



Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

Лермонтов как историко-литературная проблема

1

Творчество Лермонтова до сих пор еще почти не осмыслено как историко-литературный факт. Традиционная история литературы рассматривала его лишь как «отражение» общественных настроений, как «исповедь интеллигента 30—40-х годов»; что касается других работ, то они имеют характер импрессионистических толкований — религиозно-философского или психологического типа. Возрождение литературной науки, начавшееся в России лет 15 назад, не коснулось Лермонтова, несмотря на его чрезвычайную популярность. Это объясняется, по-видимому, тем, что Лермонтов не стоит в ряду поэтов, художественное воздействие которых ясно ощущалось новым поколением и привлекало к себе заново внимание критиков и исследователей. В составе литературных традиций, образовавших собою русский символизм, имя Лермонтова, несмотря на тяготение к нему отдельных поэтов (особенно — Блока), не может стоять рядом с именами Тютчева и Фета. Лермонтов пригодился в период увлечения «ницшеанством» и «богоискательством» (Мережковский, Закржевский¹) — но и только. Прошел этот период — и вопрос о Лермонтове перестал быть очередным, хотя остался по-прежнему неясным. Столетняя годовщина рождения Лермонтова, совпавшая с началом европейской войны (1914 г.), не внесла ничего существенно нового в изучение его творчества. Академическое издание прошло с полным равнодушием мимо этой историко-литературной проблемы, ссылаясь на «гениальнейшую оценку» Белинского (как будто вопрос идет о простой эстетической оценке) и оправдываясь тем, что разноречивые суждения потомства о характере и

сущности поэзии Лермонтова — «лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта» (<Полн. собр. соч. СПб., 1913.> Т. V, стр. СХХII). В целом литература о Лермонтове, несмотря на свою обширность, так бессильна и так ненаучна, что в работе над ним опереться почти не на что.

Лермонтов не может быть изучен, пока вопрос о нем не будет поставлен конкретно и историко-литературно в настоящем смысле этого слова. Религиозно-философские и психологические истолкования поэтического творчества всегда будут и неизбежно должны быть спорными и разноречивыми — они характеризуют собой не поэта, а ту современность, которой порождены. Они в этом смысле субъективны и корыстны. Проходит время — и от них не остается ничего, кроме «спорных и разноречивых суждений», подсказанных потребностями и тенденциями эпохи. Историю понимания или истолкования художественных произведений нельзя смешивать с историей самого искусства. *Изучать* творчество поэта не значит просто оценивать и истолковывать его, потому что в первом случае оно рассматривается исторически, на основе специальных теоретических принципов, а во втором — импрессионистически, на основе общих предпосылок вкуса или мировоззрения.

Подлинный Лермонтов есть Лермонтов, *понятый исторически* — как сила, входящая в общую динамику своей эпохи, а тем самым — и в историю вообще. Мы изучаем *историческую индивидуальность*, как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психофизическую), для изучения которой должны привлекаться совсем другие материалы. Изучение творчества поэта как непосредственной эманации его души или как проявления его индивидуального, замкнутого в себе «языкового сознания»² приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства. Наталкиваясь на многообразие и изменчивость или противоречивость стилей в пределах индивидуального творчества, исследователи принуждены чуть ли ни всех писателей квалифицировать как природы «двойственные»: Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тютчев, Тургенев, Толстой, Достоевский и т. д. — все прошли сквозь эту квалификацию. В Лермонтове рядом с «демонизмом» оказалась «голубизна» (статья С. Дурылина в «Русск<ой> мысли», 1914, X)³, потому что у него не только глаза, небо и степи, но даже звезды — «голубые». На этом пути «имманентных» истолкований мы пришли к тупику, и никакие компромиссы, на лингвистической или другой основе, помочь не могут. Мы

должны решительно отказаться от этих опытов, диктуемых миросозерцательными или полемическими тенденциями.

Литературная эпоха, к которой принадлежал Лермонтов (30—40-е гг.), должна была решить борьбу стиха с прозой — борьбу, которая ясно определилась уже к середине 20-х годов. На основе тех принципов, которые образовали русскую поэзию начала XIX века и создали стих Пушкина, дальше идти было некуда. Предстояло найти новые эстетические нормы и выразительные средства для стиха, потому что на прежнем пути ничего, кроме эпигонства, явиться не могло. Наступал период снижения поэтического стиля, падения высоких лирических жанров, победы прозы над стихом, романа над поэмой. Поэзию надо было сделать более «содержательной», программной, стих как таковой — менее заметным; надо было усилить эмоциональную и идейную мотивировку стихотворной речи, чтобы заново оправдать самое ее существование. Как всегда в истории, процесс этот развивается не в виде одной линии фактов, а в сложной форме сплетения и противопоставления различных традиций и методов, борьба которых и образует эпоху. Главенство одного метода или стиля является уже как результат этой борьбы, как победа, за которой неизменно следует падение. Одновременно с Пушкиным действуют другие поэты — не только примыкающие к нему, но и идущие другими путями, Пушкину несвойственными: не только Вяземский, Баратынский, Дельвиг, Языков и т. д., но и Жуковский, и Тютчев, и Полежаев, и Подолинский, и Мятлев, и Кюхельбекер, и Глинка, и Одоевский, и Бенедиктов, и т. д. Так и позже — рядом с Некрасовым стоит Фет, свидетельствуя своим творчеством о том, что Некрасов сам по себе не образует эпохи, что кроме некрасовского метода есть и другой, которому, правда, не суждено стать главным, первенствующим в пределах своей эпохи.

Лермонтову предстояло открыть тот поэтический стиль, который должен был явиться выходом из создавшегося после двадцатых годов стихотворческого тупика и который в потенциальной форме уже существовал у некоторых поэтов пушкинской эпохи. Он должен был пройти сквозь сложный период школьной работы, чтобы ориентироваться среди накопленного материала и выработанных методов и найти свой исторически актуальный путь. Между пушкинской эпохой и эпохой Некрасова—Фета должна была быть создана поэзия, которая, не отрываясь от традиций и достижений предыдущей эпохи, явилась бы вместе с тем чем-то отличным от господствовавшего в

20-х годах стиля. Для революции время еще не наступило, но необходимость реформы ощущалась уже совершенно ясно. Надо было суметь отбросить изжитое, а остальное, не потерявшее еще жизнеспособности, собрать воедино, невзирая на некоторые внутренние противоречия, обусловленные борьбой разных традиций. Надо было смешать жанры, наделить стих особой эмоциональной напряженностью, отяжелить его мыслью, придать поэзии характер красноречивой, патетической исповеди, хотя бы от этого и пострадала строгость композиции. Орнаментальная воздушность формы («глуповатость», по выражению Пушкина)⁴ выродилась у эпигонов в однообразный, механически повторяющийся и потому уже не ощущаемый узор. Явилась толпа поэтов, но — «стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать» (Марлинский — в статье «О романе Н. Полевого “Клятва при гробе господнем”», 1833 г.)⁵.

Путь Лермонтова не был по существу новым — традиции остались те же, а основные принципы, характерные для русской поэзии 20-х годов, подверглись только некоторому видоизменению. Лермонтов был непосредственным учеником этой эпохи и в творчестве своем не отвергал ее, как это позже сделал Некрасов. Он явился в момент ее спада, когда борьба разных поэтических тенденций остывала и уже ощущалась потребность в примирении, в подведение итогов. Борьба архаистов, стремившихся возродить высокую лирику, с Пушкиным и Жуковским, споры об оде и элегии — все это не коснулось Лермонтова. Обойдя эту партийную борьбу, развившуюся к середине 20-х годов и породившую, рядом с поэзией Пушкина, поэзию Тютчева*, Лермонтов ослабил те формальные проблемы, которые волновали поэтов старшего поколения (проблемы главным образом лексики и жанра), и сосредоточил свое внимание на другом — на усилении выразительной энергии стиха, на придаче поэзии эмоционально-личностного характера, на развитии патетического красноречия. Поэзия Лермонтова вмещает в себе черты разных по типу стихотворных стилей — говорного, с опорой на прозаическую интонацию, напевного, отличающегося мелодизованной интонацией, и декламационного, основой для которого служит интонация ораторская**. Их стилистические особенности несколько сглажены в пользу эмоциональ-

* См. статью Ю. Тынянова «Вопрос о Тютчеве» (Книга и революция. 1923. № 3)⁶.

