

Поэтика Лермонтова.

I. Процессъ творчества.

Художественные приемы Лермонтова чрезвычайно напоминают приемы художника живописца, который предварительно дѣлаетъ маленькіе наброски, чтобы потомъ ихъ использовать для большого полотна; каждая деталь будущей картины разрабатывается имъ въ десяткахъ маленькихъ набросковъ, на которыхъ онъ пробуетъ краски, пока онъ не начинаютъ жить; многіе изъ этихъ набросковъ останутся не использованными для большой картины, многія сочетанія красокъ войдутъ въ картину; но когда послѣдняя готова, всѣ эти подготовительныя работы въ глазахъ художника теряютъ значеніе и валяются, какъ ненужный хламъ, въ его мастерской, пока не будутъ подобраны послѣ его смерти его поклонниками и перенесены въ музей, гдѣ останутся памятниками его творческой работы.

То же самое случилось съ произведеніями Лермонтова: послѣ его смерти исподволь печаталось все то, что отъ него осталось, при чемъ его творческія достиженія шли за одно съ его подготовительными работами. Если послѣднія разсматривать, какъ законченныя художественныя произведенія, то при чтеніи ихъ испытается чувство эстетической неудовлетворенности: дефекты стиля и композиціи бросаются въ глаза на ряду со смѣлыми мазками гениальной кисти. Но Лермонтовъ самъ не печаталъ такихъ произведеній, какъ «Бояринъ Орша», «Аулъ Бастунджи», «Литвинка», и повидимому и не собирался печатать. Поэтому мы не въ правѣ предъявлять къ нимъ тѣхъ высокихъ

требованій, которымъ отвѣчаетъ, напр., «Мцыри». Мы должны разсматривать многія пьесы Лермонтова, какъ подготовительныя наброски, частью имъ использованные, частью не использованные: въ самомъ дѣлѣ, что останется отъ поэмы «Бояринъ Орша», если въ ней зачеркнуть всѣ тѣ стихи, которые вошли потомъ въ «Мцыри»? Поэтому всѣ произведенія Лермонтова раздѣлимъ на *опыты* и *достиженія*: послѣднихъ гораздо меньше. Изъ крупныхъ вещей Лермонтова достиженіями являются только слѣдующія: «Мцыри», «Демонъ», «Пѣсня про купца Калашникова», «Казначейша», «Валерикъ», «Бѣглець», «Сказка для дѣтей» и «Герой нашего времени». Все остальное, — поэмы, драмы, начала романовъ и повѣстей — дорого намъ, какъ наслѣдіе Лермонтова, но далеко не стоитъ на высотѣ тѣхъ требованій, которыя мы въ правѣ предъявлять къ нашему поэту на основаніи его безсмертныхъ достиженій.

Гораздо труднѣе сортировать такимъ образомъ лирику Лермонтова, но это позволяетъ заглянуть въ поэтическую лабораторію нашего величайшаго лирика. Возьмемъ стихотвореніе «Къ ***» (Т. I, стран. 188)¹:

Когда твой другъ съ пророческой тоскою
 Тебѣ ввѣрялъ толпу своихъ заботъ,
 Не знала ты невинною душою,
 Что голова, любимая тобою,
 Съ твоей груди на плаху перейдетъ.
 Онъ былъ рождень для мирныхъ вдохновеній,
 Для славы, для надеждъ, но межъ людей
 Онъ не годился. . . и т. д.

За исключеніемъ подчеркнутыхъ выражений стихотвореніе очевидно слабо; зато цѣнное использовано поэтомъ:

Не смѣйся надъ моей пророческой тоскою!
 Я зналъ, ударъ судьбы меня не обойдетъ;
 Я зналъ, что голова, любимая тобою,
 Съ твоей груди на плаху перейдетъ.

(Т. II, стран. 214).

198

Другое выраженіе перваго стихотворенія повторяется въ слѣдующемъ наброскѣ:

Онъ былъ рождень для счастья, для надеждъ
 И вдохновеній мирныхъ! Но безумный
 Изъ дѣтскихъ рано вырвался одеждъ
 И сердце бросилъ въ море жизни шумной
 И свѣтъ не пощадилъ, и Богъ не спасъ!
 Такъ сочный плодъ, до времени созрѣлый,
 Между цвѣтовъ виситъ осиротѣлый;
 Ни вкуса онъ не радуешь, ни глазъ;
 И часъ ихъ красоты — его паденья часъ. . .

Этотъ отрывокъ, въ свою очередь, содержитъ элементы стихотвореній «Дума» и «Памяти А. И. Одоевскаго».

Получилась такая зависимость:

Къ ***



Такою зависимость можно установить между многими пьесами Лермонтова. И такого явленія

мы не встрѣчаемъ у другихъ поэтовъ. Пушкинъ, напримѣръ, для новаго произведенія не пользовался старыми набросками, за единичными исключеніями¹. Онъ или доводилъ набросокъ до художественнаго совершенства или забывалъ о немъ. Для каждаго новаго замысла у него были новые образы и выраженія. Форма была неразрывно связана съ содержаніемъ: то и другое являлось вмѣстѣ, и, набросавъ новое стихотвореніе, Пушкинъ только усердно работалъ надъ деталями, вставлялъ свои мѣткіе эпитеты, округлялъ выраженія. Процессъ Лермонтовскаго творчества иной: у него наготовѣ

199

детали — реченія, эпитеты, антитезы: вопросъ въ томъ, куда ихъ пристроить. Въ воображеніи Лермонтова смѣняются замыслы, сюжеты, а основные элементы формы повторяются и ищутъ для себя соотвѣтствующаго приложенія. Короче, у Лермонтова замѣчается большая устойчивость образовъ и реченій при неустойчивости сюжетовъ. Онъ — Скупой рыцарь образовъ и реченій и безумный разточитель образовъ. Сюжетами онъ не дорожитъ — у него ихъ много — и разстается онъ съ ними безъ сожалѣнія. Зато образы и реченія принимаютъ у него характеръ навязчивыхъ идей.

Такъ, напримѣръ, исповѣдь Мцыри въ общихъ чертахъ была у него готова уже въ 1830 г.; но онъ не зналъ, въ чьи уста вложить ее; общій образъ юноши, произносящаго эту исповѣдь, былъ тоже ясенъ Лермонтову: это долженъ былъ быть юноша съ могучими силами духа, воспитывающійся въ несоотвѣтствующей имъ обстановкѣ. Но съ какимъ сюжетомъ связать этотъ образъ, въ какой нарядъ его одѣть?— этотъ вопросъ стоялъ передъ Лермонтовымъ долго, пока онъ не использовалъ своихъ кавказскихъ впечатлѣній. И вотъ поэтъ одѣваетъ его сначала въ костюмъ испанскаго монаха, которому угрожаетъ инквизиціонный судъ: получается отрывокъ «Исповѣдь». Но для этого сюжета не хватаетъ красокъ, — Лермонтовъ не могъ описывать Испаніи, которой не видѣлъ. Въ 1836 г. завѣтный образъ является подъ видомъ воспитанника боярина Орши; однако и эта обработка не удовлетворяетъ поэта: изображеніе русской старины ему не удастся, да и самый характеръ героя не соотвѣтствуетъ ей. Наконецъ, въ 1839 г., поэтъ находитъ и подходящій сюжетъ, и краски: получается поэма «Мцыри».

Таковъ процессъ творчества Лермонтова. Оно опредѣляется навязчивыми образами и выраженіями, для которыхъ онъ подбиралъ сюжеты. Упорный и настойчивый наблюдатель, онъ долго искалъ краски для передачи поразившаго его явленія; сначала блѣднымъ очеркомъ являлось оно въ его стихахъ; второй и третій разъ онъ повторялъ набросокъ, и смотришь,

200

— линіи становились строже, краски ярче, рисунокъ загорался жизнью и вдругъ начиналъ свѣтиться всѣми оттѣнками радуги, и расцвѣченный, яркій и отчетливый, преподносился читателю. И столько въ немъ появлялось жизненности, что выступало неподозрѣваемое самимъ поэтомъ значеніе, образъ обращался въ символъ, засіявъ въ неожиданномъ сочетаніи. Получалась непреднамѣренная символика и непреднамѣренный импрессионизмъ.

II. Образы, стиль и языкъ.

«Когда я былъ трехъ лѣтъ, — записалъ поэтъ въ 1830 г., — то была пѣсня, отъ которой я плакалъ: ее не могу теперь вспомнить, но увѣренъ, что если бы услышалъ ее, она бы произвела

прежнее дѣйствіе. Ее пѣвала мнѣ покойная мать».

Въ младенческихъ лѣтахъ я мать потерялъ;
Но мнилось, что въ розовый вечера часъ
Та степь повторяла мнѣ *памятный гласъ*. . .

повторяетъ онъ въ стихахъ. Эту пѣсню матери онъ опoэтизировалъ въ стихотвореніи «Ангель»; душѣ, слышавшей пѣсню о Богѣ великомъ, не могутъ замѣнить звуковъ небесъ скучныя пѣсни земли. Тѣмъ не менѣе къ скучнымъ пѣснямъ земли онъ жадно прислушивается и старается уловить въ нихъ отголоски завѣтной пѣсни:

Есть *слова*, — объяснить не могу я,
Отчего у нихъ власть надо мной
.....
Есть *звуки* — значенье ничтожно
И презрѣно гордой толпой,
Но ихъ позабыть невозможно:
Какъ жизнь, они слиты съ душой.
.....
Есть *рѣчи* — значенье
Темно иль ничтожно,

201

Но имъ безъ волненья
Внимать невозможно
.....
Что за *звуки*! Неподвиженъ внемлю
Станнымъ звукамъ я;
Забываю вѣчность, небо, землю,
Самого себя. . .

Мцыри на всемъ протяженіи поэмы нѣсколько разъ «прислушивается»:

Я сѣлъ и *вслушиваться* сталъ. . .

Всѣ героини Лермонтова, — почти безъ исключенія, — пѣвуньи: и Тамара, и грузинка изъ «Мцыри», и мать-казачка, и дѣвушка изъ Тамани, и даже невѣста Гаруна, о которой мы знаемъ только по ея пѣснѣ. Всѣ герои Лермонтова — очень чувствительны къ пѣснямъ: Мцыри все помнитъ простую пѣсню грузинки, и пѣсню рыбки, и умирая хочетъ услышать «родной звукъ» со скалъ Кавказа; Демонъ дважды поддается неотразимому обаянію пѣсни Тамары; Печоринъ отъ слова до слова запоминаетъ пѣсню контрабандистки, и пѣсня Бѣлы имѣетъ для него рѣшающее значеніе. Подъ звуки пѣсенъ ангела душа приходитъ въ міръ, а душа Тамары, возвращаясь на небо, слышитъ доносящіяся издалека «звуки рая». И жизнь, и вѣчность — сплошная пѣсня.

Лермонтовъ не всегда передаетъ содержаніе пѣсни: оно ему не такъ важно какъ обаяніе, производимое ею.

Простая пѣсня то была,
Но въ мысль она мнѣ залегла. . .

О напѣвахъ сосѣда по заключенію онъ говоритъ:

О чемъ они, — не знаю, но тоской
Исполнена. . .

О пѣснѣ Тамары:

И эта пѣснь была нѣжна,
Какъ будто для земли она
Была на небѣсложена.

