

**‘НЕ ВЕРЬ СЕБЕ’ – А КОМУ ЖЕ ВЕРИТЬ?  
(ОРАТОРСКАЯ ЛИРИКА ЛЕРМОНТОВА)**

**МАТТИАС ФРЕЙСЕ**

Настоящая статья преследует две цели. Во-первых, – открытие путей к пониманию смысловой функциональности ораторской лирики зрелого Лермонтова. В связи с этим полемика ведется, прежде всего, с Б. Эйхенбаумом. Во-вторых, она может стать своеобразным продолжением дискуссии о смысле и значимости конкретного стихотворения ‘Не верь себе’, которое, несомненно, является шедевром ораторского стиля. Здесь полемизировать придется с В. Вацуро, чьи статьи о Лермонтове были недавно опубликованы в настоящем журнале.

Борис Эйхенбаум подразделяет лирику Лермонтова, написанную после цезуры 1835 года, т. е. его зрелую лирику, на:

1. Стихотворения ораторского стиля,
2. Баллады с сокращенным сюжетом,
3. Меланхолические медитации,
4. Стилизации фольклора,
5. Альбомные стихи.

Классификация, составленная по такому принципу не дает представления о внутреннем смысловом значении стихотворений данного периода, а только ориентируется на внешние атрибуты, на особенности языкового материала. Поэтому Эйхенбаум, в первую очередь, отмечает условности стиля ораторской лирики Лермонтова: образы зачастую неясны, смысловые детали тонут в беспрерывном потоке фраз, интонация подчеркивает эмоционально

обостренные эпитеты, которые ничему не служат, помимо этой самой эмоциональности. По мнению Эйхенбаума, в лирике Лермонтова преобладает нелогический сплав готовых формул и сентенций.

Невысоко оценивает и Лидия Гинзбург стихотворения ораторской лирики поэта. Кстати, Гинзбург проводит границу между ранним и зрелым творчеством Лермонтова не как общепринято, в 1835, а в 1839 году.<sup>1</sup> До этого года, как считает Гинзбург, Лермонтов еще далек от желаемой “нагой простоты”, поскольку он все еще стремится извлечь из поэтического слова все его экспрессивные возможности. Созревая, мол, поэзия Лермонтова освобождается от формальных признаков “гражданской” темы, т. е. от ораторского стиля. Вероятно, поэтому Гинзбург исключает большую часть ораторской лирики, написанной после 1835 года – ‘Умиравший гладиатор’, ‘Смерть поэта’, “Не смейся над моей пророческой тоскою”, ‘Дума’ и ‘Поэт’ – из зрелой лирики поэта.

Действительно ли риторическая экспрессивность устраняет или снижает в пределах ораторского стиля Лермонтова смысловый потенциал словесного материала? Действительно ли этот стиль – поток условных приемов, связанных лишь напряженной экспрессивностью? Или как эстетически необходимый, на всех уровнях управляет смыслом стихотворения ораторского типа? Кажется, что представленные научные позиции по поводу риторических приемов ораторского стиля Лермонтова неудачно комбинируют “стилистологический” подход строгого формализма, т. е. внешнюю оценку отдельных приемов, с неправомерным требованием от Лермонтова такой же точной денотативной логики поэтического образа, какую мы наблюдаем у зрелого Пушкина. В лирике Лермонтова, однако, смысловая нагрузка слова имеет не предметную, денотативную, а выразительную функцию. Поэтому такая лирика требует от читателя индивидуальной реконструкции ситуации, спровоцировавшей данное выражение. Связь же между выражением и ситуацией не логическая, потому и в ней нет пушкинской точности.

Гражданская лирика декабристов, с которой ораторская лирика Лермонтова порой отождествляется, опирается на факты данной реальности (критикуемой или принимаемой) и потому пользуется риторическими приемами лишь с целью усиления аргументов. Но “ораторность” стихотворений Лермонтова соотносится с реальностью только посредством выражающего себя субъекта. Риторическая стилистика формирует в процессе лирического героя как совокупность выражения.

