



В. А. ЗАЙЦЕВ

Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным

2 т. Санкт-Петербург, издание А. И. Глазунова, 1863

Лермонтов, Демон, Печорин! Сколько чувства возбуждают эти слова в голубиных душах провинциальных барышень, сколько слез пролито по их поводу непорочными воспитанницами разных женских учебных заведений, сколько вздохов было обращено к луне мечтательными служителями Марса, львами губернских городов и помещичьих кружков! Много значения было в этих словах для всех этих лиц, составлявших то, что, по аналогии с другими государствами, можно было назвать российским образованным обществом. Какое громадное множество экземпляров «Демона» было переписано в чистенькие тетрадки, завязанные розовыми ленточками, и подарено чувствительными кузенами своим еще более чувствительным кузинам! Сладко спалось в то время в этом обществе, сладко елось и еще слаще мечталось! И хотя это блаженное время уже несколько лет назад кануло в вечность; хотя служители Марса и невинные девы, которые восхищались Печориным, давно отбросили поэзию жизни и, обратясь к ее прозе, занимаются ревностно службою или хозяйством и жиреют; хотя заменившее их новое поколение граждан и гражданок толкует о сословном антагонизме и самоуправлении, — несмотря на это, слова Лермонтова не померкли, и если прошло увлечение им, то его не сменило разочарование. И теперь еще издаются за границей или ходят в рукописи некоторые его стихотворения, и эта таинственность поддерживает славу поэта.

Г. Дудышкин, издав *все* сочинения Лермонтова¹, выводит из заблуждения тех, которые ожидали чего-нибудь особенно

замечательного от него. В состав изданных г. Дудышкиным произведений нашего Байрона вошли даже такие произведения, как «Петергофский праздник», «Уланша», «Монго», которые, хотя и испещрены точками, но потому, что без них годились бы скорее для украшения «Физиологии брака» г. Дебе², чем для полного собрания сочинений русского Байрона.

Странное впечатление производят эти сочинения на человека, не читавшего их со времени счастливых дней своей юности. Впечатление это можно сравнить разве с тем, которое производит на взрослого дом, который он оставил ребенком, а возвратился взрослым. Его детскому воображению казались огромными, великолепными эти комнаты, которые он находит теперь такими жалкими и пустыми. Темные коридоры, мрачные высокие потолки, говорившие ему прежде о чем-то таинственном, страшном, представляются ему теперь грязными, закопченными, сырыми; и не таинственный трепет, а скуку возбуждает в нем вид того, что некогда ему казалось прекрасным. Так и сочинения Лермонтова. Полными чудной гармонии, роскошных образов, живого интереса, высокой поэзии, а главное, полными мыслей и ума казались они тому поколению, которое в своем развитии дальше Рудина не пошло. Невыразимый восторг овладевает им при чтении «Демона», и в их память крепко западали необыкновенно звучные, сильные, плавные стихи поэта, так крепко, что при малейшем поводе, а часто и без всякого повода, принимались они декламировать их. Выйдет, например, барышня на крыльцо, увидит двор, окруженный надворными строениями, на дворе собак и бабу, развешивающую белье: кажется, чего бы тут такого найти, что бы образы поэтические вызывало. А барышня стоит и говорит:

...но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Или посмотрит барышня в окно, увидит луну, — если новолуние, то, заметив, с какой стороны увидала, вздохнет и скажет:

В пространстве синего эфира,
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых.

Или услышит, что отец-помещик щипет за вихор Ваньку, сейчас пропоет речитативом:

Отец, отец! оставь угрозы! и т. д.

Или читает, например, юноша «Героя нашего времени» и встречает такого рода поучение:

«Я сказал одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай».

— Ах, — думает юноша, — я-то и не знал об этом!

И долго потом ломает голову, изобретая одну из фраз, которые *должны* быть заготовлены для такого казуса. Какая разница между этими впечатлениями и теми, которые производит Лермонтов на человека, привыкшего искать мысли и значения в литературном произведении! Но здесь мне необходимо прежде всего поговорить о предисловии, написанном г. Дудышкиным к собранию сочинений Лермонтова.