** Подробно об этом — в моей книге «Мелодика стиха» (Петербург, 1922).

ной выразительности, которая и является принципом их сочетания. Каким бы стилем ни пользовался Лермонтов («И скучно и грустно», «Когда волнуется желтеющая нива...», «Я, мать божия, ныне с молитвою...», «Первое января», «Последнее новоселье»), он придает своим стихам личностно-патетический характер, благодаря чему они приобретают особую силу воздействия. Поэзия приняла форму душевной исповеди, стих явился заново мотивированным — как выражение душевной и умственной взволнованности, как естественное выразительное средство.

Период высокой стихотворной культуры кончался — поэзия должна была завоевать себе нового читателя, который требовал «содержательности». Белинский, который и был главой этих новых читателей, в отличие от других критиков (Вяземский, Надеждин, Полевой, Шевырев), бывших представителями от литературы, приветствовал Лермонтова как поэта, сумевшего дать требуемое. Ему было важно, что Лермонтовым внесено в русскую поэзию глубокое «содержание», которого не было у Пушкина, а вместе с тем Пушкин не отвергнут: «Как творец русской поэзии, Пушкин на вечные времена останется учителем (*maestro*) всех будущих поэтов; но если б кто-нибудь из них, подобно ему, остановился на идее художественности — это было бы ясным доказательством отсутствия гениальности или великости таланта. <...> Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. <...> для Лермонтова стих был только средством для выражения его идей, глубоких и вместе простых своею беспощадною истиною, и он не слишком дорожил им» («Отечественные зап<иски>», 1843, № 2)⁷. В письме к Боткину Белинский высказывает свой взгляд на Лермонтова еще определеннее: «Лермонтов далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову; но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественной природы, исполинский взмах, демонский полет <...> — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина» («Письма» В. Г. Белинского, т. II, стр. 284)⁸. Не решаясь отказаться от прошлого и еще сохраняя полное уважение к Пушкину, Белинский тем не менее уже заносит руку на «идею художественности» и начинает говорить о «содержании» как о чем-то особом и более важном, чем пушкинская «художественность». Отсюда один

шаг до того положения, которое создалось в 60-х годах, когда разрешалось писать стихи только Некрасову, если он уже никак не может выражать свои мысли иначе, а Пушкин был осмеян и отброшен, как пустой набор слов. Лермонтов стоит на границе этих двух эпох: замыкая собою пушкинскую эпоху, он в то же время подготавливает натиск на нее.

Суждение Белинского характерно для читателей его времени. Ничего конкретного о поэзии Лермонтова, как и о других литературных явлениях, Белинский сказать не умеет — в этих случаях он, как типичный читатель, говорит общими фразами и неопределенными метафорами («треск грома, блеск молнии, взмах меча, визг пули» — о стихе Лермонтова). В качестве материала для конкретного историко-литературного изучения Лермонтова гораздо содержательнее и ценнее суждения других критиков — из писательского лагеря. Эти суждения отличаются гораздо большей сдержанностью — поэзия Лермонтова не производит на них впечатления нового пути. Они находят в ней «эклектизм», подражательность, упрекают в многоречии и расплывчатости. К мнению Белинского близок только критик «Северной пчелы», статья которого («Сев<ерная> пчела», 1840, № 284 и 285) особенно интересна тем, что в ней подчеркивается упадок интереса к стихам и самого стихотворчества: «Это такой дорогой подарок для нашего времени (говорит критик о лермонтовском сборнике 1840 г.), почти отвыкшего от истинно художественных поэтических созданий, что, право, нельзя налюбоваться этою неожиданною находкой. <...> Надобно много иметь силы, много самобытности, много оригинальности, чтобы к *стихам* приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены *мальчишкам в забаву*»⁹. Иначе понял творчество Лермонтова Шевырев, мнение которого, как тонкого критика и поэта, нащупывавшего новые методы вне Пушкина и стоявшего на одном пути с Тютчевым, чрезвычайно важно — тем более что оно отличается резкой определенностью и конкретностью. Шевырев отмечает у Лермонтова «какой-то необыкновенный протеизм таланта, правда замечательного, но тем не менее опасный развитию оригинальному <...> вам слышатся попеременно звуки то Жуковского, то Пушкина, то Кириши Данилова, то Бенедиктова; примечается не только в звуках, но и во всем форма их созданий; иногда мелькают обороты Баратынского, Дениса Давыдова; иногда видна манера поэтов иностранных — и сквозь все это постороннее влияние трудно нам доискаться того, что, собственно, принадлежит новому поэту и где предстает он са-

мим собою. <...> Лермонтов как стихотворец явился на первый раз протеем с необыкновенным талантом: его лира не обозначила еще своего особенного строя; нет, он подносит ее к лирам известнейших поэтов наших и умеет с большим искусством подладить свою на строй уже известный. <...> Мы слышим отзвуки уже знакомых нам лир — и читаем их как будто воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия» («Москвитянин», 1841, № 4, стр. 525—540)¹⁰. В некоторых стихотворениях Лермонтова («Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Три пальмы», «Памяти А. И. О—го», «Молитва») обнаруживается, по мнению Шевырева, «какая-то особенная личность поэта», но «не столько в поэтической форме выражения, сколько в образе мыслей и в чувствах, данных ему жизнью». Такие вещи, как «И скучно и грустно», «Журналист, читатель и писатель», «Дума», производят на Шевырева «тягостное впечатление» — не недостатками стиха или стиля, а опять-таки содержащимися в них мыслями и чувствами. Он отстаивает высокую поэзию — «поэзию вдохновенных прозрений, поэзию фантазии творческой, возносящуюся над всем существенным».

По поводу этой статьи Вяземский писал Шевыреву 22 сентября 1841 г.: «Кстати о Лермонтове. Вы были слишком строги к нему. Разумеется, в таланте его отзывались воспоминания, впечатления чужие; но много было и того, что означало сильную и коренную самобытность, которая впоследствии одолела бы все внешнее и заимствованное. Дикий поэт, то есть неуч, как Державин например, мог быть оригинален с первого шага; но молодой поэт, образованный каким бы то ни было учением, воспитанием и чтением, должен неминуемо протереться на дороге по тропам избитым и сквозь ряд нескольких любимцев, которые пробудили, вызвали и, так сказать, оснастили его дарование. В поэзии, как в живописи, должны быть школы» («Русск<ий> арх<ив>», 1885, кн. 2, стр. 307). Нам здесь особенно важно то, что Вяземский, в сущности, не возражает против основного тезиса Шевырева, а лишь смягчает его суровость указанием на неизбежность «школьных» подражаний. Надо при этом помнить, что как Шевырев, так и Вяземский говорят не о юношеских стихах Лермонтова, которых современники не знали, а о стихах 1836—1840 гг. Показательно, что и в них Вяземский, вместе с Шевыревым, замечает «впечатления чужие», хотя и находит признаки самобытности.

Ощущение поэзии Лермонтова как собирательной («воспоминания русской поэзии последнего двадцатилетия»), впитав-

шей в себя разные, даже противоречившие друг другу или борющиеся между собою, стили и жанры, принадлежит не одному Шевыреву. Кюхельбекер, еще в 1824 году выступивший против поэзии Жуковского («Мнемозина», часть II) и защищавший права «высокой» поэзии¹¹, высказывается в том же духе, признавая только, что самое дело собирания или сплава разнородных поэтических тенденций есть дело серьезное и исторически нужное. В дневнике 1844 г. он записывает: «Вопрос: может ли возвыситься до самобытности талант эклектически-подражательный, каков в большей части своих пьес Лермонтов. Простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого *одного* поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает, или, лучше оказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Жуковскому, и Кюхельбекеру... Но в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица» («Русск<ая> стар<ина>», 1891, X, 99—100). Кюхельбекер, уже отошедший к этому времени от непосредственного участия в литературной борьбе, склонялся сам, по-видимому, к мысли о примирении партий и увидел в Лермонтове возможность такого примирения. Эту же мысль высказывает и Белинский, говоря, что «мы видим уже начало истинного (*не шуточного*) примирения всех вкусов и всех литературных партий над сочинениями Лермонтова»¹². Особенное ударение, которое Белинский делает на слове «не шуточного», показывает, что потребность в примирении чувствовалась и высказывалась и раньше — своеобразный эклектизм Лермонтова явился удовлетворением этой потребности, потому что представлял собою не простое эпигонство одного направления, а нечто иное. Шевырев оказался наиболее суровым судьей Лермонтова именно потому, что продолжал занимать боевую позицию и не стремился к «примирению». Борьба оды и элегии должна была привести к разложению обоих этих жанров и дать, с одной стороны, лирику Тютчева, где ода сжалась и, сохранив свой ораторский пафос, превратилась в лирический «фрагмент», с другой — к поэзии Лермонтова, где элегия потеряла свои строгие классические очертания и, осложнившись сюжетным, балладным элементом, предстала в форме текучей медитации или «думы». Эту нестойкость, текучесть формы особенно резко почувствовали поклонники строгих классических жанров, как Шевырев. К нему примыкает и Гоголь, в устах которого «окончанность» или «окончатель-

ность» была высшей похвалой. В творчестве Лермонтова он не видит этой «окончанности» формы и объясняет это отсутствием любви и уважения к своему таланту: «...никто еще не играл так легкомысленно со своим талантом и так не старался показать к нему какое-то даже хвастливое презрение, как Лермонтов. Ни одно стихотворение не выносилось в нем, не возлеялось чадолюбиво и заботливо, не устоялось и не сосредоточилось в себе самом; самый стих не получил еще своей собственной твердой личности и бледно напоминает то стих Жуковского, то Пушкина; повсюду — излишество и многоречие. В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такую правильную, благоуханную прозою»¹³.