202

Въ дѣтствѣ Лермонтовъ плакалъ отъ пѣсни матери, — и мать, вѣроятно, осушала слезы ребенка поцѣлуями. Звуки въ поэзіи Лермонтова ассоціируются всегда со слезами и поцѣлуями:

извуки чередой,
Какъ слезы, тихо льются, льются
.....
ислезы изъ очей,
Какъ *звуки*, другъ за другомъ льются
.....
И *звуки* тѣ лились, лились,
Какъ *слезы*, льются другъ за другомъ. . .
.....
Какъ *поцѣлуй*, звучить и таеть,
Твой *голосъ* молодой.
.....
Она *поетъ*, — и *звукитаютъ*,
Какъ *поцѣлуи* на устахъ.

А такъ какъ вся жизнь — пѣсня, то она измѣряется поцѣлуями и слезами («поцѣлуями прежде считалъ я счастливую жизнь свою... и слезами когда-то считал...»). Пѣсня напоминаетъ ему о небѣ, и тѣмъ самымъ становится молитвой: нѣсколько молитвъ оставилъ намъ Лермонтовъ, и молитва стала у него элементомъ сравненія: «Тихо было все на небѣ и землѣ, какъ въ сердцѣ человѣка въ минуту утренней *молитвы*. . .». «Воздухъ такъ чистъ, какъ *молитваребенка*. . .». И отсюда — любовь Лермонтова къ сравненіямъ матеріальнаго съ нематеріальнымъ: воздухъ свѣжъ и чистъ, «какъ поцѣлуй *ребенка*», красавица прекрасна, «какъ мечтанье *ребенка* подъ свѣтиломъ южныхъ странъ, голосъ — «сладкій, какъ мечта», горные хребты «невѣрны, странны какъ мечты», «причудливые, какъ мечты», звѣзды, «ясны, какъ счастье *ребенка*». Во многихъ сравненіяхъ и метафорахъ фигурируетъ *ребенокъ*; онъ дорогъ Лермонтову, потому что онъ еще слышитъ «звуки небесъ», еще не забылъ ихъ:

Летаютъ сны-мучители
Надъ грѣшными людьми,
И ангелы-хранители

Бездуютъ съ дѣтьми.

203

Другой образъ, поразившій Лермонтова въ дѣтствѣ и также во многомъ повліявшій на его стиль, — было *облако*. Въ томъ же 1830 г. встрѣчаемъ замѣтку:

«Я помню одинъ сонъ; когда я былъ еще 8 лѣтъ, онъ сильно подѣйствовалъ на мою душу. Въ тѣ же лѣта я одинъ ѣхалъ въ грозу куда-то; и помню облако, которое, небольшое, какъ бы оторванный клочокъ чернаго плаща, быстро несло по небу: это такъ живо передо мною, какъ-будто вижу».

Облако это, дѣйствительно, всегда было живо въ воображеніи Лермонтова: облаками, тучками, дымами, дымками и туманами онъ наполнилъ свои поэмы до такой степени, что приводитъ эти мѣста нѣтъ возможности, да и надобности: они на виду. Но эти облака не дѣлаютъ его поэзію туманной: они не закрываютъ солнца и ночныхъ свѣтилъ, всегда яркихъ у Лермонтова: эти облака, дымы и туманы — неуловимы, они кочуютъ, ночуютъ въ ущельяхъ; это даже не облака, а «отрывки тучи громовой»; они исчезаютъ безъ слѣда, улетаютъ, «по лазури весело играя», и не отнимаютъ у картины яркихъ солнечныхъ красокъ. Вотъ почему поэтъ любитъ сравнивать человѣческія дѣла и мнѣнія, дѣтскіе сны, съ безслѣдно исчезающими облаками.

Тучки и облака для Лермонтова стали символомъ свободы, безопасности, а также безпріютности; поэтому онъ и сочувствуетъ, и завидуетъ имъ, что и выражено имъ въ стихотвореніи «Тучи» и въ пѣснѣ Демона «На воздушномъ океанѣ». Но они же стали для Лермонтова могучимъ изобразительнымъ средствомъ: благодаря имъ, ландшафтъ Лермонтова пріобрѣтаетъ специфическій характеръ: изображая горы, онъ усѣиваетъ ихъ тучками, ночующими на груди утесовъ и въ ущельяхъ, и употребляетъ оригинальное, часто повторяющееся, выраженіе: у Лермонтова *горы курятся*; это выраженіе онъ примѣняетъ широко: «вдали ауль курится началъ» («Мцыри»); «синѣющій дымокъ курится въ глубинѣ долины», курятся алтари, кадилъницы, сакли, дымится село, спаленная жнива, рана, дымится ущелье, клубятся туманы.

204

Если Лермонтовъ съ дѣтства пристрастился къ облакамъ, то кавказскія горы дали ему въ этомъ отношеніи богатѣйшій матеріалъ для наблюдений: въ «Героѣ нашего времени» онъ признается, какъ долго-долго всматривался въ ихъ причудливые образы. Изучая ландшафты Лермонтова, приходимъ къ заключенію, что облака играютъ въ нихъ огромную роль. Дѣло въ томъ, что Лермонтовъ всегда изображаетъ ихъ въ движеніи. Удалите ихъ съ картины, — и получится величественный, но застывшій, неподвижный ландшафтъ. Облака у Лермонтова не мѣшаютъ освѣщенію, но придаютъ картинѣ движеніе и жизнь. Они у него кочуютъ, несутся, ходятъ, мчатся, провожаютъ Терекъ, спѣшатъ толпой на поклоненье, обнимаются, свиваются, направляютъ бѣгъ къ востоку, — и благодаря имъ, ландшафтъ живетъ.

Наблюдая медленныя ползучія движенія облаковъ, поэтъ не разъ сравниваетъ ихъ съ змѣями:

Ползутъ, *какъ змѣи*, облака. («Хаджи Абрекъ»).

... Обнявшись, свившись, будто куча *змѣй*. . . («Сашка»).

... Туманы, клубясь и извиваясь, *какъ змѣи*. . .

... кругомъ его вились и ползали, *какъ змѣи*, сѣрые клочки облаковъ. . .

(«Бэла»).

Благодаря этой ассоциции, Лермонтов переводит взгляд на змью и начинает ее упорно наблюдать: он наблюдает ее движения, медленные, осторожные и прихотливые, и ее хитрую неподвижность. Образ осторожно рвущейся и потом неподвижно лежащей змьи Лермонтов тщательно вырисовывает и повторяет свой рисунок 4 раза, сохраняя все детали и выражения и только совершенствуя их; такие тождественные описания встречаются в поэмах: «Ауль Бастунджи» (ст. 51—6), «Измаиль-бей» (ст. 416—425), «Мцыри» (ст. 618—629) и, наконец, в «Демоне»:

И осторожная змья
Изъ темной щели выползаетъ
На плиту стараго крыльца.
То вдругъ совьется въ три кольца,

205

То ляжетъ длинной полосою,
И блещетъ, какъ булатный мечъ,
Забытый въ полѣдавнихъ сѣчь,
Ненужный падшему герою. . . (Ст. 1098—1105).

И змья становится одним из важнейших средств Лермонтовского сравнения: с движениями змьи, как мы видели, сравниваются облака; змьиную натуру поэт не раз приписывает женщинам («Она ускользнетъ, какъ змья. . .», «твоя измѣна черная понятна мнѣ, змья! . .», «ея змьиная натура выдержала эту пытку. . .»); с блестящей чешуею змьи сравнивается в «Герое нашего времени» Арагва; но чаще всего с змьею сравнивается грусть, печаль, воспоминание:

Въ моей
Душѣ все шевелится грусть, какъ змья

(«Ауль Бастунджи»).

И грусть на днѣ старинной раны
Зашевелилася, какъ змья. . .

(«Демон»).

(печаль). . . ластится, какъ змья

(«Демон»).

И какъ змью, мы топчемъ горе. . .

(«Морякъ»).

Въ груди моей шипитъ воспоминанье,
Какъ подъ ногой прижатая змья.

(«Сашка»).

Подъ влияніемъ этихъ сравненій, *змѣя* у Лермонтова постепенно становится *символомъ грусти*; по крайней мѣрѣ, ничѣмъ инымъ нельзя объяснить появленія большихъ описаній змѣи, почти тождественныхъ, въ поэмахъ «Демонъ» и «Мцыри»: въ обоихъ мѣстахъ змѣѣ удѣлено слишкомъ много вниманія сравнительно съ другими деталями ландшафта, — она выявлена и подчеркнута поэтомъ; и оба раза она появляется у Лермонтова послѣ того, какъ герои поэмъ простились со своими надеждами и мечтами, какъ бы для того, чтобы отгнѣнить ихъ грусть.

206

Во всѣхъ четырехъ, вышеуказанныхъ, случаяхъ описанія змѣи у Лермонтова — неизмѣнно повторяется ея сравненіе съ мечомъ, или клинкомъ, или копьемъ: *змѣя лежитъ неподвижно и блеститъ, какъ мечъ*.

До сихъ поръ мы имѣли дѣло со слуховыми и моторными образами Лермонтова. Но змѣя — образъ моторный — становится въ послѣднемъ сравненіи образомъ зрительнымъ. *Кинжалъ* — для Лермонтова «товарищъ свѣтлый и холодный», символъ твердости, вѣрности и силы, что опредѣленно выражено въ стихотвореніяхъ «Кинжалъ» и «Поэтъ». Съ кинжаломъ Лермонтовъ любитъ сравнивать глаза:

И черные *глаза*, остановясь на мнѣ,
Исполнены таинственной печали,
Какъ *сталь* твоя при трепетномъ огнѣ,
То вдругъ тускнѣли, то сверкали.

(«Кинжалъ»).

И блистали
Какъ лезвее кровавой *стали*
Глаза его . . .

(«Измаиль-бей»).

Таковъ былъ и взоръ демона:

Предъ нею прямо онъ сверкалъ
Неотразимый какъ *кинжалъ*.

То же говорится и о глазахъ Печорина:

«То былъ блескъ, подобный блеску гладкой *стали*, ослѣпительный, но холодный. . .»
(«Герой нашего времени», т. IV, стран. 189.)

А вотъ двоякое сравненіе съ кинжаломъ — голоса и взгляда:

За *звукъ* одинъ волшебный рѣчи
За твой единый *взглядъ*
Я радъ отдать красавца сѣчи —
Грузинскій мой *булатъ* . . .
И онъ порою сладко блещетъ

Заманчиво звучить;
 При звукѣ томъ душа трепещеть
 И въ сердцѣкровь кипить. . .

207

Здѣсь мы вступаемъ въ богатый міръ зрительныхъ образовъ Лермонтова. Его воображеніе очень красочно, онъ любитъ яркій тропическій свѣтъ и не признаетъ полутоновъ сѣвера. Тучи у него никогда не закрываютъ солнца, а если закроютъ, то кисть поэта нѣмѣетъ. Замѣчательно, что онъ, такъ много разъ заявлявшій о своемъ родствѣ съ бурей, не умѣетъ описывать грозы. Въ поэмѣ «Мцыри» онъ отдѣляется общими эпитетами при описаніи грозы:

И въ часъ ночной, ужасный часъ,
 Когда гроза пугала васъ
 Когда, столпясь при алтарѣ,
 Вы ницъ лежали на землѣ, —
 Я убѣждалъ. О, я, какъ братъ,
 Обняться съ бурей былъ бы радъ,
 Глазами тучи я слѣдилъ,
 Рукою молнію ловилъ!

