

Л. Г И Н З Б У Р Г

ТВОРЧЕСКИЙ
ПУТЬ
ЛЕРМОНТОВА



государственное
издательство

«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Л Е Н И Н Г Р А Д

1940

Глава первая

ИСТОКИ

Уже с конца XVIII века молодая русская литература была вовлечена в мировое предромантическое, а потом романтическое движение. Но именно в 1820-х годах новое миропонимание осознается теоретически; обнаруживается, что за спорами, — большей частью довольно сбивчивыми, — вокруг романтизма и внутри романтизма стоят насущнейшие проблемы: проблема культурного самоопределения России, проблема развития русской культуры и русской общественности на началах народных и вместе с тем европейских.

Русские романтики 20-х — 30-х годов прежде всего стремятся к национальной самобытности; но вопрос о соотношении европейского начала с началом исконно русским (элементы допетровской культуры), — вопрос культурного и в то же время политического порядка, — по-разному решался отдельными романтическими группировками, различными по своей социальной природе.

Во всяком случае, русское общество настолько созрело, что речь не могла уже идти о формальном, подражательном европеизме; все, что усваивалось теперь из умственной жизни Запада, должно было непосредственно служить внутренней потребности самоопределения. Те самые силы, которые образовали политическую оппозицию декабристов, искали для себя выражения в культуре, в литературе. Они нашли его в романтизме; и для

них принятие романтизма (шиллеровского, байроновского) было актом выбора между традициями революции и установками церковно-феодальной реакции, тяготевшей тогда над миром.

В 20-х годах было уже очевидно, что грандиозное умственное движение, начавшееся во второй половине XVIII века и впоследствии охватившее мир под именем романтизма, — движение освободительное, что узлом его является Французская буржуазная революция 1789 года. Знак равенства между революционностью и романтизмом охотно ставили и романтики-декабристы и противники романтизма, ополчившиеся на него по чисто политическим соображениям. Еще Надеждин в своих антиромантических статьях называл Гюго и Дюма «робеспьерами этого литературного терроризма» и сетовал, что нынче считаться классиком — то же самое, что во времена «терроризма» носить белую кокарду.

Если для такого сложного, противоречивого явления, как романтизм конца XVIII — начала XIX веков, искать некий объединяющий принцип, то этот принцип скорее всего можно найти в индивидуализме буржуазного революционного сознания, — в том прогрессивном индивидуализме, связанном с борьбой за освобождение личности от церковно-феодального гнета, который отчетливое выражение получил в «Общественном договоре» Руссо и в «Декларации прав человека».

Романтический пафос, романтическая ирония, культ чувства и углубление в душевную жизнь человека, требование искусства, свободного от ограничений и правил классицизма, — все эти черты романтической эстетики мыслились как непосредственное проявление и естественная тенденция освобождающейся личности.

Каждой из послереволюционных романтических формаций пришлось так или иначе осознать себя политически и определить свое отношение к идеям времен революции и империи. Так, байронизм признал катастрофу революционного сознания, но оставил за личностью бурный протест против застоя, вызванного европейской реакцией 10-х — 20-х годов. Так, левый французский романтизм прокладывал путь к новому революционному сознанию, в котором смутно уже намечалось преодоление индивидуализма и новая социальная концепция человека. Наконец, немецкий идеализм отрицал то самое

движение, вне которого он, конечно, не мог бы возникнуть. Недаром иенские романтики, в том числе и Шлегель, будущий адепт католицизма, начали восторженными поклонниками идей Французской революции. К отрицанию этих идей их привел сначала испуг перед практикой якобинцев; потом крушение революции и безнадёжная капитуляция немецкого бюргерства перед феодальной реакцией. Это было отрицание сознательное, учитывающее весь прошлый опыт, сознательно пытающееся снова перенести критерий ценности из сферы человеческой личности и ее общественных отношений в сферу религиозно-мистических абсолютов.

Русская интеллигенция, наследница ценностей европейской мысли, нуждалась в идеологически определенных ответах на волнующие ее сомнения. Между тем господствующая литературная школа 10-х — 20-х годов не в состоянии была даже сформулировать эти сомнения. Карамзинизм, восходивший к европейскому сентиментализму и в свое время для русской литературы прогрессивный, в 10-х — 20-х годах продолжал разрабатывать предромантические задачи раскрытия мира субъективных переживаний — этап, в европейском масштабе уже пройденный. Карамзин и его старшие ученики — это представители того образованного, европеизированного дворянства, которое приняло предпосылки великого освободительного движения (интерес к личности в первую очередь) и попыталось закрыть глаза на его выводы и конечную цель; а не приняв революционных выводов, оно стало опустошать, эстетизировать самые предпосылки. Батюшков обходит проблему революции; Жуковский отрицает революцию, но предпочитает делать это не в прямой форме, и в начале своей деятельности он не предлагает взамен последовательную и продуманную антиреволюционную концепцию жизни (совершенно иную позицию занял Вяземский, очень рано примкнувший к поэтам декабристского направления).

В попытке обойти насущнейшие проблемы современности — идеологическая несостоятельность карамзинизма. Эту несостоятельность и отсталость с чрезвычайной остротой ощутило новое поколение, для которого речь шла уже о самостоятельном культурном созидании, об основных принципах отношения к действительности, о том, где искать критерий ценности: в абсолютном духе,

или в человеческой личности, или в человеке, понимаемом как социальная единица?

Вот почему внутриромантическая борьба в России отличалась характерной особенностью: и поэты-декабристы в 20-х годах, и любомудры в конце 20-х и в 30-х, и Полевой и т. д. единодушны в одном — в борьбе против родоначальника русского романтического движения — карамзинизма. Навыки школы Жуковского — Батюшкова представляются им серьезным препятствием на пути к разрешению новых задач, — особенно потому, что поэты этой школы в своем роде достигли высокого совершенства, и инерция карамзинистского стиля оказалась трудно преодолимой.

Отсутствие народности, однообразие и мелочность тем, гладкий слог, пригодный только для выражения узкого круга «унылых переживаний» или для перепевов чужого, — вот обвинения, которые предъявляли карамзинизму его противники, от Кюхельбекера до Надеждина. Салонному карамзинизму новое поколение противопоставляет принципы высокого романтизма, сформулированное Кюхельбекером требование *восторга*.

В нашумевшей статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер писал: «Сила, свобода, вдохновение — необходимые три условия всякой поэзии. Лирическая поэзия... тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна Ода, а посему без сомнения занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает названия поэзии лирической... Ода, увлекающаяся предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу отечества, воспаряя к престолу неизреченного и пророчествуя пред благоговеющим народом, парит, гремит, блещет, поработывает слух и душу читателя».¹

Романтическое требование грандиозности не следует, понятия, отождествлять с понятием высокого в классицизме. В классицизме высота предмета определялась его принадлежностью к определенной категории, раз навсегда устанавливаемой разумом; в романтизме она опре-

¹ «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 30—31.

делялась человеческим переживанием, направленным на данный предмет. Если классицизм оперировал абсолютно-ценными объектами, то романтизм как бы сообщал им ценность от себя.

Другими словами, романтическое требование грандиозности неразрывно связано с романтическим индивидуализмом. Опираясь на эстетику Канта с его учением о гении, диктующем искусству свои законы, на крайний субъективизм Фихте, Фр. Шлегель разрабатывает свою философию гениальности, создает образ свободного творца, от мира низкой действительности устремляющегося в бесконечное. «Московский вестник», орган русских романтиков немецкой ориентации, усиленно пропагандирует философию гениальности и поэзию «возвышенных идеалов».¹

В английском романтизме теория гениальности принимает не столь философскую, скорее психологическую форму. Байронический гений — это мощная человеческая личность; часто это борец с социальным злом.

Сочетание индивидуализма с борьбой за политическую свободу и социальную справедливость близко и русской декабристской интеллигенции. «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, т. е. сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя», — говорит в статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер; но тут же он утверждает, что этот писатель «...не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга».

Полемическое острие этой статьи направлено против карамзинизма с его проповедью «изящной простоты», с культом тонких чувств и деталей. Как и весь европейский сентиментализм, карамзинизм в литературе шел не путем революции, но путем реформ. Он не отказался от наследства классицизма и рационалистической эстетики, не порвал до конца с пуристической теорией Буало. Идеологическая борьба младших романтиков против карамзинизма была вместе с тем борьбой против враждеб-

¹ См., например, статью Шевырева «Разговор о возможности найти единый закон для изящного» («Московский вестник», 1827, ч. I, № 1) и др.

ной им стилистической системы, определяемой как «гладкий слог». Эта борьба затянулась вплоть до 30-х годов (она переходит в социально окрашенную полемику с писателями, группировавшимися вокруг «Литературной газеты» и «Современника»).

При этом карамзинизм понимался суммарно — как известная стилистическая тенденция, часто неправомерно распространявшаяся на творчество писателя в целом. В полемическом пылу игнорировались новые искания и достижения отдельных карамзинистов — Жуковского, Вяземского, Баратынского. Что касается Пушкина, то современники с поразительной слепотой продолжают еще в 30-х годах рассматривать его поэзию как высшее достижение карамзинской школы. Генетическая связь поэзии Пушкина с карамзинизмом, искусственное выделение некоторых линий во всем многообразии его творчества позволили подогнать Пушкина под полемическое понятие поэта школы Батюшкова — Жуковского; и для 30-х годов это оказалось самой удобной формулой непонимания. Люди самых разнородных и противоречивых воззрений (Кюхельбекер, Веневитинов, Шевырев, Баратынский, Полевой, Языков, Булгарин, Кукольник и т. д., и т. д.) — все совершенно единодушно предъявляли Пушкину обвинение в «мелочности» и «безидейности». Другими словами, различные и даже враждующие между собой группировки русского романтизма неизменно подходили к творчеству Пушкина с критерием грандиозности, — их неизменно ждало разочарование.

Недаром Пушкин в черновой заметке, относящейся, видимо, к 1827 году, так решительно возражает Кюхельбекеру:

«... Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частями в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силе произвести истинное великое совершенство — (без которого нет лирической поэзии). Гомер неизмеримо выше Пиндара — не говоря уж об эпосе, ода стоит на низших степенях поэм, — трагедия, комедия, сатира все более ее требуют творчества (*fantaisie*) воображения — гениального знания природы...

«Ода исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого».

Пушкин отказался от романтической высоты (так же как от классической). Не понимая исторического смысла этого отказа, русские романтики 20-х — 30-х годов отнесли его за счет принадлежности Пушкина к карамзинской школе.

В творческом формировании Пушкина несомненно сыграла роль и его первоначальная связь с литературной школой, проповедывавшей принципы ясности и хорошего вкуса, и усвоенные им в юности традиции рационализма и скепсиса эпохи просветительной философии. Но гораздо существеннее то, что эволюция зрелого Пушкина пошла по пути, принципиально отличному от путей патетического романтизма и потому непонятному или враждебному его представителям. Своими южными поэмами Пушкин отдал дань чистому романтизму. Но уже очень рано, во всяком случае начиная с работы над «Онегиным», Пушкин включается в то мировое идеологическое движение, которое началось кризисом зашедшего в тупик субъективизма и закончилось его преодолением. Конечный итог этого движения — левое гегельянство, расцвет положительных знаний, научный социализм, реалистический метод в искусстве.

«Предреалистические» тенденции в развитии романтизма были очевидны для современников, в частности для вождей романтического движения. Уже Шлегель говорил о двух направлениях национальной поэзии — «идеалистическом» и «реалистическом». ¹ Гегель в своей «Эстетике» развил положение о кризисе романтизма, порождающем объективное (реалистическое) искусство.

В России эти идеи отразились хотя бы в статье Шевырева о переводе «Манфреда» Байрона. Шевырев пишет: «В наше время существуют два противоположные направления поэзии, ясными и резкими чертами обозначенные. Один род ее изображает жизнь человеческую с ее стилизмами, как то: характерами, действиями, случаями, чувствами и проч. до малейшей подробности, до последней черты, едва заметной для простого глаза». Поэзия «второго рода», напротив того, «не любит мелочей; ее черты огромны, возвышенны, смелы; колорит ее темен, туманен;

¹ Разумеется, философскую терминологию Шлегеля нельзя отождествлять с литературным термином *реализм* в его современном употреблении.

предметы в нем теряют свою вещественность; все живое, сущее является одним призраком, тенью, облаком; все перемененно в ней, все мгновенно, кроме одной мысли или чувства, над всем господствующего и всему дающего душу, согласие, определенность, единство...