Все приведенные суждения отчетливо показывают, что никакой неожиданности или загадочности в творчестве Лермонтова для современников не было. Наоборот — многие из них приветствовали его именно потому, что увидели в нем исполнение своих желаний и чаяний. Конечно, борьба не прекратилась. Белинский указывает, что стихотворение «И скучно и грустно» из всех пьес Лермонтова «обратило на себя особенную неприязнь старого поколения»¹⁴. Как мы видели, именно эта вещь, в числе других, произвела на Шевырева «тягостное впечатление» и вызвала длинную тираду о том, какой должна быть русская поэзия. Здесь дело не только в поколениях. Шевырев правильно увидел в этих стихах Лермонтова начало пути к снижению высокой лирики, к торжеству стиха как эмоционального «средства выражения» над стихом как самодовлеющей, орнаментальной формой. Он, как архаист и борец за «поэзию вдохновенных прозрений», не хотел уступать первое место поэзии, сниженной до альбомной медитации или публицистической, злободневной статьи. Ему пришлось уступить — победила и стала на время господствующей именно такая поэзия, но «высокая» лирика, конечно, не исчезла не только при Лермонтове, но и при Некрасове — изменилось только взаимоотношение этих стилей, существующих и более или менее ожесточенно борющихся между собой во всякую эпоху. Фета оттеснил Некрасов, но зато позже явились Бальмонт, Брюсов, В. Иванов, а некрасовское начало скромно приютилось в «Сатириконе» (Саша Черный и др.), чтобы потом с новой силой зашуметь в стихах Маяковского. Господствующее направление не исчерпывает собой эпоху и, взятое изолированно, характеризует собой не столько состояние поэзии, сколько вкусы читателей. Реально движение искусства всегда выражается в форме

борьбы сосуществующих направлений. Каждый литературный год вмещает в себя произведения разных стилей. Победа одного из них является результатом борьбы и в момент своего полного выражения уже не типична для эпохи, потому что за спиной этого победителя уже стоят новые заговорщики, идеи которых недавно казались устарелыми и изжитыми. Каждая эпоха характеризуется борьбой, по крайней мере, двух направлений или школ, из которых одно, постепенно побеждая и тем самым превращаясь из революционного в мирно властвующее, обрастает эпигонами и начинает вырождаться, а другое, вдохновленное возрождением старых традиций, начинает заново привлекать к себе внимание. В момент распада первого обычно образуется еще третье направление, которое старается занять среднюю позицию и, требуя реформы, сохранить главные завоевания победителя, не обрекая себя на неизбежное падение. На вторых путях, в качестве запасных до времени, остаются направления, которые не имеют резко выраженных теоретических принципов, а в практике своей развивают неканонизованные, малоиспользованные традиции и, не отличаясь определенностью стиля и жанров, разрабатывают новый литературный материал.

Возвращаясь к Лермонтову. «И скучно и грустно» должно было возмутить Шевырева, потому что здесь элегия снизилась до альбомной медитации. Явилась «низкая» разговорно-меланхолическая интонация («Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать? ...Любить — но кого же?») и прозаичность оборотов («не стоит труда», «и жизнь, как посмотришь»), которые угрожали высокому лирическому стилю такими последствиями, как поэзия Надсона. С другой стороны, от «Думы» и «Журналиста» — один шаг до Некрасова. Но сам Лермонтов этого шага все же не делает, оставаясь на границе двух эпох и не порывая с традициями, образовавшими пушкинскую эпоху. Он не создает новых жанров, но зато нетерпеливо переходит от одних к другим, смешивая и сглаживая их традиционные особенности. Рядом с тенденцией к снижению стиля мы видим и обратную ей тенденцию — к поэтизации, которая придает его поэмам декоративный характер. Лирика становится «многоречивой» и принимает самые разнообразные формы — от альбомных записок до баллад и декламационных «дум»; поэма в описательной и повествовательной части, столь выдвинутой Пушкиным, сокращается, приобретая условно-декоративный характер, а развертывается в части монологической. Жанр становится неустойчивым — зато необычайную крепкость и остроту приобре-

тают лирические формулы, которые Лермонтов переносит из одной вещи в другую, не обращая внимания на различие стилей и жанров. Если поэзия Тютчева по существу своему афористична и фрагментарна, то поэзия Лермонтова отличается от нее тем, что здесь афоризмы не развивают из себя особой формы и не являются ее конструктивным принципом, а лишь вкраплены, вставлены — как эффектные ораторские формулы, раз навсегда выработанные и пригодные в любом месте. Еще Е. Растопчина, оставившая в своих воспоминаниях жуткий портрет Лермонтова*, заметила, что он, в противоположность Пушкину, ищет, улаживает, округляет фразу, совершенствуя стих, но первоначальная мысль не имеет полноты, неопределенна и колеблется. Тот же стих, та же строфа или идея вставлены в совершенно разные пьесы. Действительно, Лермонтов может переносить действие своей поэмы с берегов Гвадалквивира («Исповедь») в Россию XVI века («Боярин Орша»), а отсюда — в современную Грузию («Мцыри») и, несмотря на сюжетные перемены, сохранить в неприкосновенности не только отдельные строки, но целые главы. Очевидно — конструктивной, органической связи между этими главами (монологами) и остальными элементами поэмы у него не было. Не пуская в печать стихотворений, написанных раньше 1836 г., он вместе с тем постоянно пользуется готовыми формулами, сложившимися еще в период 1830—1831 гг. Материал его неподвижен и очень часто не создан им, а взят в готовом виде у других поэтов. Внимание его сосредоточено на том, чтобы, накопив его, собрать все куски в одну мозаику**. Иначе говоря, подлинной конструктивности, при которой материал и композиция сливаются в одно формальное целое, взаимно влияя друг на друга, у Лермонтова нет — ее заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах. К их образованию одинаково тяготеют все лермонтовские формы, родня лирику с поэмой, поэму с повестью, повесть с драмой. Конечно, это — не просто особенность его души, его темперамента или, наконец, его индивидуально-

* «Я до сей поры помню странное, впечатление, произведенное, на меня этим бедным ребенком, заgrimированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием» («Русск<ая> стар<ина>», 1882, № 9)¹⁵.

** Об этом говорит и В. Фишер в статье «Поэтика Лермонтова» (юбилейный сборник «Венок М. Ю. Лермонтову». <М.; Пг.,> 1914. С. 198—199).

го «языкового сознания», а факт исторический, характерный для него как для индивидуальности исторической, выполнявшей определенную, историей требуемую, миссию.

2

При изучении Лермонтова мы обычно забываем о том, что огромное большинство его стихотворений стало известным уже после его смерти — в 1859—1891 гг., т. е. тогда, когда эпоха, его образовавшая, уже отошла в прошлое. Для 30—40-х годов Лермонтов был автором романа «Герой нашего времени» и 70—80 стихотворений. Стихотворений, написанных до 1836 г., Лермонтов не печатал. Этим 1836 годом творчество его делится на два периода: 1828—1832 и 1836—1841. Между ними лежит промежуток, когда Лермонтов почти ничего не пишет, кроме своих юнкерских поэм («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша»), лишь подчеркивающих собою оскудение творчества в эти годы. Разница между этими двумя периодами сказывается не в каком-либо резком переломе, а в том, что, пройдя через длинный ряд опытов, Лермонтов сосредоточивается на определенных тенденциях, отбрасывая все остальное.