Вмѣсто образовъ грозы — только передача впечатлѣнія, которое она произвела на монаховъ и на Мцыри. И въ «Героѣ нашего времени» Лермонтовъ счастливо избѣжалъ описанія грозы, описавъ только предгрозые и отдѣлавшись упоминаніемъ, что гроза прошла, пока Печоринъ и Вѣра были въ гротѣ. Гораздо охотнѣе Лермонтовъ описываетъ выюгу, снѣжную метель, но опять-таки красокъ у него для нея нѣтъ, и онъ передаетъ ее звуками: всѣ метели у Лермонтова особенно пѣвучи и часто поютъ подъ аккомпаниментъ колокола. Мы слышимъ ихъ, но мы ихъ не видимъ.

Вотъ примѣры:

Какъ попъ, когда онъ гробъ несетъ,
 Такъ *тѣнь метелица поетъ*,
 Играетъ. . . («Русская пѣсня»).

Метель шумитъ и снѣгъ валить,
 Но сквозь шумъ вѣтра дальній *звонъ*,
 Порой прорвавшись, гудитъ:
 То отголосокъ похоронъ. . .

208

Въ «Демонѣ» описывается храмъ

На высотѣгранитныхъ скалъ,
 Гдѣ только *вьюги слышно тѣне*. . .

 И тамъ *метель*дозоромъ ходитъ,
 Сдувая пыль со стѣнъ сѣдыхъ,

То *пѣсню* долгую заводить.
То окликаетъ часовыхъ. . .

Въ «Пѣснѣ про купца Калашникова»:

Набѣгаютъ тучки на небо —
Гонить ихъ *метелица распѣваючи*. . .

Въ «Героѣ нашего времени»:

«*..мятель гудѣла* сильнѣе и сильнѣе, точно наша родимая, сѣверная; только ея дикіе *напѣвы* были печальнѣе, заунывнѣе. «И ты, изгнанница, — думаль я, — *плачешь* своихъ широкихъ, раздольныхъ степяхъ!»»

Красокъ здѣсь нѣтъ: только напѣвы. Но при блескѣ солнца Лермонтовъ беретъ кисть живописца, и передъ нами является то «голубое и свѣжее утро», «то румяный вечеръ», то «полдня сладострастный зной», превращающійся иногда въ «огонь безжалостнаго дня». Своихъ свѣтовыхъ эффектовъ Лермонтовъ достигаетъ тѣмъ, что, не ограничиваясь свѣтотѣнью, онъ подмѣчаетъ въ озаренной солнцемъ природѣ миллионы блесковъ отраженнаго свѣта: когда свѣтитъ солнце, блещутъ горы, блещутъ рѣки, потоки и ключи, сверкаетъ каждая росинка. «Какъ любопытно всматривался я въ каждую росинку, трепещущую на широкомъ листѣ виноградномъ и отражавшую миллионы радужныхъ лучей! . . .» — говоритъ онъ въ «Героѣ нашего времени», — и это вѣрно: изображая большой ландшафтъ, онъ всматривается въ каждую росинку: какъ елку, онъ зажигаетъ всю природу безчисленными огнями; онъ видитъ всюду золото, серебро, алмазы, жемчугъ, перлы, изумрудъ, кораллы. . . Потоки и горы *золотятся*, Арагва и Кура обвиваютъ подошвы острововъ каймой ихъ *серебра*, кусты осыпаютъ всадниковъ

209

серебрянымъ дождемъ. Казбекъ сіяетъ, какъ грань *алмаза*, снѣга горять, какъ *алмазъ*, роса у него всегда *жемчужная*, блистаетъ райскимъ *жемчугомъ*, тучки несутся цѣпью жѣмчужною, бросаютъ *жемчугъ* на листья, брызги горять, какъ *жемчугъ*, Тегеранъ дремлетъ *ужемчужнаго* фонтана, пѣна водъ бѣлѣе *жемчужовъ*, листья чинары *изумрудные*, плющъ обовѣетъ крестъ своею сѣткой *изумрудной*, потокъ блещетъ то *бахромой перловой*, то *изумрудною* каймой, даже слова нижутся, какъ *жемчугъ*; ручьи бѣгутъ по дну изъ *камней разноцвѣтныхъ*, гроздья — *серегъ подобье дорогихъ*; волна несется *серебромъ* и *жемчугами*. Росинки онъ сравниваетъ часто со слезами и звѣздами; со звѣздами же онъ сравниваетъ и глаза; отсюда тѣ же эпитеты и метафоры при изображеніи слезъ и глазъ. Слеза у Лермонтова — «*алмазъ* любви, печали сынъ», «*перль* между рѣсницъ»; взоръ покрывается влагою *жемчужной*. . . *Звѣзды ярки, какъ очи, и очи — какъ звѣзды*. И очи у Лермонтова всегда — сверкаютъ, какъ и все сверкаетъ: сверкаютъ глаза Бѣлы, «чудесно сверкали» глаза княжны Мери, и наконецъ, въ «Трехъ пальмахъ»:

Мотаясь, висѣли межъ твердыхъ гербовъ,
Уборныя полы походныхъ шатровъ;
Ихъ смуглыя ручки порой подымали,
И черныя очи оттуда сверкали. . .

Лунные эффекты у Лермонтова рѣже и однообразнѣе, хотя отрокомъ онъ пѣвалъ гимны лунѣ.

Зато изображение звѣздъ задушевнѣе и символичнѣе: онѣговорятъ другъ съ дружкой, слушаютъ, лучами радостно играя, радуются, манятъ; съ звѣздами онѣ сравниваетъ мечты, проходящія въ душѣ Демона; подобно тучкамъ, звѣзды кочуютъ, тихо плаваютъ въ туманѣ и являютъ образъ безопасности и безучастія къ земному. Звѣздъ очень много въ стихахъ Лермонтова. Въ ночномъ мракѣ онѣ любятъ «встрѣчать по сторонамъ. . . дрожащія огни. . .» («сквозь туманъ полуночи блисталь огонекъ золотой. . .»), «въ знакомой скалѣ огонекъ то трепеталь, то снова гасъ. . .», «. . . мелькала въ окнахъ кельи лампада схимницы молодой. . .»).

210

Ландшафты Лермонтова пріобрѣтаютъ *пластичность*, благодаря осязательнымъ ощущеніямъ, которыя они вызываютъ: твердые горбы верблюдовъ и узорныя полы, нѣжная пѣснь русалки и крутые берега, нѣжныя тучки и отроги горъ. Кромѣ того, онѣ передаетъ ощущенія зноя и холода, жара и свѣжести, запаховъ и общаго органическаго состоянія. «Странникъ усталый изъ чуждой земли *пылающей грудью ко влагъстуденой. . .*»; «лишь только я съ крутыхъ высотъ спустился, *свѣжесть горныхъ водъ повѣяла навстрѣчу мнѣ. . .*»; «*вотъ сыростью холодною съ востока понесло. . .*»; «дохнули сонныя цвѣты. . .», «сады благоуханіемъ наполнились живымъ. . .»; «нынче, въ пять часовъ утра, когда я открылъ окно, моя комната наполнилась запахомъ цвѣтовъ, растущихъ въ скромномъ палисадникѣ. . .»; «слиянiе первой теплоты его (солнечных) лучей съ умирающей прохладой ночи наводило на всѣ чувства какое-то сладкое томленіе. . .»; «. . . воздухъ становился такъ рѣдокъ, что было больно дышать; кровь поминутно приликала въ голову, но со всѣмъ тѣмъ какое-то отрадное чувство распространилось по всѣмъ моимъ жиламъ. . .».

Эта способность передавать словами органическія ощущенія проявилась съ особенной силой въ поэмѣ «Мцыри», гдѣ изображается голодь, жажда, изнеможеніе, жаръ и болѣзнь.

Ландшафты Лермонтова ярки, многозвучны, подвижны, пластичны, дышутъ и вѣютъ. Эти черты какъ бы соединились въ картинѣ Грузіи:

Счастливый пышный край земли!
 Столпообразныя руины,
 Звонко бѣгушіе ручьи
 По дну ихъ *камней разноцвѣтныхъ*,
 И кучи розъ, гдѣ соловьи
Поютъ красавицъ, безотвѣтныхъ
 На сладкій голосъ ихъ любви;
 Чинарь *развѣсистыя стѣни*,
Густымъ вѣнчанныя плушемъ,

211

Пещеры, гдѣ *палаящимъ днемъ*
 Таятся робкіе олени;
И блескъ, и жизнь, и шумъ листовъ,
Стозвучный говоръ голосовъ,
Дыханье тысячи растеній,
И полдня сладострастный зной,
И ароматною росой
Вседа увлажненныя ночи,

*И звѣзды яркія, какъ очи,
Какъ взоръ грузинки молодой. . .*

Здѣсь слиты воедино краски, звуки, движенія, запахи и дыханія.

Лермонтовъ — импрессионистъ. Освѣщеніе у него играетъ не послѣднюю роль. Онъ умѣетъ подобрать его такъ, чтобы оно отгѣняло настроеніе. Въ первоначальныхъ редакціяхъ «Демона» господствуетъ утренній колоритъ; когда же въ воображеніи поэта образъ Демона сложился отчетливѣе, и онъ сталъ «похожъ на вечеръ ясный», утренній колоритъ въ послѣдней редакціи замѣнился вечернимъ: вся поэма залита алымъ пурпуромъ заката, съ которымъ въ концѣ поэмы сравнивается улыбка, застывшая на мертвомъ лицѣ Тамары. Обратное этому явленіе произошло съ поэмой «Мцыри»: въ ея первоначальномъ наброскѣ («Исповѣдь») дѣйствіе происходитъ вечеромъ («День гасъ. . .»); въ окончательной редакціи господствуетъ утренній колоритъ, болѣе соответствующій юношескому облику Мцыри; закатъ же умышленно устраненъ, — Мцыри его не наблюдаетъ. Отчаяніе Печорина въ степи, гдѣ онъ потерялъ коня, опять отгѣнено блескомъ заката. Иногда поэтъ противопоставляетъ освѣщеніе настроенію: «Княжна Мэри» начинается съ описанія свѣтлой природы, заканчивающагося вопросомъ: «Зачѣмъ тутъ страсти, желанія, сожалѣнія? . . .» Когда Печоринъ ѣдетъ на дуэль — убивать Грушницкаго, дается великолѣпное описаніе утра. Въ стихотвореніи «Выхожу одинъ я на дорогу» торжественная гармонія природы противопоставлена внутренней тревогѣ поэта. Кровавому сраженію при Валерикѣ противопоставлена

212

величавая картина горъ, приводящая къ знаменитому вопросу:

Жалкій человѣкъ!
Чего онъ хочетъ? . . .