«В стихах пятнадцатилетнего Лермонтова, говорит г. Дудышкин, мы отыскиваем уже главный мотив его поэзии, которому он не изменял до конца жизни. Инстинкт поэта указал ему самому, больному недугами и *шалостями* общества, на большую сторону тогдашнего человека, — и всю жизнь свою он только больше и больше уяснял себе эту болезнь. Замечательная черта многих великих людей повторилась на нашем Лермонтове: он в детстве почуял эту идею, которой остался верен до конца жизни. Это главное. Отсюда появление одного и того же лица в его созданиях, под разными именами, начиная Демоном и кончая “героем нашего времени”; отсюда происходит и то однообразие и та настойчивость в этом однообразии, которая проходит через все стихотворения. Если и встречаются отклонения от главного настроения, то это не что иное, как ложная мечтательность, внешняя сторона того, что крыло под собой силу. Так, он пленялся внешним колоссальным величием Наполеона, давившего народ, и воспевал остров Св. Елены; так, есть стихотворения («Опять, народные витии...»), внушенные ему внешней силой, физической громадностью России и недоброжелательством к врагам этой силы; таково стихотворение “Два великана”. Поклонения этой внешности очень много и в “Печорине”. Только им можно объяснить стих “Думы”, обращенный к тогдашнему обществу:

...под бременем познания и сомненья
В бездействии состарится оно»³.

Что же это такое за мотивы? — спросит читатель. Но г. Дудышкин, как искусный составитель похвального слова Лермонтову, приберегает объяснение мотивов к концу, так что

нужно прочесть все 69 страниц введения, и только на последней из них открывается, что мотивы эти суть:

«Негодование за то, что мысль преследуется, что истинному чувству нет простора, что гражданской деятельности нет места, что право сильного живет еще в обществе, как зверь в лесу...»⁴

Итак, вот мотивы лермонтовской музыки, вот, по словам г. Дудышкина, идея, проходящая через все эти создания и являющаяся в главных героях его: Демоне и Печорине. Посмотрим, насколько это справедливо.

Я не говорю о том, что увлечение внешней, физической силой, о котором говорит сам г. Дудышкин, уже исключает возможность существования у Лермонтова подобного мотива. Люди, которых поэзия имеет мотивы, подобные тем, которые г. Дудышкин приписывает Лермонтову, не могут увлекаться физической силой, потому что увлечение физической силой предполагает неразвитость увлекающегося ума, а мотивы эти могут быть только выражением и следствием развития. Покойный Добролюбов, писавший под влиянием этих мотивов, увлекался физической силой только под именем Якова Хама⁵. Мне, быть может, укажут на Гейне, которому эти мотивы не мешали восторгаться Наполеоном⁶; но я отвечаю, что в этом случае Гейне судил с чисто германской точки зрения, ошибочно думая, что наполеоновский деспотизм все-таки легче для Германии деспотизма германского. Но для Лермонтова такого объяснения не может существовать. Он поклонялся физической силе от души, как поклонялись почти все его современники и как поклоняется и будет, вероятно, долго поклоняться большинство людей. И как большинство поклоняется ей вследствие недостатка развития, так и Лермонтов воспевал ее по той же причине. И мог ли он быть другим, чем были все при той обстановке, которая его окружала, при тех условиях, в которых он рос и жил? Всякому известна аксиома, что одинаковые причины производят одинаковые следствия: поэтому как же предполагать, что те условия, в которых находился Лермонтов со дня рождения до смерти, условия, исказившие целое поколение его современников, могли развить в нем понятия, диаметрально противоположные всему тогдашнему обществу? Как бы ни был высок ум человека, он тогда только может разойтись с понятиями общества, когда какие-нибудь обстоятельства способствуют его развитию. Если же этих обстоятельств нет, если среда, в которой развивается мозг гения, та же самая, от которой тупеют умственные способности современников гения, то что предохранит гения от ее пагубного влияния?

Г. Дудышкин представил в введении краткий очерк жизни Лермонтова. Из этого очерка видно, что от него и требовать нельзя тех мотивов, которые приписывает ему г. Дудышкин. Им решительно неоткуда взяться. Но для большей убедительности посмотрим на произведения *нашего* Лермонтова, как называет его ласкательно г. Дудышкин. Мотивы, руководившие пером поэта, г. Дудышкин видит в особенности в его героях Демоне и Печорине.

Но я разберу впоследствии подробно эти произведения, и тогда видно будет, какие мотивы заключаются в них.