Школьная работа Лермонтова так обширна, что количественно подавляет собой творчество последних лет. В первый период им написано до 300 стихотворных вещей, между тем как во второй — всего около 100. На юношеском его периоде с особенной ясностью отпечатлевается историческая борьба форм и жанров. Он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830—1831 гг., кроме лирики и поэм, написаны уже драмы — «Испанцы» (в стихах), «Menschen und Leidenschaften» и «Странный человек», а в 1832 г. — повесть «Вадим». Начинает Лермонтов с поэм, как наиболее популярного и разработанного в это время жанра. Здесь резко обнаруживается тот «эклектизм», о котором писал Кюхельбекер. Он не просто *подражает* избранному, «любимому» поэту, как это обычно бывает у начинающих поэтов, а окружает себя всей русской поэзией от Ломоносова до Пушкина и *склеивает* поэму из чужих кусков. Он берет стихи Ломоносова, Дмитриева, Батюшкова, Жуковского, Козлова, Марлинского, Пушкина и создает из них некий сплав. В ранних поэмах он еще совершенно безразличен к стилям поэтов, которыми пользуется, так что в поэму «Корсар» (1829) рядом с Пушкиным («Братья разбойники», «Кавказский пленник»,

«Бахчисарайский фонтан», «Евгений Онегин») и Байроном — Козловым («Абидосская невеста») и Марлинским («Андрей Перяславский») попадает цитата из оды Ломоносова. Такие сочетания разных кусков показывают, что Лермонтов в это время был уже очень начитан в области русской поэзии и многое хранил в памяти, чтобы использовать в своих опытах. В трех соседних строках «Корсара» он соединяет цитату из «Кавказского пленника» Пушкина с цитатой из «Евгения Онегина». Создание материала заново Лермонтова не интересует — внимание направлено на группировку и склеивание готового. Отсюда его ранняя тяга к литературе. К 1830 г. русская литература уже перестает удовлетворять его, кажется ему бедной — и конечно, не столько сама по себе, сколько как материал для использования: «Наша литература (записывает он в 1830 г.) так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать»¹⁶. С этого времени начинается усиленное чтение иностранной литературы.

В 1830 г., как сообщает в своих «Записках» Е. А. Хвостова (Сушкова), Лермонтов «декламировал Пушкина, Ламартина и был неразлучен с огромным Байроном»¹⁷. По заметкам самого Лермонтова тоже видно, что именно в этом году он начал увлекаться Байроном. Однако в увлечении этом надо отличать увлечение образом Байрона как идеалом «великого человека» от чисто литературного интереса к его произведениям. Увлечение жизнью Байрона (книга Т. Мура¹⁸) характерно для всей этой эпохи в той же мере, как увлечение фигурой Наполеона, и относится к области умственной культуры в целом, а не к литературе как таковой. Оно одинаково захватывает собой как Пушкина, так и Марлинского, который пишет К. Полевому в 1833 г.: «Не даром, но долей похож я на Байрона»*. Что касается литературы, то здесь надо принять во внимание, что ко времени Лермонтова Байрон уже утвердился в русской поэзии через Жуковского, Козлова, Полежаева, Подолинского, Пушкина и других — рядом с В. Скоттом, Т. Муром, Соути, Вордсвортом и т. д. На русской почве все эти писатели испытывали характерные превращения — в связи с местными литературными традициями и потребностями. Говоря о «влияниях», мы обычно упускаем из виду, что иностранный автор сам по себе образовать нового «направления» не может, потому что каждая национальная литература развивается на основе собственных

* *Замотин И.* Романтический идеализм. СПб., 1907. С. 180. — Ср. в стихотворении Лермонтова 1830 г.: «О, если б одинаков был удел!»

традиций. Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразовывается и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он, быть может, характерен и типичен для своей литературы, а то, чего от него требуют. Никакого «влияния» в настоящем смысле этого слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову. Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо простым заимствованием нужного материала. Это становится особенно заметно в такие периоды, когда в пределах местной литературы выдвигается какая-нибудь одна художественная проблема — вопрос о жанрах, о поэтическом языке и т. д., т. е. когда «школы» или «направления», в сущности, нет, а лишь нащупывается область возможных и необходимых преобразований.

Байрон был первоначально использован для организации новой русской поэмы, которая превращалась из «героической» оды, какой она была в XVIII в., в лирическую повесть (tale). Жуковский и Пушкин одновременно потянулись к этому источнику, но первый интересовался главным образом проблемой поэтического языка и потому ограничился переводом, а второй занят был построением поэмы и, заимствовав у Байрона некоторые композиционные приемы, сохранил характерные черты русской традиции, наполняя свои поэмы богатым описательным и историческим материалом (ср. «Мазепу» Байрона с «Полтавой» Пушкина). В лирике и Жуковский, и Пушкин остались вне Байрона, потому что здесь он был им еще не нужен. После Пушкина в области поэмы могли быть сделаны лишь некоторые изменения — в целом жанр достаточно определился и особенно развиваться не мог. И Лермонтов действительно не создает нового жанра, а лишь усиливает лирическую напряженность поэмы, делая ее более сосредоточенной, абстрактной, монологической и следуя в этом уже достаточно наметившейся русской традиции (Полежаев, Козлов, Подолинский). Сложнее для Лермонтова был вопрос о лирике. Классические жанры были исчерпаны — Лермонтову предстояла задача смешать их, ослабить самую их классификацию, изменить характер стиха и стиля. От Пушкина он постепенно отходит к линии Жуковского, как она развилась в стихах хотя бы Козлова и Подолинского, осложняя ее традиции теми приемами, которые намечены были в поэзии Рылеева, А. Одоевского, Полежаева и др. Тут Байрон вместе с Ламартином пригодились Лермонтову. Самое сочета-

ние этих имен, которое до Лермонтова мы находим у Полежаева, показывает, что Байрон сам по себе не имеет здесь значения: дело в особом рода тенденциях, намеченных русской поэзией 20-х годов. Лирическая медитация, как она была развернута Жуковским, должна была явиться в новом обличье — с напряжением лирической эмоции, с усилением ораторской, декламационной тенденции, с усвоением балладных приемов. Эти стилистические и стиховые потребности русской лирики нашли себе опору в иностранной поэзии, от которой и было взято то, что русской поэзии этого времени было необходимо. Многие, что в Байроне совершенно традиционно и принадлежит даже к особенностям не английской поэзии, а английского стихотворного языка, явилось на русской почве в качестве новой формы. Так, например, обстоит дело с неравносложными промежутками между стиховыми ударениями («паузники» или «дольники») и с вариациями анакруз, так же — с мужскими рифмами в четырехстопном и пятистопном ямбе, где традиционный русский стих знал только чередование женских и мужских рифм или не знал рифм вовсе (пятистопный белый стих). «Шильонский узник» или «Мазепа» Байрона не представляли собой в этом смысле ничего нового для английской поэзии, потому что женские рифмы в английском стихе вообще редки, между тем как «Шильонский узник» Жуковского явился стиховым новшеством (позже — его же «Суд в подземелье» из В. Скотта, «Арестант» Полежаева, «Ночь в замке Лары» Козлова из Байрона и т. д.). «Байронизм» здесь, как и во многом другом, совершенно ни при чем. Аполлон Григорьев обращал внимание на то, что влияние Байрона сказалось «на натурах, даже совершенно чуждых мрачного байроновского настроения, на натурах кротких и задумчивых», каковы Жуковский и Козлов¹⁹. Естественный и необходимый вывод из этого — что «натуры» сами по себе имеют здесь очень второстепенное значение и объяснить ничего не могут.