Лермонтовъ — символистъ. Своими образами, тщательно разработанными и многократно повторенными, онъ пользуется, какъ символами. Въ поэмахъ «Мцыри» и «Демонъ» нѣтъ почти образовъ, которые бы не были поэтомъ разработаны предварительно; но эти привычные образы нашли здѣсь символическое примѣненіе. Вершины кавказскихъ горъ, которыя Мцыри видитъ все время, вѣчно манящія, вѣчно недостижимыя и прекрасныя, — символъ вѣчно далекаго и вѣчно дорогого идеала; грузинка, лѣсъ, барсъ, — это тѣ препятствія, которыя задерживаютъ человѣка въ его стремленіи къ идеалу, и на которыя онъ растрчиваетъ всѣ свои силы; змѣя — символъ безкрылой грусти, овладѣвающей человѣкомъ въ сознаніи безсилія. «Мцыри» — поэма по преимуществу символическая, но черты символизма встрѣчаются и въ «Демонѣ»; *звѣзды* здѣсь символизируютъ мечты и воспоминанія о недостижимомъ раѣ: демонъ вспоминаетъ, какъ онъ слѣдилъ «кочующіе караваны въ пространствѣ брошенныхъ *свѣтиль*»; первое ощущеніе его послѣ паденія — эти *свѣтила* перестали узнавать его, «прежняго собрата»; мечты о прежнемъ счастьѣ катятся предъ нимъ, «какъ *за звѣздой звѣзда*»; Тamarъ онъ говоритъ о *звѣздахъ* и сіяетъ передъ нею «тихо, какъ *звѣзда*».

Но двѣ эти поэмы, столь характерныя для лермонтовскаго стиля, являются уже завершеніемъ той экзотической манеры, которую усвоилъ себѣ поэтъ, и къ которой, повидимому, онъ не намѣренъ былъ возвращаться. По крайней мѣрѣ, на ряду съ этой манерой, развивались два другихъ стиля: народный и реально-сатирическій.

Лермонтовъ, какъ извѣстно, очень интересовался народной поэзіей. Попытки писать въ народномъ стилѣ встрѣчаются у него довольно рано. Изъ нихъ самая удачная — «Пѣсня»

213

(«Что въ полѣ да пыль пылитъ». . . 1830 г.). Въ томъ же духѣ написана «Пѣснь Ингелота» въ поэмѣ «Послѣдній сынъ вольности» (1830 г.), «Атаманъ» (1831 г.) и «Воля» (1831 г.). Завершеніемъ этихъ попытокъ является знаменитая «Пѣсня про царя Ивана Васильевича». Какъ ни искусно она сдѣлана, ея форма не могла быть плодотворной: больше ничего въ этомъ родѣ Лермонтовъ не создалъ и не создалъ бы, если бы жилъ. Но увлеченіе народнымъ стилемъ было необходимымъ этапомъ въ творествѣ Лермонтова: народность служила противовѣсомъ экзотичности его кавказскихъ поэмъ. Проникновеніе народнымъ духомъ позволило ему вырисовать на фонѣ Кавказа русскую фигуру Максима Максимовича и обогатить свой языкъ народнымъ элементомъ. набросокъ Лермонтова «Поле Бородина» еще чуждъ этого элемента; здѣсь есть такія выраженія: «братъ, слушай пѣсню непогоды, она дика, какъ пѣснь свободы!» «Душа отъ мщенія тряслася». Сравнимъ съ этой искусственной рѣчью русскую рѣчь окончательной редакціи «Бородина»:

Постой-ка, братъ мусью!
 Что тутъ хитрить? Пожалуй къ бою!
 Ужъ мы пойдемъ ломить стѣною!
 Ужъ постоимъ мы головою
 За родину свою!

Такъ же по-русски написаны стихотворенія «Два великана», «Завѣщаніе», «Морская царевна» и др.

Третій стиль Лермонтова — стиль реально-сатирической, развивавшейся параллельно первымъ двумъ. Его эпиграммы, шутки, не совсѣмъ приличные поэмы гвардейскаго подпрапорщика, — были первыми опытами въ этомъ родѣ. Этотъ стиль требовалъ не работы воображенія, а наблюдательности и остроумія. То и другое было у Лермонтова. Въ экзотическомъ стилѣ его учителемъ во многомъ былъ Байронъ, въ реально-сатирическомъ — Пушкинъ. И вотъ онъ написалъ «Онѣгина размѣромъ» «Казначейшу». Эта вещица болѣе интересна, какъ опытъ; стиль ея не вполне выдержанъ — встрѣчаются еще романтическіе

214

и экзотическіе образы (строфы 41—42); но здѣсь цѣлый рядъ стилистическихъ оборотовъ, рисующихъ въ нѣсколькихъ словахъ реальные образы. Кто не помнитъ такихъ выраженій, какъ: «весь спрятанъ въ галстукъ, фракъ до пять, дискантъ, усы и мутный взглядъ», «временъ новѣйшихъ Митрофанъ», «идеаль дѣвиць, одно изъ славныхъ русскихъ лицъ», свидѣтельствующихъ о большой силѣ наблюдательности.

Этотъ стиль — еще одно завоеваніе Лермонтова, которое онъ используетъ, но на которомъ не остановится.

Изъ такихъ элементовъ создавался единый лермонтовскій стиль, которымъ онъ и началъ писать въ концѣ своей краткой жизни. Чрезвычайная образность экзотизма уравновѣсилась простотою и мѣткостью реализма и сдобрилась народнымъ элементомъ. Въ результатѣ являлась та подкупающая, высокохудожественная простота, которою отличаются послѣднія произведенія Лермонтова «Валерикъ» и «Сказка для дѣтей». Этотъ стиль такъ идеально простъ, что могъ бы

казаться прозаическимъ, если бы не былъ такъ насыщенъ чувствомъ:

Во-первыхъ, потому, что много
И долго, долго васъ любилъ. . .

Это «во-первыхъ потому» такъ прозаично, но сила чувствъ въ дальнѣйшемъ искупаетъ прозаизмъ, который становится трогательнымъ. Здѣсь поэтъ достигъ уже полной зрѣлости стиля и могъ писать, не прибѣгая къ фигурамъ и тропамъ и не боясь прозаизмовъ. Выработывался стиль классическій — лучший въ русской литературѣ. Въ сравненіи съ нимъ — Пушкинъ архаиченъ, Тургеневъ прозаиченъ, Толстой и Достоевскій — тяжелы, Гоголь — неправиленъ.

Къ этой простотѣ Лермонтовъ стремился сознательно, еще при жизни Пушкина шагнувъ дальше его. Онъ почти совсѣмъ изгналъ изъ своего языка мифологию, и у него мы не найдемъ ни музъ, ни Аполлоновъ, ни лиръ, которыя такъ неумѣстно звучатъ еще въ гражданскихъ стихахъ Некрасова. У него вы не встрѣтите

215

ни *сихъ*, ни *онихъ*, ни всякихъ архаизмовъ, которыхъ еще такъ много у Баратынскаго. Онъ самъ осуществлялъ свой завѣтъ:

Когда же на Руси безплодной,
Разставшись съ ложной мишурой,
Мысль обрѣтетъ языкъ простой
И страсти — голосъ благородный?

Простой языкъ мысли и благородный голосъ страстей дѣлаютъ прозу Лермонтова несравненной и непревзойденной донинѣ. Усѣченныя имена прилагательныя стали невозможны въ русской поэзіи со времени Лермонтова: онъ ихъ вывелъ безъ слѣда. Конечно, если заглянуть въ наброски Лермонтова, можно много найти неправильностей языка, но если смотрѣть на результаты, то придется признать его языкъ въ высшей степени правильнымъ, (не придираясь къ стиху «Изъ пламя и свѣта»), и точнымъ, несмотря на то, что ступени надневскихъ дворцовъ у него купаются въ пѣнѣ водъ. Специалистъ по грамматикѣ найдетъ у Лермонтова много отступленій въ употребленіи формъ, но не специалистъ получить только впечатлѣніе живой человѣческой рѣчи.

III. Метрика.

Звуковая сторона рѣчи Лермонтова обнаруживаетъ въ первомъ періодѣ склонность къ періодической рѣчи, вѣнцомъ которой является стихъ. «Когда волнуется желтѣющая нива», во второмъ — склонность къ отрывистой рѣчи, которою написанъ «Валерикъ». Онъ сильно, но умѣренно пользуется звукоподражаніями и аллитераціями («Русалка плыла по рѣкѣ голубой, озаряема полной луной, и старалась она доплеснуть до луны серебристую пѣну волны. . .»), «Волна на волну набѣгала, волна погоняла волну» и т. п.). Метрика у него гораздо богаче, чѣмъ у Пушкина. *Четырехстопному ямбу*, взятому имъ у послѣдняго, онъ придалъ замѣчательную гибкость: онъ иногда выражаетъ имъ

легкій или тяжелый темпъ, разставляя очень прихотливо цезуры:

На шинели,
 Спиною къ дереву, || лежалъ
 Ихъ капитанъ. || Онъ умиралъ;
 Въ груди его едва чернѣли
 Двѣ ранки; || кровь его чуть-чуть
 Сочилась; || *но высоко грудь*
И трудно подымалась; || взоры
 Бродили страшно. || Онъ шепталъ:
 «Спасите, братцы! || Тащатъ въ горы. . .
 Пойдите! || Гдѣ же генераль? . . .
 Не слышу». . . || Долго онъ стоналъ,
 Но все слабѣй и понемногу
 Затихъ || — и душу отдалъ Богу. . .

Цезуры въ различныхъ мѣстахъ стиха рвутъ его на части, заставляють конецъ одного стиха произносить вмѣстѣ съ началомъ слѣдующаго: что теряется въ музыкѣ стиха, то выигрывается въ выраженіи: подчеркнутыя слова, напр., особенно сильно передають тяжесть дыханія умирающаго. Но когда нужна музыка, Лермонтовъ даетъ ее, ставя цезуры на опредѣленныхъ мѣстахъ, чаще всего на второй стопѣ, какъ, напр., во многихъ мѣстахъ «Мцыри» и «Демона». Лермонтовъ пользуется и *пятистопнымъ ямбомъ* нѣсколько иначе, чѣмъ Пушкинъ. Съ одной стороны, онъ не придерживается строго цезуръ на второй стопѣ, какъ Пушкинъ въ началѣ своей дѣятельности; съ другой стороны, онъ не допускаетъ цезуръ на безударной третьей стопѣ, какъ это дѣлалъ Пушкинъ въ «Домикѣ въ Коломнѣ»: у Лермонтова не возможенъ такой стихъ:

Вѣдь рѣшмы за́просто со мно́й живу́тъ. . .

Если нѣтъ цезуры на второй стопѣ, Лермонтовъ не допускаетъ безударности на третьей:

А о́нъ не дождался мину́ты сла́дкой. . .

Отъ этого размѣръ только выигрываетъ: приведенный стихъ Пушкина тяжелъ вслѣдствіе безударности третьей стопы при

отсутствіи цезуры на второй. *Шести́стопный ямбъ* въ чистомъ видѣ рѣдокъ у Лермонтова: онъ не любитъ классическихъ размѣровъ. За то онъ любитъ въ четверостишіяхъ правильно чередовать длинные ямбическіе стихи съ короткими: 6-стопный ямбъ комбинируется съ 4-стопнымъ («Поэтъ», «Не вѣрь себѣ»), 5-стопный съ 3-стопнымъ («Настанетъ день и міромъ осужденный» «Опятъ, опятъ я видѣлъ взоръ твой милый»), 4-стопный съ 5-стопнымъ («Ребенка милаго рожденье»), 4-стопный съ 3-стопнымъ («Какъ небеса, твой взоръ блистаетъ»), «У ногъ другихъ не забывалъ»), 4-стопный съ 2-стопнымъ («Любовь мертвеца»).

