



Л. Я. ГИНЗБУРГ

Лирика Лермонтова

Литературная биография Лермонтова своеобразна. Его творческая зрелость падает на последние четыре-пять лет жизни. И в этот короткий срок происходит необычайно интенсивный и сложный процесс развития.

Около 1838—1839 годов Лермонтов явно отходит от патетического романтизма, но он не в силах еще расстаться со своими юношескими замыслами. Окончательная переработка «Демона» относится к 1841 году; в 1839 году создается поэма «Мцыри», восходящая к «Боярину Орше» (1835—1836) и к «Исповеди» (1830). Но в том же 1839 году Лермонтов работает над своими ироническими поэмами «Сашка» и «Сказка для детей» и одновременно над «Героем нашего времени», в котором ирония уступает место гораздо более прямому, реалистическому изображению действительности.

Это своеобразное сосуществование моментов, как бы принадлежащих к разным стадиям литературной эволюции, определяется и сложностью романтизма 30-х годов, и тем, что развитие Лермонтова оборвалось как раз в решающий, переломный момент, когда одним элементам его творчества подводились итоги, другие продолжали существовать по инерции, третьи зарождались и начинали дифференцироваться.

Подобное же соотношение элементов мы находим и в лирике Лермонтова 1836—1841 годов. У зрелого Лермонтова есть вещи, еще тяготеющие к лирическим формам, разработанным поэтической школой 10-х, 20-х годов.

В 1837 году наряду с образцами чистой любовной лирики, наряду с углублением юношеских непосредственных самохарактеристик Лермонтов создает «Смерть поэта», политическое стихотворение необычайной агитационной силы. «Смерть поэта» наследует декабристской оде, но возводит ее на высоту гражданского пафоса, русской поэзии еще незнакомую. А че-

рез год, через два возникают произведения, в которых философское раздумье, социальное обличение, лирическая грусть находятся в неразрывном взаимодействии, и это взаимодействие составляет и самую их сущность.

Созревание нового поэтического принципа становится очевидным, если сравнить «Гляжу на будущность с боязнью...», стихотворение 1837 года, еще тяготеющее к юношеским самохарактеристикам, с «Думой» (1838).

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.
Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла!
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Именно отсюда переходит в «Думу» образ преждевременно созревшего и увядшего плода. Есть и другие совпадения, например:

И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя.

В «Думе»:

И царствует в душе какой-то холод тайный.

Но текстуальная близость только резче выявляет различие. В стихотворении 1837 года речь идет о личной судьбе лирического героя; в «Думе» — о судьбе поколения.

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской.

В «Думе»:

Печально я гляжу на наше поколенье!
Его грядущее — иль пусто, иль темно.

И в то же время связь между обоими стихотворениями подчеркивает, насколько в «Думе» силен личный, лирический элемент. Проблема судьбы поколения, самосознания поколения неотделима для Лермонтова от проблемы самосознания единичной личности, представляющей и в то же время осуждающей свою общественную среду.

Гражданская лирика Лермонтова остается *лирикой* в том именно смысле, какой этому слову придал романтизм: выражением индивидуального творческого сознания. Но теперь это сознание утверждает себя как социально-типическое, как социально обусловленное и социально-ответственное, и оно тяготеет теперь к объективным формам выражения (обобщающее размышление, повествование). Оно как бы стремится скрыть от читателя тайный осадок душевной жизни, не поддающийся объективации и обобщению.

Это и есть «гной душевных ран», о котором говорится в стихотворении «Не верь себе». Программное значение этой вещи очень велико. Поэт, изображенный и осужденный в этом стихотворении, — в своем роде настоящий поэт, которому знакомы и печаль, и страсть, и кипение крови, и откровения «простых и сладких звуков». В нем осужден самоцельный, узкий, личный лиризм. Вдохновение, не очищенное обобщающей мыслью, трактуется как нечто постыдное, как бессмысленная, почти физиологическая потребность в душевных изливаниях:

В нем признака небес напрасно не ищи —
То кровь кипит, то сил избыток!
Скорее жизнь свою в заботах истощи,
Разлей отравленный напиток!

Рисуя образ этого поэта, «молодого мечтателя», Лермонтов, вероятно, в какой-то мере исходил из собственной юношеской поэзии. Поэзия исповеди, интимного самораскрытия не удовлетворяет зрелого Лермонтова. Он тяготеет к новой, более объективной, социальной лирике, и для нее он находит новую форму.

Романтизм с его предпосылкой абсолютной творческой свободы, по существу, враждебен рационалистической системе жанров (т. е. рассмотрению действительности в разных аспектах, заранее предписанных поэту). Тем не менее в русской по-

эзии романтического периода сохраняется еще некоторая жанровая инерция.

Поэты-декабристы унаследовали от XVIII века противопоставление элегии и оды, определяя их соотношение противоположностью между личным и общественным началом. Поэт-декабрист Кюхельбекер в нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии» (1824) очень отчетливо сформулировал эту предпосылку и вытекающие из нее стилистические последствия: «...в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует: он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в супостатов, блажит праведника, клянет изверга.

В элегии новейшей и древней стихотворец говорит об самом себе, об с в о и х скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она д о л ж н а б ы т ь тиха, плавна, обдуманна; должна, говорю, ибо кто слишком восторженно радуется собственному счастью — смешон: печаль же неистовая не есть поэзия, а бешенство. Удел элегии умеренность, посредственность».

С большей или меньшей осознанностью противопоставление это существовало еще в 30-х годах. Его снял до конца лишь Лермонтов. Лермонтов показал, что можно в одном и том же стихотворении говорить «об самом себе», «об с в о и х скорбях и наслаждениях» и в то же время метать перуны «в супостатов». Более того: что оба эти момента могут находиться между собой в неразрывной связи и один другим обуславливаться. Лермонтов уничтожил внутренние признаки, определявшие дифференциацию элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и вся стилистическая система каждого из них. Ибо жанровые признаки, языковые, композиционные, сюжетные, — это вторичные признаки, имеющие смысл, только когда они выражают идейную сущность жанра. Прежде разделенные жанры в поэзии Лермонтова претворились в новую лирическую форму, основанную на диалектике индивидуального и социального.