Судя по словам Белинского, этих мотивов не было у Лермонтова. Белинский говорит, что он хотел написать трилогию, в которой намеревался изобразить века: Екатерины II, Александра I и Николая I, по примеру Купера, написавшего «Последнего из могикианов», «Путеводителя в пустыне», «Пионера» и «Степи»⁷.

Теперь я обращаюсь к довольно избитой теме, а именно хочу рассмотреть всеми признанное влияние, которое имел на Лермонтова Байрон. Впрочем, дело, разумеется, не в том: признано ли это влияние или нет, но оно существует.

Байрон имел огромное влияние, в особенности на Пушкина, который, в свою очередь, перенес это влияние вместе с своим собственным на Лермонтова. Так, например, «Сцена из Фауста» Пушкина, очевидно, написана не под влиянием сочинений Байрона. Но из нее мы можем видеть, как понимал Байрона Пушкин, который, во всяком случае, был умнее Лермонтова. Но и он не мог, несмотря на свой ум, выйти из оков, наложенных на него средой, среди которой он вырос, развился и действовал. Ему неизвестны были те побуждения, под которыми создались творения Байрона; ему в голову не приходило то, что руководило английским поэтом в создании его Люцифера⁸. Точно так же не мог он создать ничего, что бы хотя несколько, напоминало гетевских Фауста и Мефистофеля. Для того, чтобы не только приблизиться, но даже суметь подражать гетевскому Фаусту, нужно обладать хотя малой долей той громадной массы знания, которой обладал Гете. Этого не могло быть у Пушкина. Кругом него и в нем самом не было ничего такого, что у Байрона и у Гете отразилось в Каине и Фаусте. За неимением этих данных он брал то, что мог, черпал свои мысли из того мутного источника, который один был у него под рукою. От этого его Фауст вышел плотным, русским помещиком, не знающим, куда деваться от скуки, причиненной сытным обедом и летним жаром.

— Мне скучно, бес, — говорит он, как Сидор Карпович батюшкину брату в рассказе г. Щедрина⁹. На это батюшкин брат, т. е. Мефистофель, замечает, что все скучают: таков вам положен предел! Фауст соглашается, что действительно ему было всегда скучно и что он проклял знаний ложный свет. При этом невольно вспоминается Ничкина¹⁰.

— Ах, отстаньте от меня, без вас тошно! Куда деться-то от жару? Батюшки!

— Шли бы, сударыня, на погребницу.

— И то, на погребницу!

Но под конец Фауст снова делается более похож на самодура-помещика, когда от скуки забавляется тем, что топит людей.

И это гетевский Фауст! и это байроновский Люцифер! Но откуда же и взяться им было в обществе, где единственными идеалами были Ничкины да Сидоры Карпычи.

На нет и суда нет, говорит пословица, и я не думаю обвинять Пушкина в том, что он не мог создать того, что могли создать Гете и Байрон. Удивительно непонимание истинно высокого теми, которые считают себя наиболее компетентными судьями в этом деле; удивительна близорукость эстетических критиков¹¹, считающих Пушкина и Лермонтова нашими Байронами.

Чтобы убедиться в этом, взглянем на произведения Байрона. Здесь мы увидим, во-первых, удивительный образ Манфреда, с его громадной, непонятной скорбью, образ, так восхищавший наших поэтов и так мало понятый ими. Ни одно частное горе, как бы велико оно ни было, никакое исключительное личное огорчение не были в состоянии породить такую ужасающую бездонную грусть, такое полное отчаяние, какое мы видим в Манфреде. Наши подражатели напрасно насильствовали свой мозг, стараясь выдумать какую-нибудь уважительную причину горя того пошлого лица, в котором они воображали воспроизвести Манфреда. Они не могли достичь этого потому, что причину скорби искали чисто личную, исключительную. Чего ни выдумывали они, чтобы объяснить страдания разных Арбениных, Печориных, Онегиных! Дошли до того, что изобразили страдания раскаявшегося шулера (в «Маскараде»)! Но все было тщетно: герои выходили пошлы и скорбь их пуста и бессмысленна.