Четырехстопный хорей, шуточный и бойкій у Пушкина, пріобрѣтаетъ у Лермонтова силу и стремительность («Дары Терека»); очень музыкаленъ у него 3-стопный хорей («Горныя

вершины)), и пятистопный («Утесъ», «Выхожу одинъ я на дорогу»), котораго нѣтъ у Пушкина (6-стопнаго хорей нѣтъ ни у Пушкина, ни у Лермонтова; онъ встрѣчается у Жуковского). 4-стопный хорей у него иногда правильно чередуется съ 3-стопнымъ («Споръ», «Колыбельная пѣсня»), и 5-стопный съ 3-стопнымъ («Звуки»).

Разъ только попытавъ свои силы въ гекзаметръ, Лермонтовъ часто пользовался *дактилемъ*, вовсе не употребительнымъ у Пушкина. Дактиль опасенъ тѣмъ, что скандовка въ немъ очень чувствуется; Лермонтовъ избѣжалъ этого, усвоивъ дактилю безударныя стопы:

Окружи счастьемъ счастья достойную. . .

Первую стопу нельзя читать *окружи́*, — это нарушитъ ритмъ, — нельзя читать и *о́кружи*, — такъ не говорить; приходится скрадывать удареніе и читать стихъ такъ

UUU|—UU|—UU

То же и относительно 1-го, 2-го, 5-го, 6-го, 7-го стиховъ лермонтовской «Молитвы». И четырехстопный дактиль у Лермонтова

218

превращается въ тоническій стихъ съ двумя повышеніями:

Я, Матерь Божія || нынѣ съ моли́твою
 Предъ твоимъ о́бразомъ || яркимъ сія́ніемъ,
 Не о спасеніи || не передъ бѣтвоею
 Не съ благодарностью || иль покая́ніемъ. . .

Такимъ же размѣромъ написаны «Тучи», 4-стопный дактиль съ усѣченнымъ окончаніемъ встрѣчается въ стихотвореніи «Плѣнный рыцарь».

Амфибрахіемъ Лермонтовъ пользовался шире — пятистопнымъ («Дубовый листокъ»), четырехстопнымъ («Три Пальмы»), трехстопнымъ («Воздушный корабль», «Тамара»), двухстопнымъ («Есть звуки — значенье»). Кромѣ того онъ комбинируетъ пятистопный амфибрахій съ трехстопнымъ («И скучно, и грустно»), четырехстопный съ трехстопнымъ («Ангель», «Сосна»), двухстопный съ трехстопнымъ («На свѣтскія цѣпи»).

Анапестъ въ чистомъ видѣ встрѣчается рѣдко («Сосѣдка», «Мнѣ любить до могилы Творцомъ суждено»).

За то анапестъ встрѣчается у него въ комбинаціи съ амфибрахіемъ, что придаетъ стиху нервность:

Русалка плыла по рѣкѣ голубой,
 Озаряема полной луной. . .

 И пѣла русалка, и звукъ ея словъ
 Долеталъ до крутыхъ береговъ.

 На западъ, на западъ умчался бы я,
 Гдѣ цвѣтутъ моихъ предковъ поля. . .

Этотъ стихъ, умершій съ Лермонтовымъ, возродился только у модернистовъ. Наконецъ,

Лермонтову принадлежит честь усвоения русской рѣчи стиха, который можно назвать трехстопнымъ *анapestоямбомъ*. Этотъ стихъ очень принятъ въ нѣмецкой поэзіи, — большинство пѣсенъ Гейне написано имъ, но русскіе переводчики Гейне до А. Блока и Саши Чернаго

219

этимъ размѣромъ не пользовались, замѣняя его то трехстопнымъ ямбомъ, то амфибрахіемъ, то дактилемъ. Вотъ этотъ размѣръ у Лермонтова:

На буркѣ подь тѣнью чинары
 Лежалъ Ахмедъ Ибрагимъ,
 И руки скрестивши татары
 Стояли молча предь нимъ.

U—||UU—||UU—||U
 U—||U—||UU—
 U—||UU—||UU—||U
 U—||U—||UU—||

Въ наше время этимъ размѣромъ пользуется съ успѣхомъ А. Блокъ.

Риѣмы у Лермонтова очень разнообразны по характеру. Онъ — охотникъ до мужскихъ риѣмъ, которыхъ у него особенно много. У Байрона, можетъ-быть, при посредствѣ Жуковскаго, онъ взялъ этотъ кинжальный четырехстопный ямбъ съ исключительно мужскими риѣмами, которымъ и написана поэма «Мцыри» (Пушкинъ всегда старательно соблюдалъ чередованіе мужскихъ риѣмъ съ женскими)¹. Такой стиль у Жуковскаго Бѣлинскій сравнилъ съ ударами меча; но что въ сравненіи съ этимъ стихъ Лермонтова съ мужскими риѣмами и рѣзкими цезурами! Лермонтовъ придаетъ ему настойчивость еще тѣмъ, что не ограничиваясь двумя созвучіями, онъ сажаетъ подь рядъ три, четыре, даже пять:

И взоромъ ласточекъ слѣдилъ,
 Когда онѣ передь дождемъ
 Волны касались крыломъ. . .
 И вспомнилъ я нашъ мирный домъ
 И предь вечернимъ очагомъ
 Разказы долгіе о томъ,
 Какъ жили люди прошлыхъ дней,
 Когда былъ міръ еще пышнѣй!

220

Лермонтовъ пытался писать и 5-стопнымъ ямбомъ съ исключительно мужскими риѣмами, на англійскій манеръ, но это не привилось: длинные стихи для такихъ риѣмъ по-русски не годятся («Джуліо»). Кромѣ того, Лермонтовъ первый, послѣнесмѣлыхъ попытокъ Державина, Жуковскаго, Рылѣева, Полетаева², далъ право гражданства дактилическимъ риѣмамъ. Исключительно дактилическими риѣмами написаны у него стихотворенія «Тучи», «Я мать Божія» и «Графиня Эмилія»; въ перемежку съ мужскими — «Въ минуту жизни трудную» и «Свиданіе». Изъ мужскихъ риѣмъ Лермонтовъ, по собственному признанію, особенно любитъ *влажные*, т.-е. на ю, я, ё, би; въ женскихъ онъ употребляетъ сложные: цвѣли мы —

палимы, демонъ — совсѣмъ онъ, никого нѣтъ — прогнать, для чего ты — заботы. Бѣлыхъ стиховъ Лермонтовъ не любить, — онъ для этого слишкомъ музыкаленъ.

Строфами Лермонтовъ не любилъ стѣснять себя. Онъ не раздѣлялъ мнѣнія Пушкина:

Какъ весело стихи свои вести

Подъ цифрами, въ порядкѣ, строй за строемъ. . .

У Лермонтова одинъ всего *сонетъ*, дважды использована *онъгинская* строфа («Казначейша» и «Морякъ»), *октавъ* немного, и изобрѣтена своя строфа для «Сашки» и «Сказки для дѣтей»; она *отличается сложностью*: ababaccdee. Преимущественно же онъ пользуется четверостишіями: авав.

Усвоилъ Лермонтовъ также и народный стихъ, и дѣлалъ попытки сблизить его съ литературнымъ и обриѣмилъ его («Атаманъ», «Воля»). Но эти опыты ни къ чему пока не привели.

Такое богатство размѣровъ и ритмовъ у Лермонтова дѣдаетъ его самымъ музыкальнымъ русскимъ поэтомъ до Бальмонта. Въ этомъ отношеніи у него одинъ только предшественникъ — Жуковский, и нѣтъ близкихъ потомковъ. Онъ стоитъ одиноко

221

въ исторіи русской поэзіи¹. Судя по его наброскамъ, можно было ожидать у него еще большаго развитія ритмической рѣчи, но здѣсь приняты во вниманіе только его достиженія. Чрезвычайно прихотливъ размѣръ въ единственномъ стихотвореніи безъ риѣмъ у Лермонтова: «Слышу ли голосъ твой».

IV. Формы.

Музыкальнѣйшій изъ русскихъ стихотворцевъ, Лермонтовъ — нашъ величайшій лирикъ, — и такимъ останется. Въ первомъ его возможно превзойти при новѣйшихъ завоеваніяхъ стихотворной техники, во второмъ — его не превзойдутъ, какой бы поэтической гений ни явился: пора чистаго лиризма, этого продукта романтической эпохи, миновала. Не всякій, пишущій короткія стихотворенія, — лирикъ по своей сущности. Лирикъ — тотъ, кто остается имъ, какой бы сюжетъ онъ ни взялъ, и въ какую бы форму его ни облекъ. Таковъ Лермонтовъ, и этимъ его свойствомъ опредѣляется форма произведений. Въ области драмы, на примѣръ, дальше опытовъ онъ не пошелъ.

Учителя Лермонтова въ *драмѣ* — Шекспиръ, Шиллеръ и Грибоѣдовъ. Въ своихъ опытахъ онъ порвалъ со всѣми традиціями классицизма, но не впалъ въ крайности романтизма. Создать оригинальную драму ему помѣшалъ лиризмъ его духа. Въ его драмахъ очевидно, что авторъ интересуется однимъ дѣйствующимъ лицомъ, остальные — блѣдные атрибуты главнаго, не живущіе самостоятельной жизнью. Если даже Лермонтову иногда удастся воспроизвести среду, въ которой дѣйствуютъ его драматическіе герои, то очевидно, что поэту эта среда не нужна, или онъ пользуется ею, какъ антитезой. Въ драмѣ «Два брата» —

222

среды нѣтъ, въ драмѣ «Испанцы» — инквизиція, фанатизмъ и клерикализмъ служатъ только антитезой свободному духу Фернандо; въ драмы «Маскарадъ» — среда ничуть не уясняетъ и не

опредѣляетъ внутренней сложной жизни Арбенина. Почему внутренняя жизнь Чацкаго сложнѣе, чѣмъ жизнь его среды, — понятно; почему Арбенинъ сложнѣе Звѣздича, — непонятно. Среда Лермонтову почти не нужна, и въ своемъ романѣ онъ не даромъ изобразилъ Печорина въ экзотической обстановкѣ. Діалогъ у Лермонтова не интересенъ потому, что у него очень интересенъ монологъ: его герои любятъ очень исповѣдываться, а это портитъ драму, тѣмъ болѣе когда на сценѣ второстепенныя дѣйствующія лица читаютъ часто длинные стихи главнаго персонажа. Въ драмахъ Лермонтова нѣтъ резонерства, но зато есть лиризмъ, ничѣмъ не уравновѣшенный. Символизмъ и импрессионизмъ, столь яркій въ эпосѣ и лирикѣ Лермонтова, не примѣненъ къ драмѣ. Завязка слаба; вся драма часто развивается изъ случайной интриги, достаточной для комедіи, но не достаточной для драмы. Строгій къ себѣ во всѣхъ отношеніяхъ, Лермонтовъ не строгъ къ себѣ, какъ къ драматургу: онъ добивался постановки своего «Маскарада». Все это заставляетъ сомнѣваться въ Лермонтовѣ, какъ драматургѣ: врядъ ли бы изъ него вышелъ драматургъ. . .

