет спасения от привязанности к Вареньке Лопухиной; не случайно рядом с текстом поэмы Лермонтов нарисовал ее в одежде испанской монахини⁸.

Демон — самое сложное и противоречивое произведение Лермонтова. Тот факт, что к работе над поэмой поэт возвращается на протяжении всей жизни (с 1829 по 1840–1841 год), что существуют восемь редакций, отражающих эволюцию Лермонтова-художника⁹, что канонический текст окончательно не установлен (не найден автограф редакции 1838 г. есть только авторитетная копия А. И. Философова), делает крайне вос-

требуемым инструмент гипотезы. Такого количества разнообразных, вступающих между собой в противоречие предположений, какое было выдвинуто учеными при изучении текста этой «загадочной» (Д. М. Максимов) поэмы и ее героя¹⁰, не знает ни одно другое произведение поэта.

Лермонтов в связи с литературными истоками поэмы упомянул лишь одно имя — Альфреда де Виньи. Многие критики и ученые (Галахов, Дудышкин, Спасович, Дашкевич) считали поэму подражательной: «"Демон" — творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произведенных целым рядом произведений»¹¹. Поэма действительно больше других произведений Лермонтова связана с европейской традицией; однако *Демон* — глубоко самобытное произведение с оригинальной разработкой образа «духа зла». Мерцающие переключки с европейскими текстами, реминисценции из поэм-мистерий Мильтона, Байрона, Виньи не мешают внутреннему органичному единству поэмы; все впечатления от чтения юных лет «работают» на создание целостного замысла.

В философском плане для лермонтовского Демона наиболее значимы могучий, гордый Сатана Мильтона, предпочитающий царство в аду рабству на небе, и воплощающий ненасытную «жажду познания» Люцифер Байрона. В восприятии Лермонтова, они величавы и в падении («То был ли сам великий Сатана...» 4, 173; курсив мой. — Л. В.). Однако, как отмечалось выше, в структуре этих образов отсутствует «любовная нагрузка», характеристика, значимая для поэтического мира Лермонтова. Ее, как правило, нет и в других европейских «дьяволиадах», в частности в галерее «низших» литературных чертей. Например, Асмодей, «хромой бес» Лесажа¹², хотя и «заведует» любовью на земле, сам к этому чувству не причастен, так же, как и дьявол в *Повести о Савве Грудцыне* (черт лишь искушает Савву при помощи блудницы¹³). Трактовка данного мотива в поэме Томаса Мура *Любовь ангелов* (1823) также отлична от лермонтовской; у Мура нет какого-либо одного героя-протагониста, его «ангелы» — не «духи зла», с небес они «изгнаны» не за мятеж против бога, а за любовь к земным женщинам. «Любовный» мотив отсутствует и в русской интерпретации темы «падшего ангела», предложенной Подолинским. В поэме *Див и Пери* (1827) доминирует мотив «дружбы»: Пери, вымолившая у неба прощение, пытается утешить охваченного отчаянием падшего ангела Дива, *близкого к раскаянию*¹⁴.

Разработка этого мотива Лермонтовым прежде всего связана с французской литературной традицией. Впервые в европейской литературе мотив любви «земного» и «бесовского» существ был «обыгран» Жаком Казотом в романе *Влюбленный дьявол* (Jacques Cazotte. 1719–1792;

Le Diable amoureux, 1772). Прямых свидетельств знакомства Лермонтова с этим романом нет; Казот ни разу прямо поэтом не упомянут. Но, думается, в связи с широко известным во Франции и в России первой трети XIX века *Пророчеством Казота* Лагарпа (J. F. La Harpe. *Prophétie de Cazotte*, 1806¹⁵) Лермонтов с юности читал роман и знал о трагической судьбе его автора.

Пророчество Казота, опубликованное в *Посмертных мемуарах* Лагарпа через три года после его смерти, как можно предположить, имело немаловажное значение для разработки Лермонтовым провиденциальных мотивов и темы предчувствия собственной гибели. Лагарп базировал свой знаменитый *jeu d'esprit* на основании того факта, что Казот в 1775 г. принял точку зрения иллюминатов и объявил себя обладающим даром *пророчества*.

Согласно Лагарпу, мистик-роялист Казот в 1788 г. на ужине в кругу вельмож и членов Академии предсказал революцию и смерть на эшафоте некоторых присутствующих, в том числе свою собственную (предсказание в дальнейшем до деталей сбылось, Казот погиб на гильотине¹⁶). Ориентированная на создание эффекта *подлинности* авторская стратегия (бытовые реалии, сорта вин, темы споров, «я» рассказчика) способствовала выдвиганию двух взаимоисключающих гипотез:

1) рассказ Лагарпа — литературная мистификация (вся история выдумана, будущее «опрокинуто» в прошлое, знакомый с деталями мнимый «провидец» выдает свое знание за *пророчество*);

2) в рассказе Лагарпа нашел отражение реальный факт¹⁷. В любом случае, даже если *jeu d'esprit* остается на совести Лагарпа, его историко-философская миниатюра с точки зрения художественной — маленький шедевр¹⁸, не потерявший своей ценности и в XXI веке¹⁹.