Горе Манфреда не есть частное горе его самого. Нет и не будет такого личного горя, которое бы могло породить такие муки. В Манфреде, более чем где-либо, поэт изобразил самого себя, свою скорбь и свое отчаяние. Поэтому-то причина горя

Манфреда — темна и непонятна. Поэт не мог найти достаточно великое несчастье, чтобы оправдать это великое отчаяние; он понял, что найти его нельзя, — и предпочел набросить занавес на причину страданий своего героя. Источник же горя настоящего героя поэмы — ее автора скрывался не в личном его капризе или несчастьи. Его горе было горе целого поколения его современников, его скорбью была скорбь века, его отчаяние было отчаянием всех европейских народов — от Вислы до Дуэро¹². Это было время реакции, время торжествующего насилия, время обманутых надежд, время мести и цепей. Вся Европа страдала — торжествовали одни Меттернихи¹³. И эта-то гражданская, всемирная скорбь проникла в сердце поэта и вызвала то рыдание, которое называется Манфредом. Только страдания целой Европы могли вызвать такую жгучую боль, перед которой ничто личное горе одного субъекта; только несчастья, поражающие сразу целые поколения, целые народы, могут причинить муки, которые терпит Манфред. Этого, конечно, не могли понять наши поэты, не разделявшие дней радости прочих европейских народов и не могшие разделить их скорби. Они не знали лучшего, а, напротив, видели позади себя еще худшие времена, — чего же было им скорбеть и в чем отчаиваться? Они ничего не потеряли; их надежды, если они их имели, целые и невредимые, впереди их.

Другая идея одушевляет другое творение Байрона — «Каин». Сам поэт назвал эту драму мистерией. Но если по многим причинам она действительно мистерия, зато по ее смыслу можно скорее назвать ее аллегорией. Только близорукость может видеть в Люцифере демона. В нем ничего нет демонического, — нет ничего того, что есть, например, в Мефистофеле, который есть самое удачное выражение понятия о черте. В Люцифере же, кроме имени, нет ничего демонского, и не соглашаться с этим может только тот, кто непременно желает видеть в лице, названном именем Люцифера, того самого Люцифера с когтями и хвостом, который сидит в центре дантовского ада. На такого господина, конечно, не подействуют даже слова самого байроновского Люцифера, которому, кажется, лучше всех можно знать, кто он, — слова, в которых он прямо отрицает свой демонизм: «Я, — говорит он, — не искушаю никого ничем, кроме истины, — а истина, по существу своему не может быть дурна». Он отрицает всякое тождество между собой и змием-искусителем и прямо говорит, что ему до людей нет никакого дела, что он не только губить их, но и знать не хочет. Но эстетические критики, задавшись, подобно г. Дудышкину,

мыслью, что Люцифер есть начало зла, не верят ему даже тогда, когда он говорит им, что ни зла, ни добра нет, что все это — понятия относительные; они твердят свое, не обращая внимания на слова Люцифера, вероятно, помня, что он — творец лжи и что поверить ему нельзя.

Люцифер не есть начало зла, потому что Байрон в этой мистереи высказывает отрицание как зла, так и добра, следовательно, не может изображать начала зла. По той же причине «Каин» вовсе не изображает в себе борьбы зла с добром: приписывать величайшему творению Байрона такую идею — значит не понимать этой аллегории¹⁴. Она представляет не борьбу добра со злом, а борьбу знания с тупостью и невежеством; а Люцифер, не будучи началом зла, служит олицетворением знания. Чтобы доказать это, я отсылаю к 1-й сцене 1-го акта читателя, желающего ближе познакомиться с характером байроновского Люцифера, и приведу одно место из этой драмы, где наиболее резко выступает высказанная мною идея:

Л ю ц и ф е р. Нет! У меня есть победитель, правда; но нет высшего надо мной. Ему поклоняются все, но не я; я до сих пор сражаюсь с ним, как сражался в небесах. В продолжение всей вечности, в непроницаемых безднах смерти, в безграничных царствах пространства, в бесконечности веков — все, все я буду оспаривать у него. Мир за миром, звезда за звездой, вселенная за вселенной будут колебаться в своем равновесии до тех пор, пока эта борьба не прекратится; а прекратится она только тогда, когда один из нас погибнет. А кто может уничтожить наше бессмертие или нашу непримиримую ненависть? *В качестве победителя он называет побежденного злом; но какого добра он виновник? Если б я был победителем, за его делами осталось бы название зла.* (Акт II. Сцена 2).