Но не будемъ говорить о томъ, чѣмъ онъ могъ или не могъ быть, а о томъ, чѣмъ онъ былъ. Классифицировать его *лирику* по опредѣленнымъ родамъ трудно. Изъ обычныхъ родовъ лирической поэзіи у него слабѣе представлена ода и сатира, нѣтъ дружескихъ и застольныхъ пѣсень; зато всѣ остальные виды лирической поэзіи такъ смѣшаны, что подраздѣленія всякія излишни: одно и то же стихотвореніе является одновременно и пѣсней, и романсомъ, и балладой, и элегіей, и часто сатирой, и антологической пьеской, и посланіемъ. Можно только замѣтить, что въ однихъ стихотвореніяхъ онъ выражаетъ себя *непосредственно*, въ другихъ — *посредственно* (съ помощью символовъ и аллегорій), въ третьихъ — *случайно*, по поводу. Такое

223

подраздѣленіе важно въ томъ отношеніи, что *Лермонтовъ* умѣетъ написать насквозь лирическую пьесу, не употребивъ въ ней — ни разу мѣстоименія «я», или говоря отъ чужого имени, или давая картинку или рассказъ. Лермонтовъ создалъ особый родъ лирическихъ стихотвореній, которыя имѣютъ форму повѣствованія, но никакъ не могутъ быть отнесены къ числу эпическихъ произведеній: кто же назоветъ эпическими такія пьесы, какъ «Ангель», «Утесъ», «Дубовый листокъ», «Дары Терека»? Хотя они повѣствовательны, цѣль ихъ не повѣствовательная, они представляютъ квинтъ-эссенцію лирическаго чувства. Таковы же и баллады Лермонтова («Воздушный корабль», «Морская царевна»), которыя приходится отнести къ лирическимъ произведеніямъ. Въ такихъ произведеніяхъ лирическое чувство выражается посредственно, хотя съ меньшей силой.

Къ стихотвореніямъ 1-й категоріи, т.-е. тѣмъ, въ которыхъ поэтъ выражаетъ себя *непосредственно*, безъ помощи символовъ и аллегорій, относятся, во-первыхъ, тѣ пьесы, гдѣ поэтъ устанавливаетъ свое отношеніе къ Богу, безконечности, природѣ, людямъ, жизни и смерти. «Молитва», «Благодарность», «Когда волнуется желтѣющая нива», «1-е января», «Есть рѣчи — значенье», «Выхожу одинъ я на дорогу», «И скучно, и грустно» — главные представители этого рода. Свою философію поэтъ выражаетъ такъ образно и такъ эмоционально, что она не ослабляетъ поэзіи. Умиленіе молитвы и горечь благодарности характеризуютъ отношеніе къ Богу, чувства свѣтлаго успокоенія вызываетъ въ поэтѣ природа, чувства горечи и злости — люди, съ мечтательной безнадежностью онъ относится къ себѣ самому, съ вдохновеннымъ восторгомъ прислушивается онъ къ звукамъ вѣчности, передъ которой такую ничтожной кажется ему жизнь. Типичная черта этого разряда стихотвореній — образность.

Во-вторых, къ первой категоріи относятся пьесы, въ которыхъ поэтъ выражаетъ свое отношеніе къ современности — къ политическимъ событіямъ, къ народу и обществу, къ литературѣ

224

и къ собственной поэтической дѣятельности: «Послѣднее новоселье», «Отчизна», «Дума», «Смерть поэта», «Поэтъ», «Не вѣрь себѣ», «Журналистъ, читатель и писатель». Здѣсь образовъ меньше, это — поэзія мысли, но мысли страстной, переходящей въ эмоцію, и потому поэтичной. Такія стихотворенія обыкновенно начинаются у Лермонтова разсужденіемъ, иногда холоднымъ, но кончаются взрывомъ возмущеннаго чувства. Такъ, «Дума» кончается вдохновеннымъ пророчествомъ, «Поэтъ» — призывомъ: «проснешься ль ты опять, осмѣянный пророкъ?» «Отчизна» — гимномъ той родинѣ, которая въ первыхъ стихахъ признается недостойной любви.

Третій разрядъ первой категоріи составляютъ любовныя стихотворенія. Типическая черта ихъ — эмоціональность. Большинство изъ нихъ написано такимъ образомъ, что заставляетъ предполагать какую-то сложную любовную драму, пережитую поэтомъ. Такой видъ лирики, требующій большой смѣлости и большого такта, созданъ, собственно, Байрономъ: стихотвореніе не имѣетъ цѣлью разсказать перипетіи романа, насчитывающаго годы; оно передаетъ только одинъ моментъ, одинъ штрихъ изъ длинной цѣпи переживаній, но передаетъ такъ, что заставляетъ читателя предполагать цѣлую жизнь страданій и страстей. Очарованіе такого рода стихотвореній заключается въ таинственности, въ которую они облечены по своему характеру, а трудность этого рода творчества — въ томъ, чтобы придать значительность и интересъ частному явленію, и не впасть въ нескромность, выдѣляя частную подробность своей интимной жизни. Блестящій опытъ Лермонтова въ этомъ родѣ — «Ребенку». Со словъ

неправда ль, говорятъ,
Ты на нее похожъ?

читатель начинаетъ понимать, что поэтъ обращается къ ребенку той женщины, которую онъ любилъ и которая вышла замужъ за другого. Когда же поэтъ спрашиваетъ ребенка, не учила ли его мать молиться за кого-либо, и уговариваетъ забыть это имя,

225

мы начинаемъ предполагать болѣе сложные отношенія. . . Кончается стихотвореніе такъ:

Что имя? Звукъ пустой!
Дай Богъ, чтобъ для тебя оно осталось тайной!
Но если какъ-нибудь когда-нибудь случайно
Узнаешь ты его, младенческіе дни
Ты вспомни и его, дитя, не прокляни! . . .

Эти слова предполагаютъ какую-то сложную, тяжелую драму въ прошломъ. Она остается нераскрытой, интригуетъ читателя и сообщаетъ стихотворенію особую глубину, прекрасно мотивируя ту нѣжность, съ которою поэтъ вначалѣ стихотворенія отнесся къ ребенку, и которая безъ этой мотивировки могла бы казаться сентиментальной. Въ томъ же родѣ написаны «Договоръ», «Оправданіе», «Прости, мы не встрѣтимся болѣ», «Разстались мы» и, наконецъ, изумительный и несравненный «Сонъ».

Другія любовныя стихотворенія Лермонтова навѣяны мимолетными впечатлѣніями и

предвосхищают собою модернистическую лирику, выгодно отличаясь от нея глубиной чувства и мысли; это — «Изъ-подъ таинственной холодной полумаски», «Нѣтъ, не тебя такъ пылко я люблю», «Отчего», «Слышу ли голосъ твой», «Она поетъ, — и звуки таютъ», и другія. Краткость этихъ пьесъ напоминаетъ пѣсни Гейне.

Ко второй категоріи относятся пьесы, въ которыхъ Лермонтовъ для выраженія своего лирическаго чувства пользуется *символическими образами и аллегоріями*, сообщая иногда стихотворенію эпическую форму. При этомъ, вторая категорія неоднократно является дополненіемъ первой. Такъ, стихотвореніе «Выхожу одинъ я на дорогу» заканчивается образомъ блаженнаго и равнодушнаго сна человѣка, уставшаго отъ жизни; въ стихотвореніи «Русалка» именно такимъ сномъ спитъ витязь чужой стороны, не подъ тѣнью дуба, а подъ тѣнью тростниковъ и слушаетъ тоже пѣсню «про любовь», но къ страстнымъ лобзаньямъ остается хладенъ и нѣмъ. Стихотвореніе «Изъ-подъ таинственной холодной полумаски» иллюстрировано образами

226

утеса, плачущаго о тучкѣ, сосны, грезящей о пальмѣ; «И скучно и грустно» иллюстрировано и дополнено «Ангеломъ» и пр. Поэтъ нѣсколько разъ перевоплощается въ узника, чтобы выразить свое чувство безнадежной жажды жизни («Узникъ», «Плѣнный рыцарь», «Сосѣдъ», «Сосѣдка»), свою любовь онъ изображаетъ, какъ любовь мертвеца къ живой женщинѣ, свою жажду бурь воплощаетъ въ парусѣ, свое одиночество и оторванность — въ вѣткѣ Палестины, въ тучахъ, въ умирающемъ воинѣ, героѣ «Завѣщанія», свою силу и вѣрность — въ кинжалѣ, свою страсть въ героѣ «Свиданія». Иногда ему мало нарисовать образъ, ему нужно рассказать о немъ, — и онъ рассказываетъ о трехъ пальмахъ, назначенія которыхъ не угадали неблагодарные люди, о Терекѣ, жаждущемъ «свободы и покоя», но неравнодушномъ къ женской красотѣ, о дубовомъ листкѣ, оторвавшемся отъ вѣтки родимой и не принятомъ гордой чинарой, о пророкѣ, неощенномъ толпою, о Наполеонѣ, обманутомъ Франціей милой, о Тamarѣ, вѣчно сгорающей ненасытимой страстью... Форму лирической аллегоріи Лермонтовъ позаимствовалъ у Гейне, переведя «Сосну»; но въ этомъ родѣ у Гейне есть еще только одно стихотвореніе — «Лотось»; Лермонтовъ же эту форму не только усвоилъ, но и развилъ очень сильно: отъ «Сосны» до «Трехъ пальмъ» — дистанція огромнаго размѣра. Очарованіе этихъ стихотвореній заключается въ ихъ чистой образности: поэтъ не выражаетъ прямо ни одной мысли, ни одного чувства, не дѣлаетъ ни одного намека, что все это относится къ нему; тѣмъ не менѣе, мысль и чувство говоритъ въ этихъ образахъ очень громко. Всякій намекъ, сдѣланный отъ лица поэта, всякое поясненіе и замѣчаніе испортило бы дѣло; но ничего лишняго нѣтъ въ «Трехъ пальмахъ», въ «Дарахъ Терека» или въ «Дубовомъ листкѣ». Форма выдержана въ совершенствѣ.

Къ третьей категоріи относятся стихотворенія *случайныя*, написанныя по разнымъ поводамъ. Отбросивъ тяжеловѣсную форму посланій, Лермонтовъ въ обращеніи къ отдѣльнымъ лицамъ предпочиталъ форму прочувствованныхъ мадригаловъ

227

(«Смирновой», «Соломирской»), случайныхъ исповѣдей («Ростопчиной»), портретовъ («Къ портрету», «Кн. М. Щербатовой») шутокъ, иногда злыхъ, иногда милыхъ. Въ великолѣпныхъ альбомахъ, которыхъ такъ боялся Пушкинъ, Лермонтовъ оставался самимъ собой: вмѣсто комплиментовъ онъ оставлялъ задушевнѣйшіе перлы своей лирики, вмѣсто небрежно изящныхъ силуэтовъ онъ рисовалъ яркіе и правдивые образы. Вѣнцомъ этой великосвѣтской

лирики является одно из оригинальнѣйшихъ и изящнѣйшихъ стихотвореній Лермонтова «На свѣтскія цепи». Здѣсь послѣдовательно проведено сравненіе женщины съ природой и народомъ ея родины. Вмѣстѣ съ тѣмъ эта женщина является символомъ, обычнымъ у Лермонтова, символомъ существа, занесеннаго изъ другого міра и помнящаго «звуки небесъ»:

На свѣтскія цѣпи,
 На блескъ упоительный бала
 Цвѣтущая степи
 Украины она промѣняла.
Но юга родного
На ней сохранились примѣты
 Среди ледяного,
 Среди безошаднаго свѣта.