Пророчество Казота, опубликованное в русской печати как раз в момент поступления Лермонтова в Московский университетский благородный пансион²⁰ (поэт мог прочесть его и в оригинале²¹), думается, с юности приковало внимание Лермонтова. Позднее стихотворение Лермонтова *На буйном пиршестве задумчив он сидел* (1839) — вернее всего отклик на *Пророчество Казота* (в 1857 г. оно было впервые опубликовано под редакторским названием *Казот*). Уже первые строки пьесы Лермонтова рисовали картину, похожую на изображение пира у Лагарпа²². Малоизученное загадочное стихотворение по сей день остается не до конца проясненным. «Размытый» хронотоп высвечивается узловой лексемой *секира*, связывающей пьесу с *Пророчеством* и «тайным» циклом *Андрей Шенье*. Две последние полисемантические строки можно прочитать прямо: *над вами и надо мной витает смерть, но коснется она одного меня*. Ответить на вопрос, почему поэт зачеркнул последнюю

строфу, лермонтоведы не пытались²³. Думается, один из ответов может быть таким: в двадцать четыре года, оказавшись на Кавказе, поэт осязательно почувствовал приближение смерти и стал опасаться ее «накликать»; через два года она его «скосила». Этот момент в семнадцать лет в пьесе *Нет, я не Байрон, я другой...* Лермонтов в 1832 г. «по-кассандровски» мудро и одновременно «по-детски» простодушно предсказал:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум не много совершит,
В моей душе как в океане
Надежд разбитых груз лежит.
(2, 33, 134 и 282)

Роман Казота *Влюбленный дьявол* — типичный образец массовой литературы; назидательность, эклектизм, незамысловатость сюжета делают книгу достаточно заурядной. Однако роману свойственны и определенные достоинства: он обладает чертами занимательной фантастики и своеобразного психологизма. Сюжет прост: за душу молодого дон Альвара борются силы зла (дьявол) и добра (его мать); черт в какой-то момент принимает облик обольстительной красавицы Бьондетты, которой на время удается подчинить себе героя; однако в решающий момент Альвар находит в себе силы с ней порвать и освобождается от власти дьявола. Фантастика в романе довольно примитивна, она не идет в сравнение с подобным пластом у Лесажа: «Казоту нужно было бы обладать воображением шести влюбленных дьяволов, чтобы создать одного *Хромого беса Лесажа*»²⁴. В эпизоде «искушения» героя черт обрисован Казотом в духе народной книги о Фаусте. Образ был бы банален, если бы не одна деталь: чтобы завоевать доверие Альвара, он вынужден притворяться и разыгрывать роль «порядочной, страстно влюбленной женщины»; «маска» начинает как бы «прираспывать» и «конструировать» личность: Бьондеттой овладевает чувство, похожее на любовь. Как пишет Казот, Альвар становится жертвой обмана, но и дьявол вынужден до известной степени «предать себя»: «*Son adversaire, pour le tromper est réduit à se montrer honnête et presque prude: ce qui détruit les effets de son propre système et rend son succes incomplet*»²⁵ («Чтобы соблазнить его, противник вынужден прикинуться честным, почти добродетельным, что разрушает его замыслы и успех оказывается неполным»²⁶). Пытаясь проникнуть в тайны подсознания, Казот, опережая время, предвосхищает литературный психологизм XIX–XX вв. с его стремлением раскрыть подсознательные движения души. В романе Казота впервые предпринимается попытка «очеловечить» чёрта, эта тенденция впоследствии будет продолжена Гете (*Мефистофель*), Пушкиным (*Сцена из «Фауста»*) и станет одним из принципов писа-

тельской стратегии Лермонтова (*Демон*). Дьяволу Казота оказывается недостаточным чувство Альвара к Бьондетте, он жаждет насладиться им в «своем» (отвратительном!) облике, но «страшилище» вселяет в героя ужас, что приводит Альвара к *освобождению*. По мысли Казота, истинная поэзия должна быть исполнена *тайны* (не следует «разъяснять» символы и аллегории); красноречивый пример тому, на его взгляд, — авторская стратегия Тассо в *Освобожденном Иерусалиме*: «...если бы все аллегории разжевывались, никто бы не открыл поэму»²⁷. Такая позиция особенно ценна при разработке любовной темы: «On était amoureux passionément d'Armide, d'Herminie, de Clorinde: on perdait des chimères trop agréables si les princesses étaient réduites à n'être que de simples emblèmes»²⁸ («Рыцари были страстно влюблены в Армиду, Эрминию, Клоринду, но эти герои утратили бы свои сладкие химеры, если бы образы принцесс были сведены к простым эмблемам»)²⁹. Поэтика «тайны», высокоочтимая немецкими романтиками, близка Лермонтову, ее обаяние учтено во многих редакциях *Демона*. Хотя идейные позиции поэта глубоко отличны от взглядов мистика-Казота, творческие поиски француза в изображении «влюбленного беса» оказались для него в чем-то конструктивными.