Индивидуализм буржуазного революционного сознания, связанный с борьбой за освобождение личности от церковно-феодального гнета, зародился в эпоху приготовления революции 1789 года. Этот индивидуализм был связан с признанием, что человеческая личность является абсолютно ценной, — и именно *каждая* человеческая личность; в этом основа буржуазно-революционной идеи равенства. А идея равенства полагает и не-

обходимый предел личному произволу. Пока буржуазный индивидуализм был элементом великого предреволюционного и революционного подъема, он искал для себя примирения с идеями патриотизма, героической жертвенности, справедливого социального устройства. Недаром в «Общественном договоре» Руссо — основоположника индивидуалистического мышления — свободные личности ради общего блага добровольно отказываются от неограниченной свободы и подчиняются требованиям социального целого.

Индивидуализм приобретает трагические черты в эпоху термидорианской и посленаполеоновской реакции, когда прогрессивно мыслящая часть общества уже начинает ощущать распад и уничтожение всех социальных связей, кроме единственной связи — купли-продажи, которая ввергает людей во всеобщую взаимную борьбу и разлагает все духовные ценности. Байронизм (байронизм следует понимать широко, включая сюда не только преемников Байрона, но в значительной мере и его предшественников) выразил трагедию социальной изоляции, конфликта между человеком и его средой; трагическое противоречие веры в высокие идеалы свободы, общественного блага и все возрастающей уверенности в практической недостижимости этих идеалов. Для байронистов разрыв между человеком и обществом стал источником *мировой скорби* и демонического протеста именно потому, что они не мирились с буржуазным индивидуализмом и искали общезначимых ценностей. Только позднее декаденты начнут прославлять личный произвол и социальную изоляцию человека как признак «высокого духа».

«Лишние люди», занимавшие умы лучших русских писателей сороковых годов, — это поздние представители байронизма: социально деклассированные, морально изолированные, но при этом трагически ощущающие ненормальность своего социального и морального бытия. Тогда же, в 30—40-х годах, намечается постепенно и преодоление индивидуализма (в развитии положительных знаний, в философии левого гегельянства, в социалистических идеях). Однако этот процесс отнюдь не связан с отмиранием интереса к проблеме личности; на протяжении всего XIX века напряженное внимание к отдельному человеку, к его общественно-политическим правам, к его душевной жизни лежит в основе и социальных учений эпохи, и такого, скажем, явления, как психологический роман. Но это — личность человека, включенного в связь общественных отношений.

Было бы крайним упрощением представлять себе дело так, что с концом романтического периода в русской культуре был мгновенно изжит индивидуализм. Не только для Герцена, Огарева и людей их круга, сохранивших до конца черты романтического мышления, но и для людей совсем новой формации — для русских революционных демократов — проблема личности, индивидуального самосознания была в высшей степени актуальна. Об этом свидетельствуют дневники Добролюбова, романы Чернышевского.

В русской литературе вопрос об отношении между личностью и обществом ставили еще Пушкин и Грибоедов. В творчестве Лермонтова он поставлен в форме, наиболее близкой к сознанию русской демократической интеллигенции 40-х годов. Необычайная острота индивидуального самосознания, рефлектирующего, склонного к самоанализу и к самоосуждению, соединенная с чувством гражданской ответственности, с постоянным вниманием к вопросу о моральной ценности, о социальной значимости поступков отдельного человека, — вот сущность лермонтовского мироощущения, нашедшая себе выражение в его поэтическом стиле.

Лермонтов писал о вещах, о которых думали, говорили, писали многие и многие, начиная от Белинского, Герцена, Чаадаева и кончая людьми вовсе неизвестными. Лирические темы Лермонтова общезначимы. Но это не значит, что Лермонтов брал готовую формулу мысли, уже существующую в ином, прозаическом контексте. Мысль нового поколения росла в его стихах, как она росла в статьях Белинского, в дневниках молодого Герцена. Поэзия Лермонтова не была отголоском чужих раздумий; она сама была одним из основных факторов становления сознания русской интеллигенции 30-х, 40-х годов. А в этом и состоит подлинная содержательность поэтического мышления. Сочетание проблемности с общезначимостью, с общедоступностью — неотразимая сила лермонтовского воздействия, залог его власти над умами современников.

Современники видели основную материю лермонтовской поэзии в мысли. Об этом пишет Белинскому Боткин: «...у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли, а не чувств и созерцаний... В каждом стихотворении Лермонтова заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно, — его занимает одна мысль — и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения»¹.

Проблема *поэзии мысли* была выдвинута в русской литературе 20-х годов. Разумеется, не следует себе представлять, что существовал некий теоретически разработанный, практически оформленный «жанр» философской поэзии, под который то или иное явление могло «подойти» или «не подойти». Речь идет только об исторически сложившейся тенденции. И дело историка в каждом отдельном случае понять конкретное содержание «поэзии мысли».

В 1825 году была насильственно пресечена линия декабристской гражданской поэзии; ко второй половине 20-х годов относится попытка молодых московских шеллингианцев (любомудров) создать русскую философскую лирику. Попытка эта в конечном счете потерпела неудачу. Московская «немецкая школа» в поэзии фактически закончила свое существование в начале 30-х годов.

Около этого же времени вокруг Пушкина окончательно сгущается атмосфера непонимания и журнальных нападок, отравившая последнее десятилетие его жизни. Пушкин перерос критику, перерос литературную среду. Этот конфликт привел к своеобразным последствиям: Пушкин в последние годы предпочитает выступать перед публикой в качестве прозаика, историка, журналиста. Он не напечатал «Медного всадника», потому что не хотел примириться с искажениями, которых требовала цензура (впрочем, за возможность обнародовать «Бориса Годунова» он в свое время боролся гораздо настойчивее); но уже без всяких внешних причин он оставляет в своем портфеле «Осень» (1833) «Вновь я посетил...» (1835), между тем в журналах появляются «Песни западных славян», «Гусар», «Воевода», «Будрыс и его сыновья», «Полководец», «Пир Петра I» — т. е. вещи, не имевшие для Пушкина личного, интимного смысла. Ненапечатанным остался и весь философский цикл 1836 года: «Из Пиндемонта», «Отцы-пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом, задумчив, я брожу...», «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...», «Мирская власть» (почти все это появилось впервые только в изданиях 1841—1855 гг.).