Ключевую функцию выражения лирического героя в творчестве Лермонтова подчеркивает и Лидия Гинзбург. Вполне доказательно и ее утверждение, что единство лирического текста больше не гарантируется его местом в жанровой системе, а единством личности лирического героя. Однако здесь не уделяется внимание ни эстетическим причинам такой смены, ни ее художественным последствиям в рамках ораторского стиля. С точки зрения эстетики, размыв жанровых границ – следствие не исчерпанности жанровых репертуаров, а утраты их архитектурной, т. е. формирующей человека силы. Общий всем произведениям одного жанра смысл, человеческая “сущность” жанра, уже не является осуществимым как общий закон поведения. Социальные маски падали, и одновременно исчезала соответствующая ориентация жанров. Их сменила модель всеохватывающей личности. Потому-то “постжанровое” единство текста – не конгломерат разнородных приемов, а образ выражающей себя личности и понимание ею своего положения.

Каковы последствия этой смены для лирического творчества Лермонтова? В какой степени трансформирует Лермонтов жанровый репертуар оды, заимствованный им в “гражданской лирике” декабристов? Техника исполнения – аллитерации и звуковые повторы в функции усиления и членения интонации – еще соответствует ломоносовской теории и практике оды. Формально трансформация материала оды выражается в том, что ораторская лирика не исчерпывается стилистическим привычным монотембром торжественного обращения; в ней уже не соблюдается ни жесткий закон метрического соответствия, ни стилистическая условность. По существу лирический герой отныне сам “управляет” аллитерациями и звуковыми повторами, поскольку они служат ему для эстетического самовыражения. Индивидуальная интонация берет верх над “объективным ритмом” стихотворного текста. При этом ритм не нарушается, а подчиняется риторической интонации. Стиль – уже не свойство текста, а задача для лирического героя. Формируется образ субъекта, одержимого какой-то очень важной вестью. Все, что содействует формированию такого образа, свободно и естественно включается в архитектуру стихотворения. Из внешнего неспецифического усилителя риторика преобразуется в *архитектоническую необходимость*. И хотя жанровые нормы не соблюдаются, тем не менее, по сравнению с долермонтовской одой, здесь достигается эффект большой ораторской силы.

Лермонтов преодолел также “публичность” оды, т. е. ограничение ее индивидуальности, свойственное ей с времен Горация

и Клопштока. Он отказался от торжественной возвышенности *el-jambements*. Размеренность ритма ломоносовской традиции сменилась “рубато” речевого потока с сильным акцентом на двух слогах строки. Таким образом, воспроизводится “барабанный” ритм: – / – – – /, – / – – – /. Поскольку ударение в последней стопе строки непременно реализуется, то возникший эффект аккумуляции напряжения удерживается до конца строки, а эффект дыхания претворяется самими строками. Нельзя, однако, забывать, что аллитерации и звуковые повторы у Лермонтова служат не только одной риторике, но и несут смысловую нагрузку по мере их семантических соотношений.

Исследователи, критикующие ораторский стиль Лермонтова, чаще всего ссылаются на стихотворение ‘Дума’, которое действительно перегружено сравнениями и метафорами, порой логически не связанными, а застывшими шаблонными формулами гражданского негодования. Опять-таки наяву реминисценции декабристской лирики, где подобные образы так же не динамичны. ‘Дума’, безусловно, не лишена и удач. К примеру, с похвалой процитированные Белинским строки “Богаты мы, едва из колыбели / Ошибками отцов и поздним их умом”, которые, по мнению Эйхенбаума (1941: 51), обобщают отношение лермонтовского поколения к “нравственно очищенным” бывшим декабристам. Эти строки моделируют связь поколений, хотя и не без иронического преломления. Таким образом, застывшая метафора “нематериального богатства” обретает новую жизнь благодаря парадоксальному трактованию ее смысла. Кроме того, фонетическая инструментовка сближает эти строки с народными пословицами: хиазмический повтор б-г/к-б, потом аллитерация (*ошибками отцов*) и, наконец, повтор ударного гласного о, которое в данном контексте подчеркивает комический оттенок “позднего ума”. Тем не менее, ‘Дума’ – не шедевр ораторской лирики, и его слабости были убедительно проанализированы Л. Гинзбург.