При описании связи «Лермонтов — Казот» большое значение приобретает пушкинская разработка мотива; «Уединенный домик на Васильевском» можно рассматривать как своеобразное *промежуточное звено* между романом Казота и поэмой Лермонтова³⁰.

Повесть вызвала многочисленные отклики³¹. Р. Шульц установил в новелле, имеющей сходство с пушкинским планом *Влюбленный бес*, ряд сюжетных и вербальных реминисценций из *Влюбленного дьявола* Казота³².

Однако наибольшее воздействие на Лермонтова в разработке любовного мотива оказал его старший современник, крупнейший представитель французского байронизма, Альфред де Виньи (Alfred de Vigny, 1797–1863), в чьей поэме *Элоа, или Сестра ангелов* (*Eloa, ou la Sœur des Anges*, 1822) этот мотив составил основу сюжета. С точки зрения общего интереса к проблемам мироздания А. де Виньи, «создатель философской поэзии во Франции»³³, в каком-то смысле близок автору *Демона*. Хотя, в отличие от Лермонтова, французский поэт категорию личного «бунта» отвергает (его credo — «героический стоицизм»), А. де Виньи в оценке мироздания и человека во многом следует за Байроном, которым, как известно, юный Лермонтов страстно увлекается. Во времена «вульгарного социологизма» советское литературоведение бездоказательно относило Виньи к «реакционным романтикам», что вряд ли можно считать научным подходом (в настоящее время отброшены и схематичное деление

на «прогрессивных» и «реакционных» романтиков, и примитивная оценка де Виньи³⁴). Современные исследователи существенно переоценили значимость философской поэзии де Виньи: «По интенсивности и широте мысли, по глубокому ощущению того, что выходит за рамки повседневности, по силе воображения, отличавшей его внутренний мир <...> Виньи бесконечно выше Гюго, гений которого в другом»³⁵.

Для описания преемственной связи «Лермонтов — Виньи» первостепенное значение имеет понимание центральной проблемы творчества француза — отношение к богу и к религии. О его позиции в XIX и XX вв. шли горячие споры, наиболее точно его взгляды отражает термин «религиозный скептицизм». Как замечает современный исследователь, «вся сознательная жизнь А. де Виньи отмечена неприятием догматической религии и скептицизмом, толкающим его порой к идеям атеистического характера»³⁶. По признанию самого поэта, ему всегда была свойственна «внутренняя потребность веры»; но при этом он всегда был убежден, что «вера это всего лишь страстная надежда, а не уверенность»³⁷. Высоко ценя Библию, зная ее, по словам его биографов, «наизусть», А. де Виньи черпает из *Книги Книг* идеи и образы, но при этом, подчиняя библейский материал своей концепции, поэт его своеобразно творчески «переплавляет». Де Виньи не только предлагает подчас оригинальную трактовку библейских «мифов», но и сам нередко «изобретает» новые.

Примером может служить замысел поэмы *Элоа*, органически связанный с главной этической идеей де Виньи: *Сострадание, Самопожертвование, Доброта* — высшие нравственные категории. Поэт жаждет найти среди христианских «небожителеей» (ангелов, архангелов, серафимов) хоть одного носителя этих качеств. Однако, «в официальной христианской теогонии с ее сложной иерархией небожителеей <...> Виньи не нашел ни одного существа, несущего в себе идею самопожертвования, что и побудило его придумать *Элоа*»³⁸. Сюжетная основа поэмы связана с эпизодом смерти Лазаря и обращенными к Иисусу словами Марии: «Господи! Если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой <...> Иисус <...> Сам воскорбел духом <...> и прослезился»³⁹. Виньи оригинально развивает библейский сюжет: из слезы Иисуса Святой Дух создает Ангела-Деву *Элоа*. Рожденная из слезы жалости, она как бы воплощает идею сострадания. Трактовка автором библейского мотива неортодоксальна: жестокости бога, беспощадно отвергнувшего мятежного ангела, поэт противопоставляет самопожертвование и альтруизм. В момент возникновения замысла Виньи полагал, что «сможет воздвигнуть грандиозную фигуру *Сострадания*, которая поднимется от земли до неба»⁴⁰.

