

НА ФОНЕ ГАРМОНИИ (Лермонтов)



Гармоничность Пушкина в доказательствах не нуждается. На вопрос: что такое гармоничное творчество? — можно просто ответить: это творчество Пушкина. Не спрашивай «что есть истина?» — она перед тобой... Но именно в силу гармоничности Пушкина сопоставление с ним многое открывает в дальнейшем движении русской литературы. И именно поэтому некоторые объяснения все же необходимы.

Пушкинская гармоничность не есть ли прежде всего — полнота: охвачено как будто все бытие («энциклопедия» не только русской жизни, но и жизни души и духа) и отлито во все мыслимые (если говорить о главных) формы художественной речи.

Создан первый в истории русской литературы целостный поэтический мир с универсальным «планом содержания» и не менее универсальным «планом выражения».

Уже одно это ставит создателя «следующего» поэтического мира в отношении преемственности к Пушкину.

«Следующим» был, несомненно, мир лермонтовский. Пушкинские темы, сюжеты, лексика (всем вообще поэтам послепушкинской поры была задана, конечно, пушкинская норма живого литературного языка) — все это обнаруживаем у Лермонтова на каждом шагу, как и многие прямые заимствования. Так что устройство лермонтовского поэтического мира осуществляется на фоне пушкинской гармонии не в том смысле, в каком стена служит фоном для картины, а в том, в каком фон самого живописного полотна выступает средой, взаимодействующей с изображением.

Какие сдвиги претерпевает лермонтовский стиль, если взять его на так понимаемом фоне, — это мы и хотим проследить. Но сперва несколько вводных соображений.

Стиль, видимо, можно исследовать по меньшей мере двумя основными способами. Можно вращать его перед собой, как шар, пробиваясь к ядру как бы сразу со всех сторон (таковы, к примеру, многие работы П. В. Палиевского). А можно произвести разрез в одном направлении (или в нескольких, но — смежных) и попытаться внимательно рассмотреть полученное

сечение. Путь тоже апробированный, правильно даже будет сказать — традиционный.

При этом, разумеется, важную роль играет выбор конкретной плоскости разреза. Мы попытались провести его по оси времени, т. е. рассмотреть лермонтовский стиль сквозь призму лермонтовского восприятия времени. Подчеркнем, что воплощение хода времени у Лермонтова интересовало нас не само по себе, а как поле действия стилеобразующих факторов.

Почему обозревается именно это поле? Не потому, что категория времени представляется нам универсальным пробным камнем для выявления стилевых закономерностей. У поэта с «обычным» чувством времени анализ, проведенный в этой плоскости, скорее всего не обнаружит выразительных примет стиля. Но у Лермонтова (у его лирического «я») восприятие времени весьма специфично и сказывается, как мы надеемся ниже показать, на всем составе художественного целого. Время в данном случае — область схождения и взаимопроникновения формо- и смыслообразующих моментов, обстоятельство весьма «удобное» как раз для исследования стиля, понятия, обращенного и к «форме» и к «содержанию», живущего как бы в сфере их пересечения. Это мы тоже постараемся подтвердить дальнейшим анализом, но в порядке предварительно поясняющей иллюстрации можно, например, сразу вспомнить, как любит Лермонтов обменивать «вечность» на «миги», длительные временные отрезки — на краткие, но жизненно-наполненные: «За вечер тот я б не взял вечность» («Стансы», 1831); знаменитое: «Таких две жизни за одну, // Но только полную тревог, // Я променял бы, если б мог» — из поэмы, целиком построенной на этой идее, и т. д.

Это постоянная лермонтовская тема. Но это и глубокая особенность мировосприятия, претворяемая в принцип изобразительности.

Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листья?..

«Ветка Палестины»¹

Занесение пылью (прахом), как и предшествующее увядание, — постепенный процесс. Экспрессивное «жадно» неожиданно убывает его, сдвигая объективную картину. Появление здесь этого эпитета, сама его очевидная характерность для Лер-

¹ М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. в 5 томах, т. II. М.—Л., «Academia», 1935—1937, стр. 18. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

монтова, несомненно, связаны со стремлением «преодолеть» время, сжать эмоционально разреженную длительность в насыщенный «миг». Другим вариантом того же стремления может выступить и, напротив, желание растянуть ценностно наполненный миг во времени, что также влечет за собой определенные стилевые решения.

Заметим также, что хотя категория времени в литературоведческом плане освоена еще недостаточно, наша попытка рассмотреть «стиль через время» не являет собой никакой чрезвычайной новации. Свежий пример: недавняя книга А. В. Чичерина «Ритм образа. Стилистические проблемы», а правильно было бы назвать — стилевые, ибо посвящена она именно «изучению стиля», как сам же автор говорит в «Предисловии», — эта книга вполне органично вобрала главы: «Образ времени в поэзии Тютчева», «Образ времени в лирике Пушкина»... Приступим непосредственно к анализу.

И скушно и грустно! — и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

II, 60

«Скушно и грустно» — в данную, сейчас наступившую минуту; «некому руку подать» — в минуту типическую, многократно повторяющуюся. Союз «и» («И скушно и грустно! — и некому...») подтягивает обобщенную «минуту душевной невзгоды» к длающемуся здесь и теперь мгновению и скрепляет воедино два разных временных плана. То, что только свершается, и то, что не раз свершалось, переживаются как одномоментные состояния. В практической речи этому бы соответствовала парадоксальная «модель»: что-то мне вот сию минуту и грустно и некому руку бывает подать.

Желанья... что пользы напрасно и вечно желать?
А годы проходят — все лучшие годы!

II, 60

«Вечно» тут во многом сохраняет прямое значение (далекое от значения в бытовой фразе типа «что толку вечно желать попусту»). Оттого и странно: позади как будто вечность, а не прошли еще даже «лучшие годы». Словно и само то, что годы эти (только еще проходящие) — «лучшие», известно из опыта уже прожитой вечности. Несопоставимое: вечность и эмпирически-краткий временной отрезок — уравнено. Или иначе: в лирическом субъекте причудливо совмещены как бы два сознания: одно мерит свои сроки вечностью, другое — житейскими «годами». Кажется, Лермонтов просто не в силах согласовать между собой все эти временные ориентиры, так густо расставленные

им в стихотворении (чуть ли не через слово: «минута», «вечно», «годы», «на время», «вечно», «прошлое», «рано иль поздно»).

С реальной биографической координатой, обозначенной в конце первой строфы, не совпадают не только предыдущие строки, но и последующие.

Любить — но кого же? на время не стоит труда,
А вечно любить невозможно...
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все так ничтожно.

11, 60

Бесследностью «прошлого» подтверждается невозможность вечной любви, «прошлое» сопоставимо все с той же вечностью и было таким наполненным (и радостью, и муками), что, конечно, его не втиснешь в реальный жизненный промежуток от первых сознательных лет до наступивших «лучших».

Поверив Канту, что время — априорная форма внутреннего чувственного созерцания, пришлось бы признать, что субъект лермонтовской лирики воплотил вариант этой формы, далекий от нормального. Аномалия дает о себе знать на самых разных, как принято говорить, уровнях, причем к семантике текста тема времени может и не иметь никакого отношения.

Проселочным путем люблю скакать в телеге,
И, взором медленным пронзая ночи тень,
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,
Дрожащие огни печальных деревень.

11, 100

Дневное и обобщенное наблюдение (печальные деревни) на равных включено в сиюминутное ночное визуальное впечатление: как будто и дрожащие огни, и печальный вид деревень встречаются взору скачущего в телеге одновременно.

Не того же ли происхождения и «знакомый труп», до сих пор озадачивающий читателей Лермонтова (например, советского поэта Ваншенкина, для которого этот образ — нонсенс, необъяснимый промах любимого классика).

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той...

11, 127

«Труп» принадлежит настоящему времени, «знакомый» — прошлому («знакомым» был живой человек), в «знакомом трупе» прошлое оказалось впрессованным в настоящее². Характер-

² У Пушкина есть «знакомые мертвецы»: «Младые вечера, пророческие споры, знакомых мертвецов живые разговоры...» («Чаадаеву», 1821), но тут — игра, сознательный парадокс, а у Лермонтова ненароком сказалось.

но, что эпитеты в этом стихотворении («Сон») на редкость безыскусны, большей частью это даже и не эпитеты (тропы с их переносным значением), а почти буквальное определение: «полдневный жар», «глубокая рана», «желтые вершины», «вечерний пир», «родимая сторона», «юные жены», пожалуй, и «мертвый сон» надо понимать скорее прямо (как сон мертвого), нежели иносказательно (как мертвецки крепкий сон). «Знакомый труп» ничем не выделен в этом ряду; нет сомнения, что для Лермонтова произнести это словосочетание столь же естественно, как сказать «глубокая рана» или «разговор веселый», или «хладеющая струя»³. В стихотворении «Сосед» читаем:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
Мне умирая посылает;
И опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
Мечтая, стоя засыпает...

11, 22

Все эпитеты здесь должны характеризовать конкретную картину (тюремных сумерек), возникающую в данный конкретный отрезок времени, вводимый пометой «когда». Все они и вписываются в эту конкретную картину: и «румяный полусвет» зари, и его «прощальный привет», и «старое житье», о котором мечтает засыпающий часовой, — все, кроме «звучного ружья»: ружье не может быть «звучным» когда часовой, «опершись» на него, «стоя засыпает». Звучность ружья принадлежит другому «когда»: две одновременные плоскости опять произвольно совмещены.

Глаголы в лермонтовской лирике тоже способны отклоняться от «нормального» взаимодействия во времени. Примечательно одно из детских стихотворений («Поэт», 1828):

Когда Рафаэль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал:
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал!
Но скоро сей порыв чудесный
Слабел в груди его молодой,
И утомленный и немой
Он забывал огонь небесный.

1, 4

³ Которая, кстати, снилась «ей» вместе с «знакомым трупом». Вообще объяснять невозможное сочетание «знакомый труп» «спецификой сна», конечно, не приходится. Дело же не в том, что «ей» снилось, а как автор выразился, передавая содержание ее сна.

Как понять: «сей порыв», претерпеваемый живописцем, — однократный акт или не раз повторявшееся действие? Полагалось бы либо: в восторге упал, но скоро ослабел и забыл, либо: падал, но скоро слабел и забывал. У Лермонтова ни то, ни другое: восхищенный упал, но скоро забывал...

Получается, что забывал многие порывы, хотя «порыв» был всего один. События, которым надлежит сопрягаться как звеньям одной цепи (бурная разрядка «порыва» и его ослабление), не сопрягаются, образуют как бы два независимых временных ряда.