«Всех поэтов и все произведения нашего века можно разделить по сим двум направлениям поэзии. К первому роду отнесутся Гете, Вальтер-Скотт, Ирвинг-Вашингтон, Купер, Манзони, наш Пушкин. Ко второму — Шиллер, Байрон, Мур, Жуковский, Мицкевич, Раупах...»¹

Здесь существенны не отдельные характеристики и оценки, но указание на определенный исторический процесс. Романтизм возвышенного парения и восторга в 30-х годах уже изживал сам себя в продукции эпигонов. Но в другом своем течении романтизм не изживался, а перестраивался изнутри; находил в себе новые возможности, отвечающие тому порыву к овладению конкретной действительностью, которым охвачена в ту эпоху передовая европейская мысль.

Романтизм, уничтоживший иерархию жанров, отказавшийся мыслить непроницаемыми друг для друга эстетическими категориями высокого, низкого, трагического, комического и т. д., установивший свободное отношение между изображаемым предметом, формой изображения и авторской оценкой, создал предпосылки для реалистического понимания действительности как равноправной во всех своих проявлениях. Но романтическое равноправие вещей, основанное на том, что каждая вещь может быть очищена, возвышена субъективным переживанием человека, — это путь к реализму, но еще не самый реализм, для которого действительность вообще не нуждается в «возвышении», для которого ценен самый акт проникновения художника в объективные связи вещей.

В реалистическом направлении романтизм двигался многообразными путями: через романтическую иронию, которая перенесла критерий ценности в сознание человека и тем самым уничтожила неподвижную, абсолютную шкалу ценностей, наложенную классицизмом на все явления мира (особое значение приобретала романтическая ирония в сочетании с политической сатирой, как у Байрона, у Гейне); через социальный натурализм француз-

¹ «Московский вестник», 1828, ч. X, стр. 57—58.

ской неистовой словесности; через историзм, стремившийся к объективному познанию действительности; через психологизм, преодолевавший ту самую романтическую субъективность, которая его породила.

Таков в 20-х — 30-х годах широкий победоносный путь мировой культуры. И именно в лирической иронии «Евгения Онегина», в историзме «Бориса Годунова» и «Капитанской дочки», в психологизме маленьких трагедий осуществляется зрелый гений Пушкина.

Здесь источник трагического разрыва между Пушкиным и его современниками, которых он опередил, источник непонимания, отравившего Пушкину последние годы его жизни.

Пушкин конца 10-х и начала 20-х годов, Пушкин оды «Вольность», «Деревни», «Кинжала», послания к Чаадаеву и даже «Кавказского пленника» — декабристский поэт в полном смысле этого слова. Но в какой-то момент своего творческого развития Пушкин перерастает декабристский романтизм. Он переходит к более глубокому, более конкретному раскрытию социальных фактов, — и тогда начинается непонимание. В 1825 году Рылеев утверждал, что «Онегин» «...ниже «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника».¹

Не менее суровую оценку встречает «Онегин» в письме А. Бестужева: «Я невольно отдаю преимущество тому, что колеблет душу, что ее возвышает, что трогает русское сердце: а мало ли таких предметов, и они ждут тебя! Стоит ли вырезывать изображения из яблочного семечка, подобно браминам индейским, когда у тебя в руке резец Праксителя?»² С появлением следующих глав «Онегина» отношение Бестужева не изменилось. В 1828 году он писал из Якутска братьям: «Стихи игривы, но обременены пустяками... Характер Евгения просто гадов. Это бесстрастное животное со всеми пороками страстей». Бестужев подходит к «Онегину» с мерилom титанических характеров и кипучих страстей, которыми изобиловали его собственные повести, — результат мог быть только отрицательным.³

¹ Пушкин, Переписка, Спб., 1906, т. I, стр. 188.

² Там же, стр. 187.

³ Письмо к братьям приведено Н. Котляревским в книге «Декабристы, А. Одоевский и А. Бестужев», СПб., 1907, стр. 341.

Бестужев в своей оценке не одинок. Об этом свидетельствует письмо Баратынского к Пушкину, относящееся к тому же 1828 году: «Вышли у нас еще две песни Онегина; но большее число его не понимают. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая простота создания кажется им бедностью вымысла; они не замечают, что старая и новая Россия, жизнь во всех ее изменениях, проходит перед их глазами...»¹

Стремясь к тому, что «колеблет душу» и «трогает сердце», представители высокого романтизма (и декабристские поэты и — впоследствии — исходившие из иных социальных предпосылок поэты-любомудры) круто поставили вопрос о необходимости преодоления салонного элегического слога, о том, что батюшковское гармоническое слово, непригодное для реализации философской и политической мысли, должно быть заменено новым, выразительным словом. Но в поисках этого выразительного слова романтическая оппозиция никак не могла выйти за пределы архаизаторских и стилизаторских опытов. Идя путем наименьшего сопротивления, она усмотрела гарантию национальной самобытности в усвоении докарамзинских литературных форм, гарантию высоты — в обращении к одической традиции, к славянской языковой стихии. Архаизация и стилизация сузили возможности декабристской поэзии; но архаизм поэтов-декабристов идеологически оправдан. Он связывался с декабристскими чаяниями национального возрождения России, с декабристской концепцией русской народности и русской истории, противопоставляемой бюрократической государственности прусского образца. Гораздо более формальный характер имеют архаистические тенденции любомудров. Ведь в конце 20-х, даже в начале 30-х годов любомудры, еще далекие от славянофильства, полностью стоят на позициях европеизма. В их обращении к докарамзинской оде, к славянизмам — какое-то бессилие найти собственную форму для новой романтической высоты. Ведь вся эта державинская поэтическая стихия

¹ Пушкин, Переписка, т. II, стр. 54—55. Впоследствии Баратынский относился к «Онегину» отрицательно. См. его отзыв в письме к И. Киреевскому от 1832 года («Татевский сборник», Спб., 1899, стр. 41—42).

довольно насильственным образом должна была служить идеям шеллингианско-шлегельянского происхождения.

Московские шеллингианцы провозгласили, что должно быть найдено национальное содержание для независимого русского романтизма, который займет тогда в мировой культуре место наряду с немецким, французским, английским романтизмом. Однако как только они пытались конкретизировать искомое содержание русского романтизма, оказывалось, что оно мало чем отличается от содержания немецкого романтизма, со всеми особенностями его натурфилософии, эстетики, религиозно-мистического сознания и пр.

Из этого тупика любомудры не могли предложить ни теоретического, ни тем более практического выхода. «Московский вестник» оперировал именами Шекспира, Данте, Тассо, — получалось очень абстрактно. В качестве новейших властителей мысли и образцов для подражания он выдвигает Шиллера и Гете (разумеется, истолкованных тенденциозно), уже в гораздо меньшей степени — иенских романтиков. Если в своих философских и эстетических воззрениях любомудры опирались на актуальный в тот период немецкий идеализм, то в области литературной практики они в сущности пытались повернуть русскую литературу к пройденному мировой культурой этапу. Собственная поэтическая практика любомудров в конечном счете не удалась. У них могли быть отдельные достижения, но от отдельных достижений еще далеко было до осуществления программы русской философской лирики, которая по замыслу должна была отменить Пушкина. Вместо этого, с одной стороны — Веневитинов, оставшийся в плену у русско-французской элегической традиции, с другой стороны — Шевырев, запутавшийся между славянизмами и сколками с шиллеровских метафор.

На рубеже 30-х годов Полевой в «Московском телеграфе» очень верно писал о том, что немецкий романтизм, к которому звали любомудры, в мировом масштабе уже дело прошлого.

Полевого, с его демократизмом, социальными интересами, ориентацией на левый французский романтизм, казалось бы, трудно упрекнуть в недостатке актуальности. Но позиция Полевого также не свободна от противоречий. Не будучи, разумеется, архаизатором, Полевой не

отказывается от романтической грандиозности, хотя бы в виде той сублимации мрачного и ужасного, которую осуществлял в своих социальных романах Гюго. Полевой твердил о национальной литературе, но на практике ему не нравилось все, что не было Гюго, — как любомудрам не нравилось то, что не было Гете или Данте. Загипнотизированные мировыми именами, русские романтики никак не могли понять того, что делается рядом. А рядом с ними стоял Пушкин. Недаром Полевой, этот предшественник натуральной школы, не увидел, не понял Гоголя. Недаром его собственная художественная проза так наивно-напыщенна.

Русские романтики 20-х — 30-х годов требовали грандиозности. Одни требовали одического пафоса; другие — мировой философии в стихах, как у Гете; третьи — потрясающих эффектов по образцу французской неистовой словесности.

При этом русские романтики всегда ожидали от Пушкина того, что он не мог и не хотел дать, и не замечали ответов Пушкина на запросы времени.

Зрелый Пушкин с его вещественной и психологической конкретностью, больше чем кто-либо другой, способствовал разрушению абстрактного элегического стиля. Но борьба с этим стилем отнюдь не привела Пушкина к архаизму, в котором его современники видели естественный противовес «гладкому слогу» (другое дело, что Пушкин кое-чему научился у архаистов). «Условленному», «избранному» языку карамзинистов Пушкин противопоставил не одическую высоту, но «прелесть нагой простоты»;¹ элегическому слогу — не славянизмы, не фольклорную стилизацию, но синтез всех возможностей русской речи. Это и не могло быть иначе, так как Пушкину совершенно чуждо архаизирующее понимание народности. Для него народность неотделима от целостного и реального содержания русской жизни в ее настоящем и прошлом. И в этом смысле «Евгений Онегин» народен, как народен «Борис Годунов».

С необычайной, почти невиданной в мировой литературе, широтой охвата Пушкин разрешал задачи, выдвинутые эпохой. Решения Пушкина обращены не к непо-

¹ См. заметку Пушкина «В зрелой словесности приходит время...» (1828).

средственному литературному окружению, но вперед, в будущее — к Лермонтову, к Гоголю, к Тургеневу и Достоевскому, считавшим себя его учениками. Современники не всегда соглашались принять гения таким, каков он есть. Часто они подходят к нему с меркой текущих задач и со смутным ожиданием, что великий поэт будет разрешать эти задачи примерно так же, как они их разрешают, но только более гениальным образом; а великий писатель делает свое, оставляя за собой чувство разочарования. Это в особенности относится к критике пушкинской поры, которая была писательской критикой. И Шевырев, и Полевой, и Сенковский — писатели; в своей литературной практике они сами сталкивались с теми же вопросами и сознательно или бессознательно примеривали Пушкина к себе.

Гоголь писал: «Пушкин слышал значение свое лучше тех, которые задавали ему запросы, и с любовью исполнял его» («В чем же наконец существо русской поэзии»).

Даже в восторженных отзывах о Пушкине 20-х — 30-х годов как бы подразумевалось, что Пушкин — замечательное явление для молодой русской литературы, но что во всяком случае ему далеко до Байрона и других европейских корифеев. Гомер, Шекспир, Пушкин — это сочетание имен, самая возможность этого сочетания принадлежит Белинскому. Белинский понял, куда двигался Пушкин, и потому впервые нашел для Пушкина масштаб, покончил с тем кружковым, местным отношением, перешагнуть через которое в 20-х — 30-х годах не сумели ни враги, ни друзья поэта.

Через несколько лет Белинский то же самое сделал для Лермонтова, и он закрепил навсегда сопоставление этих двух имен.

Пушкин поры своей творческой зрелости работает на будущее. Это не значит, что литературную жизнь 30-х годов можно свести к непониманию Пушкина. Высокий романтизм оставался законной потребностью общества до тех пор, пока романтический индивидуализм не был изжит в его сознании. На Западе и в России поэзия пафоса, натурфилософской символики или грандиозных страстей еще должна была сосуществовать с поэзией действительности. Современная Пушкину русская лите-

ратура не сразу пошла путем психологизма и реалистического постижения жизни, который открыл перед ней Пушкин. Романтики 30-х годов пытаются по-своему, в обход Пушкина, разрешать задачи времени, при этом непосредственно черпая из западноевропейских источников (немецкий романтизм, французский романтизм) и как раз не из тех источников, которые в свое время питали творчество Пушкина. Но при жизни Пушкина ни одной из группировок романтической оппозиции не удалось для своих устремлений найти полноценное выражение.

14 декабря 1825 года перераспределило общественные и культурные силы России.

До декабрьской катастрофы в русской культуре ведущую роль играли идеи просветительной философии, Французской революции, впоследствии революционного романтизма. В декабристском романтизме самое понятие высоты обосновывалось ценностью человеческой личности, добывающейся реализации своих прав, — отсюда революционно окрашенный руссоизм и байронизм декабристов. Внутренне свободная личность вступает в политическую, национально-освободительную борьбу, — отсюда гражданский пафос декабристской поэзии, ее национально-историческая героика.