Композиционно встреча *Элоа* со «скорбным изгнанником» тщательно подготовлена автором. *Элоа* слышит рассказы ангелов об удивительной

красоте властителя царства тьмы, о его страданиях и о том, что творить зло больше не доставляет ему радости: «Il est même sans joie aux maheurs qu'il a faits»⁴¹ — «Ему больше не приносят радости несчастья, которые он причинил»; у Лермонтова: «Он сеял зло без наслажденья <...> И зло наскучило ему» (4, 184). Элоа мучительно жалеет павшего ангела, ногами она видит его во сне, ей кажется, что он молит ее о сострадании («Et toujours dans la nuit un rêve lui montrait // Un Ange malheureux qui de loin l'implorait»⁴² — «И ногами она неизменно во сне видела несчастного Ангела, который издали молил ее о сострадании»). Жалость становится мощным импульсом к зарождению глубокого чувства, влекомая состраданием, Элоа решает «спасти» его любовью. Для Сатаны, однако, «искушение» девы-ангела — лишь способ одержать победу над Богом. Убедившись в безнадежности своего порыва, Элоа по своей воле покидает небо, чтобы вместе с «вечным изгнанником» навсегда сойти в ад: «Si nous sommes unis, peut m'importe en quel lieu!»⁴³ («Если мы будем вместе, мне не важно — где»). Исследователь творчества Виньи Эрнест Дюпюи в несколько возвышенной манере так представляет подвиг Элоа: «Не будучи в силах вернуть Сатану в небеса, она позволяет поглотить себя вместе с проклятым возлюбленным бездне адских мук, где они останутся пленниками целую вечность»⁴⁴. Дюпюи полагал, что «смелый замысел» молодого поэта можно считать «достойным великого Мильтона»⁴⁵. Альтруизм, по Виньи, — высшее нравственное качество; первоначально он назвал поэму *Satan*, но в конечном итоге заменил на *Eloa*. Замысел определил и композицию: во всех в трех песнях (*Naissance* — «Рождение», *Séduction* — «Искушение» и *Chute* — «Падение») героине отведена большая часть текста.

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

Как много значил этот звук:
Мечты забытых упоений,

Века страдания и мук,
Века бесплодных размышлений,
Всё оживилось в нем, и вновь
Погибший ведает любовь.

(4, 224–225)

По воспоминаниям А. П. Шан-Гирея, на его совет отнять у Демона всякую идею о раскаянии, пусть он действует с прямой целью погубить душу монахини, поэт ответил: «План твой недурен, только сильно смахивает на Элоу, *Sœur des anges*»⁴⁶. Трудно переоценить значимость этого воспоминания: оно существенно не только как прямое свидетельство знакомства Лермонтова с Элоа, но и — что важнее — как доказательство намерения решать тему «по-своему».

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

Сатана у Виньи лишен интеллектуального обаяния, он не ищет истину, не «царь свободы», не носитель философского релятивизма. При внешней блистательной красоте он внутренне пуст и пытается соблазнить Элоа картинами радости плоти. В момент знакомства с девой-ангелом, представляясь ей, описывая свою безграничную власть над людьми, павший ангел сводит свое владычество к «ночной» «оргастической» стихии жизни:

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.
Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme,
Dans les désirs du cœur, dans les rêves de l'âme,
Dans les liens du corps, attrait mystérieux,
Dans les trésors du sang, dans les regards des yeux⁴⁷.

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

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

C'est moi, qui fait parler l'épouse dans ses songes;
La jeune fille heureuse apprend l'heureux mansonge;
Je leurs donne des nuits qui consolent des jours.
Je suis le roi secret des secrètes amours⁴⁸.

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

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

La nature attentive aux lois de mon empire,
M'accueille avec amour, m'écoute et me respire;
Je redeviens son âme, et pour mes doux projets
Du fond des éléments j'évoque mes sujets.
Vers le ciel étoilé, dans l'orgueil de son vol,
S'élançait le premier l'éloquent rossignol;
Sa voix sonore, à l'onde, à la terre, à la nue,
De mon heure chérie annonce la venue⁴⁹.

(«Природа, внимательная к законам моей империи, // Принимает меня с любовью, слушает меня, мною дышит // Я становлюсь ее душой, и ради моих сладких проектов // Из глубины ее элементов я создаю себе подданных // К звездному небу, в гордом полете // Устремляется первый сладкоголосый соловей // Его звучный голос извещает волны, землю и облака // О драгоценном часе моего прихода».)⁵⁰

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

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

.....

Eloa vient et pleure <...>

Que vous ai-je donc fait? Qu'avez-vous? Me voici⁵¹.

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

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

Où me conduirez-vous, bel Ange? — Viens toujours.
Que votre voix est triste, et quel sombre discours!
N'est-ce pas Eloa qui soulève ta chaîne?
J'ai cru t'avoir sauvé. — Non, c'est moi qui t'entraîne.
— Si nous sommes unis, peut m'importe en quel lieu!
Nomme-moi donc encore ou ta Sœur ou ton Dieu!
— J'enlève mon esclave et tiens ma victime.
— Tu paraissait si bon! Oh! qu'ai-je fait? — Un crime.
— Serais-tu plus heureux, du moins, es-tu content?
— Plus triste que jamais. — Qui donc es-tu? — Satan⁵².