«Неграмматический» способ выражения у 14-летнего поэта граничит с ошибкой (неправильность в согласовании глаголов совершенного и несовершенного видов), но появление именно такой ошибки далеко не случайно (у юного Пушкина мы, конечно, ничего похожего не встретим). И в самых высоких образцах лермонтовской лирики ощутим диссонанс, вносимый в естественное протекание событий (действий, состояний и т. д.) специфическим авторским чувством времени.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел.
И месяц и звезды и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

I, 228

«Пел», «летел», «нес», а что допел, долетел, донес — не сказано, узнаём о том только из дальнейшей (земной) судьбы души. Сказуемые обещают развитие действия («ангел летел», «пел» — что-то дальше должно с ним произойти), а действие не развивается, не кульминирует, так и пребывает незавершенно-длющимся. В «Поэте», как отмечалось, звенья в событийно-временной цепи не пригнаны, не соответствуют друг другу, в «Ангеле» переходное звено (сообщение, что полет ангела завершился) опущено, следствия в обоих случаях сходные: ослабляется принцип линейной последовательности совершающегося. Ряд, в котором позднейшие акты, вытекающая из предшествующих, этим их исчерпывают, стремится распасться на параллельные, как бы сосуществующие фрагменты. Замечательно, что упоминание о

том, что ангел допел свою песню, не просто выпало. В начальных строфах трижды говорится, что ангел «пел», затем сразу читаем, что «звук его песни» «остался» в молодой душе. Но последний глагол перед «остался» не «пел» (как логичней бы ждаться: пел — и звук песни остался), а «нес»:

Он душу младую в объятиях нес...
.....
И звук его песни в душе молодой
Остался...

Значит, не только опущено указание на законченность действия, но и само то действие (пение), которому непосредственно предстоит, завершившись, перейти в другое, отодвинуто от точки перехода и словно сохранено в своем непрерывающемся протекании. Ангельское пение и «оставшийся» от него звук слышны одновременно, и добытийственный полет души как будто сопутствует ее прижизненному томлению.

Так у домика на детском рисунке можно увидеть сразу два боковых фасада (доступных «нормальному» зрению лишь в разные моменты), а на старой новгородской иконе — отрубленную голову Иоанна Предтечи рядом с ним же живым и невредимым, только еще готовящимся склонить ее под меч.

«Нормальную» логику временных отношений нарушает и структура произведения в целом. «Ангел» — пример литературного воплощения обратной пространственно-временной перспективы. Время полета ангела; долгая земная жизнь души; наконец, время, в котором находится повествователь, знающий итоги этой жизни («долго на свете томила она...» — сказано, конечно, об исполнившейся судьбе), — таковы объективные вехи на хронологической оси. Повествователю с его временной точки пребывание души «в мире печали и слез» должно было бы видаться неизмеримо более крупным планом, нежели ее предсуществование в объятиях ангела. Но в стихотворении наоборот: дальнейшее и краткое (ангельский полет и пение) дано крупно и подробно, целой картиной, а ближнее и длительное (вся земная жизнь души) увидено как в перевернутый бинокль.

Притом краткий эпизод не только укрупнен детально-изобразительным показом, но еще и как бы продлен, почти физически растянут во времени. Гетевский Фауст искал мгновения, достойного того, чтобы сказать ему: «остановись!». Лермонтов знает такие мгновения, он ищет способа их останавливать. Движение времени мы (в принципе) обнаруживаем по изменениям в пространстве («время»: бег стрелки по циферблату) — с пути ангела убраны все пространственные приметы полета. Казалось бы, ими станут «и месяц, и звезды, и тучи» — разве

они перечислены не как небесные тела, мелькающие мимо? В том и дело, что нет, и перечислительностью лишь подчеркнута несовпадение ожидаемого и действительного. «И месяц, и звезды, и тучи» не предстают ангельскому взору как путевые вехи (сравним: «только версты полосаты...») и сами не наблюдают полет ангела, а слушают его песню.

И месяц и звезды и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Летящему ангелу внимали толпой, как внимают неподвижному певцу или оратору. Над этой статичной картиной надстраивается еще более статичная:

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов...

Ангел между тем словно повисает в воздухе; возвращаясь к нему, описание опять только *длит*, но не *продолжает* его полет. От строфы к строфе «ангел» обрастает предикатами: «летел», «тихую песню пел», «пел о блаженстве..», «душу младую... нес», но все это именно излюбленные Лермонтовым параллельные, неопределенно долго длящиеся действия; завершение, смена, последовательность отсутствуют здесь полностью, а с их отсутствием — и ход времени. Течет лишь собственное время стихотворения (близящегося к концу) и на этом контрастном фоне особенно очевидна неподвижность изображенного времени ангельского пения и полета.

Зададимся вопросом: что же означают все эти ахронические сдвиги? Каков их, говоря языком ученых-естественников, физический смысл? Ответ напрашивается один: сама поэтика лермонтовской лирики восстает против неуклонного, необратимого хода времени и его неумолимых законов.

Поэтика — понятие достаточно широкое и (как большинство литературоведческих понятий) нестрогое, но все же несомненно, что поэтикой охватывается так называемый план выражения. План этот, однако, представляет собой скорее не план (плоскость), а объемный пласт, различные слои которого в разной степени удалены от содержательных уровней творчества. Если верно, что стиль — доминанта формы (поэтики), то стержневые принципы стиля должны, видимо, проявляться во всех существенных слоях выразительного пласта (что, впрочем, давно замечено — см., например, соображения на сей счет в главе о стиле в «Теории литературы» Уоррена и Уэллека⁴). Анализ лермон-

⁴ «Стилистический анализ представляется литературоведчески наиболее эффективным, когда он способен выявить некий объединяющий принцип, некий

товского чувства времени как раз тем интересен, что по отпечаткам в разных выразительных слоях позволяет судить о некой сквозной закономерности. Больше того: проводя такой анализ и прослеживая эту закономерность, мы незаметно для себя оказываемся на самом стыке поэтики и «содержания», верней — как бы в предзоннике по обе стороны пограничной черты между ними (которую, несмотря на ее условность и зависящую от исследовательской установки подвижность, все ощущают более или менее одинаково). Тем естественнее предположить, что наш анализ затрагивает глубокие стилиобразующие факторы. В самом деле. Вспомним хрестоматийный «Парус»:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом.—
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит;
Увы!— он счастья не ищет
И не от счастья бежит!—
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой:—
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

1, 380

Парус — в море, далеко-далеко («белеет... в тумане»), человек — на берегу, все стихотворение от начала до конца есть размышление человека об этом удаляющемся от него парусе. Вопрос «что ищет он в стране далекой?» задан себе на берегу, на берегу же произнесены ответы: «увы!— он счастья не ищет...» (вторая строфа); «а он, мятежный, просит бури...» (третья строфа). Самим смыслом и интонацией вопросов и ответов подразумевается, что речь идет об отдаленном предмете. Но ведь в той же второй строфе читаем:

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...

Пространственная даль, разделяющая наблюдателя и предмет, исчезла. «Белеет парус» и «мачта гнется и скрипит» — наблюдения, которые не могут быть сделаны с одной и той же точки в одно и то же время. Автор (наблюдатель) не замечает, что он одновременно находится в разных местах.

общий эстетический замысел, пронизывающий все произведение в целом».— R. Wellec, A. Warren. Theory of Literature, third edition. New York, 1968, p. 182.

Характерно, что третья строфа (ее начальные, «описательные» строки) колеблется в выборе между обнаружившимися точками наблюдения и этой колеблющейся неопределенностью словно сливает их в одну.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

«Струя» «под ним» подана, пожалуй, слушком крупно, чтобы представляться увиденной издали, скорей это взгляд с палубы, где «ветер свищет» и «мачта скрипит». Но «луч солнца» «над ним» можно увидеть и с палубы, а можно и оттуда, откуда поэт смотрит на белеющий в тумане одинокий парус.

Шестнадцати-семнадцати лет Лермонтов писал в замечательном стихотворении «Мой дом», многое объясняющем и в нем самом, и в его творчестве:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.
До самых звезд он кровлей достигает
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой,
Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

1. 286

В иных строках «Паруса» «далекий путь» от берега до одинокого судна, виднеющегося в море, тоже измерен «не взором, но душой». А стихотворение в целом являет пример безотчетного смещения двух этих измерений, смещения, составляющего уникальную черту лермонтовского стиля. «Взор» продолжает следить за парусом на горизонте, а «душа» уже перенеслась на корабль и слышит скрип мачты; несоразмерные изображения далекого (и потому «маленького») паруса и близкой (и потому «большой») мачты странным образом встречаются в одном кадре. Или — что то же самое — образы, которые в «предлагаемых обстоятельствах» могут появиться на экране сознания лишь во временной последовательности («что в жизни порознь видно двум»), опять-таки синхронизированы (см. выше, к примеру, «дрожащие огни» и «печальные деревни» — случай в принципе аналогичный).

Поэтика, в которой «годы» и вообще земные «краткие миги» могут оказаться равновелики «вечности», глаголы, назначенные

передавать последовательность событий, — не «состыковаться», определения — разойтись во времени с определяемыми (человек — уже «труп», а еще остается «знакомым») и т. д., эта поэтика, причудливо сливающая увиденное трезвым «взором» с увиденным грезящей «душой», есть в сущности поэтика «полусна-полуяви»⁵.

Подчеркнем: материал, проанализированный выше (будь то отдельный фрагмент текста или определенный аспект смыслового строения всего произведения), сам по себе содержательно никак не связан с моментом сновидения. Логика сна, однако, проникает здесь поэтическую ткань как незримый изобразительный принцип.

Наблюдения наши, таким образом, проводились в достаточно разреженных слоях поэтики, не подлежа по этой причине конкретно-тематическому заземлению.

Но ведь сон — это еще и важнейший сквозной мотив лермонтовского творчества и одновременно его содержательно-формообразующий элемент, т. е. элемент как раз такого, видимо, переходного слоя поэтики, который одним боком погружен уже в «содержание». М. Бахтин говорит, что, «пожалуй, во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве которого сны играли бы такую большую и существенную роль, как у Достоевского»⁶. Лермонтова по этому признаку можно поставить рядом с Достоевским.

Итак, то, что на одном уровне художественной структуры выступает как тема (в широком смысле), на другом уровне может проявиться в самом устройстве изобразительной оптики — соотносительность, свидетельствующая, что перед нами важный аспект рассмотрения стиля.

Спросим теперь себя: что такое сон? Это выпадение из безостановочного потока времени, размыкание его неумолимой непрерывности.

Когда это происходит неосознанно, незаметно для самого «спящего», как раз и возникает ситуация, запечатлевшаяся в «Парусе». Человек, мысленно «перескочивший» на борт парусника, выпадает из времени, отсчитывающего минуты, для той его «половины», которая, оставшись на берегу, глядит на парусник издали и размышляет по этому поводу. Человек забылся, но примечательно, что в данном случае и мы, со стороны, тоже

⁵ «...Во сне... перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце». Эти слова Достоевского из «Сна смешного человека» М. Бахтин считает «замечательной характеристикой, так сказать, композиционного своеобразия сновидений» («Проблемы поэтики Достоевского». М., «Советский писатель», 1963, стр. 200).

⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 198.

не сразу обнаруживаем его выпадение (частичное) из реального хода времени. Возможно, потому, что в этом стихотворении у «бодрствующей» и «грезящей» ипостасей лирического сознания предмет внимания совпадает (парус). Вдобавок здесь в первой же строке, так сказать, выключены часы. Действительно: мы знаем, конечно, что парус движется, раз он что-то «ищет» и что-то «кинул», в этом, собственно, вся тема стихотворения, но как же конкретно передано это движение? Единственным глаголом «белеет» — действием, бесконечно, без каких-либо интервалов длящийся и никакого движения никуда, ни в какую сторону не передающим⁷. Движение — а с ним и время — по-лермонтовски остановлено. Так видится парус объективному «взору», а как воображению — «душе»?