С концом декабризма, декабристская поэзия ушла в подполье, расплылась рукописными экземплярами рылеевских «Дум» и вольнолюбивых стихотворений Пушкина. Она дала новые всходы в поэзии Полежаева, позднее в поэзии Лермонтова. Но на виду утвердились совсем иные явления.

Прежде всего романтизм, который предыдущему поколению пришлось завоевывать шаг за шагом, теперь оказался совершившимся фактом. Он завладел литературой, театром, вошел в быт. В каких-то обезвреженных формах он стал обывательской модой и получил правительственную санкцию. Вяземский и Ал. Тургенев в свое время заклеили «дворцовый романтизм» Жуковского: «Отчеты о луне», обращенные к «августейшим особам», воспевание великих княгинь в виде Лаллы Рук и пр. При Николае I «дворцовый романтизм» принял более грубые формы; он стал официальным романтизмом шовинистических кукольниковских драм. Другая сторона парадного романтизма — это обывательский романтизм. В 30-х годах романтические идеи, уже оторванные от своих фило-

софских предпосылок, эклектически смешанные, попадают в руки вульгаризаторов. Наряду с вульгаризаторами, ниспровергнувшими устои логики и хорошего вкуса, журналы наводняют «гладкие» поэты, которые считали себя последователями Пушкина, а на самом деле были эпигонами карамзинизма, давно преодоленного Пушкиным.

В последекабрьскую эпоху на виду остаются только два идейных очага романтизма: «Московский телеграф» Полевого, с его буржуазно-демократическими устремлениями (впрочем, этот очаг был Николаем I вскоре уничтожен), и московский кружок молодых русских шеллингианцев (любомудры).

Увлечение немецким романтизмом и немецкой идеалистической философией первоначально вовсе не предопределило для любомудров политически-реакционных позиций. Напротив того, они были захвачены общим движением. Недаром председатель кружка, В. Ф. Одоевский, после 14 декабря счел нужным уничтожить весь его архив. И В. Одоевский, и Веневитинов, и даже молодой Шевырев — это периферия широкой дворянской оппозиции последних лет царствования Александра I. Что касается Кюхельбекера, то ему ни его «любомудрие», ни руководящая роль, которую он играл в проповедывавшей немецкий идеализм «Мнемозине», не помешали вступить в тайное общество и 14 декабря с пистолетом в руке выйти на Сенатскую площадь.

Но если оставить в стороне Кюхельбекера, политическое вольнолюбие вовсе не принадлежало к сущности мировоззрения любомудров. Это была дань, отдаваемая идеям времени, притом отдаваемая узким кружком молодежи, который тогда, на фоне всеобщих политических увлечений, выглядел явлением довольно случайным. 14 декабря изменило положение вещей. Политическая мысль подверглась беспощадному гонению. И любомудры с их установкой на аполитичную мысль в искусстве оказались сразу крупной культурной силой, с которой уже в 1826 году готов был считаться признанный вождь русской литературы — Пушкин.

В дальнейшем пропаганда шла через журналы и университетские кафедры; движение развивалось, захватывая академическую молодежь. В середине 30-х годов московский романтический идеализм нашел себе новое

выражение в кружке Станкевича. Станкевич и его друзья могли по ряду вопросов не соглашаться, скажем, с Шевыревым, могли враждовать с ним лично и пр., но идеологическая преемственность, существовавшая между ними и любомудрами, очевидна.

В кружке Станкевича первоначально, в догегельянский период кружка, преобладали оппозиционные настроения. Ведь и старшие любомудры долго еще, — вплоть до 40-х годов, придерживались либеральных политических взглядов (Киреевские, Хомяков и в славянофильский период сохраняют известную оппозиционность). Но это инерция декабристских идей, остатки дворянского либерализма. Явление это никак не следует смешивать с тем формированием нового революционного сознания, которое Ленин имел в виду, когда писал, что декабристы «разбудили Герцена». В основном пути русского дворянского идеализма были предпрешены наступлением капиталистических сил на устои аграрного государства. Старшие любомудры неуклонно приближались к славянофильству; младшие любомудры (кружок Станкевича) от сурового фихтеанского индивидуализма с его морально-политическим пафосом и революционной окраской шли к объективному идеализму Шеллинга, к романтической мистике, к правому гегельянству и оправданию «разумной действительности». Человеческая личность, потерпевшая крушение в своей борьбе за личную и общественную свободу, подчиняется абсолюту, впоследствии, в гегельянский период, — государству как воплощению абсолюта. Самый критерий ценности, а тем самым и критерий романтической высоты, выносятся за пределы личности, и человек ценен постольку, поскольку он является представителем божественного начала, одним из обнаружений абсолюта. Так, поэт любомудров высок потому, что он «священнослужитель», рупор божественного откровения. Романтическая мистика и тенденциозно истолкованная гегелевская разумная действительность — это последнее слово кружка Станкевича как такового. Боевая деятельность Белинского, политическая борьба Бакунина принадлежат другому периоду их развития. Кружок Станкевича как таковой кончил на попытке преодолеть романтический субъективизм, подчинив единичного человека религиозно

понимаемому абсолюту. Следующий шаг на этом пути сделали в 40-х годах славянофилы.

Едва оборвалась связь романтического индивидуализма с освободительными чаяниями декабристов, как индивидуализм приобретает черты безысходно-трагические: 30-е—40-е годы — эпоха тяжелого кризиса индивидуалистического сознания.

Душевная раздвоенность, неудовлетворенность, тоска — на идеалистическом языке эпохи объяснялись несовершенством конечного человеческого духа, тщетно порывающегося к бесконечному. Но за всем этим стояли факторы гораздо более вещественные, хотя, быть может, не вполне осознанные. Станкевич и его друзья были как-никак младшими братьями декабристов; не сразу удалось вытравить из этого поколения дворянской интеллигенции последние следы «русского якобинства», — для этого должны были пройти годы, до крайности должны были обостриться классовые противоречия. Пока что вместо теоретически заданного религиозного примирения и слияния с абсолютом — терзающее ощущение пустоты. В письмах Белинского никогда не звучало столько отчаяния и тревоги, как в тот период (1838—1839 годы), когда он насильственно втискивал себя в «примирение с разумной действительностью».

В статье о «Герое нашего времени» Белинский определяет состояние сознания своего поколения как состояние *рефлексии*:

«Дух его [Печорина] созрел для новых чувств и новых дум, сердце требует новой привязанности: *действительность* — вот сущность и характер всего этого нового. Он готов для него; но судьба еще не дает ему новых опытов, и презирая старые, он все-таки по ним же судит о жизни. Отсюда это безверие в действительность чувства и мысли, это охлаждение к жизни, в которой ему видится то оптический обман, то бессмысленное мелькание китайских теней. Это — переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем, и совершенный призрак в настоящем. Тут-то возникает в нем то, что на простом языке называется и «хандрою», и «ипохондрией», и «мнительностью», и «сомнением», и другими словами, далеко не выражающими сущности явления; и что на

языке философском называется *рефлексиею*. Мы не будем объяснять ни этимологического, ни философского значения этого слова, а скажем коротко, что в состоянии рефлексии человек распадается на два человека, из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии; как только зародится в человеке чувство, намерение, действие, тотчас какой-то скрытый в нем самый враг уже подсматривает зародыш, анализирует его, исследует, верна ли, истинна ли эта мысль, действительно ли чувство, законно ли намерение, и какая их цель, и к чему они ведут.

«...Но это состояние сколько ужасно, столько же необходимо. Это один из величайших моментов духа... Переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию более или менее болезненную, смотря по свойству индивидуума. Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством и хоть сколько-нибудь сознает себя духом в духе, — он не может быть чужд рефлексии. Исключения остаются только или за натурами чисто-практическими, или за людьми мелкими и ничтожными, которые чужды интересов духа и которых жизнь — апатическая дремота. И наш век есть по преимуществу век рефлексии... «Фауст» Гете есть поэтический апофеоз рефлексии нашего века. Естественно, что такое состояние человечества нашло свой отзыв и у нас; но оно отразилось в нашей жизни особенным образом, вследствие неопределенности, в которую поставлено наше общество насильственным выходом из своей непосредственности, через великую реформу Петра. Дивно-художественная «Сцена Фауста» Пушкина представляет собою высокий образ рефлексии, как болезни многих индивидуумов нашего общества. Ее характер — апатическое охлаждение к благам жизни, вследствие невозможности предаваться им со всею полнотою. Отсюда: томительная бездейственность в действиях, отвращение ко всякому делу, отсутствие всяких интересов в душе, неопределенность желаний и стремлений, безотчетная тоска, мечтательность при избытке внутренней жизни. Это противоречие превосходно выражено автором разбираемого нами романа в его чудно-поэтической «Думе», исполненной благородного негодования, могучей жизни и поразительной верности идей».

В кружке Станкевича в этот период рефлексию понимали по Гегелю. Согласно учению Гегеля, рефлексия — это раздвоенное, самосозерцающее состояние субъективного духа, переходное между первоначальной бессознательной непосредственностью и конечным синтезом знающего и обладающего волею интеллекта. Единство теоретического и практического духа — это свободный дух и в то же время объективный дух (действительность).

Белинский пользуется гегельянской терминологией («...Переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию...» и т. п.), но весь этот аппарат применяет к социально-психологическим явлениям, в высшей степени конкретным. Через Печорина он характеризует здесь свое поколение, своих друзей, самого себя в переходный период.

Письма Боткина, Бакунина, Станкевича, относящиеся ко второй половине 30-х годов, на каждом шагу дают картину душевного раздвоения, изощенного самонаблюдения и самоанализа. В обиходе кружка философия была овеществлена и быт оценивался в свете умозрительных построений. Бакунин в кругу друзей подвергнул теоретическому рассмотрению намерение одной из своих сестер выйти замуж и попытку другой разойтись с мужем. Все это, разумеется, служило материалом для рефлексии.

Над бытовой рефлексией московского кружка впоследствии иронизировал Герцен в замечательном очерке «Эпизод из 1844 года», посвященном истории женитьбы В. П. Боткина на француженке-швее Арманс: «Видя, что дело быстро приближается к развязке, Базиль испугался, начал рефлексировать [подчеркнуто Герценом] и совершенно сконфузился, обдумывая неумолимый фатализм брака, неразрушимость его по Кормчей книге и по книге Гегеля. Он заперся, отданный на жертву духу мучительного исследования и беспощадного анализа...»

«Он... написал Арманс диссертацию о браке, о своей несчастной рефлексии, о неспособности простого счастья для пытливости духа...»

«Дитя славного плебейского кряжа, — продолжает Герцен, — Арманс поддержала свое происхождение». Она освободила Боткина от данного слова. Историю своих отношений с Арманс Боткин изложил в письме к жене Гер-

цена. «В эпистоле к Natalie он пространно объяснял ей, что мысль и рефлексия о женитьбе повергли его в раздумье и отчаяние...»¹

Это письмо Боткина сохранилось, и из него явствует, что Герцен не преувеличивал:

«Мое несчастье в том, что я — натура по преимуществу рефлектирующая. Вы можете себе представить, сколько тяжкого, страдальческого заключается для рефлектирующей природы в мысли о женитьбе! Ты, Герцен, понимаешь это. Мы недаром живем в тяжкую, переходную эпоху, мы платим за это своею лучшею кровью, своими лучшими чувствами, своими чистейшими верованиями. Что в нас осталось крепкого, чего не прососала бы всеразъедающая рефлексия, перед чем остановилась она в бессилии! Притом скажу с гордостью, мы не принадлежим к тем людям, в которых теория сама по себе, а жизнь и практика сама по себе. Трудные процессы мысли совершаются в нас не в одной голове, — мы переживаем их сердцем, всем существом нашим. Да об этом мне много говорить нечего, ты это хорошо знаешь. Мысль о женитьбе, которую я принял в свое сознание, сначала в форме какого-то экстаза, постепенно охлаждаясь, должна была necessarily подпасть разлагающей силе рефлексии».²

Герцен мог подшучивать над крайностями и курьезами «тегельянства в быту», но он понимал серьезную сущность явления, — тем более, что сам прошел через романтические крайности. 30-е годы в развитии Герцена и Огарева — это романтический индивидуализм, доведенный до предела: напряженный самоанализ (сам Герцен, иногда в «беллетризованном», а чаще в откровенно автобиографическом виде, является героем всех ранних своих повествовательных опытов: «Елена», «О себе», «Записки одного молодого человека» и пр.), культ высоких идеалов, дружбы, любви; фразеология любви, сформировавшаяся на лирической прозе Жан-Поля.