Иное представление о ‘Не верь себе’. Об этом “темном” (Эйхенбаум) и “парадоксальном” (Guski) стихотворении спорят уже больше ста пятидесяти лет, – от знаменитой рецензии Белинского ‘Стихотворения М. Лермонтова’ (1841) до статьи В. Вацура ‘Чужое Я в лермонтовском творчестве’ (1993). Спорящие придерживались всевозможных позиций – от “ненависти поэзии” (Эйхенбаум) до иронически выраженной любви к ней (Брюсов, Усок, отчасти Григорьян). В стихотворении находили разрыв с обществом, народность, элитарность, прозаичность, демонизм, равнодушие и критику эпигонства.

По крайней мере три тенденции преобладают в толковании этого стихотворения. Первая – присуща тем, кто понимает призыв и весть оратора в буквальном смысле. Таким образом, считают они, оратор либо отвергает поэзию, предпочитая ей прозу, либо попросту клеймит бездарных эпигонских поэтов. Главный аргумент против такого изложения – аутентичность поэтического мышления, представленная во второй строфе (“случится ли тебе...”).<sup>2</sup> Для приверженцев второй тенденции – в призыве и весте оратора заложено ироничное утверждение силы поэзии. Валерий Брюсов, например, в своей статье ‘Оклеветанный стих’, являющейся своеобразным откликом на лермонтовскую романтику, отвергает “реалистическое” прочтение ‘Не верь себе’, т. е. принятие всерьез вызова толпы: “какое дело нам, страдал ты или нет”. Брюсов воспринимает весь текст стихотворения как ироническое иносказание, т. е. как утверждение вдохновения через его ироническое отрицание. Не может поэт, полагает Брюсов, сам факт вдохновения поставить под сомнение.

Усомниться в этом утверждении вынуждают последние четыре строки, в которых “плач”, “укор” и особенно “напев заученный” поэта уж слишком убедительно разоблачают “молодого мечтателя”. И хотя ирония почти везде прослушивается, тем не менее, как выразился Guski (1970: 115), в ‘Не верь себе’ мы не находим ни одного существенного указания на мнимость высказанных ответов и описаний.

Третьи отвергают одностороннее понимание *призыва* и, как таковую, точку зрения оратора. Для них “противоречие полярно противоположных высказываний надо привести к общему знаменателю ‘единства по тенденции’” (Guski 1970: 115-116).<sup>3</sup> Или, если это оказывается невозможным, то правомерно принимать его (противоречие) как “многоголосность, полифонию разных голосов, из которых ни один не совпадает с автором” (Тойбин 1964: 21). Подобное мнение высказывает и Вацуро, предлагая интерпретировать ‘Не верь себе’ в рамках бахтинской категории “чужого я”. Это стихотворение, как считает он, – внутренне диалогизированный монолог (Вацуро 1993: 511),<sup>4</sup> в котором как бы чужая точка зрения задает альтернативную аксиологическую шкалу (508) по отношению к байронической поэтической концепции. Основываясь на “общепризнанное” понимание ‘Не верь себе’ как утверждение паритетности “толпы” и “поэта” (510), Вацуро противопоставляет это стихотворение дидактической монологической поэзии из *Библиотеки для чтения* и мировоззренческой программности шеллингианцев.

Противопоставление, предложенное Вацуру – достаточно аргументировано. Однако по отношению к лирике неоправданно применять бахтинские понятия, разработанные конкретно для прозы и намеренно противопоставленные Бахтиным собственно поэтическим приемам. Если бы в ‘Не верь себе’ действительно звучало несколько несовместимых голосов, то это стихотворение представляло бы собой образец упадка, декаданса лирики под влиянием прозы. На самом деле, стихотворение парадоксально не из-за различия несводимых точек зрения, а из-за внутренней противоречивости высказывания.