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...

Что-то странное ощущаешь в этой безыскусной картине, какую-то смутную неполноту, недостаточность, наконец догадываешься, в чем странность: движение вроде бы есть, а перемещения нет, поистине — как в сновидении. За бортом: волны «играют», ветер «свищет» — действия активные, но опять как нарочно (на деле же не нарочно, а неизбежно) все не «векторные», не подразумевающие направления и потому плохо отвечающие задаче — служить относительным фоном для движения судна. На борту же: «мачта гнется и скрипит» — тоже очень энергично, корабль, может, даже мчится, но, может быть, — и стоит на месте. Гнущаяся и скрипящая мачта — это ведь как жестикация мима, имитирующего движение, именно не сходя с места. Отсутствует главное: объективные признаки перемещения предмета (те же «версты полосаты», попадающиеся по сторонам), воображение, сумевшее перенестись на плывущий за горизонт парусник, не сумело (или не захотело) их вообразить. Повторяем: при всем этом в стихотворении нет никакого прямого, конкретно-вещественного осведомления о том, что корабль в движении (ср. «громада двинулась...») — лермонтовский «парус» (парусник) «ищет» и «кинул», от чего-то «бежит» и чего-то «просит», но он не «плывет», не «мелькает», не «исчезает», даже не «тает», а «белеет».

В итоге — вот вся предметно-изобразительная «часть» текста:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом...

⁷ Поразительна здесь многозначность этого глагола, у Марлинского («Белеет парус одинокий, // Как лебединое крыло...») передан, в сущности, только цвет.

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
.....
Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

Плывет ли корабль, стоит ли на якоре где-то среди играющих волн? Во всяком случае (если брать стихотворение в целом) «парус» как-то наполовину застыл, настолько выразителен статичный глагол «белеет» и слабы и двусмысленны наличные приметы движения. Сравним у Пушкина:

Попутный веет ветр. — Идет корабль,
Во всю длину развиты флаги, вздулись
Ветрила все, — идет, и пред кормой
Морская пена раздается...
.....
Прекрасен вечер, и попутный ветр
Звучит меж вервий, и корабль надежный
Бежит, шумя, меж волн...

«Медок»⁸

Деталь: у Лермонтова в «Парусе» застывает даже текущая «струя»: лишена глагольного сказуемого (а с ним — изрядной доли своей динамики), выделена только цветом («светлей лазури») и приравнена синтаксическим параллелизмом соседних строк:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой,

— к недвижимому (по природе) «лучу». Совсем иначе, как мы только что видели, у Пушкина:

...и пред кормой
Морская пена раздается.

Важно, однако, вновь подчеркнуть, что и лирико-рефлективной «частью» стихотворения, и общим его смыслом движение «паруса», разумеется, задано. В стихотворении, следовательно, проступает (пусть и невыраженно) мотив некоего длящегося и вместе с тем застывшего движения, который отчасти уже фигурировал в наших рассуждениях.

Это именно парадоксальное взаимопроникновение движения и неподвижности.

⁸ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. III. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 151. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

У Пушкина читаем:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

II, 147

Движение здесь четко отграничено от неподвижности, это принципиально различные состояния, они могут сменять друг друга, но диффузия между ними невозможна: «остановленные», «окованные» «волны» уже не «волны», а «пруд».

Для Лермонтова, напротив, характерно причудливое слияние, смешение противоположных начал, для него «окованные» «волны» — это вот что такое: «И пришла буря, и прошла буря; и океан замерз, но замерз с поднятыми волнами; — храня театральную вид движения и беспокойства, но в самом деле мертвее, чем когда-нибудь» (из письма к С. А. Бахметевой, 1832 г.) (V, 367)⁹.

Океан, замерзший с поднятыми волнами, — один из наиболее выразительных среди образов, в которые время от времени кристаллизуется мотив неподвижного, статуарного (хочется употребить здесь такой термин) движения.

В данном случае, стало быть, тоже можно констатировать: мотив этот то открыто выступает в виде тематически наполненного «образа», то трансформируется в неявный принцип настройки изобразительной оптики.

Отметим также, что образ океана, оцепеневшего со вздыбленными волнами, демонстрирует родство идеи статуарного движения с логикой сна.

Это возвращает нас к проблеме выпадения из объективной непрерывности времени. Нам важно в связи с ней рассмотреть «Выхожу один я на дорогу...». «Выпадение» здесь, пожалуй, еще менее заметно читателю, чем в «Парусе», и, по-видимому, трудно доказуемо. Все же, на наш взгляд, оно ощутимо.

Вслушаемся:

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит...

II, 141

Зачин почти эпический, сулящий обстоятельное описание того, что произойдет с человеком на этой дороге, на этом кремнистом пути. Но ничего сопряженного с дорогой не происходит,

⁹ Мы взяли фрагмент из письма, но это, несомненно, художественный фрагмент, ничуть не менее художественный, чем стихотворение «Я жить хочу! хочу печали...», к которому он непосредственно примыкает и которое сообщает поэтом своей корреспондентке в том же письме.

медитация взмывает в лирическую высь со скоростью ракеты, сразу же отбрасывая ступень сухой и точной предметности («дорога», «туман», «кремнистый путь блестит») и отталкиваясь уже от многообъемлющих и многосмысленных, тут же одухотворяемых реалий: тихая ночь, пустыня, внемлющая богу; говорящие звезды... В самом деле, отлет от конкретной ситуации вершится по восходящей буквально от строки к строке: «дорога», «кремнистый путь» — горизонталь на исходной земной плоскости; «ночь» — уже объем, «бог» над «пустыней» — восставленная вертикаль; «звезда с звездой» — точки, всецело принадлежащие небесной плоскости, куда перенеслась мысль; наконец, «небеса» и «земля» второй строфы — воспарение к обобщенно-глобальной символике, покрывающей весь универсум:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...

II, 141

Конечно, земля и небо тут теплы и реальны, но разве не тождествен этот взгляд одинокого земного путника взгляду из нездешнего космоса, с той же «точки», откуда взирает на мир страдающий демон, одинаково чуждый и небесам и земле.

«Дорога», с которой все началось, за всем этим забыта. Забыта, потому что душа торопливо и страстно заговорила о своем, всегдашнем («что же мне так больно и так трудно?..») и — забылась. В «Парусе» она в подобном забытьи запомнила, что «парус» «белеет» вдали, и (не переставая размышлять о нем — далеко¹⁰) «перескочила» на парусник. Здесь она запомнила о «дороге». Только там реальная ситуация, вызвавшая лирическую грезу, тематически родственна содержанию последней; лирический субъект «отплывает» от самого себя на том же корабле, о котором продолжает думать на суше. В разбираемом же стихотворении «дорога» никак не фигурирует в последующей медитации и никак не перекликается с ее проблематикой. А вместе с тем подана эта «дорога» вовсе не как скромная экспозиционная деталь, которой и положено отступать на второй или третий план, а то и за кулисы. Нет, не случайно так динамична незабываемая строка:

Выхожу один я на дорогу...

Лермонтов опять словно не рассчитал силу глагола, не соизмерил ее с логикой дальнейшего повествования. «Выхожу» по самой своей «незавершенной» природе требует от «я» про-

¹⁰ Выше отмечалось: «Что ищет он в стране далекой?» — «Увы! — он счастья не ищет...» и т. д. — это раздумья на берегу, а не на борту.

должения начатого действия, а у «я» в стихотворении больше никаких действий нет, одна медитация. Нечего прибавить к этому «выхожу», чтобы, так сказать, «закрыть», «погасить» его; выхожу...» и только, движение длится, ничем не венчаясь и ни во что не разрешаясь, и, по обычным законам лермонтовской поэтики, как бы повисает в воздухе, застывает в своей незавершаемой длительности.

У М. М. Бахтина в работе о времени в романе есть интересное рассуждение о том, что изображаемое время в искусстве принципиально никогда не может совпасть с временем создания изображения¹¹. Между рассказываемым событием и событием рассказа всегда есть некая непреходимая грань, иначе — некая временная дистанция¹².

Тут, однако (заметим уже от себя), существуют, надо полагать, определенные градации. Бессюжетное, бессобытийное, «чистое» переживание в лирической исповеди (берем только лирику), несомненно, ближе всего стоит к «событию рассказа», можно даже утверждать, что оно максимально к нему приближено: вот сейчас переживаю — и сейчас же о том рассказываю (теоретически говоря, временной зазор здесь в предельных случаях необходимо оставлять, по-видимому, лишь на формальную переработку «предсмертного стога» в «классическую оду»). Событийный, сюжетный элемент, предметные подробности, конкретно-ситуационная «привязка», напротив, сразу же увеличивают хронологическую дистанцию, ибо заведомо ясно, что событие, о котором рассказывается, это не то событие, которым является сам рассказ.

Так и в лермонтовском тексте основная его лирическая «масса» — горячо и взволнованно проговариваемая исповедь — находится от «события самого стихотворения» на более короткой дистанции, нежели событие выхода «я» на «дорогу».

Обычно эти дистанции в подобных случаях тем или иным способом уравниваются. В стихотворении, например, повторяется (порой — с новыми деталями) описание конкретной обстановки (ситуации, события и т. д.), послужившей поводом лирическому переживанию, нередко последнее обрамляется такими повторениями и этим как бы втягивается во временную плоскость определенного события, факта, локальных обстоятельств и т. д.

«Обычно» значит прежде всего — у Пушкина, поэта, с чьим именем несовместима какая-либо несоразмерность и в этом смысле действительно эталонно-классического. Если взять, ска-

¹¹ М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975, стр. 405.

¹² Так ли это, например, в симфонической музыке, балетной импровизации, абстрактной живописи и некоторых других ветвях искусства, — вот вопрос. Но мы им здесь, конечно, заниматься не станем.

жем, последнее десятилетие жизни Пушкина, то ни в одном его стихотворении из числа тех, где лирическая медитация представлена как следствие контакта «я» с конкретной средой, мы не найдем ничего похожего (в рассматриваемом отношении) на строение лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...».

Вспомним хотя бы:

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой...

Следует развитие и конкретизация описания: здесь «во мраке храма», под гранитными громадами столпов

...спит сей властелин,
Сей идол северных дружин...

Затем — лирический взрыв:

В твоём гробу восторг живет!

— и смелый и далекий отлет воображения:

Он русский глас нам издает;
Он нам твердит о той године...

III, 220

Но при всей своей крылатости воображение парит по проблемным трассам, подсказанным именно данной конкретной обстановкой, в которой реально находится «я», чего совершенно нет у Лермонтова: «кремнистый путь» (как уже говорилось) отнюдь не участвует в картине мировой гармонии¹³, вызывающей у поэта вспышку горечи («Что же мне так больно и так трудно?...»).

В конце пушкинского стихотворения лирическая патетика сменяется написанием о событийно-предметной реальности, ее породившей:

Но храм — в молчанье погружен,
И тих твоей могилы бранной
Невозмутимый, вечный сон.