В 1838 году Герцен пишет Н. А. Захарьиной: «Наташа, божество мое, нет, мало... Христос мой, дай руку, слушай: никто так не был любим, как ты! Всею этой вулканической душой, мечтательной, я полюбил тебя, — этого мало: я любил славу — бросил, и эту лю-

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. XIII, П., 1919, стр. 238—239.

² Там же, стр. 276.

бовь прибавил, я любил друзей — и это тебе, я любил... ну, люблю тебя одну... Ты сгоришь от моей любви: это огонь, один огонь».¹

Герцен и Огарев в полной мере отдают дань романтической рефлексии. Над Огаревым она сохраняет власть едва ли не до конца его дней. Герцен уже в 1842 году в статье «Дилетанты-романтики» торжественно отрекся от романтического идеализма в пользу реализма, но и он с трудом преодолевает в себе рефлектирующее сознание.

И все же рефлексия Станкевича и его друзей и рефлексия Герцена — Огарева — это разные исторические явления. В кружке Герцена — Огарева романтизм переплетался с традициями декабристов, с воздействиями идей утопического социализма. И в этом кругу политическая оппозиционность была не остатком, но, напротив того, ядром всего будущего развития. Стоило подвести под рефлексию социальные основания — и она сразу приобретала иной смысл: смысл общественного протеста.

После Станкевича остался набросок повести «Несколько мгновений из жизни графа Z***»,² которую Анненков считает документом отчасти автобиографическим.

«Несколько мгновений из жизни графа Z***», это повесть о рефлексии, сводящей в могилу высоко одаренного и благородного юношу. Вначале граф преисполнен надежд:

«Эти надежды были не кресты, не чины, не блистательное положение в обществе: нет, душа его жаждала познаний; здесь думал он удовлетворить святому стремлению к истине, найти руководителей и спутников, заключить с ними союз братства и руку в руку переплыть житейское море, победить его бури, укротить безумные волны. Да! Сильно вздымали грудь его эти думы; душа его была открыта миру и людям. Но мир и люди обманули эту душу: скорбя, она не утратила ни надежд, ни сил; только к прежним чувствам ее прибавилось новое: презрение».

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. II, стр. 29—30.

² П. В. Анненков, Н. В. Станкевич, М., 1857, стр. 375—395.

К этому крайне суммарному упоминанию о предательстве людей далее прибавляется, что его умом овладевают «ледянящие сомнения».

«Тяжкие, мучительные сомнения облекли его душу; долго и неослабно стремясь к цели, он видел бездну между ней и собою, он думал постигнуть природу, ощутить ее жизнь, уразуметь, разделить ее промысл. Он отделился от земли, отказался от благ ее для святого подвига; но скоро увидел, что совершить его не в силах: земля стала для него пустынею, а небо было недосыгаемо».

В конце концов граф находит выход в любви и общении к вечно женственному началу. Но поздно: он умирает от чахотки, *развившейся на почве рефлексии*.

Граф Z мечтает о подвиге служения истине, человечеству и родине. Оказывается, что он «совершить его не в силах». Не потому, чтобы этому препятствовали социальные условия, но потому, что конечный дух не полноценен, особенно пока он не нашел опору в вечно женственном начале.

Сравним с этим то, что Герцен писал в дневнике 1842 года, в период своей новгородской ссылки: «Господи, какие невыносимо тяжелые часы грусти разъедают меня. Слабость ли это, или следствие того развития, которое приняла душа моя, или, наконец, мое законное право, образ отражения во мне окружающего? Неужели считать мою жизнь оконченною, неужели все волнующее, занимающее меня, всю готовность труда, всю необходимость обнаружения схоронить, держать под тяжелым камнем, пока приучусь к немоте, пока заглухнут потребности, — и тогда начать жизнь пустоты, роскоши?.. Я чувствую, что середь тихих занятий кабинета подчас является ужасная тоска. Я должен обнаруживаться, — ну, пожалуй, по той же необходимости, по которой пищит сверчок».¹

Итак, тоска и рефлексия объясняются невозможностью социально полезного действия. Другая запись 1842 года чрезвычайно близка к «Думе» Лермонтова и к знаменитому месту из «Исповеди сына века» Мюссе, где Мюссе обращается к потомкам: «...Скажите себе,

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. III, стр. 20.

что дорого купили мы вам будущий покой; пожалейте нас больше, чем всех ваших предков».

Герцен пишет: «Поймут ли, оценят ли грядущие люди весь ужас, всю трагическую сторону нашего существования? А между тем наши страдания — почка, из которой разовьется их счастье. Поймут ли они, отчего мы лентяи, отчего ищем всяких наслаждений, пьем вино... и пр.?.. Отчего руки не поднимаются на большой труд? Отчего в минуту восторга не забываем тоски?.. О, пусть они остановятся с мыслью и с грустью перед камнями, под которыми мы уснем — мы заслужили их грусть. Была ли такая эпоха для какой-либо страны?.. Нас убивает пустота и беспорядок в прошедшем, как в настоящем отсутствие всяких общих интересов».¹ Оглядываясь на свою юность, Герцен писал: «Это был период романтизма в моей жизни: мистический идеализм, полный поэзии, любовь, всепоглощающее и всенаправлявшее чувство... Но у меня никогда не было жизни так сосредоточенной в личных отношениях, чтоб хоть на время забыть всеобщие интересы. Напротив, я со всем огнем лисбви жил в сфере общечеловеческих современных вопросов, придавши им субъективно-мечтательный цвет».² Это замечательная формулировка соотношения между личным и гражданским элементом в идеологии молодого Герцена и его друзей. «Всеобщие интересы», стоявшие за рефлексией Герцена, превращали ее в прогрессивную силу.

Белинский писал статью о Лермонтове в период, когда он только еще освобождался от «примирения с разумной действительностью». Он не мог еще обосновать рефлексию социально, но он видит в ней фактор духовного роста и прогресса. По Гегелю — рефлексия только необходимый этап развития; для Белинского это состояние сознания представляет ценность само по себе, ибо ему подвержены все лучшие люди поколения (характерно, что в разгаре своего увлечения примирительными идеями Белинский осуждал рефлексию).

Рефлексия, понятно, не была принадлежностью ни кружка Станкевича или Герцена, ни какого-либо другого кружка. В 30-х годах люди положительных идей —

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. III, стр. 41.

² Там же, стр. 47.

философских и политических — составляли меньшинство, силу еще только потенциальную. За пределами московских студенческих группировок стояли широкие слои русской интеллигенции 30-х годов: молодежь, оглушенная и опустошенная катастрофой 14 декабря. «Дух времени» принимал здесь разные формы — от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного романтизма семинаристов и казеннокоштных студентов, который Аполлон Григорьев описывает в своих «Литературных и нравственных скитальчествах», — романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем.

«Но каким образом и этот кружок посредственностей задевали жизненные вихри, каким образом веяния эпохи не только касались их, но нередко и уносили за собою — конечно, только умственно? Ведь дело в том, что если оживлялась беседа, то не о выгодных местах и будущих карьерах говорилось... Говорилось и говорилось с азартом о самоучке Полевом и его «Телеграфе» с романтическими стремлениями; каждая новая строка Пушкина жадно ловилась в бесчисленных альманахах той наивной эпохи; с какой-то лихорадочностью произносилось имя «Лорд Байрон»... Из уст в уста переходили дикие и порывистые стихотворения Полежаева... Когда произносилось это имя и — очень редко, конечно — несколько других, еще более отверженных имен [т. е. имена декабристов], какой-то ужас овладевал кругом молодых людей, и вместе что-то страшно соблазняющее, неодолимо влекущее было в этом ужасе. А если в торжественные дни именин, рождений и иных разрешений «вина и елеса» компания доходила до некоторого искусственно приподнятого настроения, ...то неопределенное чувство суеверного и вместе обаятельного страха сменялось какою-то отчаянною наивною симпатиею... к тем людям, которые или «жгли жизнь» беззаветно или дерзостно ставили ее на карту... Слышались какие-то странные, какие-то как будто и не свои речи из уст этих благонравных молодых людей...

«...даже в трезвые минуты передавали они друг другу рассказы об их, страшных им, товарищах, отдававших

голову и сердце до нравственного запоя шеллингизму или всю жизнь свою беснованию страстей!»¹

Все эти «романтизмы» разной социальной природы, все эти разновидности рефлексии искали для себя выражение. В Лермонтове, великом поэте эпохи, поэте рефлексии, как назвал его Белинский, сосредоточились все жизнеспособные и прогрессивные элементы мировоззрения людей 30-х годов. Но Лермонтов, выразивший свое поколение, никогда не выражал идеологию какой-либо группировки.

В том замоскворецком, уже демократическом романтизме, о котором говорит Аполлон Григорьев, смешаны Полевой и Пушкин, Байрон и Полежаев, декабризм, шеллингизм и «беснование страстей». В какой-то мере это относится ко всей романтической культуре 30-х годов (за исключением академических кружков).

Для этого поколения романтизм — существующий факт; оно получило сразу огромный итог мирового и русского романтизма: байронизм, шиллеризм, шеллингианство, Гюго, декабристская поэзия, Жуковский, Пушкин — все это в недифференцированном виде. В начале века романтизм усваивался этапами. Для Пушкина, например, Гюго — совсем иная формация романтизма, чем Байрон, даже отчасти ей враждебная. Но людей 30-х годов Байрон и Гюго равно удовлетворяют социальным пафосом и грандиозностью характеров и страстей. Марлинский именно в качестве деятеля 30-х годов провозглашает сочетание двух величайших романтических гениев — Байрона и Гюго.

Начинающий Лермонтов в этом отношении — вполне человек 30-х годов, с первых шагов захваченный общеромантической стихией и вовсе не склонный ограничить себя какой-либо единой, последовательной, философски разработанной концепцией романтизма. Замечательно, что начинающий Лермонтов, при всей склонности к подражанию, вовсе не обнаруживает тенденции стать поэтом-любомудром (по крайней мере в его ранних стихах незаметно никаких следов натурфилософской тематики), — и это несмотря на то, что он был учеником Павлова и Раича, несмотря на Московский университет, на чтение русских шеллингианских журналов и интерес ко всем

¹ А. Григорьев, Сочинения, т. I, П., 1918, стр. 42—43.

вопросам, волновавшим тогда умы. Лермонтов был чужд и идеям философски-религиозного примирения и кружковым академическим формам литературной работы. Огарев утверждал впоследствии, что Лермонтов «Вечера, где собирались враждующие партии [западники и славяно-филы], равно как и всякие иные вечера с ученым или литературным оттенком... называл «литературной мастурбацией»...¹

Поэту — в будущем всенародного значения — с самого начала было не по пути с группировкой «Московского вестника» или с философическими поэтами кружка Станкевича. Ведь в конечном счете эта шеллингианствующая поэзия, отторгнутая от реального содержания русской культуры, так и не сумела выйти на широкую литературную дорогу и, преодолев свою чужеродность, стать национальной.

Если в романтическом брожении 30-х годов искать явлений, идеологически наиболее родственных Лермонтову, — то это Герцен и его друзья. В поэзии Лермонтова — та же рефлексия, под которую подведены социально политические основания и которая стала прогрессивной силой.

Кружок Герцена — Огарева и политические студенческие кружки Сунгурова, братьев Критских и др. очень скоро были разгромлены николаевской полицией и в 30-х годах не успели проявить себя в литературе. Но в поэзии Лермонтова многое отвечает тем литературным тенденциям, которые намечались в этой среде. Раннее творчество Лермонтова во всяком случае чрезвычайно близко к прозе начинающего Герцена — и образом центрального героя, и темами, и всей стилистической атмосферой.

«— О, ради бога не плачь! — воскликнул князь с жаром, увидя ее слезы. — Умоляю тебя, мой ангел, моя Елена! Каждая слеза твоя падает растопленным свинцом на мое сердце. Не мучь меня, и так душа моя разбита, и ты отравляешь минуту радости, которую я ждал целые годы. Зачем подошла ты так близко к моему существованию? На мне проклятие, я гублю все приближающееся ко мне. Я, как анчар, отравляю того, кто вздумает отдохнуть под моей сенью». — Это не «Ва-

¹ Н. П. Огарев, Стихотворения, т. I, Л., 1937, стр. 333.

дим» Лермонтова, это автобиографическая повесть Герцена «Елена» (1838).