Точней всех исследователей постиг причину этой противоречивости Тойбин. Он определил положение Лермонтова между двумя враждующими литературными группами современников поэта. С одной стороны, это были эпигоны романтизма, которые исповедовали возвышенное предназначение вдохновенного поэта, пользуясь “нарочитым, выпранным, бутафорским стилем” (1964: 17). С другой стороны, зарождающаяся Натуральная школа на страницах *Библиотеки для чтения* однобоко разоблачала и высмеивала возвышенную поэзию романтических мечтателей (ср. 1964: 18). Стихотворение Лермонтова не адресовано ни одной из этих групп, но оно как бы отрицает принципиально ложное понимание обеих.

И все-таки тонкое наблюдение Тойбина – еще не ключ к раскрытию поэтического шифра ‘Не верь себе’, так как вывод – полифония различных точек зрения *внутри* стихотворения – не является ни обоснованием эстетической мотивации такой полифонии, ни ответом на вопрос, почему все это воплотилось в одном голосе оратора, к тому же в лирической форме. В конечном итоге, посредством несводимых точек зрения подтверждается отказ от поэтического творчества. Такой отказ, как наблюдает Вацуру, звучит и в заключительном монологе поэта в стихотворении ‘Журналист, читатель и писатель’. Действительно ли так, что зрелая лирика Лермонтова – пораженческое самоуничтожение поэзии? Нет, напротив, ‘Не верь себе’ убеждает, что поэзия в состоянии реагировать на угрозу прозаического сознания раздробить и обесмыслить ее значимость. Потому именно это стихотворение вдохновило *преодолителей большой прозы XIX века*, символистов Брюсова и Блока.<sup>5</sup>

Небезынтересно, как поясняет Вацуру свой тезис о крахе поэзии. Поэзия, пишет он, “не теряет своей самоценности, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи, люди обречены [...] на несводимость точек зрения” (1993: 516). Это верное описание *коммуникативной* ситуации поэзии, но от-

нюдь не ее эстетической перспективы. Поэзия не нуждается в коммуникации. Коммуникативная установка поэтической речи только мотивирует смыслообразующую поэтическую структуру. Иное дело – проза. Коммуникация для нее – процесс, в котором формируется внутренняя эстетическая архитектоника художественного произведения. Можно сказать, что коммуникация играет эстетическую роль только при *раздроблении точек зрения*. Без нее не было бы “разноречия” и, следовательно, основного признака прозы – текстовой интерференции.

Если поэзия теряет коммуникативную функцию, изменяется ее ситуация, а не эстетика (ср. Freise 1993: 232-234). Такой вывод может показаться странным, особенно если соотнести его с “коммуникативным” стилем ораторской поэзии. Однако и коммуникативная, т. е. агитационная цель и точка зрения оратора эстетически второстепенны. Они могут быть загадочны или противоречивы по сути, хотя стихотворение при этом остается эстетически ясным и даже целесообразным. Если такое отношение риторики и эстетики окажется приложимым и к ‘Не верь себе’, то все споры шли и идут о второстепенном явлении, которое можно было бы и не разъяснять. Однако не случайно большинство толкователей и поныне пытается определить позицию оратора, вместо того чтобы анализировать эстетический строй стихотворения. Причина тому – убеждающая установка ораторского стиля, когда речь адресована мне, и я поддаюсь ее апеллятивной суггестии. Таким образом, коммуникативная функция слова навязывается мне вместо его эстетической функции.

Стихотворение ‘Не верь себе’, однако, нельзя свести к коммуникативной функции его ораторности. Агитация читателя-слушателя неуместна, поскольку сам призыв нереализуем, он парадоксален. Можно сказать, что ‘Не верь себе’ – образец ораторской *эстетики*, потому что коммуникативная функция не заглушает его эстетическую функцию, а подчиняется ей. Таким образом, ‘Не верь себе’ при всей его обращенности в эстетическом плане ни к кому не обращается.