Во всем вопросе об «иностранных влияниях» у Лермонтова важен не Байрон с его натурой и общими взглядами или «мироощущением», а самый факт тяготения русского поэта к иностранной литературе и характер этого тяготения. Тяготение это явилось естественным результатом того, что русская поэзия после Пушкина не могла развиваться путем простой преемственности. Непосредственно от Пушкина могли пойти только эпигоны. Нужно было либо возрождать старые традиции XVIII в. (на чем и настаивали архаисты), либо укреплять неко-

торые, наиболее жизнеспособные, хотя по существу и различные тенденции последнего времени, с опорой на иностранные источники. Именно этим путем и идет Лермонтов. Для после-пушкинской эпохи характерна массовая тяга к чужим литературам. Не один Байрон, а и В. Скотт, и Т. Мур, и Гюго, и Ламартин, и Шатобриан, и А. де Виньи, и Мюссе, и Шиллер, и Гейне и т. д. — все эти имена становятся обиходными не только у Лермонтова, но у всех писателей этого времени. Самое количество этих связей показывает, что пред нами факт не простого «влияния» того или другого поэта, а общего тяготения к *чужому*. Этот факт исторически необходим, как необходимо было русским символистам искать опоры в поэзии Бодлера, Верлена, Малларме, Новалиса, Э. По и т. д., хотя самое направление это было достаточно подготовлено русской поэзией и развивалось на основе собственных традиций (Вл. Соловьев, Тютчев, Фет, Полонский и т. д.). У Марлинского, который в своей работе тоже пользовался иностранным материалом (Ирвинг, Гюго, Бальзак, Байрон, В. Скотт, Жанен и т. д.), мы находим с большим пафосом написанную защиту этого пользования, как совершенно законного и необходимого метода. В 1835 г. он пишет братьям: «...не у одних французов, я занимаю у всех европейцев обороты, формы речи, поговорки, присловия. Да, я хочу обновить, разнообразить русский язык, и для того беру мое золото обеими руками из горы и из грязи, отовсюду, где встречу, где поймаю его. Что за ложная мысль еще гнездится во многих, будто есть на свете галлицизмы, германизмы, чертизмы? Не было и нет их!.. Однажды и навсегда — я с умыслом, а не по ошибке гну язык на разные лады, беру готовое, если есть, у иностранцев, вымышляю, если нет; изменяю падежи для оттенков действия или изощрения слова... В любом авторе я найду сто мест, взятых целиком у других; другой может найти столько же; а это не мешает им быть оригинальными, потому что они иначе смотрели на вещи» *. То, что у Марлинского выглядело странно, дико, выпячивалось как что-то нарочитое, поражало, но не убеждало, то у Лермонтова явилось мотивированным, естественным. А. Григорьев замечает, что Марлинского «уже нельзя читать в настоящую эпоху, — потому что он и в своей-то эпохе промелькнул метеором; но те элементы, которые так дико бушуют в “Аммалат-беке”, в его бесконечно тянувшемся “Мулла-Нуре”, вы ими же, только сплоченными могуچهю, властительною рукою художника, лю-

* *Замотин И.* Романтический идеализм. С. 206—207.

буетесь в созданиях Лермонтова»²⁰. Это *сплачивание* и есть основное дело Лермонтова. До сих пор считается, что факт заимствования малоинтересен, пока не показано общего «влияния», пока эти заимствования не освещены как «проявление конгениальности и близости в мирозерцании»*. Поэтому при сопоставлении Лермонтова с Байроном делалось очень мало конкретных текстовых указаний — они компрометируют традиционную точку зрения на поэзию как на выражение индивидуального «мироощущения» или непосредственную эманацию души. На самом деле художественное творчество есть *работа*, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь* (das Werk). Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как и во всякой другой.

Лермонтов пользуется чужим материалом как для своих ритмических опытов, так и для заполнения своих стихотворений лирическими формулами, сентенциями, сравнениями и т. д. К середине 20-х годов определяется тяга к образованию новых метров и к видоизменению старых. Классический ямб начинает надоедать. В 1825 г. А. Одоевский хвалит Жандра за то, что он в своем переводе «Венцеслава» (Ротру) не употребляет шестистопного ямба²¹. В своих юношеских стихах Лермонтов, продолжая Жуковского, Одоевского, Марлинского, Подолинского и др. и подражая английскому стиху, пробует вводить вариации анакруз, внутренние рифмы и даже «паузы». Английское происхождение этих опытов подтверждается такими вещами, как перевод баллады из «Дон-Жуана» Байрона (1830 г.), где мы находим все эти новшества:

Берегись, берегись! Над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.
Когда *Мавр* пришел в наш родимый дол,
Оскверняячи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.

Ритмическая тенденция подчиняет себе все остальное — синтаксис с трудом согласуется с нею, образуются неуклюжие фразы, стих не ложится свободно, ритмическая доминанта выпячивается:

* См. ст<атью> М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. С. 355).

Видали ль когда, как ночная звезда
 В зеркальном заливе блеснит,
 Как трепещет в струях, как серебряный прах
 От нее рассыпаясь бежит

и т. д.

Эти опыты остались опытами — ни Подолинский, ни Лермонтов не развернули их так, чтобы они сразу вошли в русскую поэзию. После 1831 г. Лермонтов охладевает к ритмическим новшествам и возвращается к традиционному стиху. Известно, что подобные ритмические опыты есть и у Тютчева, и у Хомякова, но их развитие было тогда, очевидно, еще невозможным — оно последовало в наше время.

Рядом с этим мы видим у Лермонтова и другой процесс — разложение классических стиховых форм, их деформацию. Из английской поэзии Лермонтов переносит пятистопный ямб с мужскими рифмами и с вольными цезурами, который производит впечатление скорее ритмической прозы, чем стиха. Даже октава, в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домик в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде — с одними мужскими рифмами («1830 год. Июля 15-го», «Чума», «Арфа»). По образцу Байрона Лермонтов пользуется октавой и для сатиры («Булевар»). Такого рода пятистопным ямбом особенно богат 1830 год — им написаны и поэмы («Джюлио», «Литвинка»). В 1831 г. он приобретает особенно резкий прозаический характер, как в стихотворении «1831 июня 11 дня», которое представляет собою вольную форму медитации — вроде байроновского «Epistle to Augusta»*. После 1831 г. Лермонтов совершенно оставляет этот стих — как в лирике, так и в поэмах.

В юношеских стихах Лермонтова уже заметна и другая особенность, относящаяся к области стиля и стоящая в связи с общим уклоном русской поэзии этого времени к отягощению лирики мыслью, «содержанием», как выразился Белинский. Начинают слагаться и играть главную роль стиховые формулы, рельефно выступающие на фоне остальных строк. А. Одоевский, враждебно настроенный по отношению к французской поэзии, отмечал это явление (имея, по-видимому, в виду поэзию Баратынского и Вяземского) как нежелательное, как вносящее в поэзию рассудочность: «Многие ищут в стихотворении не поэзии, но заметных стихов; восхищаются, когда поэт

* «Послания к Августе» (англ.). — *Сост.*

стройностию целого жертвует мысли отдельной, часто блестящей от одной расстановки понятий и мнимонаравоучительной»²². Слова Одоевского относятся к 1825 г., когда процесс этот еще едва намечался. Лермонтов уже определенно заботится о создании таких «заметных стихов» — и Шевырев отмечает их появление как характерную особенность некоторых лермонтовских вещей. Он указывает, что стихотворения «Не верь себе», «Первое января» и «Дума» — «завострены на конце мыслию или сравнением» и что эта манера «напоминает обороты Баратынского, который во многих своих стихотворениях прекрасно выразил на языке нашем то, что у французов называется *la pointe* и чему нет соответственного слова в языке русском» («Москвитянин», 1841, ч. 4, стр. 533)²³. Этот по существу своему ораторский прием появляется у Лермонтова в связи с общей склонностью его поэзии к красноречию, к риторизму. Таких «заметных стихов», выделяющихся в качестве лирических формул, у Лермонтова очень много — видно, что он заботится о них и специально выискивает. Роль формул часто берут на себя сравнения, появляясь там, где этого требует композиция.

Большинство этих формул и сравнений восходит к литературным источникам. Лермонтов ищет их повсюду и берет там, где находит. Каждое его сравнение, каждую формулу можно заподозрить как заимствованные или, по крайней мере, составленные по образцу чужих. Е. Хвостова сообщает, что в романе Деборд-Вальмор «*L'Atelier d'un peintre*» * Лермонтов, между прочим, подчеркнул фразу — «*Ses yeux remplis d'étoiles*» ** — и написал сбоку: «*Comme les vôtres — je profiterai de cette comparaison*» ***²⁴. Действительно, это сравнение мы находим у Лермонтова много раз — в том числе в стихотворении «К С.»²⁵, обращенном именно к Хвостовой-Сушковой: «пламень звездочных очей». Юношеские стихи и даже проза («Вадим») переполнены сравнениями, значение которых, разумеется, не в «образности», а в самом приеме сравнения как стилистическом и композиционном методе — в *установке на иносказание*. Иные сравнения накапливаются целыми слоями, не служа, конечно, к уяснению предмета, о котором идет речь, а, скорее, наоборот — осложняя и затрудняя его восприятие.

* «Мастерская художника» (фр.). — *Сост.*

** «Ее глаза, полные звезд» (фр.). — *Сост.*

*** «Как ваши — я воспользуюсь этим сравнением» (фр.). — *Сост.*

На нем пещера есть одна —
 Жилище змей — хладна, темна,
 Как ум, обманутый мечтами,
 Как жизнь, которой цели нет,
 Как недосказанный очами
 Убийцы хитрого привет.