В письмах Герцена к Н. А. Захарьиной постоянно встречаются образы, как будто бы пересаженные из юношеских стихотворений Лермонтова (Герцен, разумеется, не мог их знать): «Теперь я вижу, что прав был, когда говорил, что моя любовь должна быть ужасна; да, теперь только она и принимает характер ужасный; в то время как твоя душа плавает спокойно в океане света, моя, томимая, сожженная, вырывается огнем».¹

По всему идейно-стилистическому комплексу, в 30-х годах Лермонтов мог бы быть поэтом, а Герцен прозаиком одной и той же литературной школы.

Однако это объединение никогда не осуществилось — ни в личном, ни в организационном плане, и лишь отчасти осуществилось в плане идейном. Нечто очень существенное отделяет Лермонтова от Герцена — Огарева: у него были те же общественные идеалы, но он едва ли верил в их достижимость.

Возможно, что здесь сыграло роль различие социальной среды. Герцен принадлежал к академической интеллигенции 30-х годов; Лермонтов — к светскому кругу (даже в пору наивысшего увлечения Лермонтовым Белинский упрекал его в остатках «субъективно-салонного» взгляда на жизнь). В этом кругу разочарование и скептицизм были в ходу даже во времена декабристов (пушкинский «Демон», Александр Раевский — декабрист); гвардейская среда непосредственно выдвинула участников Северного тайного общества и потому особенно болезненно ощутила удар, — ее лучшие представители были уничтожены или морально разоружены. Для гвардейской молодежи наступила эпоха холодного карьеризма и бессмысленного бретерства. Те, кто мыслил в этом кругу, предпочитали байроновскую горечь шиллеровской восторженности.

Быть может, идейная атмосфера Московского университета в конце концов покорила бы Лермонтова, который упорно ей сопротивлялся. Быть может, останься он в университете — ему в конце концов предстояло бы сближение с кругом Герцена. Но обстоятельства сложились иначе. Пока Герцен и его друзья за жженкой и за-

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. II, стр. 187.

куской, состоявшей преимущественно из сыра, толковали о Шиллере, о сен-симонизме, о способах осчастливить человечество, — Лермонтов прожил «два страшных года» (его выражение в письме к Лопухиной) среди тяжелого разврата, цинизма и пустоты военной школы.

Так углублялась уверенность в неосуществимости высоких идеалов. В 1851 году Герцен писал: «Лермонтов никогда не учился надеяться; он не жертвовал собой, так как ничто не требовало этого самопожертвования. Он не шел с гордо поднятой головой к палачу, как Пестель и Рылеев, потому что не мог верить в действительность жертвы; он бросился в сторону и погиб ни за что».¹

Для социального окружения Лермонтова самый близкий тип романтического самосознания — это трагический индивидуализм Байрона. Но в руках великого поэта этот вновь возрожденный байронизм приобрел всеобщую значимость, стал специфической формой выражения рефлексии и протеста поколения 30-х годов.²

В истории русской культуры необходимо различать байронизм додекабристский и последекабристский. В начале 20-х годов байронический протестующий герой отчасти осмыслялся в революционном плане (так, «Кавказский пленник» был восторженно встречен в декабристских кругах, а Рылеев своими поэмами отдал дань байронизму). Но в конечном счете левое крыло декабристской поэзии осудило байронизм как ненациональный, как «мелочный» в своем русском преломлении, как упадочный. Байроническое разочарование берется за одну скобку с элегической унылостью или с бездушным скептицизмом эпигонского вольтерьянства. В своей статье «О направлении нашей поэзии» Кюхельбекер назвал Байрона «однообразным», противопоставив его «огромному Шекспиру», и там же писал: «Не те же ли повторения наши: *младости и радости, уныния и сладострастия*, и те безымянные, отжившие для всего брюзги, которые, — даже у самого Байрона (Child-Harold), на-

¹ А. И. Герцен, О развитии революционных идей в России — Сочинения, т. VI, стр. 373.

² Под байронизмом я здесь и далее понимаю не подражание Байрону, но определенное идейное движение, принадлежащее мировой — в том числе русской — культуре.

деюся, далеко не стоят не только Ахилла Гомерова, ниже Ариостова Роланда, ни Тассова Танкреда, ни славного Сервантесова Витязя печального образа, — которые слабы и не дорисованы в «Пленнике» и в элегиях Пушкина, несносны, смешны под пером его переписчиков?»¹

Правда, в следующей же книжке «Мнемозины» Кюхельбекер поместил свое стихотворение «Смерть Байрона», апофеоз Байрона — поэта и политического деятеля. Но это противоречие разъясняется тут же в принадлежащем Кюхельбекеру «Разговоре с Ф. В. Булгариным»:

«Б. — Байрон — по вашему мнению однообразен!

«Я. — Когда благороднейшие сердца и лучшие умы всей Европы скорбят о преждевременной смерти сего великого мужа, — мне, признаюсь, больно казаться его противником! — Если бы подозревал, что его блистательное поприще кончится так скоро, — я воздержался бы от суждения о нем, — справедливого, но неуместного среди общей печали. Но, к несчастью, сказанное сказано. Так! Байрон однообразен и доказать сие однообразие нетрудно. — Он живописец нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных...»²

В 1832 году Кюхельбекер писал из крепости Николаю Глинке: «Я убежден, что юноша, который в двадцать лет действительно состарился, уже никуда не годится, что в тридцать он может сделаться злодеем, а в сорок непременно должен быть и непременно будет негодяем. Вот тебе в двух словах причина, по которой я в 1824 году начал первый вооружаться против этой страсти наших молодых людей, поэтов и не поэтов, прикидываться Чайльд-Гарольдами». В этих строках Кюхельбекер как бы формулирует основную мысль своей драмы «Ижорский» (первые две части написаны в 1829—1833 годах; третья часть в 1840—1841), направленной против упадочного байронизма.³

Лев Ижорский — «богатый русский дворянин» — начинает скептицизмом и разочарованием и кончает страшными преступлениями. Искупая свое прошлое, Ижорский погибает в борьбе за национальную независимость Греции.

¹ «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 40.

² «Мнемозина», ч. III, М., 1824, стр. 172.

³ Ср. статью Ю. Н. Тынянова о Кюхельбекере, в которой и приведено письмо к Н. Глинке (В. К. Кюхельбекер. Под ред. Ю. Н. Тынянова, т. I, Л., 1939, стр. LX).

В одном из монологов Ижорского Кюхельбекер прямо клеймит эпигонский байронизм:

Вы, Чайльды в золотых очках,
Гяуры в черных фраках, Лары,
Забывшие сыскать для котильона пары...
Глупцы! Глупцы!..

Во втором акте третьей части бес Кикимора, играющий в драме роль Мефистофеля, говорит:

Герой сороковых годов
Без сердца, без друзей и без врагов;
Он даже самого себя не любит,
Не мстит, а если губит,
Так потому, что скучно и что вник
В ничтожество людей, — ему сказал рассудок:
Их нечего беречь. Он истинно велик,
Он убежден, что всё на свете предрассудок,
Всё вздор. — Когда ж расстроится желудок,
Или не спится, — он начнет писать дневник...
Дневник *chef-d'oeuvre*: в нем, как анатом искусный,
Фразер наш разлагает свой же труп —
И варит из него спартанский, черный суп,
Суп гадкий, может быть, — зато чертовски вкусный.

К словам «Герой сороковых годов» Кюхельбекер сделал примечание: «См. гениальный впрочем роман «Герой нашего времени» (Кюхельбекер, т. II, стр. 478). Второй акт третьей части «Ижорского» был закончен 22 февраля 1841 года;¹ между тем запись от 5 февраля 1841 года в «Дневнике» Кюхельбекера свидетельствует о том, что к этому времени он прочитал в «Отечественных записках» статью Белинского о «Герое нашего времени». «Роман, — пишет Кюхельбекер, — обличает... огромное дарование, хотя и односторонность автора».² На монологе Кикиморы могло отразиться непосредственное впечатление от статьи Белинского, содержавшей подробное изложение романа и большие цитаты, в частности из дневника Печорина. Целиком «Героя нашего времени» Кюхельбекер прочитал только в 1843 году и отозвался о нем восторженно. «Лермонтова роман — создание мощной души... Грушницкому цены нет, — такая истина в этом лице... Все-таки жаль, что Лермонтов истратил свой талант на изображение такого существа, каков его

¹ См. «Дневник В. К. Кюхельбекера», Л., 1929, стр. 272.

² Там же, стр. 270—271.

гадкий Печорин». ¹ Для Кюхельбекера в романе ценнее всего Грушницкий, т. е. пародия на вульгарный байронизм; и признание лермонтовского гения не мешает ему осудить Печорина, которого он отнюдь не отождествляет с автором. Другими словами, Кюхельбекер в начале 40-х годов рассматривает «Героя нашего времени» как критик-декабрист.

Поэты-декабристы обращались к одической поэзии, к историческим и фольклорным источникам и в сущности требовали, чтобы Пушкин, порвав с байронизмом, последовал за ними. Антибайронические настроения понятны. В мировом масштабе байронизм выразил катастрофу революционного сознания, противопоставленного торжествующей реакции. Декабристская интеллигенция, как часть европейской интеллигенции, не осталась чужда этим настроениям, но в то же время, как национальная русская интеллигенция, она в начале 20-х годов готовилась к политической борьбе, и байронизм в его русском преломлении представлялся ей упадочным и чужеродным.

Современники единодушно считали, что Пушкин стал национальным поэтом только ценой преодоления байронизма. «Евгений Онегин» первоначально воспринимался как явление отраженное или как явление узкого значения — изображение типа «светского человека». Герцен впоследствии писал: «Каждая глава «Онегина», которая появлялась после 1825 года, отличалась все большей и большей глубиной. Первый план поэта отличался легкостью и ясностью, — он его задумал в другое время...» ²

После восстания и крушения декабристов идеологическая ситуация резко изменилась. Трагедия русского революционного сознания совпала со всемирной трагедией.

Пути непосредственной политической борьбы были отрезаны. Обличение, отрицание, отчаяние — это на ближайшее время единственный возможный ответ на самодержавно-крепостническую действительность. В байроническом протесте выражается теперь моральное состояние очень широких общественных слоев; он приобретает новый смысл. Если Пушкин в «Онегине» разрешал уже, в сущности, вовсе не байронические за-

¹ «Дневник В. К. Кюхельбекера», Л., 1929, стр. 291.

² А. И. Герцен, Сочинения, т. VI, стр. 373.

дачи, но задачу нового психологического и реалистического понимания жизни, то Лермонтов действительно начинает с разрешения задач, аналогичных байроновским, но притом уже подлинно национальных.

Наряду с протестующим байронизмом молодого Пушкина и Рылеева («Войнаровский») существовал политически выхолощенный байронизм Козлова. После отхода Пушкина от байронизма это направление на русской почве в течение некоторого времени влачит эпигонское существование. Достаточно сказать, что на этом фоне после Пушкина, после Козлова крупнейший байронист — ученик Козлова Подолинский. В русскую прозу байронического героя в упрощенном виде ввел Марлинский. Это, так сказать, формально-байронический герой, лишенный подлинной проблемности. Но небывалый успех этого героя у читающей публики показывает, что между байронизмом Пушкина и байронизмом Лермонтова вовсе не было пустого пространства.

Пусть русский байронизм в течение нескольких лет был представлен преимущественно эпигонами и вульгаризаторами,¹ — в сознании читателей байронизм поддерживался непосредственно западноевропейскими источниками; а в европейской культуре 20-х—30-х годов байронизм отнюдь еще не исчерпан. Французский байронизм — явление очень позднее. Именно в 30-х годах во Франции, по выражению французского исследователя, начинается эпидемия, «нашествие байронизма».²

Французский байронизм, байронизм Мицкевича, которого так ценила передовая русская интеллигенция, — это как бы резерв, из которого русский байронизм мог черпать в момент своего вторичного возрождения на почве новой национальной проблематики.

Это возрождение — дело Лермонтова. На первом этапе своего творческого развития Лермонтов в этой именно форме разрешает задачу русского высокого романтизма. На втором творческом этапе он подвергает байронизм критической переоценке. Ведь не случайно же, что начинающий Лермонтов перекликается с начи-

¹ О массовом эпигонском байронизме в русской литературе см. В. М. Жирмунский, Байрон и Пушкин, Л., 1924, ч. II, гл. 2 и 4.

² См. Edm. Estève, Bayron et le romantisme français, P., 1907.

нающим Герценом. Вероятно, и в их дальнейшем развитии было бы много общего. Во всяком случае оба они почти одновременно декларировали разрыв с патетическим романтизмом: Герцен в 1842 году, на пороге раскрывавшегося перед ним грандиозного поприща, — статьей «Дилетанты-романтики», Лермонтов — на пороге смерти — «Героем нашего времени» и реалистической лирикой последних лет.