Отстранившись от коммуникативной адресованности, мы отметим еще одно немаловажное явление – парадоксальность ситуации поэзии в атмосфере разноречия. Для примера обратимся к образу, который не случайно перешел в ряд других текстов. Это “картонный меч”,<sup>6</sup> который не является (прозаическим) атрибутом насмешливости, а выявляет, как и “игрушка золотая на стене” в стихотворении ‘Поэт’, бессилие поэзии в борьбе за власть над словом в условиях разноречия. В такой атмосфере поэтическое слово оказывается только “мечом картонным”, т. е. бута-

форией “победоносного” слова. В такое слово верят только те, которые, как зрители в театре, поддаются фикции его власти. Прежде власть слова гарантировалась жанром. После распада жанровой системы короткое время она была гарантирована “сильным индивидуумом”, хотя и такой индивидуум, если и не надрывается, так становится трагическим героем собственного творчества. В атмосфере разноречия беззащитный автор спасается уходом в прозу. В прозе ответственность за слово перемещается на рассказчика или на изображенного им героя. Фикция художественного мира, бутафоричность его кулис в прозе легко “разоблачается” (прием “остранения” в прозе Л. Толстого).

Тем не менее, на уровне смысла поэзия еще владеет “скрытыми маневрами”. Она размышляет о своих возможностях, оценивая их применительно к разноречию. Здесь слышится не “ненависть к поэзии”, не потребность (даже вынужденная) в переходе к прозе или к реализму, а оттенок сомнения, что является характерной чертой сложной смысловой архитектуры романтизма, которая несовместима как с наивно-титаническим, так и с наивно-унылым мышлением.

Соответствуют ли русскому романтизму эти обобщения? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо уяснить, какова роль иронии в русском романтизме. Вацуро, например, считает, что там совсем нет романтической иронии немецкого типа.

[...] русская литература не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте.  
(1993: 507)

Байроническая же ирония – это в основном цинизм, никогда не ставящий под сомнение собственную позицию. Вполне обоснованно отторгая эмоциональную тональность в ‘Не верь себе’ от этого цинизма, Вацуро считает необходимым включить в интерпретацию стихотворения категорию чужого сознания, принимая как бесспорный факт ничем не подкрепленное утверждение Гинзбург об отсутствии иронии в лирике Лермонтова.<sup>7</sup>

Нельзя ли все-таки допустить возможность “классической” романтической иронии в ‘Не верь себе’, тем более, что парадоксальная весть стихотворения не вмещается в границы ни байронизма, ни “разоблачающего” реализма? Намек на такую возможность мы обнаруживаем у Печорина. “Кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет? [...] Я люблю сомневаться во всем,” – записывает Печорин после роковой смерти Вулича. Печорин не



скептик и не рационалист. Он сам, подобно Вуличу, верит в судьбу – он знает, что казак его не убьет. Такая смесь уверенности и радикального сомнения – характерность романтической иронии. Возможно, отречение от страстно поставленной цели низводит человека до равнодушного смирения, зато оно возвышает искусство до объективности, воплощенной в художественной организации произведения. Главный теоретик романтической иронии Солгер пишет: “Ирония – это отречение от изображенного содержания, для того, чтобы проявилось искусство.” Значит, акцентировать внимание стоит не на “изображенной речи” отчаянья, – тем более, что от Лермонтова мы менее всего ожидаем смирения<sup>8</sup> – а на внутренней организации текста.

Характерная особенность лермонтовской поэзии – строгая выверенность смысловых отношений между формальными эквивалентными единицами текста – словами, строками, дистихами и т. п. Возможны, однако, и тематические переключки, как например, в первой-третьей строках ‘Не верь себе’. Здесь наблюдаем ряд выраженных субстратов, расположенных согласно градации трансцендентности: “признак небес”, т. е. Бога, затем “сладкие звуки”, т. е. земная гармония и наконец, “печаль и страсть”, т. е. внутренний мир переживаний. Образуются как бы три круга трансцендентных сфер, заданных вдохновению. Все три в реалистическом понимании – только фикции. Как интенциональные объекты же они выражают онтологическое содержание бытия, сущность бытия, откуда берется главный импульс искусства, хотя искусство по сути о нем не *говорит*. Градация трансцендентных сфер суггерирует движение явлений из одной сферы в другую, начиная у Бога и кончая во внутреннем мире переживаний. Дальше эти явления прорвутся уже не в той чистоте их абсолютности, в которой они прибыли от наиболее трансцендентных сфер, – начинается их “разбалтывание”, т. е. поэт, не в силах умолкнуть, оскверняет их коммуникативным языком.