Замечательно, что г. Дудышкин, цитируя это самое место, не замечает подчеркнутых мною слов, прямо разрушающих понятия о зле и добре.

Никто, конечно, не станет доказывать, что лермонтовский Демон сколько-нибудь может олицетворить знание; следовательно, мне нечего и доказывать, что Лермонтов не понял Люцифера. Поэтому я и не стану сравнивать «Демона» с этим смелым творением Байрона¹⁵. Я буду сравнивать его с тем, что видело гусарское воображение Лермонтова в Люцифере, — а эстетическая критика устами г. Дудышкина говорит, что он видел в нем изображение зла. Ну вот и посмотрим, насколько изображает собою Демон начало зла. Кто же Демон Лермонтова?

Я тот, чей взор надежду губит,
 Едва надежда расцветет;
 Я тот, кого никто не любит
 И все живущее клянет.
 Ничто пространство мне и годы,
 Я бич рабов моих земных,
 Я царь познания и свободы,
 Я враг небес, я зло природы.

Из этого заявления о самом себе Демона мы можем узнать о нем очень мало. Мы бы, пожалуй, обратили внимание на стих:

Я царь познания и свободы,

если б не видели из всего прочего, что познание здесь поставлено для размера. Таким образом, не будучи в состоянии решить заданный вопрос из слов Демона о его сущности, посмотрим, не узнаем ли мы чего-нибудь об этой сущности из его занятий и препровождения времени. Здесь мы узнаем больше. Мы узнаем, что

Ничтожной властвуя землей,
 Он сеял зло без наслажденья,
 Нигде искусству своему
 Он не встречал сопротивленья —
 И зло наскучило ему.

Он правил людьми, учил их греху;

Все благородное бесславил
 И все прекрасное хулил.

Но все это ему, как видите, надоело. Тогда он принялся вот что делать:

И скрылся я в ущельях гор
 И стал бродить как метеор
 Во мраке полночи глубокой.
 И мчался путник одинокий,
 Обманут близким огоньком,
 И в бездну падая с конем,
 Напрасно звал, — и след кровавый
 За ним вился по крутизне.

Таким образом, мы видим, что он похвастался, сказав Тамаре, что он «зло природы». Из описания его деяний видно, что он — не начало, не источник, не творец зла, не царь и соперник доброго начала, вполне ему равный, а просто какой-то плут, который делает разные низости, зная очень хорошо, что это низости, потому что сам говорит, что

Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил.

Если б он был начало зла, то он бы не мог этого сказать, потому что для него благородное и прекрасное вовсе не благородно и прекрасно. Он относился бы к нему, как к злу, потому что для него добром было бы зло. Он бы не бесславил его низким образом, а боролся бы с ним.

Но хотя это занятие не делает ему чести, но оно все-таки лучше того, за которое он принялся, когда первое надоело ему. Прежде он хотя низким и мелочным образом, но все-таки нападал на добро; а теперь, как мы видели, он принялся подставлять ногу черкесам, которые никогда союзниками добра не были, и следовательно, незачем ему было их и трогать. А если даже и трогать, то трогать их душу, а за что же бречное тело толкать с горы? Вообще «гордый демон», бывший прежде просто негодяем, сделался от скуки глупцом.

Но и это ему опротивело. Конечно, прожив миллионы миллионов лет, немудрено наскучить забавами, но только оказывается, что он опять прихвастнул, сказав:

Ничто пространство мне и годы.

Оказывается, что годы свое взяли, и от долговременного школьничества оно ему надоело хуже горькой редьки. Тогда он, не зная, что бы такое над собою сделать, принялся без всякой цели носиться в облаках, «подымая прах», по его же выражению. Неизвестно, что бы такое придумал он еще, потому что ведь в облаках должно быть еще скучнее, чем безобразничать на горах, если б не занесло его на Кавказ, где, впрочем, по-видимому, он имел свою резиденцию. На красоты природы он взглянул холодно:

Презрительным окинул оком
Творенье Бога *своего* (?),
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Эти стихи, хотя ничего не доказывают и отзываются явной бессмыслицей, — так как сперва сказано, что он окинул творенье презрительным оком, а потом — что на челе его ничего не отразилось, — что противоречит одно другому, — но я все-таки думаю, что нужно верить второму двустижью и принимать, что Казбек со всеми прочими прелестями не произвел на него впечатления. Причину этого я полагаю в том, что все это он

уже тысячу раз видел и оно успело ему опротиветь. Но если не произвел на него впечатления Казбек, то произвела Тамара. Какое это было впечатление, мы увидим сейчас:

...На мгновенье
 Неизъяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг.
 Немой души его пустыню
 Наполнил благодатный звук,
 И вновь постигнул он святыню
 Любви, добра и красоты.