Поэты пушкинского круга (понятие, конечно, очень условное) в 30-х годах почти бездействуют. Все, казалось, способствовало тому, чтобы оправдать утверждение Белинского, высказанное в «Литературных мечтаниях»: «Кончился пушкинский период русской словесности»², — чтобы оправдать полное равнодушие публики и критики к стихам. Только представив себе всю глубину этого равнодушия, можно понять, какой силой

должен был обладать Лермонтов, чтобы снова стихами потрясти читающую Россию.

Предлермонтовская эпоха в поэзии — это эпоха безмолвствующего Пушкина и болтливых эпигонов; эпоха вульгаризации романтизма. На фоне русской лирики 30-х годов возникают, правда, два крупнейших явления. Но самая судьба этих явлений в высшей степени показательна.

Во второй половине 30-х годов Баратынский печатает ряд замечательнейших своих произведений, которые впоследствии войдут в сборник «Сумерки». Поздняя лирика Баратынского отразила депрессию людей, принадлежавших к дворянскому периоду русской культуры и не сумевших, подобно Пушкину, выйти за ее пределы. Главной темой поэзии Баратынского становится тема одиночества. И это отнюдь не то приятное эпикурейское уединение, о котором писали в посланиях начала века; теперь это — внутренняя изоляция человека, охваченного тоской перед чуждостью общества и бессмысленностью бытия.

В статье 1842 года о «Сумерках» Белинский, резко осуждая идейное направление поэзии Баратынского, все же писал: «Несмотря на его вражду к мысли, он по натуре своей призван быть поэтом мысли». К этому положению Белинский, однако, делает существенную оговорку: «Жизнь как добыча смерти, разум как враг чувства, истина как губитель счастья — вот откуда проистекает элегический тон поэзии г. Баратынского и вот в чем ее величайший недостаток. Здание, построенное на песке, недолговечно, поэзия, выразившая собою ложное состояние переходного поколения, и умирает с тем поколением, ибо для следующих не представляет никакого сильного интереса в своем содержании»³. Итак, для Белинского — Баратынский потенциальный поэт мысли, но его поэтическая мысль не нужна развитию жизни, и потому она, собственно, и не мысль.

Сборник «Сумерки» Баратынского появился уже после того, как поприще Лермонтова было закончено. В 30-х годах в печать проникали только разрозненные стихотворения Баратынского, которые всегда могут пройти незамеченными. Но не этим одним объясняется равнодушие публики. Доказательство — судьба другого выдающегося поэта, Тютчева. Появление в журнале «Современник» за 1836 год сразу двадцати четырех стихотворений Тютчева (среди них были вещи первоклассные) почти равносильно выходу сборника. Между тем журналы 30-х годов не удостоили Тютчева ни похвалы, ни осуждений: читающая публика его не заметила.

Тема тютчевской лирики 30-х годов — все та же одинокая, обреченная человеческая душа; ей противостоят два начала: общество и вселенная, природа, с их величными неумолимыми законами. Первый из этих моментов, безусловно, враждебен:

О, как пронзительны и дики,
 Как ненавистны для меня
 Сей шум, движенье, говор, крики
 Младого пламенного дня!..⁴

Природа же как бы двоятся в сознании Тютчева. То это область божественной гармонии, вечный противовес ничтожному миру социальных отношений, то это страшное начало «ночи», хаоса, грозящего проглотить непрочное и бесцельное бытие человека.

Такова концепция действительности, предложенная Тютчевым поколению 30-х годов. Из этого поколения вышло много «лишних людей», но из него же вышли Лермонтов, Белинский, Герцен и друзья Герцена; оно создало политические кружки Московского университета; оно создало аудиторию Белинскому и подготовило читателей для некрасовского «Современника». Это поколение нуждалось в рефлексии и самоанализе; оно переживало и личные страдания, и политическое отчаяние. Но оно несомненно хотело жить, бороться за жизнь, искать истину. И оно прошло мимо гениальной поэзии Тютчева. Это может показаться сейчас непонятной эстетической слепотой, но было на самом деле продиктовано глубокой общественной потребностью. Тютчева поднял на щит Некрасов в 50-х годах⁵. Это случилось в эпоху, когда демократическая мысль настолько окрепла, что могла уже не страшиться разрушительного действия тютчевского пессимизма.

Стихотворение Лермонтова «И скучно и грустно! — и некому руку подать...», взятое в отдельности, ничуть не более утешительно, чем самые мрачные из медитаций Баратынского. Но лермонтовские стихи не воспринимались только в отдельности.

В знаменитой статье о «Стихотворениях» Лермонтова Белинский рассматривает состав сборника 1840 года как единое целое. В лермонтовских стихах разного типа он видит выражение психологических состояний единого поэтического сознания. Если сборник — не собрание отдельных стихотворений, но определенная структурная связь, то отдельные вещи взаимодействуют между собой и некая группа идейно наиболее напря-

женных произведений может приобрести исключительное значение, может подчинить себе и переосмыслить весь остальной материал.

В сборнике 1840 года такую роль сыграли «Дума», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Журналист, читатель и писатель»; к ним нужно прибавить стихотворение «Поэт», не включенное в сборник, но незадолго перед тем напечатанное в «Отечественных записках»⁶ (Белинский рассматривает его наравне с другими). Весь этот цикл ставит проблему отношения личности и общества — в частности поэта и «толпы» — как проблему *социальную*. И трактует ее совершенно иначе, чем Баратынский или Тютчев. Удел истинного поэта — не уединение, не «парение», а гражданское служение своему народу. Поэт не противопоставлен толпе: напротив того, моральное состояние поэта определяется моральным состоянием «толпы», которая в стихотворении «Поэт» отождествлена с народом. Лермонтов не идеализирует «толпу». Косная обывательская масса беспощадно изображена в «Не верь себе», в «Журналисте, читателе и писателе», позднее в стихотворении «Пророк». Но лермонтовский поэт не может отрешиться от чувства вины и ответственности перед этой массой, если он не в силах донести до нее идеи свободы и справедливости. Трагедия лермонтовского поэта — это трагедия социальной неполноценности, частный случай той трагедии опустошенного поколения, которая раскрыта в «Думе».