(«Куда вы меня ведете, прекрасный Ангел? — Иди вперед. // — Какой грустный у вас голос и как мрачна речь! // Разве не Элоа облегчила твою цепь? // Я считала, что спасла тебя. — Нет, это я тебя веду. // — Если мы останемся вместе, мне не важно — где! // Назови тогда меня еще раз своею Сестрою или своим Богом! // — Я похищаю свою рабыню и веду свою жертву. // — Ты казался таким великодушным! О, что я совершила? — Преступление. // — По крайней мере, стал ли ты более счастливым? Доволен ли ты? // — Я более грустен, чем когда-либо. — Кто же ты? — Сатана».)

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

Дашкевич «принизил» значительность образа Элоа, но в целом верно описал преемственную связь, раскрыв диалектику постепенного «отхода» Лермонтова от замысла Виньи: «При последовательных обработках поэмы <...> Демон приобретал все более и более поэтической красоты, да и возлюбленная Демона <...> становилась все выше и выше в своей духовной организации»⁵³. Более углубленный подход к замыслу поэмы постепенно приводит Дашевича к мысли об ошибочности смешения демонизма с сатанизмом, т. е. с проповедью зла.

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

В *Философских исследованиях о сущности человеческой свободы* Шеллинг утверждал необходимость диалектического подхода к проблеме: «...в ком нет ни сил, ни материала для зла, бессилён и для добра <...> зло часто сочетается с совершенством отдельных сил...»⁵⁴. Об этом же пишет Шиллер в своих трактатах о драме (Эйхенбаум не сомневается, что Лермонтов с ними знаком): «Тот не может чувствовать себя хорошо в мире, в котором <...> в большинстве случаев заслуга и счастье стоят друг с другом в противоречии»⁵⁵. В отрицании «гармонии мира», в стремлении к независимости и справедливости — исток «демонизма» таких героев, как Вадим, Арбенин, Печорин и, разумеется, Демон.

Промежуточное звено в усвоении Лермонтовым традиции Виньи — творчество Пушкина, создавшего пьесы *Ангел* и *Демон* после опубликования *Элоа*. *Старшего* поэта также привлекал образ Демона, но скорее в трактовке Гёте (*человеческие* искания Фауста в соединении с мифистифельским *отрицающим началом*), чем в интерпретации Байрона и его французских последователей. Лермонтов, разумеется, знал пушкинские стихотворения и набросок *Мое беспечное незнание*: в усвоении им англо-немецко-французской традиции изображения Сатаны они сыграли, как можно предположить, немаловажную роль.

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

В дверях эдема ангел нежный
Главою поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежной
Над адской бездною летал.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиления
Впервые смутно познавал.
«Прости, он рек, тебя я видел,
И ты недаром мне сиял:
Не все я в Небе ненавидел,
Не все я в мире презирал».

(III, 59)

По мнению Л. Я. Гинзбург, *Ангел* в сжатом виде содержал концепцию *Демона* Лермонтова⁵⁶.

Предложенная Альфредом де Виньи и разработанная в ином ключе Пушкиным антитеза «Ангел — Демон», будет манить Лермонтова с момента возникновения замысла поэмы (уже в первой редакции встрече «антиподов» придана характерологическая функция); с этой точки зрения, как вторая грань антитезы, значимо и пушкинское стихотворение *Демон* (1823). Смысловые переключки, косвенные реминисценции и аллюзии из этого стихотворения в *Демоне* неоднократно отмечались исследователями⁵⁷.

В связи с интерпретацией поэтами «литературного демонизма» возникает вопрос об автобиографическом «прожекторе», высвечивающем образ изгнанного ангела. Литературный «демонизм» не исключает автобиографический план; он может быть едва мерцающим (Сатана Мильтона) или более явно высвеченным (Люцифер Байрона); Сатана Альфреда де Виньи от него свободен. В структуре образа лермонтовского героя, как неоднократно отмечалось исследователями, этот план значим. Но все же явно преувеличенными представляются оценки Дашкевича: «Кажется, что в течение своего продолжительного существования в литературе демон редко встречал до Лермонтова такого собрата в среде людей...»⁵⁸; «...главным источником вдохновения было сближение, в котором поэт приравнивал себя к демону, подобно последнему, хватаясь за свою любовь, как за единственный выход из демонического пессимизма»⁵⁹. Перенесение на автора черт его героя, особенно если оно преувеличено и прямолинейно, — *нелояльный прием*⁶⁰. Лермонтов, как будто предвидя слова Дашкевича, «отбиваясь» от подобных упреков в связи с образом Печорина, писал о таких «критиках» в *Предисловии к Герою нашего времени*: «...другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет <...> старая и жалкая шутка!» (6, 202). Ни в *творческом*, ни в *бытовом* поведении поэта не было ничего «демонического»: он писал гуманные стихи (среди них такие, как *Я, мать божия, ныне с молитвою*, 1837 и *В минуту жизни трудную*,