III, 221

Это и есть обрамление; время собственно лирического переживания теперь прочно «вставлено» во время описываемого со-

¹³ В картину гармонии входит уже пейзаж третьей и четвертой строки («Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, // И звезда с звездою говорит»), но это пейзаж как раз иного типа, нежели в первых двух строках, не только (повторимся) одухотворяемый, но и сдвинутый к условности и символизированный; библейская «пустыня» не сродни протокольной графике начала строфы, «звезды» — тем более («ночь тиха» служит здесь некой связующей деталью).

бытия, время переживания становится внутренним временем события, непосредственно только это последнее находится теперь в дистанционных отношениях со временем «события рассказа».

Интересно, что у Пушкина и само содержание лирической мечты словно предвосхищает такое обрамление, перекликаясь с событийной экспозицией не только общей проблематикой, но и подробностями:

Внемли ж и днесь наш верный глас,
Встань и спасай царя и нас,
О, старец грозный! На мгновенье
Явись у двери гробовой...

III, 220

Полуусловной «дверью гробовой» мечта возвращает себя к реальности начальной ситуации стихотворения.

У Лермонтова она порывает со своим истоком.

Вообще у Пушкина собственные действия «я», описание окружающей реальности, лирическое мечтанье предстают в упругом взаимосцеплении, у Лермонтова — в разрывах. «Выхожу один я на дорогу; // Сквозь туман кремнистый путь блестит...» — понятно, что подразумевается: выхожу, вижу, путь блестит, но примечательно все же, что связующее «вижу» отсутствует. В пушкинском черновом отрывке:

Стою печален на кладбище.
Гляжу кругом...

«Выхожу один я на дорогу» — чистое действие; у Пушкина словом «печален» лиризм уже вкраплен в объективное повествование, уже, в сущности, обрамлен событиями и отчасти втянут в их временную плоскость («перед гробницею святой» тоже не просто «стою», а «стою с поникшею главой...»).

Вдобавок лермонтовское «выхожу», отметили мы, есть действие, заставляющее ждать от «я» дальнейших действий же. Но ихто и нет, на «выхожу» действия обрываются. Напротив, пушкинские «стою», «стою... гляжу...» в обоих стихотворениях предполагают после себя не действие, а созерцание и медитацию; так оно и происходит («Гляжу кругом — обнажено // Святое смерти пепелище...» и т. д. — продолжается черновой отрывок); вместо разрыва — органический переход и связь.

Событие, вобравшее лирическое переживание в свои временные границы, явлено в пушкинском «Перед гробницею святой...» как законченный, оформленный эпизод (стою перед гробницей; взываю: «встань и спасай...»; храм по-прежнему «в молчанье погружен» — завязка, кульминация, развязка). Законченность и оформленность — плод упорядочивающего видения из некой вре-

менной дали, настоящее время стихотворения — так называемое историческое настоящее, т. е. рассказываю в настоящем времени не о здесь и теперь переживаемом, а о пережитом.

Лермонтовское настоящее тяготеет к синхронности с изображаемым и переживаемым. Обо всем происходящем говорится как о происходящем именно здесь и сейчас. Вживание в каждый конкретный миг вступает в противоречие с необходимостью отойти на дистанцию, чтобы передать смену событий. Отсюда разрывы и смещения в показе их последовательности, размыкание и ослабление связующих звеньев. Интенсивное вживание ведет к экстенсивному расширению «краткого мига» — за счет видения предмета во множестве одновременных действий и состояний («Ангел», «Парус») или охвата (как и заявлялось в «Моем доме») «пространства без границ»; в «Выхожу один я на дорогу...» в разрезе «краткого мига» дано все мироздание: и «спит земля», и «в небесах торжественно и чудно» вот сейчас, когда «мне так больно». Но не только растекаясь, так сказать, по пространству, растет вширь лермонтовский «краткий миг» (силясь тем самым «продлиться», преодолеть свою краткость): ослабление связей между событиями, которым надлежало бы следовать в хронологической очередности, переводит разновременные «краткие миги» в плоскость одновременности, сплачивая их в единое напряженно переживаемое мгновение и стягивая порой вокруг некоего ценностного центра.

Все это в «Выхожу один я на дорогу...» выражено в тенденции, быть может, неявно, но все-таки ощутимо. У Пушкина «я» сначала стоит перед гробницей, затем взывает к усопшему герою, затем вслушивается в ответное молчанье; он хоть не действует — только стоит, но виден в последовательной смене кадров, образующих оформленный эпизод. Лирическая мечта-призыв введена в русло повествования.

У Лермонтова «я» как раз действует, не стоит, а выходит, и умозрительно можно, конечно, предположить, что надо сперва выйти, чтобы потом что-то вокруг увидеть и начать размышлять об этом. Но поэтика стихотворения противится такой логике. Поэтически лермонтовский «я» не изображен в смене моментов движущегося времени. Он представлен лишь в длящийся момент произнесения своего лирического высказывания. Меняются темы высказывания — от фиксации реальных поступков («выхожу...») до мечты о «темном дубе», но внутри рисуемого им мира время не движется. То есть в одно и то же время и «спит земля», и «звезда с звездой говорит», и в это же время «я» и на дорогу выходит, и чувствует, как ему больно и трудно, и предается мечтам. Не переживание втягивается во временную плоскость рассказываемого события, отдаляясь от события самого рассказа, как у Пушкина; наоборот, время события

как бы подтягивается к времени переживания (восклицания, вопрошания, мечты), которому легче совпасть и слиться с рассказом о себе.

Интересно, что содержание лермонтовской мечты — не что-нибудь, а желание «забыться и заснуть». В сущности, душа уже находится в забытии, «перескочив» от «дороги» к мирозданию и последним вопросам (на земле и в небесах так хорошо, что же мне так плохо?). Переход от поэтики сна к теме сна совершается здесь в пределах одного стихотворения, причем, кажется, не однажды. «Я б желал навеки так заснуть...». Далее поэт говорит, как же именно. Картина столь жива и вдохновенна в своей воочию зримой обстоятельности, что она-то, эта картина сна, и есть собственно сон, за сладким голосом соловья не помнящий уже не только о «дороге», но и о последних вопросах.

Постоянное лермонтовское «выпадение» из времени и пушкинская органическая включенность в реальный временной поток могут быть проанализированы еще в одном аспекте.

Пушкин — поэт фазисов и сроков реальной человеческой жизни. Время у него наполнено практически-жизненным ритмом и меряется масштабом, заданным естественным календарем земного бытия. В первом же лицейском стихотворении читаем:

Так и мне узнать случилось,
Что за птица Купидон;
Сердце страстное пленилось;
Признаюсь — и я влюблен!
Пролетело счастья время,
Как, любви не зная бремя,
Я живал да попевал...

«К Наталье», 1813, I, 3

Было время «попевать», настало время любить.

...Я знаю, что страстей волненья
И шалости, и заблужденья
Пристали наших дней блистательной весне.
Пускай умно, хотя неосторожно,
Дурачиться мы станем иногда —
Пока без лишнего стыда
Дурачиться нам будет можно.
Всему пора, всему свой миг,
Все чередой идет определенной:
Смешон и ветреный старик,
Смешон и юноша степенный.

Насытись жизнью у юных дней в гостях,
Простимся навсегда с веселием шумливым,
С Венерой пылкою и с Вахмом прихотливым,
Вдохнем об них, как о друзьях...

«К Каверину», 1817, I, 452

«Чередой» сменяются крупные жизненные циклы, внутри них — свое чередование периодов, так вплоть до дней, уже не условных «наших дней» с их «блистательной весной» и (предвидимыми) иными «временами», а вполне конкретных (к примеру) «дней поздней осени», когда:

Чредой слетает сон, чредой находит голод...

III, 264

Общий тон: приятие (впоследствии — покорное: «и сам, покорный общему закону...») этой закономерной и неизбежной смены циклов. Юношеское «всему пора, всему свой миг» позднее будет повторено уже с опорой на опыт пережитого, ответственно и серьезно:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С, летами вытерпеть умел

«Евгений Онегин», гл. 8, X

Это вообще неизменная пушкинская тема: каждому «возрасту», каждой жизненной «поре» — свое, на каждом этапе пути надо «насытиться жизнью» по законам именно этого этапа.

Зевес, балуя смертных чад,
Всем возрастам дает игрушки:
Над сединами не гремят
Безумства резвые гремушки.

«Стансы Толстому», 1819, I, 367

Важно — не перепутать «игрушки». Пушкин никогда и не перепутывает. Объективная шкала «возрастов» как бы постоянно предносится его взору. Отсюда и возможность «забежать вперед», взглянуть на настоящее из будущего, отсюда и точное знание своей подлинной координаты на оси времени. Замечательное словечко «пока» из хрестоматийной строки:

Пока свободою горим...

— наглядно реализует обе эти пушкинские черты.

Вл. Ходасевич замечает: «У него (Пушкина.— С. Л.) было исключительное пристрастие к восклицанию — «Пора», — и приводит множество примеров:

- 1) А нам уже пора злословить.
«Кокетке»
- 3) Пора гнездо устроить.
«Жених»
- 13) Пора, красавица, проснись.
«Зимнее утро»
- 23) Пора, введи в свои чертоги
Жену красавицу...
«На выздоровление Лукулла»
- 25) Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.
«К жене»
- 28) Пора, пора, душевных наших мук
Не стоит мир.
«19 октября 1825 г.»¹⁴

И так далее. Можно и от себя добавлять и добавлять, перелистывая наугад страницы пушкинской лирики. Скажем:

Мне не к лицу и не по летам...
Пора, пора мне быть умней!
«Признание», 1826, II, 338

Или:

Я насмешнице нескромной
Отвечал: «Всеми пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора».
«От меня вечер Леила...», 1836, III, 386

«Пристрастие» к «пора» — это и есть внутренняя соотнесенность и согласованность с требованиями объективной временной шкалы.

Лермонтову это практически не свойственно. «По летам» или «не по летам» ему не закон и не камертон для настройки душевного лада. Выше мы видели, как он сбивчив в пользовании элементарными временными измерителями. В пушкинской лирике «я» исчисляет жизненное время с конкретно-биографической точностью.

...Вновь я посетил
Тот уголок земли, где я провел
Изгнанником два года незаметных.
Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я...

III, 344

¹⁴ Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Книга первая. Л., «Мысль», 1924, стр. 20—21.

Или:

Всеми пора: уж двадцать пятый раз
Мы празднуем лица день заветный.
Прошли года чредою незаметной,
И как они переменили нас!
«Была пора: наш праздник молодой...»,
III, 381

У Лермонтова же сказано:

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю:
Как я сердце унести бы им дал!
Как бы вечность им бросил мою!
«Поцелуями прежде считал...», 1832, I, 356

Юношеская декларация позднее претворяется в изобразительный принцип (т. е. опять можем наблюдать, как тема «переливается» в поэтику). «Я» в зрелой лермонтовской лирике (в той основной ветви, где от первого лица выступает сам автор) почти никогда не сознает зависимость своего внутреннего мира от реального движения биографического времени. «Пушкинским» в этом смысле можно считать у Лермонтова едва ли не одно-единственное стихотворение — в альбоме С. Н. Карамзиной («Любил и я в былые годы...», 1841), знаменательное и загадочное: то ли шутка (если взять в расчет последнюю строфу), то ли начало важного перелома (скорей все же второе).