Глава вторая

ЮНОШЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ЛЕРМОНТОВА

На первом этапе своего творчества Лермонтов, исходя из романтического индивидуализма, связанного с утверждением свободы и прав человека, осуществил невиданное еще в русской литературе единство трагического протестующего сознания, которое организует и подчиняет себе все элементы его поэзии. Кто не заметил и не понял это единство, тот, подобно Шевыреву, мог считать Лермонтова эклектиком и «протеем», ибо лермонтовское творчество действительно представляет собой итог и синтез всех прогрессивных моментов русского романтизма. Но стоило понять это единство (впервые это удалось Белинскому) — и каждое лермонтовское слово, — хотя бы оно восходило к Жуковскому, или к Пушкину, или к Языкову, — наполнилось новым содержанием; творчество Лермонтова оказалось принципиально новым этапом развития русской культуры.

Современникам не приходило в голову сводить Пушкина к «байроническим мотивам». Вообще всякому однозначному толкованию Пушкина препятствовала необычайная широта пушкинского охвата, та всеобъемлемость, с которой Пушкин отзывался на существеннейшие явления мировой культуры. Эта всеобъемлемость стала впоследствии основным тезисом речи Достоевского о Пушкине, но о ней говорили гораздо раньше. Именно в этой связи Гоголь, благоговевший перед Пушкиным, утверждал, что у Пушкина нет «своей личности». «Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! На место его предстанет тот же чудный образ, на все откликаю-

щийся и одному себе не находящий отклика... А между тем все там — история его самого. Но это ни для кого незримо. Читатель слышал одно только благоухание; но какие вещества перегорели в груди поэта за тем, чтобы издать это благоухание, того никто не может услышать» («В чем же наконец существо русской поэзии»).

Пушкин постоянно намекал в стихах на факты своей биографии, вводил в свои произведения себя самого, своих друзей, текущие литературные интересы. Но этот авторский образ никогда не покрывал собой, никогда не сосредоточивал в себе пушкинское творчество. Как бы подчеркивая нежелание замкнуться в едином авторском лице, Пушкин создает Ивана Петровича Белкина и в Белкине осуществляет новое реалистическое понимание жизни.

В черновой заметке 1827 года «О Байроне» Пушкин писал:

«... Поэт и здесь [в «Корсаре»] вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях и которое, наконец, принял он сам на себя в Чильд-Гарольде...

«В *Каине* он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых характеров, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному».

Это единство центрального образа, в высшей степени свойственное поэзии Байрона и поэзии Лермонтова, самому Пушкину было чуждо.

Образ, объединяющий лермонтовскую лирику и непрестанно воплощаемый в последовательном ряду его поэм, драм, повестей — от «Кавказского пленника» 1828 года до «Героя нашего времени», — единодушным приговором читателей был отнесен к числу «байронических героев».¹

Лермонтова, однако, первоначально прельщает не байронизм как таковой, но вообще сильная личность романтиков. Он учится у Лессинга и Вальтера Скотта, у Гюго, у Байрона и Пушкина и в особенности у Шиллера, — синкретизм, характерный для романтического

¹ Современникам Лермонтова не были известны его юношеские поэмы и драмы. Но здесь важно наметить ход творческой эволюции Лермонтова. О соотношении между этой эволюцией и историей читательского восприятия Лермонтова будет сказано в дальнейшем.

поколения 30-х годов. Постепенно Лермонтов самоопределяется среди разнообразных влияний.

Оптимистический индивидуализм Шиллера — это индивидуализм предреволюционного и революционного подъема. Он не вязался с последекабристской депрессией и рефлексией. В 30-х годах Шиллером бурно увлекаются в кружке Герцена, где предчувствовали уже возможность нового политического действия. Увлекаются Шиллером и московские шеллингианцы — старшие и младшие, но это другой Шиллер: не Шиллер «бури и натиска», почетный гражданин Французской республики, но Шиллер-кантианец, автор эстетических трактатов, идеалистически-философский поэт. Этот Шиллер чужд Лермонтову. От Шиллера он все решительнее переходит в сферу воздействия Байрона.

В юношеских драмах Лермонтова еще трудно уловить, где кончается восторженный герой Шиллера и начинается разочарованный герой Байрона. Юрий Волин в «Menschen und Leidenschaften» (1830), Владимир Арбенин в «Странном человеке» (1831) — это страстная благородная натура, порывающаяся ко всему высокому и — по законам романтического индивидуализма — гибнущая в столкновении с «толпой». Если восторженный герой не погиб, то он под ударами судьбы превращается в разочарованного героя. Демонический характер в изображении Лермонтова всегда имеет одну и ту же предисторию: он начинает либо верой в добро и высокие идеалы, либо необузданной жадой жизни и кончает холодным ожесточением:

Не раз личиною искусства,
Слезой и сердцем ледяным,
Когда обманов сам чуждался,
Обманут был он; — и боялся
Он верить, только потому,
Что верил некогда всему! —

(«Измаил-бей»)

В «Маскараде»:

Сначала все хотел, потом все презирал я,
То сам себя не понимал я,
То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья,
И холодно закрыл объятья
Для чувств и счастья земли...

Лермонтов до конца сохраняет соотношение между двумя романтическими героями — восторженным и разочарованным, — то противопоставляя их друг другу (как, например, в драме 1836 года «Два брата»), то объединяя в одном лице; в последнем случае восторженность оказывается психологической предпосылкой будущего разочарования в жизни. Это соотношение, вовсе не обязательное для «байронической» темы (так например, чтобы психологически обосновать хандру Онегина, не потребовалось ни ударов судьбы, ни нравственного перелома героя), в творчестве Лермонтова имело принципиальный смысл; оно позволило Лермонтову открыто и прямо пользоваться мерилем высоких ценностей и идеалов.

Молодой Лермонтов в высшей степени чужд духу иронии и вольтерьянского скептицизма, владевшему русскими поэтами начала века. Лермонтов серьезен и патетичен. Его политические, общественные, философские взгляды могли оставаться до конца непроясненными. Но он несомненно исходил из ценностей, выработанных в XVIII — начале XIX века гуманистической и революционной мыслью, сформулированных в литературе Руссо, Шиллером, Байроном, воспринятых русским декабризмом. Народность, личность, права человека, природа, творчество, высокая любовь и — в центре всего — основная идея Французской революции, руссоизма, байронизма: *идея свободы*.

Демоническая тема, столь близкая Лермонтову, непосредственно связана со всем этим кругом идей.

Начиная с Мильтона новая европейская литература подхватила библейский миф о падшем ангеле, чтобы претворить его в литературный миф, во множестве вариантов просуществовавший вплоть до XIX века и от романтиков унаследованный французскими декадентами.

История ангела, восставшего против небесного самодержца, давала прекрасный материал для символики революции и протеста. Сатана Мильтона провозглашает идеи английской революции. Чорт средневекового фольклора в гетевом Мефистофеле становится грандиозным символом скептического, анализирующего разума. К «Потерянному раю» и к «Фаусту» отчасти восходит Люцифер Байрона («Каин»), в котором выражено могущество свободной мысли, враждующей с догмой и деспотизмом.

тизмом.¹ Демоническая тема имеет и примирительный вариант: кающийся Абаддона Клопштока, «Лалла Рук» Томаса Мура и пр.

Сентиментально-мистический аспект демоизма заинтересовал Жуковского. В 1814 году он переводит отрывок из Клопштока, весьма характерный. Герой поэмы — кающийся грешник Абаддона; истинный враг неба, мятежник — это Сатана, злобный и по существу бессильный. Абаддона обращается к нему со словами:

Горе тебе, сатана! Я в безумстве твоём не участник!
Нет! не участник в твоих замысленных восстать на Мессию!
Бога-Мессию сразить!.. О, ничтожный! о ком говоришь ты?
Он всемогущий! а ты пресмыкаешься в прахе, бессильный,
Гордый невольник...

В 1821 году Жуковский под заглавием «Пери и ангел» переводит вторую часть поэмы Мура «Лалла Рук» («Рай и Пери»). Изгнанная из рая Пери раскаянием и всевозможными искусами заслуживает себе прощение. За Жуковским следует Подолинский в своей поэме «Див и Пери» (1827), пользовавшейся большим успехом. У Подолинского Пери утешает падшего ангела Дива:

— Смолкни, Див! о нет, не мысли,
Что творец неумолим;
Но в смирении исчисли
Ты грехи свои пред ним;
И с глубоким покаяньем,
С верой, с чистым упованьем
Припади к его стопам!
О, поверь моим словам:
Если б гордый возмутитель,
Если б Эвлис пред творцом
Пал, в раскаяньи, челом,
И ему бы вседержитель
Слово милости изрек,
А к тебе ль он будет век
Непреклонен? В день паденья,
Ты, в обмане обольщенья,
Свой проступок совершил.
Ты ни в ком не растравил
Страшной мысли возмущенья!..
Див, надейся и молись!
Грех купишь ты молением...

¹ В драматической эпопее Гюго «La fin de Satan» (1850-е годы) Свобода оказывается дочерью Сатаны и вместе с тем злом, примиряющим стихии добра и зла.

С Жуковским и Подолинским демонизм вошел в русскую литературу в обезвреженном виде. Но в 1823 году Пушкин пишет стихотворение «Демон». Комментарий к нему он дал сам в черновой заметке 1827 года:

«В лучшее время жизни, сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно.

«Мало по малу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения < , > чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда надежды и поэтические лучшие предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицающим. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения? и в <прзб> картине <начертать влияние его> на нравственность нашего века?»

В русской литературе Пушкин первый истолковал демоническую тему как разрушительную, т. е. в конечном счете революционную. За ним последовали Полежаев и Лермонтов. Неоднократно уже указывалось, что пушкинское стихотворение «Ангел» (1827) как бы содержит вкратце концепцию «Демона» Лермонтова.

Сюжет «Демона» складывался под влиянием «Элоа» Виньи и «Любви ангелов» Мура. Отчасти он приближается и к «Диву и Пери» Подолинского. Но для образа самого демона — отверженного и протестующего — гораздо большее значение имеет традиция Мильтона — Байрона — Пушкина. Вместе с тем лермонтовский «Демон» вовсе не подражание. Именно в «Демоне» выразилась трагедия чистого индивидуализма, индивидуализма эпохи мировой реакции. Пока буржуазный индивидуализм был элементом великого предреволюционного и революционного подъема, — личность, абсолютно ценная, в то же время подчинялась высшим общественным целям. В «Общественном договоре» Руссо условием свободы объявлялось полное отрешение от личного произвола в пользу общей воли (*volonté générale*), которая мыслилась как синтез индивидуальных волеизъявлений. Шиллер, как подлинный ученик Канта, предписывал свободному человеку суровые требования нравственного долга.

Вне социальных и моральных идеалов индивидуализм превращается в эгоизм. Личность стремится к свободе для самой себя

и, достигнув свободы, не знает, что с ней делать.] Трагедия пустоты выражена не в Люцифере, — потому что у Люцифера есть пафос познания, — но именно в демоне. Отвлеченно-фантастический «Демон» возник из очень конкретных социальных предпосылок. Сам демон, преследуемый ужасом перед бессцельностью существования, напоминает не столько своих потусторонних собратий, сколько разочарованных героев мирового романтизма — от Рене и Чайльд-Гарольда до Онегина.¹ Только в «Демоне» бессцельность усугубляется вечностью:

Моя ж печаль бессменно тут
И ей конца как мне не будет.

Бессмысленность и пустота самодовлеющей свободы — это тупик, в который заходит субъективизм в последовательном своем развитии. Показать это — значит в конечном счете осудить субъективизм. А осуждать можно только отправляясь от положительных ценностей.

Крайне ошибочно было бы смешивать демонизм с «сатанизмом», т. е. с оправданием и проповедью зла как такового. Возникновение подобных идей возможно разве что на декадентской почве, — и то с существенными ограничениями, поскольку искусство оперирует ценностями, которые мыслятся как общезначимые.²

Тем более это относится к романтическому демонизму — отголоску великих революционных потрясений.

¹ От варианта к варианту поэма претерпевала существеннейшие сюжетные изменения, но характер демона Лермонтов нашел сразу. Так, уже в редакции 1829 года читаем:

Боясь лучей, бежал он тьму,
Душой измученною болен,
Ничем не мог он быть доволен:
Все горько сделалось ему,
И все на свете презирая,
Он жил, не веря ничему
И ничего не принимая.

В этом незрелом еще замысле, однако, нельзя видеть простое подражание «Демону» Пушкина. У Пушкина отсутствует мотив «измученной души», моральных страданий демона.