1839), мог кого-то «подразнить», над кем-нибудь «посмеяться», но хранил память о матери и об отце, любил бабушку, глубоко сочувствовал А. И. Одоевскому, А. И. Полежаеву, А. И. Раевскому, не «держал зла» на В. А. Соллогуба за повесть *Большой свет*⁶¹, буквально слезял в воздух при известии о гибели Пушкина, и на обеих своих дуэлях стрелял в воздух (его «недемонические» противники метили в цель, последний — в сердце: поэт рухнул замертво⁶²). К Лермонтову в полной мере можно отнести замечание Ю. М. Лотмана о Пушкине: «...за тонкой корочкой “мельмотизма” и “байронизма” открывалась подлинная бездна реального административно-полицейского демонизма»⁶³.

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

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

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

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

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

Демон жаждет «одарить» Тамару «страданьем», то есть тем, чем в наибольшей степени «богат» он сам. Однако поэме Лермонтова свойственна некоторая «уклончивость в области психологических мотивировок»⁶⁴.

От того, какую «психологическую мотивировку» *выбора* Тамары принять за главную (приданы ли ей в конечном итоге добродетельные черты), зависит во многом установление канонического списка поэмы.

Спор двух *взаимоисключающих гипотез* — считать ли каноническим текстом «редакцию В. А. Лопухиной», единственную авторизованную копию с датой 8 сентября 1838 г. (Д. А. Гиреев⁶⁵), или «придворный список» (копию А. И. Философова 1939 г. — Б. М. Эйхенбаум, Д. Е. Максимов, Э. Э. Найдич, И. Б. Роднянская), — в настоящий момент решен в пользу последней редакции. Однако спор нельзя считать окончательно законченным: если будет найден лермонтовский автограф 1838 г., победу может одержать гипотеза Гиреева. На настоящий момент мотивация закономерности концовки *Демона* версии 1839 г. (ангел уносит душу Тамары, и герой тем самым еще раз «осужден» небом на одиночество), предложенная Максимовым, представляется убедительной. По мнению ученого, изменения были внесены Лермонтовым не только из соображений «автоцензуры»: «Поэтичность и человечность прекрасного и могучего образа Демона в поэме Лермонтова во многом зависит от того, что это Демон страдающий и пострадавший»⁶⁶. Если бы герой в финале поэмы предстал *торжествующим победителем*, как это происходит у Альфреда де Виньи в *Элоа*, он не смог бы вызвать сочувствия.

Современники Лермонтова знакомились с *Демоном* по многочисленным рукописным копиям⁶⁷; поэму пожелал прочесть «один из членов царской фамилии»⁶⁸, — по-видимому, многие «зачитывались» *Демоном*, но скудость сохранившихся материалов сказывается и здесь. Можно считать, однако, что «нехватка» свидетельств в какой-то мере компенсируется сильной и страстной оценкой Белинского: «*Демон* сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня мира истины, чувств, красоты»⁶⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Публикуется по изданию: Лермонтов и литература Франции. Издание второе, исправленное и дополненное. СПб.: Алетейя, 2008. С. 84–105.

² Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 147.

³ Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронежский государственный университет. Воронеж, 2004. С. 133.

⁴ Цит. по: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 209.

⁵ Библия. Книга пророка Исайи. Стихи 12–15.

⁶ Косвенное свидетельство знакомства поэта с библейским текстом в стихах: Протест против порядков в николаевской России звучал на протяжении всего

творчества Лермонтова. Завуалированно он был высказан уже в *Жалобах турка* (1829):

⁷ Протест против порядков в николаевской России звучал на протяжении всего творчества Лермонтова. Завуалированно он был высказан уже в *Жалобах турка* (1829):

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

(1, 49)

В 1841 г. поэт высказал протест прямо:

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

(2, 191)

⁸ Профиль В. А. Лопухиной мелькает на страницах юнкерских тетрадей; ей посвящена третья редакция *Демона* и именно ей в конце 1838 г. Лермонтов посылает «шестую (т. н. *лопухинскую*) редакцию» поэмы с персональным обращением к адресату. Ей также посвящена поэма *Измаил-Бей*. При подготовке ее к публикации Лермонтов снял последние 8 строк посвящения («И ты, звезда любви моей»).

⁹ Многие лермонтоведы (Фохт, Гиреев и др.) считают шестую редакцию наиболее соответствующей замыслу Лермонтова, более поздние — результатом автоцензуры. См.: Фохт У. Р. Лермонтов. Москва, 1975. С. 105–107 (в дальнейшем: Фохт У. Р.); Гиреев Д. А. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1953. С. 164–165 (в дальнейшем: Гиреев Д. А.).