Конечно, и у Лермонтова не однажды встречаются упоминания о том, что пролетели дни детства, дни юности и т. д., но, как правило, подобные констатации несут у него откровенно условный характер; недаром в поздней лирике они практически как раз отсутствуют.

Юный Пушкин, несомненно, тоже условен (шутливо или элегически) в решении темы уходящего времени, но какое чутье реальности сквозит в этой условности. Вспомним, как тонко дифференцированы, так сказать, «подвозрасты» отрочества («долюбовный» и «любобный» периоды) в послании «К Наталье». Так — у четырнадцатилетнего Пушкина. А вот четырнадцатилетний Лермонтов:

На склоне гор, близ вод, прохожий, зрел ли ты
Беседку тайную, где грустные мечты
Сидят задумавшись? Над ними свод акаций:
Там некогда стоял алтарь и муз и граций,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной,
Там некогда, кругом черемухи млечной
Струя свой аромат, шумя, с прибрежной ивой
Шутил подчас зефир и резвый и игривый.

Там некогда моя последняя любовь
Питала сердце мне и волновала кровь!..
Сокрылось все теперь...

«Цевница», 1828, 1, 3

У Пушкина: «Так и мне узнать случилось, что за птица Купидон...» — т. е. с первых же (буквально) услышанных нами от него слов подключение к «общему закону». У Лермонтова же: «некогда...», «некогда...», «некогда...» — чисто условная отметка, никак не соотношенная с «общим законом» и никак не передающая эмпирически переживаемого тока времени. Биографическому методу, реальному комментированию с этим «некогда» и с этой «последней любовью» делать нечего: стихотворение могло быть написано и в тридцать лет, и в пятьдесят, но, кажется, всего менее в четырнадцать, засвидетельствованных собственноручно проставленной Лермонтовым датой.

В зрелой лирике, будучи в последнем «лермонтовском» возрасте (1826 г. — 27 лет), Пушкин восклицает, вспоминая бывшую возлюбленную:

...Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я:
Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.
Так вот кого любил я пламенной душой
С таким тяжелым напряженьем,
С такою нежною, томительной тоской,
С таким безумством и мученьем!
Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной, легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней
Не нахожу ни слез, ни пени.

«Под небом голубым страны своей
родной...», 11, 332

Отсылка к общезначимым «возрастам» и «временам» (юность, младость, зрелость и проч.) на сей раз нет, но с поразительной наглядностью показан сам объективный процесс, обобщением которого эти «возрасты» служат, — реальная жизнь души во времени. Не всегда или менее условным обозначением и выражением которого эти «возрасты» служат, — реальная жизнь души во времени. Не всегда же «недоступная черта» между вчерашним и сегодняшним душевным опытом совпадает с границей между юностью и зрелостью, зрелостью и старостью и т. д. Важно в принципе, что обнаружилась «черта», членящая жизненный путь на эпохи, в которых «я» не узнает себя вчерашнего. «...Покорный общему закону, переменился я» сказано много позднее, но, кажется, именно в стихах 1826 г. конкретная

часть этой формулы — «переменился я» — впервые осознана с такой драматически-пронзительной отчетливостью. «Переменился» настолько, что в черновой редакции послания И. И. Пущину «я» теряет тождество с собой почти буквально:

Скажи, куда девались годы,
Дни упований и свободы,
Скажи, что наши? что друзья?
Где ж эти липовые своды?
Где ж молодость? Где ты? Где я?

11, 399

У Пушкина: «Где муки, где любовь?», у Лермонтова:

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа
И радость, и муки, и все так ничтожно,

11, 60

— как будто об одном и том же, но всмотреться — глубокая разница. Вернемся вновь к «И скушно и грустно» (1840 г.; Лермонтов всего на год моложе Пушкина в 1826 г.). «Я» в стихотворении скреплено с плоскостью настоящего, в прошлом он, в сущности, не показан. Нет временных полюсов, нет и силовых линий между ними, силового поля, в котором «я» мог бы перемещаться («переменяться»). У Пушкина, напротив, вся суть именно в противопоставлении прошлого настоящему; «я» в обоих хронологических срезах представлен подробно и всецело в рамках как раз того признака (отношение к возлюбленной), что проявляет в нем контрастную перемену. Создана почти наглядная (с этой «недоступной чертой») временная дистанция, причем важно, что она предстает не как внеположная длительность, а как «пропущенная» через данного конкретного человека, меняющая его реальность. «Недоступная черта» пролегла не только «меж нами», но и меж наличным и утраченным составом души. «Переменился я» — с особенной силой это выразилось в простой строке:

Напрасно чувство возбуждал я...

Как будто все существо напрягается, чтобы вернуть себя вчерашнего, и — не может. Но вместе с тем это и напоминание, что «я» вчерашний («невозвратимых дней») и «я» теперешний — один и тот же. С другой же (или уже — с третьей) стороны, «я» в пушкинском стихотворении отнюдь не внешняя оболочка для встречи былого «чувства» с сегодняшним «равнодушием»; «я» здесь психологически объемно, и драматизм происшедшей перемены отзывается в самых сокровенных глубинах личности. При всей сжатости текста образ пережившегося «я»

выписан с тончайшей жизненной достоверностью. Какой, например, трепетный штрих:

Где муки, где любовь? Увы! в душе моей
Для бедной легковерной тени,
Для сладкой памяти невозвратимых дней...

Нет «мук», нет «любви», но «память» осталась, и не просто формально необходимая (иначе даже технически не было бы никакого воспоминания), а «сладкая память»; нет «чувства», нет «слез» и «смерти весть» выслушана «равнодушно», но «тьма» — «бедная», а «дни» — «невозвратимые», т. е. какие мечтались бы вернуть.

В лермонтовском «И скушно и грустно» психологический момент (сам по себе содержательно чрезвычайно сложный) всецело принадлежит настоящему. В прошлом же «я» у Лермонтова — в отличие от пушкинского — не выступает полноправным субъектом чувств, действий, переживаний и т. д., одним этим фактически снимается мотив сопоставления двух временных проекций «я», следовательно — и мотив пережившегося «я».

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа,
И радость, и муки, и все так ничтожно.

«Я» здесь ни на миг не покидает почвы настоящего. Отсюда он и глядит на свое (исчезнувшее) «прошлое» как на нечто внешнее себе, хоть и внутри себя же находящееся. Глядит именно на прошлое в себе (есть ли «следы?»), а не на себя в прошлом. В пушкинском стихотворении «муки», «любовь» с ее «тяжелым напряженьем», «томительной тоской» и т. д. вросли в лирического субъекта, он от них неотделим, в сущности, все эти чувства и переживания и составляют тут субъекта. Потому у Пушкина меняются чувства (вместо «мук» приходит равнодушие) — меняется и сам человек. А лермонтовский «я» даже зримо-пространственно (последуем за взглядом поэта: «в себя ли заглянешь? — там ...») предстает неким вместилищем, по отношению к которому «прошлое», «радость» и «муки» служат содержимым. Содержимое может исчезать (без «следа») — вместилище пребывает неизменным.

Не случайно само строение анализируемого высказывания (как и стихотворения в целом) отъединяет «радость» и «муки» от их эмпирического носителя, сильно их объективируя. «Радость» и «муки» приравниваются к прочим терминам приведенного в стихотворении каталога человеческих свойств и интенций («желанья», «любовь», «страсти»), которые лишь отчасти субъектны, а по преимуществу суть «желанья» и «страсти» вообще — готовые атрибуты развенчиваемой субъектом «жизни».

Тема времени буквально выпирает из стихотворения. К финалу главной и, в сущности, единственной виной любви, «радости», «мук», «страстей» становится их «временность». Именно из этой их временности («рано иль поздно... исчезнет») и выводится итоговое заключение о никчемности «жизни» («пустая и глупая шутка»). Словом, все подвержено действию времени, лишь (как мы видели) парадоксальным образом не меняется во времени сам «я». Это еще вот чем подтверждается:

Желанья... что пользы напрасно и вечно желать?
А годы проходят — все лучшие годы!

То есть «я» жаждет «желать» не «напрасно», жаждет утолить, наконец, свои «желанья», или, иначе говоря, испытать те самые «радость» и «муки», о которых тремя строками ниже читаем:

И радость, и муки, и все так ничтожно.

По прямому смыслу — очевидное противоречие, но строение («структура») лирического субъекта вещь более глубокая, и ею противоречие объясняется. «Я» и сейчас пропитано своими, не заемными у «жизни» радостью и муками, время не иссушает и не деформирует стенок вместилища.

Несколько утрируя, можно утверждать, что в принципе субъект лермонтовской лирики (лирики авторского первого лица) не знает обычного времени людей, для него оно человеческое, слишком человеческое. Это важная особенность поэтики Лермонтова, с которой связаны и дополнительные характеристики стиля.

Исследование стиля — всегда рассечение художественных ценностей, неминуемое выделение «элементов», отвлечение от неповторимой конкретности ради итоговых обобщений. Вместе с тем стиль есть доминанта формы. Возникает необходимость проследить, как все же работает эта доминанта в данной конкретной художественной структуре. Мы получили бы тогда существенное восполнение выводов сугубо расчлняющего анализа. К сожалению, получить его сплошь и рядом не удастся; тут многое зависит, так сказать, от степени концентрации стиля в отдельном произведении, от самого исследовательского подступа к проблеме характеристики стиля. Думается, однако, что принятая нами плоскость рассмотрения лермонтовского (и в сопоставлении с ним пушкинского) стиля дает возможность поближе взглянуть на стилевую доминанту в ее конкретной формообразующей роли, выбрав для этого достаточно рельефный материал.

Обратимся сперва к Пушкину. Представляется крайне значительным в свете нашей исследовательской задачи стихотворение «Воспоминание». Проблема воспоминания, легко понять,

предмет обязательного авторского интереса в настоящей статье: как человек вспоминает, так он и ориентируется во времени.

В. Ходасевич замечает: «Воспоминание — не только один из самых излюбленных мотивов пушкинской поэзии, но и один из ее импульсов»¹⁵. Полагаем, что применительно к Пушкину разницы между «мотивом» и «импульсом» нет. Импульс, рождающий лирическую медитацию, сразу осознается Пушкиным как тематический мотив, т. е. не может быть такого положения, чтобы субъект пушкинской лирики погружался в воспоминания, не отдавая себе в том отчета. У Лермонтова, напротив: отлет лирического «я» от наличной реальности сплошь и рядом безотчетен, что мы старались уже показать. Но важно и другое: у Пушкина этот отлет (когда о таком можно говорить) бывает инспирирован по преимуществу именно воспоминанием (так что, подчеркивая значение последнего, В. Ходасевич безусловно прав), тогда как в лермонтовской лирике здесь на первое место выступают сновидение, греза.

Однако стихи, в которых воспоминания всерьез стремились бы оторвать лирического субъекта от реальной жизненной эмпирии, у Пушкина весьма редки (к примеру, «Погасло дневное светило...», отчасти «Не пой, красавица, при мне...»), да и в них вспоминающее (воображающее) «я» никогда полностью не расстается с предметно-событийной и временной плоскостью, в которой реально пребывает. (В принципе так обстояло дело и с полетом мечты в разбиравшемся нами стихотворении «Перед гробницею святой...»; отметим, кстати, что мечта-призыв: «встань и спасай царя и нас...»; явись: вдохни восторг и рвенья полкам, оставленным тобой...» и т. д. — рождена как раз воспоминанием «о той године», когда «ты встал — и спас»). Чаше всего проблема вытеснения (подмены) жизни воспоминанием, выпадения из жизни в воспоминание для пушкинского «я» даже не возникает. Каким бы активным ни было само воспоминание.