² Бодлер, хотя и писал «Литании Сатане», но для противовеса апеллировал к идеалам эстетического или религиозного порядка. Теофиль Готье в своей знаменитой статье о Бодлере несколько тенденциозно, но не без основания подчеркивает морализирующий характер бодлеровского изображения сатанических сторон жизни.

Положительные ценности существуют не только для смирившегося Абаддоны, но и для Сатаны Мильтона, верящего в революцию, для Люцифера Байрона, признающего величие свободной мысли. Люцифер вовсе не искушитель человеческого рода, он искушает только истиной:

Cain:

...I thirst for good.

Lucifer:

And who and what doth not? *Who* covets evil
For its own bitter sake? *None*—nothing! 'tis
The leaven of all life and lifelessness.¹

Байрон не имел в виду осудить добро в лице бога и в лице Люцифера возвеличить зло. Он ставит вопрос — на чьей стороне добро, и оно оказывается на стороне Люцифера, с его чувством справедливости, с его состраданием к несчастному человечеству. Люциферу противостоит бог — жестокий тиран, безумец, беспрестанно творящий, чтобы беспрестанно разрушать:

Lucifer:

He as a conqueror will call the conquered
Evil; but what will be the good he gives?
Were I the victor, *his* works would be deemed
The only evil ones...²

Демон Лермонтова выражает сознание, опустошенное двойным — общеевропейским и русским — крушением социальных идеалов.

У демона нет своего знамени, но ему присуще интенсивное чувство добра, положительных ценностей, от которых он отторгнут. Лермонтов, как и Байрон, исходивший из революционно-гуманистических представлений, не мог отрицать идею добра, — он мог отрицать и страстно отрицал всю жизнь мещанскую добродетель. Если для него добром были ценности мирового гума-

¹ Каин: ...Я жажду добра.

Люцифер: А кто и что не жаждет его? Кто стремится к злу ради его горькой сущности? Никто — ничто. Это двигатель всего живого и неживого.

² Люцифер: Он, как победитель, назовет побежденное злом; но что такое добро, которое он дает? Если бы я был победителем, его дела были бы сочтены единственным злом...

сторону несчастного, но, по ее мнению, кающегося страдальца, в надежде спасти его; остальное все оставить как есть, и стих:

Она страдала и любила,
И рай открылся для любви...

спасает эпилог. «План твой», отвечал Лермонтов, «недурен, только сильно смахивает на Элоу Soeur des Anges Альфреда де Виньи. Впрочем об этом можно подумать».¹

Образ «готового любить» демона показался Шан-Гирею «безнравственным» именно потому, что лермонтовский демон решительно заявляет о своем праве приобщиться к добру. По свидетельству Мартьянова, Жуковский не одобрил «Демона»;² это вполне вероятно.

В «Герое нашего времени» соотношение между идеями добра и зла, по сравнению с «Демоном», чрезвычайно усложнилось, стало психологическим. Но еще раньше, в 1837 году, в «Песне про купца Калашникова» Лермонтов поставил те же проблемы на особом, фольклорно-историческом материале. В «Песне» демонический характер, мятежная, страстная натура — это опричник Кирибеевич, который отвечает царю:

Сердца жаркого не залить вином,
Думу черную — не запотчевать!

Но герой «Песни» — не опричник, а купец Калашников, представитель демократической среды, защитник твердых жизненных устоев и правдолюбец:

Чему быть суждено, то и сбудется;
Постою за правду до-последневал!

Жизнеощущение Калашникова сформулировано в его обращении к противнику:

А зовут меня Степаном Калашниковым,
А родился я от честнова отца,
И жил я по закону господнему:
Не позорил я чужой жены,
Не разбойничал ночью темною,
Не таился от свету небесного...

..... : : : : :
Не шутку шутить, не людей смешить
К тебе вышел я теперь, бусурманский сын, —
Вышел я на страшный бой, на последний бой!

¹ Записки Сушковой, Л., 1928, стр. 387—388.

² См. П. К. Мартьянов, Дела и люди века, т. III, Спб., 1896, стр. 87.

Монолог Калашникова — никак не уступка мещанской морали, с которой Лермонтов враждовал всю жизнь. Калашников, который, защищая свою честь, выходит на смертный бой с царским любимцем, — это излюбленная Лермонтовым сильная личность, но только движет ею не личный произвол. В отличие от царского опричника, Калашников не индивидуалист; его питают органические силы народной жизни. Минуя опустошенную современность, минуя абстрактную символику демонизма, Лермонтов обращается к народно-исторической стихии русской культуры, чтобы провести абсолютно четкую границу между правдой и неправдой, добром и злом.

Через все творчество Лермонтова проходят повторяющиеся темы и образы; он постоянно возвращался к прежним, иногда отброшенным в незаконченном виде вещам, чтобы целые куски из них перенести в произведение, над которым в данный момент работал.¹ В какой-то мере это делает каждый писатель. Но у Лермонтова это обращение к старым материалам, возрождение старых материалов новым контекстом — повидимому, глубочайшим образом связано с основами его творческой психологии, с его напряженной сосредоточенностью на определенном круге идей. Лермонтову свойственно было упорно вынашивать тему, обновлять ее, давать в разных вариантах, пока наконец он находил удовлетворявшее его воплощение, и тогда только Лермонтов мог сказать то, что в «Сказке для детей» он сказал о демоне:

Я от него отделался стихами.

Замысел «Демона» возникает в 1829 году. Он проходит через «Азраила» и «Ангела смерти» (1831), через стихотворение «Мой демон», через многочисленные варианты «Демона», чтобы наконец в последней редакции поэмы (1841) найти свое завершение, в плане высокого романтизма. Но еще раньше, около 1838—1839 годов, в развитии этой основной для Лермонтова темы наметился перелом и появился второй ее аспект — «Сашка», «Сказка для детей», «Герой нашего времени».

Почти одновременно с первыми набросками «Демона» пишется поэма «Исповедь». «Исповедь» (1830) и «Боя-

¹ См. об этом Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, стр. 61—75 и др.

рин Орша» (1835—1836) — в сущности представляют собой первоначальные редакции «Мцыри».

Герой «Исповеди» — «Боярина Орши» — «Мцыри» лишен всяких признаков разочарованности и демонизма. Это героическая личность, утверждающая безусловную ценность жизни и свободы. Герой погибает, но все, ради чего он погиб, остается в силе. Недаром Лермонтов даже своих разочарованных героев заставляет начинать с жизнеутверждения. Утверждение и отрицание соотнесены для него между собой, и демоническая тема — это тоже тема свободы, но только свободы неудавшейся.

Тему утверждения свободы и жизни Лермонтов, таким образом, разрабатывает одновременно с темой трагической недостижимости или бесцельности личной свободы (тема демона); представляя собой как бы оборотную сторону первой, она выражает кризис субъективного романтического сознания. Обе темы проходят через всю творческую жизнь Лермонтова и в 1839—1841 годах осуществляются наконец в «Мцыри», в «Демоне» и в «Герое нашего времени».¹

Романтики послереволюционной эпохи понимают свободу в первую очередь как свободу личности.

Однако между идеей личной свободы и идеей свободы социально-политической, гарантирующей права человека, существовала тесная связь. Она выражена освободительными тенденциями байронизма, судьбой самого Байрона, русской декабристской поэзией, левым французским романтизмом, в реакционных кругах всего мира считавшимся исчадием революции.

¹ Среди юношеских произведений Лермонтова можно выделить еще группу кавказских поэм («Каллы», «Аул Бастунджи», «Хаджи-Абрек»), в которых объектом романтического пафоса является не столько личность, индивидуальный характер, сколько национальный характер горцев. Эта линия с условной экзотикой, с явной зависимостью от восточных поэм Байрона и Пушкина, казалось, обрывается «Хаджи-Абреком». Но, верный своему принципу вынашивать замысел до полного совершенства, Лермонтов через пять лет после «Хаджи-Абрека», в 1839 году, возвращается вдруг к кавказской поэме правого; и в «Беглеце», поразительно кратком, поразительно сдержанном, поднимает старую тему мести и измены, чтобы раскрыть ее как национальную и вместе с тем общечеловеческую.

В творчестве Лермонтова это соотношение между идеями личной и политической свободы совершенно очевидно.

Лермонтов принадлежал к тому периоду русской культуры, когда декабристы уже погибли, а революционные демократы еще не успели сформироваться. Весьма вероятно, что политические мнения Лермонтова не были приведены в ясную систему, и они, несомненно, вступали в противоречие с предрассудками, привитыми ему средой. Надо тщательно отличать эти житейские навыки, эти признаки сословного воспитания от общественных взглядов человека. Примером может служить Байрон. Сторонник народовластия, поклонник идей Французской революции 1789 года, уничтожившей привилегии дворянства, он в то же время гордился древностью своего рода, своим званием пэра Англии, дорожил связями и успехами в высшем обществе.

Лермонтов не любил уступать первое место. В юнкерской школе он равнялся на самых отчаянных повес; на Кавказе он принял команду над сотней казаков-охотников, прославившихся дикой удалью; в свете он хотел быть победителем. Но даже победителям светская среда навязывала свои законы. Об этих законах и критериях говорит Толстой в своей «Юности» в главе, озаглавленной «Comme il faut»: «Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*. Человек *comme il faut* стоял выше и вне сравнения с ними, он предоставлял им писать картины, ноты, книги, делать добро, он даже хвалил их за это, — отчего же не похвалить хорошего, в ком бы то ни было, но он не мог становиться с ними под один уровень, он был *comme il faut*, а они нет — и довольно». Николинька Иртеньев презирает своих товарищей, студентов-разночинцев, за «некомильфотность», а между тем чувствует к ним инстинктивное влечение. Университетские товарищи Лермонтова рассказывают об его презрительном одиночестве, о том, что он не узнавал однокурсников, встречаясь с ними на публичных балах, и т. д.¹ Это вполне возможно, но не этим определялась идеология Лермонтова.

¹ См., например, П. Ф. Вистенгоф, Из моих воспоминаний, «Исторический вестник», 1884, т. XVI, кн. 5, стр. 332—337.

У Пушкина был период, когда, в связи со своими идеями о прогрессивной роли образованного дворянства, он склонен был рассматривать светское общество как положительный социальный фактор. В творчестве Лермонтова нет никаких следов подобной оценки, вообще положительной оценки роли дворянства. Лермонтов не только не пытается подвести под свое увлечение светом идейную основу, но, напротив того, рассматривает это увлечение как акт личной слабости, в которой нужно оправдываться, если нельзя ее скрыть. В 1838 году Лермонтов пишет М. А. Лопухиной:

«Надо вам сказать, что я несчастнейший человек, вы поверите мне, когда узнаете, что я каждый день езжу на балы. Я пустился в большой свет. В течение месяца на меня была мода, меня наперерыв отбивали друг у друга. Это, по крайней мере, откровенно. Весь этот народ, которому доставалось в моих стихах, старается осыпать меня лестью. Самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихов и хвастаются ими как триумфом. Тем не менее, я скучаю. Просился на Кавказ — отказали, — не хотят даже, чтобы меня убили. Может быть, эти жалобы покажутся вам, милый друг, неискренними; вам, может быть, покажется странным, что я гонюсь за удовольствиями, чтобы скучать, слоняюсь по гостиним, когда там нет ничего интересного. Ну, так я открою вам мои побуждения. Вы знаете, что самый мой большой недостаток — это тщеславие и самолюбие; было время, когда я, в качестве новичка, искал доступа в это общество; это мне не удалось: двери аристократических салонов закрылись передо мною; а теперь в это же самое общество я вхожу уже не как искатель, а как человек, добившийся своих прав. Я возбуждаю любопытство, предо мной заискивают, меня всюду приглашают, а я и виду не подаю, что хочу этого; дамы, желающие, чтобы в их салонах собирались замечательные люди, хотят, чтобы я бывал у них, потому что я ведь тоже лев, да! Я, ваш Мишель, добрый малый, у которого вы и не подозревали гривы. Согласитесь, что все это может опьянять; к счастью, моя природная лень берет верх, и мало-по-малу я начинаю находить все это несносным. Эта новая опытность полезна в том отношении, что дала мне оружие против общества: если оно будет меня преследовать клеветой (а это непременно случится), у меня

будет средство отомстить; нигде ведь нет столько пошлого и смешного, как там. Я уверен, что вы никому не передадите моего хвастовства; ведь сказали бы, что я еще емешнее других; с вами же я говорю, как со своею совестью, а потом так приятно исподтишка посмеяться над тем, чего так добиваются и чему так завидуют дураки, с человеком, который заведомо всегда готов разделить ваши чувства».¹

Итак, интерес к высшему свету обосновывается не идеологией аристократизма, не «прогрессивной ролью культурного дворянства» и пр., но «самолобием и тщеславием». Для Лермонтова это факт не идеологический, но бытовой, следовательно отнюдь не исключавший сочувствия народным, демократическим основам общественной жизни.