Къ этой же категоріи относятся и такія пьесы, какъ «Смерть поэта» и «Памяти А. И. Одоевскаго».

Въ области *эпоса*, Лермонтовъ началъ съ байронической лироэпической поэмы. Эта форма наиболѣе подходила къ его лирическому настроенію и экзотическому языку. Мѣсто дѣйствія поэмъ Лермонтова большею частью — Кавказъ; много описаній природы; сильные характеры мужскіе и женскіе: обычна форма исповѣди; лирическія отступленія. Художественнаго совершенства достигъ поэтъ въ двухъ поэмахъ этого рода — «Мцыри» и «Демонъ». Первая — почти вся выдержана въ формѣ исповѣди. Хотя такія поэмы не были уже новостью послѣ Пушкина и Козлова въ русской литературѣ, Лермонтовъ довель эту форму

228

до такого совершенства, что дальше итти было некуда: послѣ Лермонтова эта форма исчезаетъ. Новыя черты, внесенныя Лермонтовымъ въ эту форму, уже отчасти указаны выше: это — импрессионизмъ, возникающій изъ свѣтовыхъ эффектовъ, которые, напр. у Пушкина, не играли большой роли, и символизмъ, достигаемый умѣлымъ оперированіемъ привычными образами. Наконецъ, въ эту форму поэзіи Лермонтовъ внесъ психологизмъ. Иногда психологія у Лермонтова поднимается до фізіологіи; въ романтической поэмѣ онъ никогда не забываетъ упомянуть о мученіяхъ голода, жажды и усталости. Бѣшенство Мцыри, заблудившагося въ лѣсу, мотивируется отчасти голодомъ. Когда онъ возвращается къ ненавистному монастырю, онъ не хочетъ сначала принимать ужасной дѣйствительности:

Понять
 Не могъ я долго, что опять
 Вернулся я къ тюрьмѣ своей.

Но «дальній колокола звонъ» разсѣиваетъ всѣ сомнѣнія. Являются понятныя ассоціаціи: встаютъ всѣтѣ образы, которые не разъ «сгоняль съ дѣтскихъ глазъ» этотъ звонъ. Онъ звучитъ такъ:

будто кто-нибудь
 Желѣзомъ ударялъ мнѣ въ грудь.

Но могучая натура винитъ не обстоятельства, а себя:

Да, заслужилъ я жребій мой!
 Могучій конь, въ степи чужой
 Плохого сбросивъ сѣдока,
 На родину издалека
 Найдеть прямой и краткій путь. . .
 Что я предъ нимъ?

И послѣ этихъ самообвиненій наступаетъ болѣзненная апатія, ощущение зноя и тишины, неподражаемо переданныя въ XXII главѣ, а въ XXIII — изображены болѣзнь и бредъ.

Подобно Байрону и Пушкину, Лермонтовъ отъ экзотической поэмы перешелъ къ реально-сатирической. Первый опытъ въ этомъ родѣ — «Казначейша», — шутливая поэма въ строфахъ

229

съ лирическими отступленіями. Ея прообразами являются — «Беппо» Байрона, «Графъ Нулинъ» и «Домикъ въ Коломнѣ» Пушкина. Но «Казначейша» по построению ближе къ «Беппо».

Вмѣсто венеціанскаго карнавала — появленіе уланскаго полка въ Тамбовѣ; вмѣсто купца Беппо — «уѣздный старый казначей»; вмѣсто кокетливой жены Беппо — прекрасная казначейша; вмѣсто графа «виць-мужа» — штабсъ-ротмистръ Гаринъ, «идеаль дѣвиць, одно изъ славныхъ русскихъ лицъ». Развязка — неожиданно простая, долженствующая, по замыслу поэта, разочаровать читателя. Концы поэмъ Байрона, Пушкина и Лермонтова въ этомъ отношеніи сходны; у Байрона:

Мѣста нѣтъ:

Оконченъ листь, и я прощаюсь съ вами;
 Давно пора ужъ кончить, но поэтъ,
 Начавъ повѣствованіе, порою
 Никакъ не можетъ справиться съ собою.

У Пушкина:

Какъ! Развѣ все тутъ? Шутите! — «Ей-богу».

.....

Больше ничего
 Не выжмешь изъ разсказа моего.

У Лермонтова:

И вотъ конецъ печальной были,
 Иль сказки — выразить прямѣй.
Признайтесь, вы меня бранили?
Вы ждали дѣйствія, страстей?
 Повсюду нынче ищутъ драмы,
 Всѣ просятъ крови, даже дамы.
 А я, какъ робкій ученикъ,
 Остановился въ лучшій мигъ;
 Простымъ нервическимъ припадкомъ
 Неловко сцену заключилъ,
 Соперниковъ не помирилъ

И не поссорилъ ихъ порядкомъ.
 Что жъ дѣлать? . . . Вотъ вамъ мой рассказъ,
 Друзья, — покамѣсть будетъ съ васъ!

230

Продолжая эволюцію Байрона, Лермонтовъ отъ маленькой сатирической поэмы-шутки перешелъ къ большому реально-сатирическому эпосу. То, чѣмъ для Байрона былъ «Донъ Жуанъ», для Пушкина — «Евгеній Онѣгинъ», — для Лермонтова должна была стать поэма «Сашка». Въ этой поэмѣ уже развернулась болѣе широкая картина жизни; герой поэмы, Сашка, какъ личность, стоитъ въ такомъ отношеніи къ Лермонтову, какъ Донъ Жуанъ къ Байрону: все трагическое и сильное, бывшее въ личности поэта, удалено изъ личности его героя; тѣмъ не менѣе поэтъ относится къ нему съ любовью и снисходительно рассказываетъ о его любовныхъ и иныхъ похожденияхъ, дающихъ поводъ автору къ разнообразнымъ мыслямъ и наблюдениямъ, въ основѣ которыхъ лежатъ, однако, серьезная идеологія.

Но надъ этой поэмой Лермонтовъ работалъ сравнительно мало. Тѣмъ же размѣромъ онъ началъ писать другую, отъ которой осталось всего нѣсколько строфъ: это «Сказка для дѣтей». Въ ней Лермонтовъ уже освобождается отъ шаблона байроновскихъ поэмъ, избѣгаетъ лирическихъ отступленій и оставляетъ какъ экзотизмъ, такъ и сатиру. Можетъ быть, поэтъ далъ бы русской литературѣ романъ въ стихахъ новѣе «Онѣгина», какъ по формѣ, такъ и по содержанію.

Но во всѣхъ указанныхъ поэтическихъ родахъ Лермонтовъ не могъ быть вполне оригиналенъ, — творцомъ ихъ былъ Байронъ. По мѣрѣ объективации своего сознанія, нашъ поэтъ отступалъ и отъ субъективныхъ формъ байроновскаго эпоса. Въ стихотвореніи «Валерикъ» мы наблюдаемъ этотъ процессъ: лирическое чувство, истощивъ себя, принимаетъ фаталистическій оттѣнокъ и растворяется въ широкой эпической картинѣ. «Валерикъ» — это рассказъ въ стихахъ, притомъ военный рассказъ, предвосхищающій собою такіе же рассказы въ прозѣ — Л. Толстого. Рядомъ съ нимъ стоитъ стихотвореніе «Бородино». Это — не баллада, здѣсь нѣтъ ничего таинственнаго и лирическаго, это — сжатая, но широкая эпическая картина съ глубокимъ проникновеніемъ въ психологію русскаго солдата. «Бѣглець» — горская

231

легенда, какъ называлъ его поэтъ, тоже рассказъ въ стихахъ изъ быта черкесовъ съ тѣмъ же могучимъ проникновеніемъ въ психологію чуждой поэту среды.

Началъ поэтъ и историческую эпическую поэму изъ первыхъ временъ христіанства гекзаметрами. Въ нѣсколькихъ написанныхъ имъ стихахъ мы видимъ полную свободу отъ классическихъ образцовъ. Гекзаметры примѣнены къ изображенію чуждой имъ сферы; но своею важностью они оттѣняютъ то таинственно возвышенное, которое поэтъ началъ изображать.

Особнякомъ стоитъ «Пѣсня про купца Калашникова», выдержанная въ духѣ народныхъ «историческихъ» пѣсень, представляющая собою не болѣе, какъ опытъ, но опытъ гениальный. Эта форма у Лермонтова ничего не предвѣщала въ будущемъ. Эта «пѣсня» — удивительное созданіе искусства и искусственности. Но къ Лермонтову не идетъ манера стилизатора.

Для бытового романа изъ эпохи пугачевщины у поэта не хватало красокъ; для современнаго бытового романа — долго не хватало выдержки. Съ романомъ «Княгиня Лиговская» сдѣлалось то же, что съ драмой «Маскарадъ»: интересуясь больше личностью героя, чѣмъ окружающей его средой, Лермонтовъ не сумѣлъ органически слить эти два элемента романа: среда мѣшала

изображенію героя, герой мѣшалъ изображенію среды. Романъ и остановился на мертвой точкѣ; авторъ запугался въ двухъ завязкахъ — одной — любовной, другой — соціальной (столкновение съ чиновникомъ), не соприкасавшихся другъ съ дружкой. Соціальныя проблемы интересовали Лермонтова; но для этого необходимо было присмотрѣться къ быту, между тѣмъ поэтъ слишкомъ былъ лириченъ по настроенію. Въ «Героѣ нашего времени» онъ и освободилъ Печорина отъ быта, перенесъ его въ экзотическую обстановку, углубился въ психологію и далъ вмѣсто романа нѣсколько независимыхъ повѣстей, объединенныхъ личностью одного героя. Романъ «Герой нашего времени» — по формѣ не романъ, но имѣетъ значеніе психологическаго романа; самъ авторъ, какъ

 232

это видно изъ заглавія и предисловія, придавалъ своему произведенію общественный смыслъ; такъ оно и было понято критикой. Общественное значеніе «Героя нашего времени» не подлежитъ сомнѣнію; однако по формѣ это не общественный романъ. Форму общественнаго романа далъ Пушкинъ и разработалъ Тургеневъ; съ ихъ романами произведеніе Лермонтова по формѣ не имѣетъ ничего общаго — именно потому, что Лермонтовъ изображаетъ своего героя внѣ тѣхъ общественныхъ условій, которыя его выработали и съ которыми онъ могъ имѣть дѣло. Благодаря такой изоляціи, «Герой нашего времени» для иностранца и для потомка сохранить только психологическій интересъ. Авторъ отвергъ среду и интересуется героемъ, ставя его въ различныя положенія передъ читателемъ. Для свободы наблюденія онъ не стѣсняется послѣдовательностью и хронологіей. Романъ (сохранимъ за нимъ это названіе) даетъ намъ сначала *слышатъ* о героѣ («Бэла»), потомъ — посмотрѣть на него («Максимъ Максимычъ»), потомъ раскрываетъ передъ нами его дневникъ. Но это — вопреки хронологіи. Журналъ Печорина дописанъ былъ имъ въ крѣпости у Максима Максимовича и тамъ оставленъ; слѣдовательно все, что описано въ журналѣ Печорина, произошло ранѣе или одновременно съ исторіей Бэлы. Неясно только, когда Печоринъ жилъ въ казачьей станицѣ въ теченіе двухъ недѣль, гдѣ встрѣтился съ Вуличемъ; послѣэтого эпизода онъ вернулся въ крѣпость и разговаривалъ о немъ съ Максимомъ Максимовичемъ: было ли это до исторіи съ Бэлой или послѣ? Въ общемъ можно возстановить слѣдующую хронологическую канву жизни Печорина: проведя бурную молодость въ Петербургѣ, онъ былъ переведенъ на Кавказъ. Онѣхалъ черезъ Тамань и Геленджикъ, послужилъ гдѣ-то немного — настолько, что привыкъ къ жужжанію чеченскихъ пуль и сталъ больше вниманія обращать на комаровъ, и пріобрѣлъ выправку черкеса, которою и щеголялъ въ Пятигорскѣ. Но служилъ онъ недолго, потому что Максимъ Максимовичъ, къ которому онъ потомъ попалъ подѣ начальство, сразу узналъ въ немъ новичка, и онъ самъ