¹⁰ «Образ демона — самый могучий и загадочный из всех образов Лермонтова...» (Блок А. Примечания к «Избранным сочинениям» М. Ю. Лермонтова. Т. XI. С. 414).

¹¹ Дашкевич Н. П. С. 485.

¹² Мотив «иерархии чертей» интересовал Лермонтова с юности — стихотворение *Пир Асмодея* (1830–1831).

¹³ См.: «Повесть о Савве Грудцыне» // Сборник произведений литературы древней Руси. — М., 1969. — С. 609–626.

¹⁴ Таким способом «демонизм вошел в русскую литературу в обезвреженном виде» (*Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. С. 140).

¹⁵ *Laharpe J.-F. de. Œuvres choisies et posthumes. Paris, 1806. T. 1. P. LXII–LXVIII.*

¹⁶ Лагарп не принимает феномен революции в целом. Передовые люди эпохи (Вальтер Скотт, де Сталь, Констан, Радищев, Карамзин, Пушкин, Вяземский,

Лермонтов и мн. др.), осуждая якобинский террор, рассматривали Французскую революцию как важный этап в развитии цивилизации в Европе. Понятие «Царство разума» — из словаря утопии, его argiori быть не может, но это не подчеркивает роль «лучезарной эманации разума» (Томас Манн), и никакой террор его дискредитировать не может.

¹⁷ Первой гипотезы придерживались Эйхенбаум, Бельчиков, Найдич, Вацуро (главным образом, в комментариях к стихотворению Лермонтова *На буйном пиршестве задумчив он сидел*), а во Франции И. Тен в *Происхождении современной Франции* (Taine H. Origines de la France contemporaine); второй — Ж. де Нерваль и Т. Готье; однако первый из них подчеркнул, что относится к рассказу с «относительным доверием», «confiance relative» (*Nerval G. Illuminés. Paris, 1852. P. 327*), а главный аргумент Готье (мол, не надо было быть пророком, чтобы все это предсказать) уязвим — *детали*, не будучи пророком, не предскажешь. Важный аргумент в пользу И. Тэна: насколько мне известно, никто из, условно говоря, очевидцев рассказ Лагарпа не подтвердил.

¹⁸ Яркая экспозиция, передающая атмосферу ожидания *царства разума*, острая кульминация, отточенные диалоги, «профильный» портрет Казота, сдержанный, лишенный «ходульности», ироничный стиль «пророчества», — все это придает рассказу художественность. Например, абзац из экспозиции: «И все сошлись на том, что суеверию и фанатизму неизбежно придет конец, что место их займет философия, что переворот не заставит себя ждать <...> и уже принялись высчитывать, как скоро он наступит и кому из присутствующих доведется увидеть царство разума собственными глазами. <...> Один только гость не разделял пламенных восторгов и даже проронил несколько насмешливых слов по поводу нашего энтузиазма. Это был Казот» (*Laharpe J.-F. Œuvres choisies et posthumes. Paris, 1806. T. 1. P. LXII–LXVIII*; перевод мой. — Л. В.).

¹⁹ В 2001 г. на Московском фестивале исполнялась музыкальная композиция композитора-модерниста Александра Вустина, пишущего в традиции Шёнберга и Шнитке, *Для десяти голосов* с подзаголовком *Энциклопедия пророчеств*, в которой доминирует голос Казота (слова Лагарпа).

²⁰ «Вестник Европы». 1806, № 19. С. 201–209; сб. *Некоторые любопытные приключения и сны из древних и новых времен*. М., 1829; «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду». 1831, № 19. С. 722–724.

²¹ Лермонтов мог прочесть и в *Посмертных сочинениях* Лагарпа (*Les Œuvres posthumes*) и в четырехтомнике Казота (1818–1819), в предисловие которого оно было включено (кстати, это издание хранилось в библиотеке Пушкина).

²² На буйном пиршестве задумчив он сидел

Один, покинутый безумными друзьями,
И в даль грядущего, закрытого пред нами,
Духовный взор его смотрел.

(2, 134)

²³ См.: *Любович Н. А.* О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Сб. статей и материалов. Ставропольское книжное издательство, 1960. С. 91–96; *Федоров А. В.* С. 337–338; *Найдич Э. Э.* Лер-

монтов и декабристы // Проблемы метода и жанра. Вып. 3. Томск, 1976. С. 122–123; Вацуро В. Э. «На буйном пиршестве задумчив он сидел» // ЛЭ. С. 329.

²⁴ Цит. по: Шульц Р. Пушкин и Казот. Washington D. C., 1987. С. 17.

²⁵ *Cazotte Jacques. Œuvres badines et morales, historiques et philosophiques. Nouvelle édition, corrigée et augmentée.* Т. 4. Londre, 1788. P. 279.