В одном только произведении Лермонтова мы находим резкое противопоставление поэта, с его уединенными мечтаниями, и толпы; именно в «Как часто, пестрою толпою окружен...». Но здесь как раз толпе дана четкая социальная характеристика «светской черни». И поэт-обличитель, бросающий ей в глаза «железный стих», тем самым, по контрасту, оказывается носителем иной социальной правды.

Лермонтовская трактовка романтического поэта, в корне отличная от русской шеллингианской традиции, ближе к поэзия декабристов и к левому французскому романтизму. Но и у поэтов-декабристов, и у левых французских романтиков (Гюго, Барбье и пр.) образ поэта-гражданина абстрактен и дидактичен. Лермонтов дал ему индивидуальные черты.

Для лирического героя Лермонтова, стремящегося к социальному действию, страдающему от невозможности социального действия, природа не может быть тем, чем она была в поэзии Баратынского, то есть сферой уединения отчаявшегося

человека. Вот почему «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» воспринимались не как попытка к бегству в природу, но как передышка в бытии вечно борющегося духа, как временное погружение в мир иных переживаний и созерцаний.

В том же сборнике 40-го года Лермонтов дает и иное понимание природы. Основная тема поэмы «Мцыри» — тема свободы — неразрывно переплетается с темой природы. Мцыри погибает в борьбе с природой, так же до конца утверждая свою органическую с нею связь, как он до конца утверждает свое право на свободу. Эта концепция природы ничего общего не имеет с тютчевским ужасом перед хаосом вселенной, в которой брошена беспомощная человеческая душа.

Верный своему истолкованию лермонтовской поэзии как единого психологического целого, Белинский в статье 1840 года писал: «Другую сторону духа нашего поэта представляет его превосходное стихотворение “Памяти А. И. О—го”»: это сладостная мелодия каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе. Все это трогает в голубиной натуре человека; но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше чем умилительно...»⁷

«И скучно и грустно», «Благодарность» — это еще одна «сторона духа поэта». Острое самосознание личности, страдание личности, вытекающее из беспощадности этого самосознания, — один из тематических центров поэзии Лермонтова. Но это душевное страдание той же личности, голос которой слышится в «Думе» или в «Поэте», — то есть личности сильной, действенной, предъявляющей к жизни большие требования, — готовой протестовать и против близлежащего социального зла, и против самих основ миропорядка.

Отчаяние, звучащее в «И скучно и грустно», Белинский объяснял именно несопадением между безмерными требованиями личности и ее ограниченными возможностями.

О трагическом противоречии между требованиями и возможностями, ожиданием и осуществлением сам Лермонтов прямо говорит в первоначальной редакции стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью...» (эту редакцию Белинский вряд ли мог знать).

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?

Добра и зла он дал мне чашу,
Сказал: я жизнь твою украшу,
Ты будешь славен меж людей.
И я словам его поверил
И, полный волею страстей,
Я будущность свою измерил
Обширностью души своей⁸.

Лирический герой Лермонтова утверждает абсолютную ценность свободы. В то же время этот лирический герой, обреченный на социальное бездействие, несет на себе всю тяжесть неосуществленных возможностей и всю тяжесть индивидуалистического самосознания, самоотчуждения, разъедающей рефлексии. Но и для этого напряженного, вечно борющегося сознания наступают минуты передышки, когда оно созерцает природу или когда в нем проступает наружу большая человеческая нежность, скрытая в глубине сурового духа (Печорин в романе «Герой нашего времени» тщательно скрывает свою человечность и свои лучшие порывы; в быту Лермонтов поступал точно так же).

Перед нами конкретное индивидуально-психологическое единство: не только лирический *герой* (лирические герои романтизма обычно однопланны и однотемны), но лирический характер, возникающий именно из взаимодействия нескольких тематических элементов сборника 1840 года.

Этот герой родился в атмосфере все усиливающейся борьбы. Говорил ли он об отношении личности и общества, о социальном назначении поэта, о природе, о свободе — он говорил иначе, чем поэты-любомудры, или Баратынский, или Тютчев. Это была другая мысль, обращенная к другим людям. Это была мысль формирующейся демократической интеллигенции. Та самая мысль — протестующая, поглощенная вопросами общественного блага и общественного служения и вместе с тем всегда неудовлетворенная, которой предстояло длительное развитие в русской литературе второй половины XIX века.

Романтическая литературная школа мыслила поэзию как самодовлеющую, замкнутую сферу прекрасного, отрешенную от «низкой действительности» и обладающую собственной системой выражения, особым поэтическим языком. Тот или иной факт действительности может стать достоянием поэзии, только если он погружен в эту языковую среду, которая в то же время является средой идеологической, системой истолкования мира. А далеко не всякий факт действительности «влезает» в условную языковую среду. Факты отбираются, просеиваются. Этому

соответствует наличие узкого, отстоявшегося поэтического словаря.

Для романтической поэтики 30-х годов основным условием «высокости» слога становится густая образность. Обыденный предмет или понятие предстают перед читателем в необычном, измененном значении: тем самым предмет возводится в категорию поэтической ценности. Так образовалась особая стилистическая среда, стоящая между поэтом и миром. Ее цельность нарушалась лишь эклектическими заимствованиями романтиков у литературной школы 10—20-х годов (Жуковский, Батюшков).

Сформировавшийся в эпоху, когда подводились итоги западноевропейскому и русскому романтизму, Лермонтов вобрал в себя многообразное культурное наследие и заставил его служить своим собственным задачам. Так, уже в юношеской поэзии Лермонтова основой и оправданием метафорического стиля является грандиозный человеческий образ. Напряженное гиперболическое словоупотребление воспринимается как естественное обнаружение душевных свойств лирического героя. Это сразу придало поэзии Лермонтова небывалую подлинность чувства.