(«Ангел смерти», I)

Интересным примером сплава заимствованного материала является стихотворение Лермонтова «Время сердцу быть в покое» (1830 г.). Оно начинается лирической сентенцией, заимствованной у Байрона («Lines, inscribed: on this day etc.» *):

Время сердцу быть в покое
 От волнения своего,
 С той минуты как другое
 Уж не бьется для него.

Кончается это стихотворение, по традиции, усвоенной Лермонтовым, сравнением, которое принадлежит Кольриджу («Christabel» **) и Байроном взято в качестве эпиграфа к стихотворению «Fare thee well» *** (переведенному Козловым):

Так расселись под громами,
 Видел я, в единый миг
 Пощаженные веками
 Два утеса береговых.
 Но приметно сохранила
 Знаки каждая скала,
 Что природа съединила,
 А судьба их развела.

Дальше это же сравнение использовано Лермонтовым в стихотворении «Романс» (1830 г.) и в «Мцыри».

Лермонтов охотно пользуется образами и сравнениями, которые употреблялись в русском поэтическом обиходе до него и большинство которых ведет, конечно, свое происхождение из западной литературы. Таковы сравнения человека и его судьбы с челноком, брошенным в море или выброшенным бурей на песок, с листком, гонимым бурей или вянущим на сухой ветке, с узником, сидящим в тюрьме и вспоминающим о воле, и т. д. От

* «Строки, надписанные: В день <моего тридцатилетия>» (англ.). — Сост.

** «Кристалль» (англ.). — Сост.

*** «Прости» (англ.). — Сост.

Жуковского, Козлова, А. Одоевского, Полежаева и др. эти сравнения переходят к Лермонтову, который повторяет их по многу раз (сравнение с челноком находим в стих <отворении> «По произволу дивной власти...» 1832 г., в «Боярине Орше», в «Маскараде»; сравнение с листком — в «Портрете» 1829 г., «Дай руку мне...» 1831 г., «Аул Бастунджи» 1831 г., «Демон» 1833 г., «Мцыри», «Дубовый листок» 1841 г.). У Байрона в «Шильонском узнике» есть сравнение с камнем: «I had no thought, no feeling — none — Among the stones I stood a stone». Жуковский переводит: «Без памяти, без бытия, Меж камней хладным камнем я». Отсюда оно попадает к Марлинскому: «...и, снова пораженный безнадежностью, упал, подобен хладному камню меж камнями»²⁶. У Лермонтова («Отрывок» 1830 г.) находим то же сравнение:

На жизнь надеяться страшась,
Живу как камень меж камней.

Количество таких сопоставлений можно, конечно, очень увеличить, но мне здесь важно только подтвердить примерами общее положение — что Лермонтов широко пользуется готовым материалом и даже обиходными поэтическими штампами. Он черпает этот материал из готовых литературных запасов, оставаясь если не «самобытным», то, во всяком случае, самостоятельным поэтом, потому что самостоятелен и исторически актуален его художественный метод — то самое «уменьше самые разнородные стихи спаять в стройное целое», о котором писал Кюхельбекер. Основной принцип этого метода — превращение лирики в патетическую исповедь, в эмоционально-риторический монолог, с заострением и напряжением личностного тона. Развитие этого метода уводит от работы над самыми деталями — внимание сосредоточено на их сплетении, на умелом использовании раз навсегда сложившихся формул, как наиболее эффективных, ударных мест. У Лермонтова мы находим многочисленные повторения такого рода формул, из которых одни встречаются на близком расстоянии друг от друга, а другие передвигаются на протяжении трех, пяти и даже десяти лет. Эти повторения представляют собой буквальные переносы отдельных кусков, как раз навсегда выработанных клише; они появляются в разных текстах как поговорки и часто мало спаяны с предыдущим. Некоторые вещи (как, например, «1831, июня 11 дня») оказываются сводом формул и сравнений, рассыпанных по разным произведениям 1829 и 1830 гг. («Джюлио», «Литвинка», «Испанцы»), «Измаил-Бей» вбирает в себя мате-

риал из предшествующих поэм — «Последний сын вольности», «Ангел смерти», «Аул Бастунджи». Из «Боярина Орши» материал попадает в разные вещи — в том числе в последнюю редакцию «Демона». Описание смерти угрюмого старика Орши заканчивается строками:

Две яркие слезы текли
Из побелевших мутных глаз,
Собой лишь светлы, как алмаз.
Спокойны были все черты,
Исполнены той красоты,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Для «Мцыри» эта формула не пригодилась — зато она попадает в «Демона», где ею заканчивается описание лежащей в гробу Тамары:

И ничего в ее лице
Не намекало о конце
В пылу страстей и упоенья.
И были все ее черты
Исполнены той красоты,
Как мрамор, чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама.

Особенно интересен в этом смысле состав стихотворения «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Начало второй строфы — «Он был рожден для них, для тех надежд» и т. д. — восходит к стихотворению 1830 г. «К *» (вторая часть — «Он был рожден для мирных вдохновений...»), откуда переходит в стихотворение 1832 г. («Он был рожден для счастья, для надежд и вдохновений мирных...» и т. д.), и притом имеет своим источником «Элегию» Одоевского (1830 г.), где читаем: «Кто был рожден для вдохновений и мир в себе очаровал...» и т. д. Строфы третья, четвертая и начало пятой восходят к «Сашке», соответствуя строфам III—IV и CXXXVII*. При этом сравнение с обла-

* Этот факт дословного совпадения «Памяти А. И. Одоевского» с «Сашкой» дает основание заподозрить обычную датировку «Сашки» (1836 г.). Традиционное отнесение указанных строф к Полежаеву (Висковатов, Котляревский, Д. Абрамович), совершенно незаконно: Полежаев умер не в 1836, а в 1838 году, и притом — не в «чужих полях», а в Москве. Очевидно, либо эти строфы «Сашки» относятся к тому же А. Одоевскому и, следовательно, написаны не

ками, которые уносит ветер и от которых не остается следа, восходит, по-видимому, к той же «Элегии» Одоевского («Как хороводы облаков...» и т. д.).

Число таких повторяющихся клише доходит у Лермонтова до 40. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации для героев своих поэм и новые лирические темы, Лермонтов тщательно сохраняет сложившиеся ранее формулы и сравнения, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. С этой точки зрения вся история лермонтовского поэтического творчества представляется как упорная и напряженная переработка того, что было им заготовлено в годы ранней юности. Работа над «Демоном», идущая сквозь всю его жизнь (1829—1841), оказывается не единичным и не исключительным фактом — таково, в сущности, все его творчество. Из стихотворений материал попадает и в прозу («Вадим»), и в драмы. «Станный человек» вбирает в себя предыдущую драму («Menschen und Leidenschaften»), из «Двух братьев» материал переходит в «Героя нашего времени».

Драмы Лермонтова были попыткой найти приложение для тенденций к речевой патетике — повествовательная форма стесняла его. Он переходит от прозаических драм к драме стиховой, где риторика выглядит не так мелодраматично, как в прозе. Однако построение сюжета затрудняет его: в «Маскараде», как и в поэмах, все сосредоточено на формулах и сентенциях Арбенина — на речевой патетике, а вовсе не на движении драмы как таковой. Все окружающие его лица имеют столь же условный и декоративный характер, какой имеет повествовательная и описательная часть поэм, — они не впаяны в драму и легко могут быть заменены другими. Естественно, что при таком, в сущности монологическом, типе драмы развязка должна была особенно затруднять Лермонтова. Никакого настоящего драматического узла здесь нет — Арбенину нечего больше прибавить к своим речам, а остальные лица ничем особенным с ним не связаны и судьба их совершенно безразлична. На основе лермонтовской поэтики в драматической форме могла бы развиваться только абстрактно-схематическая трагедия — нечто вроде первых пьес Леонида Андреева или Блока. Для такого стиля в русском театре 30-х годов не было никакой почвы — и

ранее 1839 г. (год его смерти), либо они относятся не к нему, а к вымышленному герою и затем были использованы для стихотворения «Памяти А. И. Одоевского».

трагедии Лермонтова остались опытами, возникшими на основе его исканий в области жанров.