Вот своего рода «модель» взаимоотношений плана воспоминания с планом реальности в пушкинской лирике:

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

«Воспоминание», III, 59

¹⁵ Владислав Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина, стр. 152.

Воспоминание наполняет внутреннюю жизнь субъекта и остается непрерываемо внеположным ему — оба эти свойства с удивительной естественностью совмещены в простом и точном образе: «Воспоминание безмолвно предо мной // Свой длинный развивает свиток». Как «свиток» оно вынесено вовне («предо мной» — дистанцию можно пространственно ощутить) и как «свиток» же питает душевную глубину «читающего». Вспомним аналогичное совмещение в «Элегии» (1830):

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

III, 179

«Упьюсь», «слезами обольюсь» — как будто полное самозабвение, но незаметное «над» создает расстояние между вымыслом и реальностью.

Пушкинский «я» может жить воспоминанием, вымыслом, воображением, но не живет в воображаемом мире, как в подлинном. Именно воспоминание заставляет «я» проклинать, слезы лить, жаловаться, но воспоминание развивает свиток — там, а «я» плачет и жалуется — здесь; это тонко подчеркнуто в самом конце, когда упоминание о «печальных строках» возвращает нас к образу «свитка»:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Все действия поставлены в один ряд, «я» трепещет, проклинает, льет слезы и не смывает «печальных строк» в одной и той же точке некоего физически-духовного пространства, но смывать или не смывать «строки» можно лишь заведомо находясь вне «свитка», т. е. вне мира воспоминания. Опять чуть ли не физически воссоздана дистанция между воображаемым и реальным.

Лермонтовский «я» эту дистанцию с легкостью игнорирует. Речь сейчас не о тех случаях, когда «я» переступает границу между грезой и явью, просто не замечая ее (как в «Парусе», например). Граница бывает и осознана (что играет важную роль в лирической композиции), тем не менее с разворачиванием переживания «я» может надолго и без остатка перенестись в воображаемый мир.

Так и происходит в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен...» («1-е Января»). На блестящем светском празднике «я» ласкает в душе

...старинную мечту,
 Погибших лет святые звуки.
 И если как-нибудь на миг удастся мне
 Забыться,— памятью к недавней старине
 Лечу я вольной, вольной птицей;
 И вижу я себя ребенком; и кругом
 Родные всё места: высокий барский дом
 И сад с разрушенной теплицей;
 Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
 А за прудом село дымится — и встают
 Вдали туманы над полями.
 В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
 Глядит вечерний луч, и желтые листья
 Шумят под робкими шагами.
 И странная тоска теснит уж грудь мою:
 Я думаю об ней, я плачу и люблю,
 Люблю мечты моей создание...

II, 58—59

Как видим, лермонтовский «я» тоскует не *перед* свитком-воспоминанием, льет слезы не *над* вымыслом, поистине он плачет, любит, тоскует, думает и т. д. *внутри* своего воспоминания (вымысла). «Памятью к недавней старине лечу я вольной, вольной птицей...» Рук его в блеске и суете праздника касаются руки городских красавиц, а он входит в темную аллею, где

...сквозь кусты
 Глядит вечерний луч, и желтые листья
 Шумят под робкими шагами.

Именно робкий шум листвы слышит «я» в этот момент, а не «шум толпы людской», не «шум музыки и пляски». Не *здесь*, в реальности светского праздника, а *там*, в «недавней старине», в стране воображения, живет «я» всей полнотой чувств и мыслей.

Позиция прямо противоположная позиции лирического субъекта в пушкинском «Воспоминании». Причем «1-е Января» с наименьшим правом может считаться «моделью» взаимоотношений лирического «я» с планом реальности и планом воображения в поэтике Лермонтова, нежели «Воспоминание» — в поэтике Пушкина.

Интересно, однако, рассмотреть случаи, когда эти взаимоотношения проявились не столь «модельно», в не столь наглядных формах (как, скажем, в пластичном пушкинском образе воспоминания-свитка). Подобный анализ, кроме прочего, помог бы составить более полное представление о том, какова объясняющая способность самих «моделей».

Известно, что Пушкин отказался от чернового продолжения «Воспоминания». Тем самым слова: «...но строк печальных не смываю», вновь отсылающие читателя к образу «свитка», оказались в конце и получили дополнительный вес. Обнаружилось ключевое значение этого образа. С таким финалом стихотворение, на наш взгляд, стало особенно «пушкинским».

Но не менее примечательно, что продолжение (или окончание) стихотворения, которое Пушкин отбросил, было, если допустимо так выразиться, в известной мере «лермонтовским». Приведем его:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
 В безумстве гибельной свободы,
 В неволе, бедности, изгнании, в степях
 Мои утраченные годы.
 Я слышу вновь друзей предательский привет
 На играх Вакха и Киприды,
 Вновь сердцу моему наносит хладный свет
 Неотразимые обиды.
 Я слышу вокруг меня жужжанье клеветы,
 Решенья глупости лукавой,
 И шепот зависти, и легкой суеты
 Укор веселый и кровавый.
 И нет отрады мне — и тихо предо мной
 Встают два призрака младые,
 Две тени милые, — два данные судьбой
 Мне ангела во дни былые;
 Но оба с крыльями и с пламенным мечом,
 И стерегут... и мстят мне оба,
 И оба говорят мне мертвым языком
 О тайнах счастья и гроба.

III, 467

Бросятся в глаза оксюморонные сочетания: «друзей предательский привет», «укор веселый и кровавый», — почти единичные в канонических пушкинских текстах и, напротив, характерные для Лермонтова: «отрава поцелуя», «клевета друзей» («Благодарность»); «друзей клевета ядовитая» («Тучи»); «...постиг друзей, коварную любовь...» («Маскарад»); «...и как-то весело и больно тревожить язвы старых ран...» («Журналист, Читатель и Писатель»). Само положение «я» как бы в середине враждебного круга (во второй и третьей строках черновика¹⁶) —

¹⁶ Надо, правда, отметить, что в 16-томном Полном собрании вместо слов «вкруг меня» воспроизведен *пропуск* в пушкинской рукописи (т. III, кн. 2, стр. 651).

типично «лермонтовское», хотя тон другой: Лермонтов не сознался бы в неотразимости наносимых светом обид, а ответил бы демонстративным вызовом или позой полемического равнодушия. Но вот что еще важно, может, даже важнее всего.

«Воспоминание» написано (рассуждая, конечно, предельно упрощенно) по схеме: «когда возникают такие-то условия, обстоятельства, тогда я испытываю такие-то и такие-то переживания». «Когда для смертного умолкнет шумный день...», тогда «...живей горят во мне змеи сердечной угрызенья... я трепещу и проклиная...» и т. д. Сравним также: «Когда за городом, задумчив, я брожу // И на публичное кладбище захожу...», тогда «...такие смутные мне мысли все наводит, // Что злое на меня уныние находит...» Или: «...Когда порой воспоминанье грызет мне сердце в тишине... Тогда забывшись я лечу...» И переживание, и условия, его стимулирующие, берутся как « типовые », многократно повторяющиеся, и время рассказа о них (обычно — некое неопределенное настоящее) заведомо не совпадает с временем их собственного протекания и развертывания. «Я» как рассказчик и «я» как субъект описываемого переживания размещены в разных временных плоскостях. В сущности, в такой конструкции «я»-«переживающий» для «я»-рассказчика объектен, поставлен в позицию эпического персонажа. Главное, однако, в том, что природа конструкции остается лирической, и носителем этого лиризма «я» служит прежде всего именно в своей объектной роли. Две ипостаси «я» вступают в сложные и тонкие отношения, интересные еще и тем, что в качестве рассказчика, отстоящего во времени от описываемых им переживаний, «я» здесь специально не «оформлен» и в тексте невидим. Видна лишь печать, накладываемая им на текст, по которой и обнаруживается его присутствие, как подчас в живописи по бликам и теням на изображенных предметах можно представить, где расположен незримый источник света.

Весьма существенно, что в канонической редакции «Воспоминание» являет собой некий идеальный образчик подобной художественной структуры и прежде всего — образец гармонического разрешения противоречивых отношений между различными временными планами, в которых находится «я» в этом жанре (или поджанре) лирической речи.

Гармония сквозит во всем строении, какой гранью ни поворачивай этот кристалл.

Перечитаем:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,

В то время для меня влечатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья...

111, 59

В первой строфе — одни внешние события: «умолкнет шумный день...», «наляжет ночи тень...» — почти объективная констатация. Неизвестно пока, кому она принадлежит: безличному эпическому «духу повествования» или конкретному лирическому «я». Во второй строфе плавно нарастает лиризм (поразительно, сколько в четырех пушкинских строчках градаций): повествование получает личный характер («...в то время для меня...»); внешние события идут на убыль (от объективности остается лишь ход времени: «...влечатся... часы»), переплетаются с экспрессивным комментарием («часы» именно «влечатся», это «часы томительного бденья»), наконец, буквально на глазах сходят на нет, превращаясь в события внутренней жизни — переживания («...в бездействии ночном...» — одновременно и ноль объективных действий, и внутреннее действие: эмоциональная оценка).

Наконец следуют две заключительные строфы, которые, мы могли заметить, посвящены переживанию (сюжету «воспоминания») уже полностью. Но и здесь поначалу идет «объективная часть»: описывается не содержание, а как бы «материальная основа», чуть не «физиология» переживания («мечты кипят; в уме, подавленном тоской, // Теснятся тяжких дум избыток...»); обозначено даже место, где протекает процесс: «в уме». Лишь после подобных фиксаций — словно выход кипению мечты и избытку дум — наступает лирический пик: возникает «воспоминание», «развивает свиток»; «я трепещу и проклиная» и т. д.

Таким образом, переход от эпики, «объективности» к «субъективности» и лиризму плавлен и постепенен; в художественном целом, отлитом будто из одного куска, обе сферы нераздельны. Вместе с тем грань между событием и переживанием всюду проведена.

«Неслиянность и нераздельность» событий и переживания подержана чрезвычайно тонкой игрой временными указателями.

Вторая строфа:

В то время для меня влечатся в тишине
Часы томительного бденья...

Здесь уже дышит переживание. Отнять «в то время» — и сказанное могло бы принадлежать и тому, кто вот сейчас переживает томительные часы. Но роль временного ориентира по-

истине замечательна. «В то время» значит заведомо не в момент самого повествования; плоскость переживания отслаивается от плоскости рассказа о нем. Переживанию — *то* время, рассказу — какое-то иное. «То время» есть время, подразумеваемое начальным «когда...» первой строфы, где события даны еще «отдельно» от переживания, выступающего темой стихотворения. «То время», следовательно, определяется по объективным ориентирам. «Когда ... умолкнет день и ... наляжет ночи тень...» Но что это за время? Это время чередующихся фаз суточного цикла, время события (смена дня и ночи), заведомо повторяющегося и общезначимого. Но именно «в то время», внутри того времени «для меня влачатся в тишине часы томительного бденья». Субъективно переживаемые «часы» буквально как в футляр вставлены во время природного цикла. Личное время опять по-пушкински соотносилось с объективной шкалой, с общим временем людей.