Метафорический стиль романтика в основном оперировал словами уже узаконенными в поэтической речи; но чрезвычайно важно, что принцип этого словоупотребления не лексический, не словарный, а смысловой. Сущность здесь не столько в выборе заведомо высокого слова, сколько в поэтическом преобразовании значений. Метафорический стиль романтиков не мог обладать той замкнутостью, непроницаемостью, которой в высшей степени отличались одический или элегический слог предшествующих литературных поколений*.

В высокую образную речь просачиваются слова, не прошедшие предварительную литературную обработку.

Какое дело нам, страдал ты или нет?
 На что нам знать твои волненья,
 Надежды глупые первоначальных лет,
 Рассудка злые сожаленья?
 Взгляни: перед тобой играючи идет
 Толпа дорогою привычной;

* Конечно, говоря о литературе этих поколений, мы исключаем Пушкина; о связи лирики Лермонтова с пушкинской традицией будет сказано ниже.

На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной.

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступления иль утраты!..

Поэт школы 10—20-х годов вряд ли сказал бы в таком контексте «надежды глупые»; скорее — *надежды безумные*. Наряду с этим — «непоэтические» обороты: *до преждевременных добравшийся, не измятый, привычной, в особенности играючи*. Или «неприличная» слеза, выражение здесь явно и умышленно заимствованное из светского жаргона. В более ранних произведениях Лермонтова высокий строй речи гораздо целостнее. «Не верь себе» — вещь 1839 года, в какой-то степени переходная. Прозаизмы еще не звучат в ней подчеркнуто и принципиально. Нужно еще вчитаться в текст, чтобы их заметить. Патетическая интонация, сплошная метафоричность поглощают эти слова, просачивающиеся из житейского обихода. Но уже через год, в «И скучно и грустно», это просачивание стало осознанным поэтическим принципом.

Романтизм не стал пределом развития Лермонтова. Вместе со своими лучшими современниками Лермонтов от пафоса индивидуалистического свободолюбия и протеста приходит к глубокому познанию социальных фактов.

1839—1840 в творчестве Лермонтова — годы перелома. И в этот момент решающее значение для лирики Лермонтова, так же как для романа в прозе «Герой нашего времени», как для иронических поэм «Сашка» и «Сказка для детей», — приобретает пушкинская традиция.

Еще в заметке 1828 года Пушкин протестовал против «условленного, избранного» литературного языка, против «условных украшений стихотворства» и выдвинул требование «нагой простоты»⁹. Но полностью осуществляет он это требование только в стихах середины 30-х годов.

Своей лирикой 1835—1836 годов Пушкин совершил величайший литературный переворот. Он отменил специальную поэтическую речь, условную языковую среду и выковал невиданно острое орудие для выражения актуальной, насущной человеческой мысли.

Слова больше не отбираются ни по признаку, свойственному лексической «высокости» или эстетического изящества, ни по признаку постоянной принадлежности к той или иной системе

поэтических знаков и символов. Стихотворная речь вбирает в себя любые слова; следовательно, все слова становятся *потенциальными* носителями поэтических значений, поэтических ценностей. Это глубоко реалистический принцип. Наряду с отказом от условного лексического отбора, в поздней лирике Пушкина — отказ от обязательной образности, в которой представители романтического стиля видели основное условие поэтичности.

Стихотворные *прозаизмы* — при условии высокой поэтической мысли, — разумеется, отнюдь не тождественны словам из прозаического контекста. Условия стихотворной речи преобразуют значение слов. Стиховое слово — это слово динамическое, выделенное. В нем с чрезвычайной ясностью проявлены все возможности и все оттенки значения. Притом позволительно утверждать, что «прозаизм» нуждается в стихотворном контексте еще больше, чем любое другое поэтическое слово. Передавая прозой сложную поэтическую метафору, можно до известной степени сохранить ее смысл; но стиховой прозаизм в прозаическом контексте сразу заглохнет. Прозаизмы Пушкина, Лермонтова, позднего Тютчева, Некрасова — это высокопоэтические слова: но их поэтичность не присвоена им заранее, она каждый раз с усилием создается заново, добывается из контекста.

Вот опальный домик,
Где жил я с бедной нянею моей.
Уже старушки нет — уж за стеною
Не слышу я шагов ее тяжелых,
Ни кропотливого ее дозора.

(«Вновь я посетил...». 1835)

В атмосфере словесной сдержанности и простоты отдельное слово приобретает чрезвычайную смысловую весомость и вместе с тем смысловую чувствительность; оно реагирует на тончайшие сдвиги и изменения контекста. В двух последних строках слова вступают между собой в сложные противоречия. *Тяжелые шаги* «не подходят» к няне. И это отнесение к «неподходящему» объекту сразу преобразует представление; из бессодержательного и абстрактного превращает его в заново наблюденную единичную черту. Здесь *тяжелые шаги* — это особая старушечья походка, походка существа, обремененного годами и заботами; походка, вероятно, суетливая (этот оттенок поддерживается словом *кропотливый*). В следующей строке

такое же сложное, «не подходящее» сочетание — *кропотливый дозор*. Дозор привычно ассоциируется с совершенно иными представлениями — военный дозор, тюремный дозор и т. п. Определение *кропотливый* придает дозору значение попечения, заботы, суетливой заботы, а вместе с тем в слове остается нечто от его первичного смысла. Это деспотическая забота старой няни и домоправительницы. Так, забота приобретает конкретную психологическую характеристику.

Пушкинское «нагое слово» обладает необычайной смысловой емкостью. В предельно краткой форме, в тесном словесном сгустке собраны сложные ряды ассоциаций, которые читателю предстоит развернуть. «Уловить именно те черты, по которым в воображении читателя может возникнуть и дорисоваться сама собой данная картина, дело величайшей трудности»¹⁰, — писал в 1850 году Некрасов о Тютчеве.