Таким образом, муза как “признак небес” превращается в “бешеную подругу”, “звуки” – в “шум”, “печаль и страсть” в “гнев и тоску”, т. е. в чувства *публичные*, коммуникативно направленные на другого. Переложение “абсолютных” явлений Бога, природы и человека в коммуникативную болтовню, их *опубликование* несет и их унижение. Оскверняется и родник чувств: на слова “то *гневом*, то *тоской*” посредством фонических совпадений откликаются слова “*гной* душевных ран”. “Публичный” *гнев*, в отличие от вдохновенной *страсти*, питается из ран, нанесенных врагами в борьбе за власть над словом. Гной этих ран, образ гноя почти с биологической точностью комментирует низ-

менное происхождение гнева из “столкновения интересов”. С гномем сразу же ассоциируется язва – во второй строке первой строфы. В этой переключке в обоих словах активизируется их прямое значение (язва как гноящаяся рана). Таким образом, их смысловой потенциал перерастает общеизвестное “зло” или “вред” в переносном смысле.

Однако, не погашается ли наше противоположение трансцендентных и реалистических, т. е. био-социо-психологических начал ассоциацией гноя или “публичного” гнева с язвой как вдохновением? Нет, оно лишь подвергается уточнению. Вдохновение – это жизнь, которую Бог вдохнул Адаму. Язва – это эквивалент греческого πληγή (Фасмер 1986, т. 4: 549), которое в переносном смысле – πληγή θεοῦ – означает “неожиданное, посланное богом несчастье”.<sup>9</sup> Значит, вдохновение и язва суть два аспекта одного явления – дара от Бога. Строка “Как язвы бойся вдохновенья” не отрицает трансцендентного характера заданного поэту мира, а истолковывает его. Вдохновение – это язва от бога. Вдохновение – не фикция, но оно и не осчастлиливает поэта, так как он в итоге не может не осквернить вдохновенное ему. Далее в стихотворении – образное изложение трансцендентных сфер, питающих человеческий дух вдохновением, а затем – их оскверненные эквиваленты.

Следовательно, переломный момент – не, как утверждают, начало четвертой строфы, где якобы меняется точка зрения, а третья строка третьей строфы, почти в середине стихотворения, где начинается “разбалтывание” (“Не выходи тогда на шумный пир людей...”), а отзыв в следующей строфе (“какое дело нам...”) – лишь реакция.

Поэт вовлекает поэтическое слово в борьбу за власть над словом в сфере коммуникации. Наигранные чувства, преувеличенный пафос – все это говорит не о личной неискренности поэта, а о его вмешательстве в повседневную политику разноречия. Таким образом он отравляет напиток вдохновенья. При этом важно понять, что напиток в сущности не ядовитый, а *отравленный*.

Оскверненное вдохновение суть отравленный источник, из которого пьет поэзия и пропитывается фальшью. Рассчитывая на публику, она торгует тоской и гневом.<sup>10</sup> Тоска – “послушная”, т. е. предназначена, чтобы произвести эффект на “чернь простодушную”, что и усиливается рифмой – *послушной/простодушной*. Раны “выставляются” напоказ, хочется “дивить” людей, “надменный” производит впечатление человека высокого ранга, чувства не выражаются без “напева заученного”. Только такое поведение,

афиширование себя, а не вдохновенная поэту из трансцендентных сфер “печаль и страсть” вызывает язвительное замечание: “какое дело нам...”.