В лермонтовском «1-м Января», построенном (в основном) по тому же композиционному принципу: *когда... тогда...*, не находим и следа чего-либо подобного. Твердая предметность, ракурс изображения которой позволил бы определить подлинные координаты «источника освещения» — рассказчика, практически отсутствует. Грань между лирическим волнением и реальностью зыбка и размыта.

Как часто, пестрою толпою окружен,
 Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
 При шуме музыки и пляски,
 При диком шепоте затверженных речей,
 Мелькают образы бездушные людей,
 Приличьем стянутые маски,
 Когда касаются холодных рук моих
 С небрежной смелостью красавиц городских
 Давно бестрепетные руки,—
 Наружно погружаясь в их блеск и суету,
 Ласкаю я в душе старинную мечту,
 Погибших лет святые звуки...

11, 58—59

Шум, шепот, блеск, мельканье, касанье, пестрота — не картина, а пятна ощущений, «я» не умственным взором видит, а кожей осязает происходящее. Указатели времени: «когда...», «как часто...», предполагающие известную отдаленность рассказа от рассказываемого события, становятся чисто формальными. «Дикий шепот», «затверженные речи», «образы бездушные...», «маски» вместо лиц — ни одной объективной характеристики, все искривлено страстью, все передано «как будто бы сквозь сон»,

как ощущалось тогда на балу. Или, что то же самое: характер изображения таков, будто «я» вопреки временным ориентирам как раз *сейчас* находится на балу. Этим подрывается и мотив *повторяемости* («как часто...») описываемой ситуации: так прикипают душой к событию, переживаемому в его острой непосредственной данности и *единственности*, а не к типовому примеру события, как оно *обычно бывает*, — плоду неизбежного (и необходимого) обобщения и отвлечения.

У Пушкина драма встречи с воспоминанием разыгрывается в течение «часов». У Лермонтова «я» «памятью к недавней старине» улетает «на миг». В каких обстоятельствах это происходит? У Пушкина: когда умолкнет день и на стогны града наляжет ночи тень, т. е. когда день сменяется ночью. У Лермонтова: когда передо мной при шуме музыки и пляски мелькают приличьем стянутые маски и т. д., т. е. когда вокруг бурлит «праздник». У Пушкина сами обстоятельства выступают во временном аспекте: «день» и «ночь» соизмеримы с «часами», естественно вбирают их в свое круговращенье, даруя им признак *периодичности*. У Лермонтова «праздник» «мигу» никакой идеи периодичности сообщить, разумеется, не может.

Что же это просто тематическая случайность, что у Пушкина даже события оказались сопряженными времени, что его *часы* легко «вкладываются» в наступающую *ночь*, а лермонтовского *мига* в *праздник* не вложишь? Но случайно ли пушкинский «я» одолевает гнетущими воспоминаниями именно по ночам, «в бездействии ночном», тогда как у Лермонтова «я», «забывшись», проваливается в свое воспоминание прямо на балу, среди шумного людского сборища? Случайно ли и эта «ночь», вобравшая в себя «часы», взята Пушкиным не самодовлеюще статично, а в движении, сопоставительно с «днем». Казалось бы, зачем здесь вообще «день», ведь все действие протекает ночью. Но не сказал же: когда на стогах града царит ночь, в то время для меня... и т. д., а сказал: когда «умолкнет... день» и «наляжет ночи тень...» «Ночь» как таковая не несет идеи периодичности, другое дело — *смена дня ночью*, с выявлением процессуальности выявляется и регулярная повторяемость процесса. Но повторяемость как раз и «предусмотрена» композиционной формой «когда... тогда...». «Содержание», что называется, «соответствует» «форме» с почти неправдоподобной наглядностью.

Всего существенней, что пушкинские «когда...», «в то время...» суть не просто формальные признаки неодновременности акта рассказа и рассказываемого события (переживания). У рассказчика в «Воспоминании» своя сфера смысла и свой временной масштаб. Мир и «град», смену дней и ночей видит «я»-рассказчик. «Я», переживающий встречу с «воспоминанием», меряет время «часами». Интересно наблюдать, как в правильной за-

висимости от нарастания лиризма убывает смысловой избыток, доступный лишь «я»-рассказчику. В первой строфе, мы отметили, все увидено только им. Во второй строфе появляется другая ипостась «я»:

В то время для меня влчатся в тишине
Часы томительного бденья...

«То время» — время ночей, сменяющих дни, — в поле зрения «я»-рассказчика; «я»-переживающий томится внутри «часов». «Часы» охватываются понятием «то время», как бы подчинены ему; этому соответствует очевидная подчиненность переживающего «я» — рассказчику. Первый фигурирует здесь прежде всего как объект рассказа второго.

В бездействии ночном живею горят во мне
Змеи сердечной угрызенья...

Тут переживание уже более самостоятельно, отчасти избавилось от объективности. Вместо двух временных ориентиров, из которых главный («в то время») целиком принадлежит рассказчику, — совмещение двух смысловых сфер в одном временном указателе. Примечательно: пересекаются именно временные ряды. «В бездействии ночном» — это и продолжение линии «часов», т. е. так мог бы обозначить ситуацию и тот «я», чей горизонт ограничен томительно переживаемыми «часами». Но это и отсылка к «ночам» (и «дням»), доступным лишь видению рассказчика. Не напрасно «в бездействии ночном», как и «в то время» (как и «когда» в первой строфе), стоит в начале строки. Синтаксический параллелизм сближает смыслы. В сущности, «бездействие ночное» и есть «то время», наблюдаемое рассказчиком. Рядом вдобавок сказано:

В бездействии ночном живею горят во мне...

«Живей» — это взгляд на «часы» переживания извне. «В бездействии ночном живею...», значит живей, чем в дневную пору. Сравнить может лишь тот, кто смотрит на «часы» отсюда, откуда, кроме них, видно еще круговращение «ночей» и «дней». Да и психологически ясно, что когда признаются: «...живей горят во мне змеи сердечной угрызенья», то «живей» в состав сердечных угрызений не входит. Это не само грызущее переживание, а рефлексия над ним, требующая известного дистанцирования.

В двух завершающих строфах несовпадение рассказчика с субъектом описываемого переживания (воспоминания) нигде уже не проявлено столь прямо. В горизонте рассказчика остается лишь сам переживающий субъект и никакого объективного («день», «град», «ночи тень» и т. д.) смыслового избытка сверх

него. Проще говоря, рассказчик рассказывает только о самом себе, переживающем в ночные часы драму воспоминания. Причем рассказ как бы все более препоручается именно переживающему «я», становится не столько рассказом о переживании, сколько почти синхронным выражением последнего. В финале субъект рассказа и субъект переживания нераздельны. Нераздельны, но опять же — и неслиянны. Грань всюду прослеживается.

Конечно, стихотворение — небольшое, четкие временные ориентиры («в то время» и его полусиноним «в бездействии ночном») выдвинуты к середине текста; уже по одному этому переживаемое в заключительных строфах воспринимается как переживаемое как раз «в то время», которое потому и «то», что отодвинуто от времени, рассказа. Но это все же, скорей, формальный момент. Главное, что весь текст настроен по временному ориентиру, как по камертону.

Последний раз, мы помним, рассказчик прямо обозначился в конце второй строфы. Но синтаксически вторая строфа сращена с третьей. Что происходит в часы ночного бденья? «Живей горят... угрызенья»; «мечты кипят»; «теснится... дум избыток»; «воспоминание... развивает свиток». Все действия поставлены в одну синтаксическую позицию, так сказать — «однородные члены предложения». Поскольку в первой фразе «угрызенья» явно описаны извне, краска объектности ложится и на «мечты», «дум избыток», «воспоминание». Сама настойчивая перечислительность в передаче переживания (перебираются как будто все возможные слагаемые: «угрызенья», «мечты», «думы») свидетельствует, что слово хочет предстать именно его описанием, а не сплавиться с ним в нерасчленимое единство. Наконец и откровенная условность уподобления «воспоминания» — «свитку», контрастируя с реалистическим фоном, намекает на то, что этот образ — плод позднейшего метафорического осмысления происходящего, значит, тоже восходит к рассказчику (ясно, по крайней мере, что у Пушкина речь идет не о том, что в момент воспоминания последнее являлось вспоминающему в виде свитка). Лирическая кульминация:

Я трепещу и проклинаяю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью...

— разыгрываясь внутри метафорического развертывания «воспоминание — свиток», становится в силу этого в положение объекта для далекого взора рассказчика. Следовательно, даже в типе образности претворен мотив одновременности рассказа и рассказываемого переживания, дистанционного подчинения переживающего «я» — «я»-рассказчику.

В «1-м Января» вместо гармонической плавности — обрывы и изломы. Эпизод детства, занявший в основном 4-ю и 5-ю строфы, стилистически отсечен от предыдущего текста внезапной отчетливостью и скрупулезной детальностью изображения:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями...

Прямо новое стихотворение началось.

У Пушкина перед любой фразой (простым предложением), раскрывающей, что же происходит «в то время», можно так прямо и поставить: «в то время» — мысленное «тогда» (второй член композиционной формулы «когда... тогда...»). Тогда «мечты кипят», тогда «воспоминание... свой длинный развивает свиток»; тогда, «с отвращением читая жизнь мою, я трепещу и проклиная...» и т. д.

Нарочно не придумаешь фразы более «неудобного» для охвата конструкцией «когда... тогда...» строения, нежели лермонтовское:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд...

Уже подходы к ней (в третьей строфе) громоздки:

...памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей...

Получается: *тогда* «памятью к... старине... лечу... и вижу... себя ребенком...», но дальше назывные предложения с «тогда» не согласуются ни формально, ни содержанием: *тогда* предполагает действие, а тут называние, статика: дом, сад с теплицей. Рассказ спотыкается, словно рассказчик хочет хоть затрудненным синтаксисом отгородиться от этого *тогда*, напоминающего ему, что дом и сад своего детства он видит перед собой не *сейчас*. Все же общий смысл можно, конечно, подвести под «тогда»: тогда вижу себя ребенком и вижу дом, сад... Казалось бы, почему бы и «пруд» не дать в назывном перечислении: «родные все места»: дом, сад, пруд. Нет, опять синтаксический излом; не просто: такой-то и такой-то пруд (по типу: «высокий барский дом»), а:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд...

Интонация — медленного, обстоятельного зачина.

Право, фраза специально оформилась так, чтобы изолировать картины детства от того рассказчика, которому они долж-

ны видаться из временной дали. Как *звено* его рассказа она выглядела бы неловко, почти неуместно. В собственном ее строении фразу эту, пожалуй, нелегко даже гипотетически помыслить как продолжение перечисления в русле «и вижу...» Вышло бы: вижу дом, сад с теплицей, сетью трав подернут пруд... Будто важен не сам пруд (общая примета детства), а то, в каком он состоянии, его «подернутость». Стоит ли лететь памятью в детство, чтобы отметить подобную мелочь?