Поэт избирает выразительную деталь, способную вобрать ряды ассоциаций, «дорисовывающих картину». Но ведь это деталь, частность, и когда она положена в основу впечатления, то впечатление возникает уже в некоем частном аспекте и потому несет на себе печать осмысления, идеологической оценки, данной ему поэтом.

На место праздных урн и мелких пирамид,
Безносых гениев, растрепанных харит
Стоит широко дуб над важными гробами,
Коллебясь и шумя...

(«Когда за городом, задумчив, я брожу...». 1836)

В двух первых строках каждое определение — возбуждающая наглядные, предметные представления деталь; и в то же время в каждом из них резко проявлено оценочное начало (в данном случае отрицательное).

Слово *праздный* употребляется в двух значениях: предметном — пустой и отвлеченном — бездельный или ненужный; причем отвлеченное значение имеет оценочный характер. У Пушкина оба значения слиты. Эти урны пусты; они не содержат праха мертвецов, как некогда его содержала настоящая античная урна, — именно потому они не нужны; они — праздное украшение, затея (ср. «Дешевого резца нелепые затеи»). Точно так же сливаются, усиливая друг друга, предметное и отвлеченное оценочное значение в эпитете «мелкий» (мелких пирамид).

Безносый и *растрепанный* не имеют отвлеченного значения, но эти эпитеты приобретают оценочность именно в связи с тем,

что они отнесены к возвышенным и «изящным» объектам. *Растрепанная женщина* — такое определение может просто отмечать факт без особого стремления к его оценке. Но *растрепанная харита* — именно в силу противоречивости этого словосочетания — сознательное разоблачение целой системы культурных символов (ампирная мифология и античность), которая была жива еще в эпоху юности Пушкина, но к 30-м годам успела выродиться в мещанскую, обывательскую моду.

Так конкретная единичная подробность становится основой идеологических обобщений. Но, в отличие от заведомых, заранее данных обобщений «условленной» поэтической речи здесь мы имеем как бы поэтическую *индукцию*, восхождение от частного к общему.

Далее у Пушкина контрастные строки, в которых мещански-чиновничьему бытию противостоит бытие «патриархальное», близкое к природе. Соответственно этому предметам аллегорической буффонады противопоставлен дуб — царь растительного мира. Образ дуба освобожден от всяких частных аспектов и подробностей: он освобожден и от определений. При нем не прилагательные, но наречия и деепричастия — *широко* (не широкий, но широко), *колеблясь*, *шумя*, которые оказывают гораздо меньшее давление на основное значение слова. И эти обстоятельственные характеристики заимствованны из наиболее общих, традиционных представлений, из многовековой символики, уходящей в глубины народного сознания, народной философии природы.

Тему критическую, разоблачаемую Пушкин вводит острыми единичными деталями, срывающими маску с вещей. Теме положительной и высокой он предоставляет говорить самой за себя. Он дает ее в веских, проверенных традицией словах, избегая здесь субъективных истолкований. Традиционными поэтическими словами Пушкин пользуется теперь, чтобы создать особую атмосферу вокруг некоторых возвышенных представлений. В этом, вероятно, еще отголосок строгих законов словоупотребления, на которых Пушкин был воспитан. Он преодолел эти законы, но в самом преодолении до конца сохранял необычайно острое чувство лексических оттенков.

Такая же борьба двух словесных начал совершается в стихотворении Пушкина «Из Пиндемонти» (1836).

...Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать, для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи,

По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья...

В первых строках ясность синтаксиса, умышленная прозаичность интонации, «нагота» слов — предельны. Это перечисление, прямое называние понятий, взятых вне всякого образного истолкования, в каком-то самом общем значении. В этом контексте *ливрея* — единственный «образ», сформированный по типу метонимии. Это слово служит здесь символом политического лакейства и словесным центром идеологической оценки, преобразующей контекст. Оно сразу усиливает значение слов *служить* и *угождать*, и особенно в последнем выдвигает признак угодничества, тогда как слово «угождать» имеет и иные, гораздо менее одиозные оттенки. Но особенно сильное воздействие оно оказывает на слово *власть*, с которым непосредственно сопряжено. В системе поэтического языка *власть* — высокое слово, связанное с возвышенными и героическими представлениями. Но, соотнесенное с *ливреей*, слово *власть* из высокого ряда сразу низводится в область бюрократических отношений, в сферу полицейской николаевской монархии. В следующей строке:

Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи —

стертая языковая метонимия *гнуть шею* заострена включением в единую синтаксическую формулу с абстрактными словами *помыслы* и *совесть*. В ней проступает некий предметный остаток, сообщающий представлению оттенок наглядности; за текстом как бы возникает образ угодливого чиновника.

Следующие строфы развивают контрастную, возвышенную, тему природы и творчества. И здесь, так же как в «Когда за городом...», словесная атмосфера сразу меняется:

Дивясь божественным природы красотам
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья...

Это опять называние понятий вне всякой метафорической обработки, но, конечно, это не просто слова, которым контекст придает те или иные эмоциональные оттенки. Это слова с готовым уже признаком ценности, с традиционно-эмоциональным значением. И в то же время это отнюдь не слова-знаки элегического слога. Слова-знаки могли существовать только в замкнутой системе условного поэтического языка. В пушкинском

словоупотреблении 1836 года они невозможны. Среди равноправных, бесконечно многообразных слов, свободно поступающих из действительности, эти традиционные слова теряют свое узкоэстетическое, украшающее назначение. Теперь это символы, выношенные культурным сознанием народа. Это самые важные для человека слова, и потому только они имеют право звучать возвышенно. Так звучат здесь: природа, красота, искусство, вдохновение. Словосочетание *восторги умиления* в условиях элегического слога было бы стертой формулой, но здесь ему возвращена психологическая конкретность и тем самым идеологическая подлинность.

Слово в поздней пушкинской лирике — это слово во всех своих познавательных, описательных, эмоциональных возможностях, чувствительное к тончайшим изменениям контекста, бесконечно смыслоемкое и богатое ассоциациями.