Звуковые переклички между словами (например, в рифмах) в стихотворении прежде всего указывают на их семантическую противоположность. Например, пара *вдохновенья/раздраженье* подчеркивает противоположность метафизики и физиологии. Но Лермонтов использует не только концевые рифмы, но и удивительное количество звуковых, позиционных и ритмических изоморфизмов внутри строк, порой очень сложных в смысловом отношении. Например, в звуковой и позиционной эквивалентности слов *тяжелый* (строка 3) / *пленной* (строка 4), которые синтаксически связаны функцией перечисления, скрыто оппозиционное смысловое отношение крайне различных ситуаций, что вынуждает усомниться в возможности обеих быть естественной причиной того, что зовется вдохновением. Концевая рифма – *напрасно не ищи /в заботах истощи* – напротив, при явной грамматической и даже смысловой противоположности (трансцендентное/земное), наблюдается скрытая схожесть этих двух действий, которые оба длительны, утомительны и бессмысленны. Истощение заботами предвосхищает последнюю строфу, где “измятые пыткой” добрались до “преждевременных морщин”. Значит, толпа истощена земными заботами (и это дает ей право не скрывать слез), тогда как молодой мечтатель истощен тщетными исканиями признаков небес в вдохновении. Эта существенная разница стирается разбалтыванием, когда поэт вступает в борьбу разноречия. От метафизического отчаянья остается только плач и укор, остается театральная наигранность, рассчитанная на публику. Отмеченным Блоком “картонным мечом” поэзии нельзя безрассудно взмахивать, поскольку он не только символ ее бессилия в борьбе за власть над словом, но и инструмент ложно-театрального воздействия на зрителя.

Но что гарантирует бессильному поэту право на самовыражение? Несомненно, аутентичность. Потому и высказано в эпиграфе негодование насчет “*marchands de pathos et faiseurs d'emphase*”. Но ведь аутентичны и чувства всех “добравшихся до преждевременных морщин”. Поневоле возникает вопрос – а есть ли разница между метафизическим страданием мечтателя и “земными” страданиями толпы. Не может ведь поэтическая речь убедить адресата в своем праве изливаться. Поэтическое откровение на языковом материале невозможно отличить от эффектных приемов шарлатанов.

Учитывая жизнь и характер Лермонтова по сравнению с “геморроидальным чиновником” Бенедиктовым, Гинзбург выводит отличительные признаки лермонтовской поэзии от лжепророчества эпигонов романтизма (1964: 168). Однако существуют абсолютно противоположные оценки и мнения о характере и жизни Лермонтова. Одни утверждают, что он якобы жил как обыкновенный гусарский офицер, да еще и подлец средней руки (Мережковский 1909: 299-300); другие делают из него великого страдальца, хотя внешние обстоятельства его жизни были довольно приятны. Личность поэта в романтической поэтике – величина, действительно, решающая, но о ней мы не можем судить, не учитывая отношение самого поэта к жизни. А поскольку это отношение нельзя определить без учета творчества поэта, то все поиски жизненных предпосылок творчества поведут нас по порочному кругу.

Нет, “страдальческая” жизнь сама по себе еще не дает поэту право изливаться. Поэтическая речь после конца жанровой поэтики, в эпохе самовыражения (романтизма) только тогда не является “разбалтыванием”, “афишированием себя”, когда поэт в состоянии ставить под сомнение аутентичность собственных переживаний, и это-то и называется романтической иронией. Поэзия под разлагающим влиянием разноречия, под давлением индивидуумов, требующих признания ее значительности (из таких состоит новая постромантическая толпа), начинает сомневаться в собственной эстетической продуктивности. Но поэзия не умолкает, она тематизирует свои сомнения, тематизирует собственную невозможность.