Мелочь, поданная крупным планом (ряска на пруду), а с ней и вся рассматриваемая строка в целом, совершенно естественна именно как *начало* самостоятельного, подчеркнуто подробного повествования:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я...

Ничто не напоминает здесь, что этот «я» — не субъект, а объект рассказа, по времени гораздо более позднего, чем его приход в темную аллею. Напротив: *сейчас* вхожу я в темную аллею — *сейчас* и рассказываю об этом. Так и представляется непосредственному читательскому чувству. «Я» четвертой строфы получает автономию от «я»-рассказчика; целый лирический фрагмент норовит выломиться из общего композиционного плана.

Лермонтовский синтаксис буквально корчится, отражая борьбу взаимоисключающих тенденций: с одной стороны, «я»-рассказчик должен оставаться вне плоскости «когда... тогда...», т. е. вне временной плоскости рассказываемых им событий (переживаний) — вереницы «праздников» с провалами в забытие, полетами памяти в «родные места» и т. д., с другой стороны, тот же рассказчик рвется покинуть отведенную ему временную площадку и оказаться *внутри* описываемых событий, слиться с непосредственным субъектом переживания (со своей «переживающей» ипостасью). Едва произнеся начальное: «Как часто...», он с такой страстью окунается в суету праздника, что не успевает даже назвать себя и, продравшись сквозь переплетение придаточных предложений, сравнительных и дееспричастных оборотов, выныривает лишь к концу второй строфы, где определение «пестрою толпою окружен» находит, наконец — через девять строк! — свое определяемое: личное местоимение «я» («...ласкаю я в душе...»).

О ясности синтаксиса в пушкинском «Воспоминании» выше было сказано. Отметим еще как существенный признак гармоничности необычайную компактность стихотворения. На слишком большом расстоянии тонкие временные связи, подчиняющие субъекта переживания («воспоминания») рассказчику, могли бы по-

рваться, что и происходит, если дополнить «Воспоминание» рукописным текстом. Пушкинский «я» и тут не проваливается в прошлое, подобно лермонтовскому. «Я вижу... мои утраченные годы»; «я слышу вновь...»; «вновь сердцу моему...»; «встают... два данные судьбой мне ангела во дни былые...» — само обилие временных указателей свидетельствует, что «я» четко сознаёт, что он не *живет* в прошлом, а только *вспоминает* его. Но все пять строф рукописного окончания суть расшифровка одной ситуации — чтения «свитка», к «граду» и миру отсюда уже вернуться трудно. Лирический накал и конкретизация снижают объектность переживания, оно выступает как рассказываемое *изнутри* ситуации. Я вот теперь, в эти ночные часы, вижу мои утраченные годы, слышу друзей предательский привет и т. д. «Я»-рассказчик канонической редакции, находящийся за пределами «часов», отодвигающий их от себя своими «когда... в то время...», делается чистой условностью. Утрачивается гармоническая наполненность формы. «...Для понимания поэтического мышления Пушкина весьма важно воссоединить представленное им для печати с тем, что осталось в рукописи», — пишет А. В. Чичерин о «Воспоминании»¹⁷. Видимо, воссоединить важно прежде всего для того, чтобы задуматься, почему не воссоединил сам Пушкин. Чувство гармонии, служившее ему стилевой мерой, несомненно, сыграло здесь свою роль. Существенно ведь и то, что «форма» в таких случаях чутко соотносится с «содержанием». Компактность, скупость на подробности отвечают идее общности, повторяемости описываемого переживания, напротив, активная конкретизация, нанизывание деталей ей противоречат. Диссонансы лермонтовской формы — к примеру, та же неуправляемая обстоятельность эпизода детства из «1-го Января» — приводят к причудливым смысловым эффектам. Всякий раз, когда «я», «на миг» забывшись, прилетает в «родные места», лента начинает прокручиваться с одного и того же кадра: «село дымится», «встают вдаль туманы», «сквозь кусты глядит вечерний луч...» Всякий раз («как часто...») все до мелочей повторяется...

У Пушкина, разумеется, даже «воссоединив» текст «Воспоминания», не обнаружишь столь парадоксальных семантических стыков. Все же обобщающе-емкий лаконизм канонической редакции куда более сопряжен «типовому» характеру встречи с воспоминанием, нежели гипотетический объединенный вариант.

Подчеркнем, что структурный принцип — переживание, взятое в скобки рассказа о переживании, — с гибкой правильностью проведен в «Воспоминании» до конца. Гибкость в том, что к

¹⁷ А. В. Чичерин. Ритм образа. Стилистические проблемы. М., «Советский писатель», 1973, стр. 232.

концу, по мере накопления лиризма скобки становятся почти незримы. Тут опять «соответствие», на сей раз психологической правде: рассказчик приближается к главному эпизоду — и рас-тущее волнение словно приближает его во времени к рассказываемому переживанию. В результате субъект переживания начинает говорить как бы непосредственно от своего лица. И все же — вот лиризм достигает апогея:

...Я трепещу и проклиная,
И горько жалею, и горько слезы лью...

Даже отвлекаясь от контекста, видно, что слово здесь не скрывает своей описывающей роли, не превращается в синхронное инобытие переживания. Речь строится так, что между словом и переживанием угадывается временной зазор. Слово отсылает к душевным движениям, заведомо допускающим гораздо более непосредственное, чем в тексте, выражение. Не проклятье как таковое, а: «проклиная», не сама жалоба, а «горько жалею», не возглас, а лирическое повествование (соответственно и эмоциональные состояния переданы действиями). «...И проклиная, и горько жалею...» — наглядное отсутствие напрашивающейся конкретизации подчеркивает, что слово обобщает, суммирует переживание, т. е. рассказывает о нем с известной временной дистанции.

У Пушкина план, по которому возникает художественное целое, сквозит и в мельчайших его частицах. У Лермонтова этот план выявляется как бы задним числом в итоге взаимодействия более или менее «автономных» участков текста. Рождается органичное художественное единство, но гармоническим его, если не играть в слова, никак не назовешь. Где же исток пушкинских «соответствий» и лермонтовских диссонансов?

В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья...

Два временных указателя и как будто два разных времени. «То время» — время «ночи», наступающей после умолкшего «дня», — открыто рассказчику и принадлежит всем смертным. «Часы» влачатся только для «я», когда он непосредственно переживает драму воспоминания. Это для него «замедляется бег времени»¹⁸. Замедление передано с непреложной осязательностью, но поразительней всего, что передано оно игрой на двух обозначениях одного и того же промежутка времени. Ясно, что «то время» и «часы» имеют, выражаясь семиотически, общий денотат — некий отрезок наступившей ночи. Буквально из ничего, из тавтологического повтора («в то время... влачатся...

¹⁸ А. В. Чичерин. Ритм образа, стр. 232.

часы...» — в сущности, то же «время» и влачится) создан редкий по выразительности образ кажущегося замедления. Часы томительно «влачатся», но у рассказчика нет нужды даже в разъяснениях типа «мне минуты казались годами». Влачатся именно вполне реальные «часы», «я» как рассказчик и «я» как субъект переживания меряют время единой объективной мерой.

Не случайно слова, сказанные в момент высшего лирического напряжения, точно согласуются с истинной продолжительностью происходящего. «Трепещу», «проклинаю», «жалуюсь», «слезы лью» — все это естественно укладывается в «часы».

В «1-м Января» рассказчик, еле выбравшийся (к началу третьей строфы) из бальной суеты, произносит:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться...

Что же совершается за этот «миг» в следующей строфе?

...село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листья
Шумят под робкими шагами.

Какой же это «миг», это десятки минут текут, если не часы, причем не какие-нибудь условные, а словно специально отмечаемые и подтверждаемые физическими действиями (село дымится, встают туманы, в аллею вхожу, листья шумят под шагами), чтобы их ненароком действительно не приняли за «миг».

Конечно, для впавшего в забытие время может замедлиться. Но в характере повествования нет ни малейших указаний на то, что рассказчик замечает распадение связи времен и, таким образом, приводит их к одному знаменателю. Скорей наоборот: все сделано для того, чтобы грезящееся в забытии предстало как настоящая явь со своим (повторим) подлинным ходом времени. Рассказчик в четвертой строфе слит с «я», входящим в темную аллею, безраздельно. Он выпал из своего реального времени (времени рассказывания) и не располагает уже той далекой позицией, откуда он мог бы видеть две фигуры: себя, забывающимся на балу, и себя же внутри воспоминания. Сколько же длится забытие? Миг? Или пока вдали встают туманы, сквозь кусты глядит вечерний луч, а под ногами шумят желтые листья?.. Неизвестно. Объективный отсчет времени отсутствует.

Пушкинский «я», мучимый «угрызеньями» и «воспоминанием», изъят из наличного бытия. Участь, испытываемая им в

бездействии ночном, противопоставлена участи всех остальных смертных. Тем очевидней, что он совпадает с бытием по единственному, но главному признаку: и мир, и град, и он сам вообще претерпевают время. Оно для них меряется единой мерой.

Лермонтовская несопряженность с объективным ходом времени — признак органической неукорененности в бытии. Связь этих двух моментов нашла в лермонтовской лирике резкое тематическое выражение. С пушкинским «всему пора», «блажен, кто вовремя созрел» контрастирует у Лермонтова мотив созревания «до срока», «плода, до времени созревшего». Рассогласование с общим бытийственным ритмом — синоним предельного одиночества, мировой заброшенности. Классический символ: «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» Почему оторвался? «До срока созрел я и вырос в отчизне суровой».

В статье мы старались показать, как эта глубокая черта мироотношения, претворяясь в доминантный стилиобразующий фактор, обнаруживает себя на самых различных уровнях: и в строении элементарного тропа и синтаксических фигур, и в строении сложного художественного целого.

Мы, естественно, не ставили перед собой задачи дать исчерпывающую характеристику лермонтовского стиля на материале всего творчества поэта. В основном привлекалась «чистая» лирика (лирика авторского «я»). Возможно, обращение к другим разделам лермонтовского наследия потребовало бы некоторого изменения аналитического угла зрения. Но мы стремились рассматривать особенности лермонтовского стиля, беря их в отчетливом проявлении. В этом смысле привлекаемый нами художественный слой, видимо, наиболее репрезентативен. К примеру, в той группе лермонтовских стихотворений, где автор уступает свое «я» лирическому персонажу («Бородино», «Казачья колыбельная песня», «Завещание» и др.), тех или иных «парадоксов времени» можно и не встретить. Но едва ли можно оценить особую пронзительность «двуголосого слова» в этих вещах без понимания всей меры неприкаянности лермонтовского «чистого» лирического «я», жаждущего вжиться как раз в самые жизненно-укорененные фигуры, в «простые души». Ведь жизнь не только чужда, но и желанна, так и названо юношеское стихотворение — «Желанье»: «Дайте раз на жизнь и волю, // Как на чуждую мне долю, // Посмотреть поближе мне». С другой стороны, возникновение в «Герое нашего времени» рядом с Печоринным самостоятельного автора (своего рода отпочкование автора от Печорина) говорит о попытке иным путем преодолеть дисгармонию в отношениях с бытием: не вживаясь в чужое, а изживая неукорененность в себе самом. «Чистая» лирика и тут являет собой выгодную позицию для сопоставлений. Но все это вопросы, требующие уже специального исследования.