Ничего подобного этому не давала, да и не стремилась дать предшествующая русская поэзия. Вокруг великих открытий Пушкина-лирика не создавалось литературной школы (такова судьба пушкинского наследия последних лет). Его опыт понадобился Некрасову, понадобился Тютчеву 50-х годов. Но еще раньше к стилистическим принципам поздней лирики Пушкина вплотную подошел Лермонтов.

Необходимо оговориться сразу: стихи Лермонтова 1840—1841 годов *не похожи* на последние стихи Пушкина (похожи бывают только эпигоны). Дело не в сходстве отдельных произведений, а в близости художественного принципа. Мы даже не знаем, что именно из пушкинской лирики 1835—1836 годов было Лермонтову известно. Быть может, Лермонтов знал кое-что из ненапечатанных произведений Пушкина через А. Краевского, с которым сблизился в последние годы своей жизни¹¹, — решающего значения это не имеет. Во всяком случае, для Лермонтова существовали стилистические принципы, заложенные в «Онегине», в «Домике в Коломне», в пушкинской прозе. Развивая эти предпосылки, Лермонтов самостоятельно шел к новой форме лирики. Реализм не успел полностью возобладать в лирике Лермонтова. Но группа стихотворений, возникших на новой основе, вероятно, и должна была оказаться зерном будущего развития, оборвавшегося гибелью поэта.

В литературе о Лермонтове указывалось, что «Родина» близка к знаменитой XVI строфе «Путешествия Онегина»:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,

Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор...
и т. д.

Есть даже текстуальные совпадения. Например, у Пушкина:

Перед гумном соломы кучи...

У Лермонтова:

Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой...

У Пушкина:

Да пьяный топот трепака...

У Лермонтова:

На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

И все же «Родина» ближе к такому произведению, как «Вновь я посетил...», чем к «Путешествию Онегина». В сложном, ироническом контексте «Путешествия» «низкая действительность» еще не равноправна, она только борется за равноправие. Это подчеркнуто картиной скотного двора; подчеркнуто полемическими строками:

Тьфу! Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

У Лермонтова в «Родине» тоже две контрастные темы, из которых первая (тема официальной России) дается в традиционных поэтических формулах: «Слава, купленная кровью», «Темной старины заветные преданья» и т. д. Во второй части вместе с темой русской деревни в стих сплошным потоком вступают «прозаизмы», но только они не несут на себе уже никаких следов происхождения из «низкой» действительности.

«Родина» — лучшее доказательство того, что реализм в поэзии, который у нас часто неудачно называют «снижением», на самом деле является возвышением вещей, превращением обычных вещей в поэтическую ценность. Тема демократической, народной России осуществляется прозаизмами, которые звучат возвышеннее самых высоких слов. Вот почему Лермонтов в «Родине» во многом предсказывает пути Некрасова.

Торжественная интонация возникает в первой строке стихотворения:

Люблю отчизну я, но странною любовью! —

и идет до самого конца, захватывая прозаизмы второй части:

Люблю дымок спаленной жнивы,
 В степи ночующий обоз,
 И на холме средь желтой нивы
 Чету белеющих берез.
 С отрадой, многим незнакомой,
 Я вижу полное гумно,
 Избу, покрытую соломой,
 С резными ставнями окно;
 И в праздник, вечером росистым,
 Смотреть до полночи готов
 На пляску с топаньем и свистом
 Под говор пьяных мужичков.

Поэт говорит о том, что он любит, что доставляет ему отраду. Но предметы личного пристрастия возведены здесь в степень символов русской национальности. Это вещи из быта, прямо названные, охарактеризованные то логическими определениями (спаленная жнива, ночующий обоз), то наиболее общими признаками (желтая нива), то резкой, единичной деталью (с резными ставнями окно). Но оболочка «нагого слова» вбирает в себя всю эмоциональность, всю идеологическую значительность темы русской деревни, русской природы, подготовленную работой русской общественной мысли над проблемой народности, подготовленную Пушкиным. С присущей ему прямоотой и некоторой дидактичностью мысли Лермонтов дает ряд вещественных представлений, которые в то же время являются идеологическими формулировками. И это явление совсем другого порядка, чем заведомо готовые ценности одического или элегического стиля передовой русской поэзии начала XIX века. Здесь мы поистине присутствуем при зрелище становления поэтических ценностей, поэтических символов, которые в дальнейшем стали неотъемлемым достоянием русской культуры.

Лермонтовский стиль по своим тенденциям демократичен. Именно у позднего Лермонтова завершается процесс борьбы тем и слов за равноправие. Если тема обыденного быта и слова, носители этой темы — *обоз, гумно, даже пьяные мужички*, — приобретают возвышенный, символический смысл, то происходит и обратное: тема, сама по себе высокая, реализуется обыденными словами.

В этом отношении особенно характерно стихотворение «Пророк» (1841), в котором и библейская тема как бы предрас-

полагает к особому, «избранному» языку. Между лермонтовским и пушкинским «Пророком» правильно устанавливали тесную связь; отмечалось, что сюжет «Пророка» Лермонтова как бы начинает развиваться с того момента, на котором он оборвался у Пушкина¹². Но тем заметнее разница стилистических принципов. «Пророк» Пушкина написан в 1826 году, в эпоху еще сильной у Пушкина лексической дифференциации; и для этой библейской темы, хотя бы использованной иносказательно, Пушкин избирает высокую речь, насыщенную славянизмами. Лермонтов в своем «Пророке» отказывается от всякой стилизации, от специальной речевой окраски (такие слова, как *очи*, *глава*, в поэтическом обиходе 30—40-х годов, разумеется, не ощущались как славянизмы).

Смотрите: вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами:
Глупец, хотел уверить нас,
Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:
Как он угрюм и худ и бледен!
Смотрите, как он наг и беден,
Как презирают все его!

Обнаженность, предельная прозаичность речи — конечно, не случайно подчеркнутая такими рифмами, как *вас — нас*, *него — его*, — в этом стихотворении внутренне закономерна: она придает теме пророка-поэта, судьбе пророка-поэта характер особой суровости. С особой значительностью звучат в этом контексте слова: *угрюм*, *худ*, *бледен*, *наг*, *беден* — они не требуют никаких дополнений.