Патетическая риторика составляет основу и зрелых поэм Лермонтова — «Мцыри» и «Демон». В них он завершает тот стиль монологических «повестей», над которым начал работать еще в 1829 г. и образцом для чего ему послужили поэмы Байрона («Шильонский узник», «Мазепа»), Козлова («Чернец»), Подолинского («Нищий»). Схема существует сама по себе — материал подбирается и имеет декоративное значение. Если взять из «Исповеди» (1830 г.), «Боярина Орши» (1836 г.) и «Мцыри» (1840 г.) общие им всем места, то становится ясным основной формальный замысел Лермонтова, не содержащий в себе никаких элементов обстановки, места действия, времени и т. д.: написать поэму, герой которой, несчастный юноша, находящийся во власти других, произносит страстную речь, наполненную эмоциональными формулами, сентенциями и проч. Именно такой характер и имеет запись, сделанная Лермонтовым в 1831 г.: «Написать записки молодого монаха 17 лет. С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. Страстная душа томится. Идеалы»²⁷. Ситуации меняются — речь остается неизменной. На пути реализации этой схемы Лермонтов сначала соединяет «Шильонского узника» с «Чернецом» — получается монах, который томится в тюрьме за совершенное им какое-то преступление («Исповедь»). С берегов Гвадалквивира, который орошает лишь первые две строки «Исповеди» и тотчас исчезает со сцены, действие переносится в Москву XVI века. Ситуация «Исповеди» (монах и узник) повторяется, но преступление уже не является тайной, а монашество отнесено в прошлое. Первоначальная схема обрастает описательным и повествовательным материалом, но он остается по-прежнему декоративным, а сюжет становится крайне запутанным. Лермонтов возвращается к своему первоначальному абстрактному плану, прибавляя к нему только декоративную часть. Мотивировка преступлением и в связи с этим любовь героя оказываются лишними — для поэмы достаточно монастыря. Так из «Боярина Орши» получается «Мцыри», где, за исключением двух вступительных глав, все остальное до самого конца представляет собою сплошной монолог. Это — последнее слово лирической поэмы, итог ее развития, поглощающий в себе опыты Жуковского, Козлова, Подолинского и др.

«Демон» есть тоже сводная поэма, впитавшая в себя русский и западный материал и завершившая собой развитие русской лироэпической поэмы. Пушкина интересовал ввод исто-

рического и национального материала, который иногда (как в «Кавказском пленнике») выступал на первый план и подавлял собою лирическую или сюжетную основу. Его поэмы нельзя себе представить в другой обстановке — так крепко материал впаян в форму. У Лермонтова весь этот материал условный, декоративный. Самый замысел совершенно абстрактен — демон, ангел, «одна смертная». Скалы, море, даже океан — такая первоначальная обстановка поэмы. Был план перенести место действия в Вавилон, а смертную сделать еврейкой; потом является Испания, наконец — та же Грузия, которая служит декорацией и для «Мцыри». В истории создания «Демона», как и в истории «Мцыри», абстрактный чертеж существует независимо от материала — материал подбирается. Грузия здесь так же условна и по-оперному декоративна, какой была в «Мцыри». Это совсем не то, что Петербург в «Медном всаднике» или Малороссия в «Полтаве». Пейзаж нанесен общими чертами — и характерно, что среди его деталей тоже попадаются заимствования. Строки «Дыханье тысячи растений и полдня сладострастный зной» ведут свое происхождение, очевидно, из поэмы Т. Мура («The Loves of the Angels» *), где находим: «The silent breathing of the flowers — The melting light that beamed above» **. Основой «Демона», как и прежних поэм Лермонтова, являются всякого рода риторические формулы, антитезы, сентенции и проч. Почти каждая глава имеет свою *pointe*, причем некоторые из них взяты из старых стихотворений, а некоторые заимствованы из чужого материала. Нового жанра не получилось, потому что ни в материале, ни в композиции не произошло никаких резких отклонений от традиции, но в стилистическом и в стиховом отношении традиционная лироэпическая поэма приобрела ту драматическую силу и энергию выражения, которых не хватало поэмам Жуковского, Козлова и Подолинского.

В языке «Демона» нет ни простоты, ни заостренной точности, которой блещут поэмы Пушкина, но есть тот блеск эмоциональной риторики, который должен был возникнуть на развалинах классической эпохи русского стиха. Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого, — он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые

* «Любовь ангелов» (англ.) — Сост.

** «Безмолвное дыханье цветов, мягкий свет, лучившийся над ними» (англ.). — Сост.

образования, как *сплавы* слов, а не как их «сопряжения». Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого. Семантическая основа слов и словесных сочетаний начинает тускнеть — зато небывалым блеском начинает сверкать декламационная их окраска. Этот сдвиг в установке — перемещение доминанты от одних эффектов, свойственных говорному стиху, к эффектам, свойственным стиху напевному и декламационному (ораторскому), — составляет главную особенность, силу и сущность лермонтовской поэтики. Именно здесь скрывается причина его тяготения к лирическим формулам и самого отношения к ним, как раз навсегда выработанным клише, которые уместны в любом контексте. Отсюда же и странность некоторых лермонтовских оборотов и речений, мимо которых легко пройти — так силен эмоциональный гипноз его речи. Начальная формула «Демона», сложившаяся у Лермонтова с самого первого очерка и дошедшая неизменной до последнего, — «Печальный Демон, *дух изгнанья...*» — вызывает недоумение, если задержать на ней свое внимание. Из пушкинского «дух отрицанья, дух сомненья» — выражения, совершенно понятного и нормального для русского языка, — возникает по аналогии нечто странное, непонятное: «*дух изгнанья*» — что это, дух *изгнанный* или дух *изгоняющий*? Ни то, ни другое. Это — словесный сплав, в котором ударение стоит на слове «изгнанья», а целое представляет собою нерасчленимую эмоциональную формулу. Путь к такому сочетанию проложен Подолинским: его выражение «мрачный дух уединенья» (поэма «Див и Пери») стоит на границе между Пушкиным и Лермонтовым*. Вся клятва Демона, как уже намекал на это Страхов²⁸, есть такой эмоционально-риторический сплав, в котором потерялись и потускнели все смысловые оттенки, все семантические детали. Речь Демона движется эмоциональными антитезами, повторениями, риторическими параллелизмами и формулами, которые воздействуют не смысловой, а ритмико-интонационной и эмоциональной энергией:

Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,

* Сопоставление Лермонтова с Подолинским было сделано К. А. Шимкевичем в докладе, прочитанном в рос<сийском> Инст<итуте> истор<ии> искусств.

Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать.

Это типичный пример лермонтовского стихотворного языка: эмоционально-риторический сплав и вместе с тем абстрактная схема, алгебраическая формула. «Жалеть — желать» — анти-теза не смысловая, а эмоционально-звуковая: это своего рода эмоциональный каламбур. Дальше мы имеем построение, ритмико-интонационная энергия которого подавляет собой смысловую основу. Есть ли это «и» в последней строке простой соединительный союз, так что слово «стараться» одинаково управляет обоими инфинитивами, или оно имеет противительный смысл («и между тем»), и тем самым слово «презирать» не подчинено слову «стараться», а стоит на одном с ним уровне? Первое понимание может казаться более простым и естественным (оно, по-видимому, и распространено среди читателей), но, с другой стороны, начальная антитеза, где «и» имеет именно такой противительный смысл, требует, по всему ритмико-синтаксическому характеру этого отрывка, своего интонационного повтора. Вопрос решается тем, что в «Вадиме» мы находим подобную же формулу, смысл которой прояснен: «Я желал возненавидеть человечество и поневоле стал презирать его».

Подобные ритмико-синтаксические сплавы мы находим у Лермонтова часто — «Умиравший гладиатор», «Смерть поэта», «Дума», «Последнее новоселье». Сквозь все эти стихотворения проходит одна риторическая форма — с установкой на интонационные и тембровые эффекты, с нажимом на эмоциональные эпитеты, накопление которых иногда затуманивает смысл и подавляет собой остальные слова: «Бесчувственной толпы минутною забавой... *Насмешливых* льстецов *несбыточные* сны... Отравлены его последние мгновенья *Коварным* шепотом *насмешливых* невежд, И умер он с напрасной жаждой мщенья, С досадой *тайною обманутого* надежд... А вы, *надменные* потомки *Известной подлостью прославленных* отцов... Надежды *лучшие* и голос *благородный* *Неверием осмеянных* страстей... *Насмешкой горькою обманутого* сына *Над промотавшимся* отцом... С *насмешкой глупою ребяческих* сомнений» и т. д.

Семантическая роль поручена здесь именно эмоциональным эпитетам с их особой интонацией. Такие стихотворения, как «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою...») и «Когда волнуется желтеющая нива...», представляют собой типичные сплавы, в которых ритмическая инерция подавляет синтаксис или ритмико-синтаксическая доминанта подавляет семантику.