 233

отвѣчалъ, что недавно переведенъ изъ Россіи. Послѣ этой недолгой службы онъ пріѣхалъ въ Пятигорскъ, гдѣ и произошла исторія съ кн. Мэри, закончившаяся дуэлью съ Грушницкимъ; за дуэль онъ и отправленъ былъ въ крѣпость, гдѣ произошелъ эпизодъ съ Бэлой, и откуда онъ отлучался на двѣ недѣли въ казачью станицу, гдѣ встрѣтился съ фаталистомъ. Послѣ этого онъ переведенъ былъ въ Е-й полкъ въ Грузію; потомъ побывалъ въ Петербургѣ, вернулся на Кавказъ, направился въ Персію, по дорогѣ встрѣтился въ послѣдній разъ съ Максимомъ Максимовичемъ и въ Персіи умеръ. Съ такимъ трудомъ устанавливается хронологія романа.

Обратимся же къ его частямъ, такъ слабо спаяннымъ. Первая повѣсть «Бэла» принадлежитъ къ числу такихъ повѣстей, въ которыхъ авторъ передаетъ случайно рассказанную ему исторію.

Авторъ выдерживаетъ повѣсть въ стилѣ путевыхъ записокъ; когда послѣ ряда описаній пути Максимъ Максимовичъ начинаетъ рассказъ о Бэлѣ, авторъ не стѣсняется въ нѣсколькихъ мѣстахъ прерывать этотъ рассказъ описаніями, изображая все въ такой послѣдовательности, какъ это происходило на самомъ дѣлѣ, выдерживая вызванныя условіями пути паузы между рассказами. Несмотря на подмѣченное Бѣлинскимъ естественное развитіе повѣствованія Бэлы, несмотря на то, что авторъ одобрилъ его словечками и замѣчаниями, характерными для Максима Максимовича, — Лермонтовъ не избѣжалъ здѣсь той опасности, которой подвергаются писатели, вкладывающіе свой рассказъ въ уста одного изъ своихъ персонажей. Рассказъ слишкомъ художественъ для штабсъ-капитана. Въ одномъ мѣстѣ Лермонтовъ счелъ даже нужнымъ извиниться предъ читателемъ въ томъ, что передалъ пѣсню Казбича стихами. Невѣроятно, чтобы Печоринъ сталъ исповѣдываться передъ Максимомъ Максимовичемъ, и еще невѣроятнѣе, что послѣдній запомнилъ отъ слова до слова его исповѣдь, которой не понялъ. Что умѣстно въ романтической поэмѣ въ родѣ «Мцыри», то рискованно въ романѣ.

 234

Отрывокъ «Максимъ Максимовичъ» — это очеркъ, не столь независимый, какъ другія части романа. Онъ опирается на предыдущее и является основой дальнѣйшаго.

Зато «Тамань» и «Фаталистъ» представляютъ чистый типъ рассказа, какъ его понималъ Чеховъ, особенно восторгавшійся «Таманью». Авторъ здѣсь наблюдатель, скромно скрывающійся за персонажами. Особенно въ «Тамани» — онъ не разсуждаетъ, не даетъ поясненій, ничего не навязываетъ читателю: онъ только рисуетъ, предполагая въ читателѣ достаточно тонкаго судью. Къ такому художественному объективизму стремился Чеховъ. Мы не знаемъ прошлаго контрабандистовъ, мы не знаемъ точно положенія дѣлъ ихъ; по нѣсколькимъ осторожно брошеннымъ намекамъ мы должны сами дополнить картину, при чемъ мы знаемъ не больше автора, но видимъ все то, что онъ видитъ. Намъ предоставлена полная свобода отношенія къ изображаемымъ героямъ.

«Княжна Мэри» болѣе приближается къ типу романа и по формѣ напоминаетъ Гетевского «Вертера»: тамъ и здѣсь — дневникъ, начинающійся описаніемъ природы, куда удалились оба героя, оставившіе свѣтъ; оба романа исчерпываются отношеніемъ къ женщинѣ, правда, различнымъ, и оба кончаются надрывомъ. Особенность и отличіе лермонтовскаго романа тѣ, что онъ построенъ по правиламъ драмы. Въ началѣ — экспозиція: Печоринъ осматриваетъ и изучаетъ съ помощью д-ра Вернера «водяное общество», гдѣ ему придется дѣйствовать; далѣе — завязка: въ одинъ узелъ сплетаются отношенія Печорина, Грушницкаго, Вѣры и кн. Мэри. Съ 16-го мая начинается драматическая борьба: Печоринъ интригуетъ кн. Мэри, дурачить Грушницкаго, заново покоряетъ Вѣру; далѣе — нарастаніе драматизма: кн. Мэри увлекается Печоринымъ, Грушницкій злится, Вѣра ревнуетъ; Грушницкій составляетъ заговоръ противъ Печорина, Печоринъ говоритъ кн. Мэри: «я васъ не люблю», Вѣра въ опасности — ея отношенія къ Печорину могутъ выйти наружу, это — приближеніе катастрофы; катастрофа — дуэль: гибнетъ Грушницкій,

 235

въ кн. Мэри пробуждаются искры надежды, Вѣра выдаетъ свою тайну мужу; наконецъ, — развязка: Печоринъ раздѣлывается съ Мэри, разстается съ Вѣрой, отталкиваетъ Вернера, — и уѣзжаетъ. И завязка, и развязка, какъ этого требуетъ Гоголь, собираютъ въ одинъ узелъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, — всѣ заинтересованы въ ней. Этотъ драматическій интересъ выгодно отличаетъ «кн. Мэри» отъ утомительнаго «Вертера» и предвосхищаетъ романъ — драму

Достоевскаго.

Начатая Лермонтовымъ повѣсть о Лугинѣ носить фантастическій характеръ и имѣть интересъ философскій; и здѣсь Лермонтовъ — предшественникъ Достоевскаго, какъ это указаль Мережковскій.

Въ Лермонтовѣ русская литература потеряла геніальнаго романиста — психолога и философа.

Бытовикомъ едва ли бы онъ сдѣлался. Этому мѣшало его устремленіе къ психологіи личности. «Исторія души человѣческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнѣе и не полезнѣе исторіи цѣлаго народа» — многозначительная фраза Лермонтова. Нѣкоторое однообразіе его типовъ зависитъ оттого, что они слишкомъ владѣютъ его воображеніемъ: ему надо отъ нихъ «отдѣлываться»: много онъ потратилъ труда, чтобы отдѣлаться отъ типа юноши-монаха, пока не воплотилъ его въ «Мцыри»; долго владѣлъ его воображеніемъ Демонъ; о Печоринѣ онъ писалъ и до «Героя нашего времени» и, если вѣрить его предисловію къ журналу Печорина, собирался писать еще, отъ чего его своевременно предостерегаль Бѣлинскій, сказавъ ему: довольно; Арбенинъ, надобившій намъ въ «Маскарадѣ», опять появляется въ «отрывкѣ изъ начатой повести». И бѣда въ томъ, что Мцыри похожъ на Демона, Демонъ на Печорина, а Печоринъ на Арбенина: собственно, все это — одинъ Демонъ. Даже его древнерусскіе люди — царь, опричникъ и купецъ — отмѣчены тѣми же демоническими чертами. Первое великое преодолѣніе Лермонтова — Максимъ Максимовичъ. Разъ есть Максимъ Максимовичъ, то уже возможны не только поэма, но и романъ и повѣсть. Но прежде, чѣмъ его нарисовать, поэтъ

236

видѣлъ его издали — въ массѣ: онъ уже изобразилъ русскаго солдата въ «Бородинѣ»; издали онъ видитъ и бытовые типы, рисуетъ ихъ мастерски: кто же забудеть драгунскаго капитана въ «кн. Мэри»? Возможно, что онъ послѣприблизился бы къ нимъ и заглянулъ бы въ ихъ душу такъ, какъ заглянулъ въ душу добраго штабсъ-капитана.

Женскіе типы у него также однообразно романтичны; но у него уже появилась мать-казачка и заурядная свѣтская барышня, знающая алгебру и читавшая Байрона, къ которой онъ отнесся такъ внимательно, и другая барышня — Нина — мечтательница изъ «Сказки для дѣтей», а это предвѣщало многое. Лермонтову трудно было отдѣлываться отъ типовъ, какъ и отъ образовъ, но тѣмъ ярче они у него выходили, а отдѣлавшись отъ нихъ, онъ легко находилъ новые.

Въ стилѣ его къ концу его жизни мы видѣли отрѣшеніе отъ экзотическихъ образовъ, въ формахъ — отъ байроническихъ пріемовъ, въ типахъ — отъ романтическихъ фигуръ.

Поэтика Лермонтова показываетъ, что онъ далеко не былъ такъ однообразенъ, какъ это иные думаютъ. Принимая во вниманіе глубоко-возмутительную краткость его жизни, слѣдуетъ признать, что въ разнообразіи поэтическихъ формъ онъ мало чѣмъ уступаль Пушкину, рѣшительно превосходилъ Байрона и Гейне. А разнообразіе формъ уже свидѣтельствуешь о потенциальномъ разнообразіи мотивовъ.

Владимиръ Фишеръ.

Сноски

Сноски к стр. [197](#)

¹⁾ Вездѣ по академическому изданію.

Сноски к стр. [198](#)

¹⁾ Конецъ «Бахчисарайскаго фонтана» и стих. «Желаніе», «19 октября» 1825, 1831 и 1836 гг.

Сноски к стр. [219](#)

¹⁾ За исключеніемъ стихотвореній «Обвалъ», «Эхо», «Не дай мнѣ Богъ сойти съ ума», «Черная шаль».

Сноски к стр. [220](#)

¹⁾ У Пушкина нѣтъ вовсе дактилическихъ риѳмъ.

Сноски к стр. [221](#)

¹⁾ Въ изслѣдованіи А. Бѣлаго о 4-хстопномъ ямбѣ допущена относительно Лермонтова крупная ошибка, принятая на вѣру редакціей академическаго изданія и нѣкоторыми пишущими о Лермонтовѣ, — будто у Лермонтова нѣтъ вовсе стиховъ съ ускореніями на 2-й и 3-й стопахъ вмѣстѣ.

Вотъ они наудачу, эти стихи: «кочующіе караваны», «причудливые какъ мечты», «курились какъ алтари»...