Полный отказ от стилизации в библейской теме имеет и другое значение: он приглушает библейский план стихотворения и выдвигает вперед другой план, подразумеваемый, — план современности.

Новый принцип словоупотребления дал Лермонтову новые возможности в области поэзии размышлений. Но он сыграл решающую роль и в развитии лермонтовской повествовательной лирики.

Уже в юношеской поэзии Лермонтова, когда можно еще говорить о некоторой дифференциации жанров, обнаруживается интерес Лермонтова к балладной форме. Балладную линию он сохраняет до конца. Причем, благодаря единству лермонтовского поэтического сознания, эти баллады среди лирических стихов не выглядят инородным телом, но органически сплета-

ются с основными лермонтовскими темами. Не случайна для лермонтовских баллад тема Кавказа — «Дары Терека», «Тамара»; тема Наполеона — «Воздушный корабль»; тема героической борьбы за родину — «Бородино».

Вместе с тем повествовательная форма естественно начинает служить тому стремлению к объективации лирического «я», которое обнаруживается в творчестве Лермонтова начиная с 1836—1837 годов. Так возникает баллада чисто лирического значения («Пленный рыцарь») или повествовательные формы, символически раскрывающие душевное состояние поэта: «Тучи», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», «Утес», «На севере диком...».

В системе жанров баллада занимала особое место. Вернее, она не входила в систему классических жанров и явилась созданием отрицавшего жанры романтизма. То есть она вообще не была жанром в собственном смысле слова, но известным *типом* стихотворения. Для романтической баллады обязательен особый балладный мир — экзотический, условно-фольклорный, декоративно-исторический. Понятно, что в период, когда Лермонтов искал путей для возможно более прямого, свободного проникновения в действительность, баллада перестала его удовлетворять.

Приближение к современности намечается у Лермонтова уже по мере того, как юношеские условные подражания фольклору сменяются у него подлинным усвоением народной культуры. Глубокое чувство настоящего лежит в основе таких вещей, как «Бородино», как «Соседка». Но Лермонтов идет дальше: он создает нечто для русской поэзии совершенно новое — лирическую новеллу, кратчайшую стихотворную повесть о современном человеке. И здесь он снимает весь промежуточный аппарат балладной стилизации.

Лирическая повесть подчинена совсем иным законам, чем развернутое стиховое повествование (поэма или роман в стихах) или чем прозаическая повесть, хотя бы самая краткая.

Только из динамической стихотворной речи, в которой от каждого соприкосновения слов рождаются ассоциации и подраствевания, могло возникнуть лермонтовское «Завещание», психологическая повесть, в которой есть все: события, герои, эмоции, обобщение.

Соседка есть у них одна...
 Как вспомнишь, как давно
 Расстались!.. Обо мне она
 Не спросит... все равно,

Ты Расскажи всю правду ей,
 Пустого сердца не жалеи;
 Пускай она поплачет...
 Ей ничего не значит!

Такую историю можно описать (и описывали) на сотне страниц и на тысяче страниц, но тогда это будет, в сущности, совсем другая история. «Завещание» — это торжество смысловой объемности слова. Это динамический сгусток, который дается читателю не развернутым, и читатель внутренне постигает его в каком-то молниеносном охвате.

На тех же свойствах словесной объемности, многозначительности держится странный, крайне сложный сюжет лирической повести «Сон».

Этой сюжетной законченности нет в «Валерике», где переплетаются быт и любовная лирика, размышления и описания:

На берегу, под тенью дуба,
 Пройдя завалов первый ряд,
 Стоял кружок. Один солдат
 Был на коленях; мрачно, грубо
 Казалось выраженье лиц,
 Но слезы капали с ресниц,
 Покрытых пылью... на шинели,
 Спиною к дереву, лежал
 Их капитан. Он умирал;
 В груди его едва чернели
 Две ранки: кровь его чуть-чуть
 Сочилась...

Сначала сцена дана отдельными крупными штрихами, означены основные черты обстановки: берег, дуб, завалы, солдаты. Потом солдаты — поза одного из них, выражение их лиц — конкретизируются. И вслед за этим в текст внезапно вторгается мельчайшая деталь, к тому же резко выделенная стиховым переносом:

Но слезы капали с ресниц,
 Покрытых пылью...

Деталь предметная, наглядная и в то же время доводящая до читателя все, что ему нужно здесь знать об этих людях, измученных походом и боем. Деталь эта, с последующим многоточием, разрезает текст. Вслед за тем появляется герой сцены, умирающий капитан; и тогда осмыслиется все предыдущее: выражение солдатских лиц, слезы. Образ умирающего капита-

на возникает из сопоставления отдельных фактических признаков — *на шинели, спиной к дереву*: в груди у него не абстрактная «рана», но нечто предметное, вполне представимое: *две ранки*. *Он умирал* — меньше, чем сказано этими словами, уже невозможно сказать, а между тем эти два слова являются смысловым и эмоциональным центром всей сцены.

«Валерик», как известно, оказал воздействие на Толстого в эпоху его работы над «Севастопольскими рассказами»¹³, а «Севастопольские рассказы» — подготовительная ступень к «Войне и миру». Разумеется, на Толстого должна была произвести впечатление не только описательная конкретность «Валерика», но и размышления о смысле жизни, о судьбе человека. И для Лермонтова описательная конкретность неотделима от обобщения. Смерть капитана — основа, на которой вырастает лермонтовский вопрос:

Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?

В «Завещании» нет таких размышлений от автора, но современники восприняли эту вещь именно как обобщающую, философскую.

Новый поэтический принцип, открытый Пушкиным и разработанный Лермонтовым совершенно самобытно (Пушкину, например, лирическая новелла вовсе незнакома), — принцип реалистический, ибо он отменяет условную стилистическую среду, стоящую между поэтом и миром; он позволяет мысли поэта проникать в настоящее, свободно познавая социальную судьбу современного ему человека. Это — великое и непреходящее завоевание мировой культуры.