²⁶ Перевод мой. — Л. В.

²⁷ *Cazotte.* P. 282.

²⁸ *Cazotte.* P. 282.

²⁹ Перевод мой. — Л. В.

³⁰ Об этом см.: Вольперт Л. Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы). Фонд эстонского языка. Таллинн. 2005. С. 115–117.

³¹ См.: Цявловская Т. Г. Влюбленный бес (неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. III. М. — Л., 1960. С. 111; *Основа Л. С.* «Влюбленный бес». Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831 гг. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л., 1986. С. 182; Шульц Р. Пушкин и Казот. Washington D. C., 1987. С. 91–107. В дальнейшем: Шульц. См.: Шульц. С. 133–135.

³² Шульц. С. 144–147.

³³ *Paléologie A. A. de Vigny.* Paris, 1891. P. 148.

³⁴ См.: Соколова Т. В. Философская поэзия А. де Виньи. Ленинград, 1981. С. 33. В дальнейшем: Соколова Т. В.

³⁵ *Baldensperger F. A. de Vigny. Nouvelle contribution à sa biographie intellectuelle.* Paris, 1933. P. 47.

³⁶ Соколова Т. В. С. 33.

³⁷ *Vigny A. de. Œuvres complètes. Journal d'un poète.* Т. 1. Paris, 1935. P. 17.

³⁸ Соколова Т. В. С. 43.

³⁹ Евангелие от Иоанна. 11, строки 34–36.

⁴⁰ *Dupui Ernest. Alfred de Vigny. Sa vie et ses œuvres.* Paris, 1913. P. 123. В дальнейшем: *Dupui.*

⁴¹ *Vigny.* P. 25. (Перевод здесь и в дальнейшем мой. — Л. В.)

⁴² *Vigny.* P. 27.

⁴³ *Vigny.* P. 42.

⁴⁴ *Dupui.* P. 124.

⁴⁵ *Dupui.* P. 124.

⁴⁶ *Шан-Гирей А. П.* Воспоминания о Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. — М., 1972. — С. 36.

⁴⁷ *Alfred de Vigny. Poèmes antiques et modernes.* Paris, 1854. P. 42. В дальнейшем: *Vigny.*

⁴⁸ *Vigny.* P. 42.

⁴⁹ *Vigny.* P. 43.

⁵⁰ Дюшен монологи героя Виньи находит «холодными», в них «сухость воображения и формы», а у Лермонтова в Демоне «стихи горят чисто чувственным пылом» (Дюшен. С. 150).

⁵¹ *Vigny.* P. 58.

⁵² *Vigny.* P. 61.

⁵³ *Дашкевич Н. П.* С. 502.

⁵⁴ Цит. по: Эйхенбаум Б. Пять редакций «Маскарада» // «Маскарад» Лермонтова. М. — Л., 1941. С. 103.

⁵⁵ Там же. С. 104.

⁵⁶ *Гинзбург Л. Я.* С. 40.

⁵⁷ Пушкин сам дал комментарий к этому стихотворению в черновой заметке 1827 г.: «Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения? и в <нрзб> картине <начертать влияние его> на нравственность нашего века?» По мнению Л. Я. Гинзбург, «в русской литературе Пушкин первый истолковал демоническую тему как разрушительную. <...> За ним последовали Полежаев и Лермонтов» (*Гинзбург Л. Я.* С. 40).

⁵⁸ *Дашкевич Н. П.* С. 477.

⁵⁹ *Дашкевич Н. П.* С. 490.

⁶⁰ «Прямолинейное биографическое толкование творчества поэта опасно...» (*Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1981. С. 101).

⁶¹ *Рейфман П. С.* Стихотворение Лермонтова *Как часто пестрою толпою окружен* и повесть Соллогуба *Большой свет* // Литература в школе. 1968. № 3. С. 94–95.

⁶² Известно, что поэт сообщил секундантам Мартынова, что будет стрелять в воздух, его поставили несколько выше, чем противника (что противоречит дуэльному кодексу), при выстреле он не сделал шага к барьеру. Наказанием Мартынову стало лишь «церковное покаяние». «В нашу поэзию стреляют удачнее, нежели в Людовика-Филиппа. Второй раз не дают промаху» (*Вяземский П. А. М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.* С. 361).

⁶³ *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин. С. 103.

⁶⁴ *Манн Ю.* Завершение романтической традиции (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 32–62).

⁶⁵ *Гиреев Д. А.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1953. С. 164–165.

⁶⁶ *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 84.

⁶⁷ Как вспоминал в своих *Записках* А. Н. Муравьев, он уже в конце 1834 г. восхищался «живостью рассказа» и «звучностью стихов» (*Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 21–22).

⁶⁸ Воспоминания Шан-Гирея в книге: «Записки» Е. Сушковой. Л., 1928. С. 386.

⁶⁹ *Белинский.* Т. XII. С. 26.