.

Он с новой грустью стал знаком,
 В нем чувство вдруг заговорило
 Родным когда-то языком.
 То был ли признак возрожденья?
 Он слов коварных искушенья
 Найти в уме своем не мог.

Таким-то образом влюбилось начало зла. И все зло подверглось серьезной опасности, так как его начало «постигнуло святыню любви, *добра* и красоты». Я даже полагаю, что зло совсем сгибло, — потому где же ему быть, когда его начало «постигнуло святыню добра». Демон для спасения зла хотел было ухитриться самого себя надуть, но

...слов коварных искушенья
 Найти в уме своем не мог,

и зло, по всей вероятности, сгибло.

Но, с другой стороны, оно не сгибло, потому что хотя Демон и постиг святыню добра, — тем не менее это не помешало ему обратиться к старым проказам. Он искусил жениха Тамары; помешал ему помолиться перед часовней и потом подослал осетинов, которые его и убили. Как уж это так случилось, не знаю: я в этом не виноват и объяснять не берусь; нужно спросить у эстетической критики. Что касается до меня, то я думаю, что это доказывает справедливость известной пословицы: как волка ни корми, а он все в лес смотрит.

Дальше идут вещи еще более изумительные: так, Демон услышал песню и испугался, хотел даже обратиться в бегство, но крылья не поднялись, что его так поразило, что он даже расплакался. Подобные штуки могли бы заставить предполагать, что это был вовсе не Демон, а какой-нибудь пятигорский

франт, и что под крыльями нужно подразумевать просто ноги, если бы лицо, о котором идет речь, не доказывало своего адского происхождения тем, что его слеза прожгла камень.

Потом дело опять, по-видимому, принимает оборот, грозный для существования зла, потому что начало его уверяет Тамару, что

Тебе принес я в умиленьи
Молитву тихую любви,
 Земное первое мученье
 И слезы первые мои.
 О, выслушай из сожаленья, —
 Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.

Далее он говорит:

Я все бывшее бросил в прах;
 Мой рай, мой ад в твоих очах.

И наконец, поклявшись кудрями девы, объявляет, что

Отрекся я от старой мести,
 Отрекся я от гордых дум;
 Отныне яд коварной лести
 Ничей уж не встревожит ум;
 Хочу я с небом примириться,
 Хочу любить, хочу молиться, —
 Хочу я веровать добру.

Таким образом, зло в мире кончилось бы pour les beaux yeux * Тамары. Но тут вышло что-то странное; поэт отзывается довольно глухо о причине того, что зло уцелело, вследствие чего можно рассуждать двояко: 1) или что Демон надул и божился кудрями напрасно, никогда истинного раскаяния не чувствовал и молиться не хотел, а делал это с целью соблазнить девушку; 2) или что добро было рассудительнее его и, помня, что он подтвердил примером пословицу о волке, не приняло его к себе. Как бы то ни было, но под конец поэмы он снова смотрел злобным взглядом и был полон смертельным ядом

Вражды, не знающей конца.

Но в то же время снова и с большею силою возникает подозрение, что это был пятигорский франт, и даже не из молодых, а просто сластолюбивый старец. На это наводит то обстоятель-

* ради прекрасных глаз (фр.). — *Сост.*

ство, что Демон, увещевая Тамару отдаться ему и говоря ей о тщете всего земного, ничего лучшего не находит пообещать ей, как прислужниц, чертоги и ароматы, и говорит:

Я дам тебе все, все земное, —

из чего ясно, что он не мог ей дать ничего, кроме земного, а про тщету говорил красноречия ради.

Но, с другой стороны, слеза и многое другое противоречит этому; но этим смущаться нельзя, потому что это может быть поэтическая вольность.