Нарушается равновесие между стихом и словом, обнажается стиховой механизм — сказывается разложение классического стиха.

Итак, в «Демоне», как и в «Мцыри», Лермонтов завершил те стилистические намерения, начало которых коренится в его юношеских опытах: он действительно «отделался» от этих навязчивых замыслов, добившись путем долгой работы такого их оформления, при котором основные тенденции его поэтики нашли себе достаточно яркое и полное выражение. Традиционная русская поэма явилась в новом обличье — с установкой на декламацию, с нажимом на эмоциональную выразительность, на патетическую риторику, на «заметность» лирических формул. Тем самым *форма* разложилась, *жанр* превратился в схему — русская лироэпическая поэма прошла свой путь до конца.

В своей лирике последних лет Лермонтов, обходя Пушкина, возвращается к Жуковскому и поэтам его школы, осложняя эту традицию стиховыми и стилистическими приемами, которые до него были намечены в стихах таких поэтов, как Рылеев, Полежаев, Марлинский, А. Одоевский, — поэтов, отодвинутых на второй план развитием и влиянием Пушкина и его соратников. Рядом с балладой и медитацией типа «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Выхожу один я на дорогу...» стоят стихи ораторского, декламационного стиля; рядом с вещами напевного стиля, где доминантой служит лирическая интонация или стиховая мелодика, мы находим яркие образцы риторического стиля, где господствует ораторская интонация и где движение речи определяется контрастами тембров. Если это и «эклетицизм», то эклетицизм исторически актуальный, явившийся результатом исчерпанности классических традиций. Лермонтов в конце концов сосредоточивает свое внимание на трех формах: на ораторской, декламационной «думе», на ослабленной в сюжетном отношении и усиленной лирически балладе и на меланхолической медитации. Последняя принимает у него иногда резко прозаическое выражение, как в стихотворении «И скучно и грустно»: общий стиль стоит в резком противоречии со стиховой речью, которая, по самой своей сущности, предполагает наличность импульса к созданию художественной вещи, а не просто «настроения», выражаемого теми или другими словами. Это противоречие между смыслом стиховой речи вообще и характером тех фраз, из которых составлено это стихотворение, сообщает ему ту алкогольную горечь, которая нужна была читателям, подобным Белинскому. Стих здесь снижается до обыкновенной эмоциональной речи — он не

требует к себе никакого специального внимания, не мешает «содержанию» и звучит ослабленно, едва заметно. Ритмическое движение кажется почти случайным — настолько слаба стиховая акцентировка, так свободно чувствует себя фраза, так вялы и подчеркнута прозаичны интонации:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.

.....

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.

Отсюда открыт путь к стихам Надсона и ко всей лирике «настроений», которая имела такой успех в 80—90-х годах. Здесь ликвидировано самое понятие жанра — освобождение от него составляет скрытую историческую силу этого стихотворения. Шевырев верно почувствовал, что оно чревато последствиями. Если к лирическим медитациям Лермонтова присоединить его баллады 1841 г. («Спор», «Тамара», «Морская царевна») и послание, обычно называемое «Валерик» (как его озаглавили в 1843 г. издатели альманаха «Утренняя заря»), то получается состав жанров, характерный именно для Жуковского и его школы. Намечается путь, с одной стороны, к развитию ораторской лирики, к построению новой оды, что и было сделано Некрасовым, а с другой — к образованию лирики «настроений», интимных и гражданских, сущность которой — в ослабленности стиховой формы, в пользовании ею как «выразительным средством». Так от Лермонтова мы приходим к Огареву, Губеру, Розенгейму, Плещееву, Ап. Григорьеву, Тургеневу, Полонскому, Апухтину, Голенищеву-Кутузову и Надсону*. На всей этой лирике лежит печать поэтического безвременья, печать стихового декаданса, первые очертания которой заметны уже на лирике Лермонтова.

Проза должна была выдвинуться на первый план — и Лермонтов уже с 1832 г. начинает пробовать на ней свои силы. Сначала его соблазняют крупные формы — он берется за роман на социально-исторической основе («Вадим»), в котором Загоскин соединяется с Марлинским, Вальтер Скотт — с Гюго. Чистого повествования здесь еще нет — оно заменяется патетическим комментарием и лирическими отступлениями в духе его поэм. Проза носит на себе явный отпечаток стиховых при-

* См. содержательную статью И. Н. Розанова «Отзвуки Лермонтова» (Венок М. Ю. Лермонтову. <М.; Пг.,> 1914).

емов — она насыщена сложными сравнениями и риторическими формулами, которые переносятся сюда из стихотворений («Вадим имел несчастную душу, над которой иногда единая мысль могла приобрести неограниченную власть. <...> Мир без тебя? что такое?.. храм без божества...»). Диалог, как в ранних пьесах, имеет мелодраматический характер; бытовые сцены стоят особняком; монологи Вадима и комментарий к ним явно выступают из рамок исторического материала и становятся центром романа. «Вадим» характерен как гибридная форма — дифференциации между прозой и стихом еще не произошло. В «Княгине Лиговской» Лермонтов уже пробует развернуть повествование, сообщая подробные сведения о своих героях, описывая обстановку и т. д. Перед нами — набросок светского романа, в котором значительное место занимают разговоры, построенные на парадоксах и каламбурах. Здесь сказываются, по-видимому, следы юнкерского периода, когда Лермонтов соперничал со своим приятелем В. А. Вонлярлярским, выступившим позже (1850—1852 гг.) с целым рядом салонных повестей и романов, которые имели шумный, но недолгий успех. «Княгиня Лиговская» отличается при этом сочетанием разных повествовательных стилей, которое, может быть, отчасти объясняется сотрудничеством С. А. Раевского («Роман, который *мы с тобою* начали, затянулся и вряд ли кончится», — пишет ему Лермонтов в 1838 г.²⁹). Рядом с патетическим лиризмом («Какой-то невидимый демон сблизил их уста и руки в безмолвное пожатие, в безмолвный поцелуй» и т. д.) мы находим пародийные сравнения; повествовательные условности нередко принимают комический оттенок и нарочно подчеркиваются: «Печорин положил эти бранные остатки на стол, сел опять в свои креслы и закрыл лицо руками; и хотя я очень хорошо читаю побуждения души на физиономиях, но по этой именно причине не могу никак рассказать вам его мыслей. <...> Между тем подали свеч, и пока Варенька сердится и стучит пальчиком в окно, я опишу вам комнату, в которой мы находимся. <...> Между тем, покуда я описывал кабинет, Варенька постепенно придвигалась к столу» и т. д. Роман «затянулся» и прервался, потому что, несмотря на большое число действующих лиц, никакой настоящей сюжетной завязки не образовалось — роман рассыпался на эпизоды и на описательные детали. Совершенно естественно, что после этих неудавшихся опытов в области романа Лермонтов обращается к новелле и пишет «Бэлу» («Из записок офицера о Кавказе»), за которой следуют другие вещи. От больших форм Лермонтов переходит к малым и, пользуясь

опытом русских беллетристов 30-х годов (Марлинского, В. Одоевского, Павлова и др.), сглаживает остроту повествовательных проблем. Роман разбит на новеллы — этим Лермонтов освобождает себя от развития сплошной фабулы и от связанных с таким построением сюжетных трудностей. «Герой нашего времени» — не роман, а сборник новелл, внешне объединенных фигурой Печорина. «Типичность» его фигуры, подчеркнутая предисловием, несколько этому не противоречит — она, оставаясь неподвижной, мотивирует собой соединение новелл, но не порождает никакого сюжетного движения. Обходя пушкинскую новеллу с ее нажимом на движение сюжета, на конструкцию, Лермонтов возвращается к Марлинскому. Новеллы Марлинского были до такой степени загружены языковыми эффектами, что лица и события тонули в этом словесном потоке — потоке каламбуров, острот, метафор, парадоксов и т. д. Лермонтов приводит Марлинского в порядок, придавая своим фигурам характерность, но сохраняя установку на повествование. От прозы Лермонтова историко-литературная линия идет не к роману, а к новелле. Под руками Тургенева она психологизуется и застывает в этой высокой форме до тех пор, пока Чехов не возрождает ее при помощи низких газетных жанров — веселого анекдота и фельетона.

Ранняя смерть Лермонтова не имеет отношения к историко-литературной постановке вопроса: *дело*, которое он делал, не принадлежало ему как особи и не оборвалось с его смертью. Для русской литературы 40-х годов не было других путей, кроме тех, которыми она пошла. Лермонтов подвел итог классическому, «высокому» периоду русской поэзии и подготовил переход к развитию прозы.