Стихотворение ‘Не верь себе’ – не жертва разноречия и не ренегат поэзии по отношению к прозе, а уникальный пример состоятельности романтической иронии в русской литературе. Положение лермонтовской поэзии между двумя претендующими на власть над словом направлениями: максималистами (шеллингианство) и минималистами (натуральная школа), вынуждает ее к минимализации максимума, к нарочитому осквернению ее святыни, – к романтической иронии.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например, Эйхенбаум 1924 и Фишер 1914.
- 2 В ‘Думе’ содержатся строки, как бы предсказывающие главную тему стихотворения ‘Не верь себе’: “Тая завистливо от ближних и друзей / Надежды лучшие и голос благородный / Неверием осмеянных страстей.” В ‘Думе’ это сказано как бы в укор поколению, а в ‘Не верь себе’ такое умолчание внутренних ценностей – совет “молодому мечтателю”. Но это говорит о несерьезности подобного совета.
- 3 Однако общий знаменатель полярно противоположных величин – равен нулю.
- 4 О внутренне диалогизированном монологе ср. Schmid 1974.
- 5 Ср. примечание 6.
- 6 А. Блок, ‘Свет в окошке шатался’, ‘Балаганчик’ (третья пара влюбленных); В. Шукшин, ‘Обида’.
- 7 Гинзбург 1940: 137. Трудно понять, за что В. Вацуро так высоко оценивает (“[...] ее анализ по сие время остается лучшим из того, что было сказано на эту тему”; 507) эту книгу, проникнутую, на мой взгляд, односторонним идеологизмом. О романтической иронии германского типа Гинзбург заключает: “В Германии эпохи феодальной реакции теория романтической иронии послужила реакционным идеалам” (129). Далее узнаем о том, что ирония Гейне вошла в кругозор Лермонтова (129). Об иронии Гейне и возможном восприятии ее Лермонтовым – потом ни слова.
- 8 Ср. Мережковский 1909: 296-297.
- 9 *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*. Leipzig 1831.
- 10 В. Вацуро (1993: 514) прав в том, что торг имеет отрицательное ценностное значение, но он вовсе не прав в том, что “торг” – субъективный аспект восприятия поэтического творчества. Напротив, это публичный коммуникативный аспект апеллирования, т. е. отправления не поэтического, а навязанного слова.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белинский, В.  
1953-1959 *Полное собрание сочинений в 13 томах*, т. 3. Москва, сс. 190-191; т.4, сс. 523-524.
- Блок, А.  
1960 *Собрание сочинений в восьми томах*, тт. 1 и 4. Москва.

- 
- Брюсов, В.  
1903 'Оклеветанный стих'. *Беседа*, № 11, сс. 786-788.
- Вацуро, В.  
1993 'Чужое "Я" в лермонтовском творчестве'. *Russian Literature*, XXXIII-IV, сс. 505-520.
- Гинзбург, Л.  
1940 *Творческий путь Лермонтова*. Ленинград.  
1964 *Олирике*. Москва-Ленинград.
- Григорьян, К.  
1964 *Лермонтов и романтизм*. Москва-Ленинград.
- Мережковский, Д.  
1909 'М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества'. *Избранные статьи*. München 1972, сс. 287-334.
- Тойбин, И.  
1964 'Стихотворение Лермонтова "Не верь себе"'. Н.Д.В.Ш. *Филологические науки*, № 3, сс. 15-25.
- Усок, И.  
1964 'Герой лирики Лермонтова'. *Творчество М. Ю. Лермонтова*. Москва, сс. 202-235.
- Фасмер, М.  
1986 *Этимологический словарь русского языка. Перевод с нем.* Москва.
- Фишер, В.  
1914 'Поэтика Лермонтова'. *Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник*. Москва-Петроград, сс. 196-236.
- Шукшин, В.  
1985 *Собрание сочинений в 3-х томах*, т. 2. Москва.
- Эйхенбаум, Б.  
1924 *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*. Ленинград.  
1941 'Литературная позиция Лермонтова'. *Литературное наследство*, № 43-44. Москва, сс. 3-82.
- Freise, Matthias  
1993 *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt/M.
- Guski, Andreas  
1970 *M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden*. München.
- Schmid, Wolf  
1974 'Zur Semantik und Ästhetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij'. *Canadian-American Slavic Studies*, 8, p. 381-397.