Этот самый пятигорский франт, уже без всяких претензий на демонизм, является в «Герое нашего времени». Я не буду подробно разбирать этот роман. Мы видели уже искажение «Люцифера» в «Демоне», который имеет хотя кое-какие внешние атрибуты демонизма. В Печорине же и этого нет, и я, право, не могу придумать, как может эстетическая критика, видящая в Демоне изображение начала зла, находить какое бы то ни было сходство между ним и Печориным¹⁶. На самом деле сходство это поразительно, ибо и тот и другой сильно смахивают на самого Лермонтова. Но эстетическая критика видит в Демоне начало зла; я не думаю, чтобы она могла договориться до того, чтобы видеть это начало зла и в Печорине. После этого, таких начал зла бесконечное множество: во всяком полку их несколько, во всякой канцелярии есть несколько писарей, могущих с таким же успехом изображать его, как и Печорин, потому что вся разница между ними и Печоринскими состоит в том, что последние говорят лучше их по-французски и носят сюртуки модного покроя, как и они, но сшитые не из солдатского, а из тонкого сукна.

Теперь, когда мы видели, что у Лермонтова Люцифер является в виде пятигорского франта, мы уже с большим хладнокровием посмотрим на его изображение Манфреда в виде расквашенного шулера.

Но теперь рождается невольно вопрос: каким образом человек, которого главные произведения обличают такую непоследовательность идей и образов, такую мелочность содержания, мог заставить восхищаться собой не только возведенных им в перл создания юнкеров и золотушных помещичьих дочек, но даже нашу ученую и глубококомысленную эстетическую критику? Каким образом мог он попасть в число гениев? Отчего же никто не падал ниц перед г. Майковым, не благоговел перед г. Полонским; отчего осмелили и освистали г. Крестовского?¹⁷ Положим, что Лермонтов был умней Майкова и Полонского и,

нет сомнения, лучше знал орфографию, чем г. Крестовский; но миросозерцание их было одинакового калибра, потому что различие было равно ничтожно. Но если слово *гений* идет к гг. Майкову, Полонскому и Крестовскому так же, как к корове седло, то откуда же пришла гениальность Лермонтова? Ведь стоит только посмотреть не сквозь зеленые очки эстетической критики на «Демона», «Героя нашего времени» и на «Маскарад», чтобы увидеть в них множество нелепостей. Или, быть может, у Лермонтова есть что-нибудь, кроме этих произведений, что дает ему право на лавровый венок? Но, не говоря уже о том, что «Демон» и «Герой нашего времени» признаны всеми за лучшие его сочинения, в остальных мы не находим ничего, кроме мелких альбомных стихшков, мадригалов разным графиням и рабских подражаний Пушкину, так что нужно иметь даже громадную память, чтобы запомнить, что именно принадлежит ему и что — Пушкину; например, Пушкин написал «О чем шумите вы, народные витии?», а Лермонтов «Опять шумите вы, народные витии...»; или наоборот — Лермонтов «О чем...», а Пушкин — «Опять шумите вы, народные витии»? Есть еще, правда, несколько стихотворений, как, например, те, которые помещены в первый раз у г. Дудышкина, но они не годны даже для чтения юнкеров. Наконец, большая часть, я полагаю, около $\frac{2}{3}$, произведений Лермонтова описывают черкесские, лезгинские и кабардинские страсти, которые нам кажутся довольно скучны. Возьмем, например, «общее оглавление». Здесь мы увидим, по заглавиям стихотворений, что я прав. Мы встречаем, например, такие заглавия: «Атаман», «Аул Бастунджи», «Ашик-Кериб», «Беглец», «Вид гор», «В полдневный жар в долине Дагестана», «Грузинская песня», «Грузинову», «Дары Терека», «Два сокола», «Измаил-Бей», «Кавказский пленник», «Кавказ», «Казбеку», «Кинжал» и т. д. Это снова наводит меня на мысль о том стихотворении, где Лермонтов сообщает, что он не Байрон, а другой, —

Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Из этого признания мы понимаем одно: что Лермонтов действительно не Байрон, а был ли он гонимый миром странник, об этом надо справиться в его формулярном списке; что же касается до его русской души, то эстетическая критика еще доселе не решила, чем именно русская душа отличается от кабардинской или турецкой.