Это соотношение отразилось в «Княгине Лиговской», где Печорин автобиографичен в гораздо большей степени, чем Печорин «Героя нашего времени». Печорин отнесся к чиновнику Крайинскому с барским высокомерием, однако, — как это явствует из дальнейшего, — не потому, чтобы он в самом деле считал разночинца человеком низшей породы, но только в силу некоего «гвардейского рефлекса», механически действующего при соприкосновении с фрачником, к тому же не *comme il faut*; в силу навыков поведения, приобретенных в кругу светской молодежи 30-х годов, столь не похожей на декабристскую гвардейскую среду предшествующего десятилетия.

Демократические тенденции не исключались и тем романтическим культом гениальной личности, который Лермонтов исповедует в юности. Это была теория духовного аристократизма, созданная вовсе не аристократией, но идеологами мелкой буржуазии. Когда романтический поэт клеймит «толпу» в ее конкретно-социальном облике, то это либо «светская чернь», либо мещанская обывательская масса. Во всяком случае это не народ, ибо в народе романтики всех национальностей видели великую, самобытную, созидательную силу. Лермонтов неоднократно заявлял о своем презрении к светскому обществу (в «Сашке», в «Герое нашего времени», в

¹ М. Ю. Лермонтов, Полное собрание сочинений, М.—Л., 1937, т. V, стр. 398—399; перевод — стр. 551.

«1-м января») и о своем уважении и сочувствии к народу («Бородино», «Песня про купца Калашникова», «Родина», «Валерик», образ Максима Максимыча и т. д.).

Эту черту уловил в Лермонтове Достоевский: «...Во всех стихах своих он мрачен, капризен... но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ. И вот он раз пишет бессмертную песню о том, как молодой купец Калашников, убив за бесчестье свое государева опричника Кирибеевича, и призванный царем Иваном пред грозные его очи, отвечает ему: что убил он государева слугу Кирибеевича «вольной волею, а не нехотя» («Дневник писателя», 1877, декабрь, гл. II).

В 1841 году Ю. Ф. Самарин записал в своем дневнике разговор с Лермонтовым: «Его мнение о современном состоянии России: *«Ce qu'il y a de pire, ce n'est pas qu'un certain nombre d'hommes souffre patiemment, mais c'est qu'un nombre immense souffre sans le savoir»*.¹

Лермонтов в течение всей своей жизни, притом в эпоху, когда значительная часть дворянской интеллигенции подпала под влияние реакционных идей, придерживался взглядов, резко враждебных существовавшему в России самодержавно-крепостническому режиму. Об этом свидетельствует ряд известных нам биографических фактов: связь с сосланными декабристами, участие в «кружке шестнадцати», близость к редакции «Отечественных записок» и пр., но красноречивее всего свидетельствует творчество Лермонтова. Такие произведения, как «Последний сын вольности», «Вадим», «Новгород», «Смерть поэта» или «Прощай, немытая Россия», не оставляют на этот счет никаких сомнений.

Уже самые ранние опыты Лермонтова показывают, что произведения Лессинга, Шиллера, Байрона, Гюго послужили ему не только литературными образцами, но и школой гуманистических идей и социального протеста. Так, в драме «Испанцы» (1830) Лермонтов протестует против церковного гнета (ужасы инквизиции), против гонения на евреев и выдвигает тему социального неравенства. В «*Menschen und Leidenschaften*» существенную

¹ Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. XII, стр. 56—57. Перевод: «Хуже всего — не то, что некоторое количество людей терпеливо страдает, но то, что огромное количество страдает, само того не сознавая».

роль играет противопоставление богатства и бедности и тема семейного деспотизма. Эта тема переходит и в драму «Странный человек»; в той же драме Лермонтов с чрезвычайной резкостью клеймит крепостное право. Мотив социального неравенства всплывает опять в «Боярине Орше» и т. д. Но наряду с произведениями, выдержанными в духе общеевропейского гуманизма, Лермонтов создает вещи откровенно политические, бьющие прямо по русскому самодержавию, — «Последний сын вольности», «Измаил-бей», «Вадим».

«Последний сын вольности» — поэма о Вадиме Новгородском. Образ легендарного вождя новгородцев, восставших против варяжских князей, имел в русской литературе свою традицию. Княжнин, Рылеев, молодой Пушкин дали ему революционное истолкование. Вообще тема древней псковской и новгородской вольности — одна из характернейших декабристских тем: на этой почве республиканские идеи встретились с идеей национального возрождения России. С поэмой «Последний сын вольности» перекликается стихотворение «Новгород» (1830):

Сыны снегов, сыны славян,
Зачем вы мужеством упали?
Зачем?.. Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..

и стихотворение 1832 года:

Приветствую тебя, воинственных славян
Святая колыбель! Пришлец из чуждых стран,
С восторгом я взирав на сумрачные стены,
Через которые столетий перемены
Безвредно протекли; где вольности одной
Служил тот колокол на башне вечевой,
Который отзвонил ее уничтоженью
И столько гордых душ увлек в свое паденье!..
— Скажи мне, Новгород, ужель их больше нет?
Ужели Волхов твой не Волхов прежних лет?¹

Тему, разрабатывавшуюся поэтами-декабристами в плане исторических применений и аналогий, Лермонтов раскрывает прямо — как тему будущей русской революции:

Погибнет ваш тиран,
Как все тираны погибали!..

¹ Лермонтовский отрывок отчасти напоминает «Новгород» Вежевитинова (написан в 1827 году, напечатан, с цензурными купюрами, в 1829 году).

Та же прямота революционной фразеологии в стихотворении «Предсказание», написанном, очевидно, под впечатлением холерных бунтов 1830 года:

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет...

Картина массового крестьянского восстания завершается образом вождя восстания — таинственного романтического героя:

И зарево окрасит волны рек;
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож;
И горе для тебя! — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

Быть может, это первый замысел «Вадима».

В том же 30-м году Лермонтов двумя стихотворениями откликается на Июльскую революцию во Франции; он клеймит Карла X как тирана, пролившего праведную кровь граждан.

Противопоставляя русскую народность той государственности прусского образца, которую насаждали в России императоры из Голштинского дома, декабристы обращаются к древней русской истории, заимствуют оттуда эпизоды, связанные с национальными освободительными войнами русского народа. В своей думе «Дмитрий Донской» Рылеев подчеркивает освободительные, гражданские цели борьбы русских с татарами:

Летим — и возвратим народу
Залог блаженства чуждых стран:
Святую праотцев свободу
И древние права граждан!

«К врагам! За Дон! — вскричали войски: —
За вольность, правду и закон!»
И, повторяя клик геройский,
За князем ринулися в Дон.

Помчался хан в глухие степи,
За ним шумящим враном страх;
Расторгнул русский рабства цепи
И стал на вражеских костях!...

Александр Одоевский в Читинском остроге пишет поэму «Василько», в которой речь идет о борьбе с поля-

ками. Катенин посвятил битве при Калке стихотворную повесть «Мстислав Мстиславич» (1819). В 1831 году Лермонтов набрасывает план большой поэмы о Мстиславе Черном. Катенин и Лермонтов, повидимому, пользовались одним и тем же источником. Описывая в «Истории Государства Российского» битву при Калке, Карамзин в числе предводителей русского войска, кроме князя Мстислава Галицкого (герой поэмы Катенина), упоминает еще нескольких Мстиславов — Киевского, Черниговского и др. В примечаниях к третьему тому истории Карамзин приводит сообщение Татищева о том, «что Михаил, сын Всеволода Чермного, уехал в Новгород, а оттуда в Владимир к Георгию...»¹ Из контаминации многочисленных Мстиславов с Михаилом, сыном Всеволода Чермного, вероятно, и возник лермонтовский Мстислав Черный. По черновику видно, что Лермонтов колебался — не назвать ли своего героя Всеволодом.

Лермонтов не осуществил свой замысел, но следы его остались в лирике. Б. М. Эйхенбаум указывает на связь с «Мстиславом Черным» стихотворений «Отрывок» и «Баллада»,² быть может сюда же примыкает и «Песнь барда», в которой речь идет о том, что

... князь земли родной
Приказу ханскому внимал...

Сюжет стихотворения, озаглавленного «Баллада», намечен в черновом плане «Мстислава»: «Каким образом умирает Мстислав. Он израненный лежит в хижине, хозяйка-крестьянка баюкает ребенка песнью: *Что за пыль пылит...* Входит муж ее израненный. Умиравший воин восклицает:

Свершилось! торжествуй, проклятый!..
Наш милый край порабощен,
Татар мечи не удержали —
Орда взяла и наши пали».

В поэме Катенина израненного князя Мстислава приближенные везут в ладье,³ и по дороге он оплакивает

¹ Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. III, Спб., 1818, стр. 175.

² Лермонтов, М.—Л., 1937., т. I, стр. 469—470.

³ У Карамзина читаем: «Мстислав Галицкий, испытав в первый раз ужасное непостоянство судьбы, измученный, горестный, бросился в ладню, переехал за Днепр и велел истребить все суда, чтобы татары не могли за ним гнаться» («История Государства Российского», т. III, Спб., 1818, стр. 239).

унижение родины. Вовсе не обязательно, чтобы Лермонтов в данном случае подражал Катенину. Возможно, что он в 1831 году даже не знал поэму «Мстислав Мстиславич», напечатанную в 1820 году в «Сыне отечества» и только в 1832 году появившуюся в сборнике стихотворений Катенина. Важна аналогичная политическая трактовка материала. В этом отношении Лермонтов — подлинный преемник поэтов-декабристов.

В поэме «Измаил-бей» декабристская тема национально-освободительной борьбы осуществляется на кавказском материале, и Лермонтов, проявляя исключительную широту политических взглядов, не всегда свойственную в национальном вопросе декабристам, выражает сочувствие горцам, отстаивающим свою независимость (недаром поэма была сильно урезана цензурой).

Наконец, в «Вадиме» Лермонтов коснулся проблемы пугачевского движения, — проблемы, которая в 30-х годах, отмеченных многочисленными крестьянскими восстаниями, особенно волнует умы, над которой в ту же эпоху работает Пушкин. И здесь опять-таки для человека, вышедшего из рядов дворянского класса, Лермонтов занимает крайнюю позицию. Он трактует крестьянское восстание как ужасное, катастрофическое, но совершенно закономерное следствие крепостнической системы.

Но ранние политические произведения Лермонтова страдают внутренним противоречием. Измаил-бей — демонический герой, опустошенный, не верящий в осуществимость идеала свободы, — оказывается в то же время вождем своего народа в его освободительной борьбе. Измаил-бей индивидуалистически осмысляет национальное дело, которое он возглавил:

Но в бурях битв не думал Измаил
Сыскать самозабвенья и покоя.
Не за отчизну, за друзей он мстил, —
И не пленялся именем героя;
Он ведал цену почестей и слов,
Изобретенных только для глупцов! —
Недолгий жар погас! душой усталый,
Его бы не желал он воскресить;
И не родной аул, — родные скалы
Решился он от русских защитить!..

В «Вадиме» демонический герой, движимый местью, любовью, сознанием своего уродства, оказывается

вождем восставшей народной массы, которой он внутренне чужд (то же соотношение между героем и крестьянской массой находим в поэме Байрона «Лара»). Вообще в «Вадиме» слабее всего главный герой. Образ Вадима, целиком зависящий от западных образцов, примитивный и мелодраматичный, особенно проигрывает рядом с массовыми крестьянскими сценами повести, гораздо более зрелыми и простыми; в них сказывается уже способность к бытовому наблюдению. Быть может, эта внутренняя неувязка между двумя планами повести — массовым и индивидуальным — побудила Лермонтова оставить ее незаконченной. Другой лермонтовский Вадим — Вадим из «Последнего сына вольности» — лишен черт разочарованного героя, но этот борец за свободу также в значительной мере действует под влиянием любви, а потом отчаяния и желания отомстить за гибель возлюбленной.

Это черта, присущая всем вообще юношеским поэмам и драмам Лермонтова: личные, в особенности любовные, мотивы поведения героев затемняют основной замысел, так или иначе выражающий идею свободы. В начале 30-х годов любовная тема имела для Лермонтова острый личный смысл. Это годы его несчастных увлечений В. А. Лопухиной и Н. Ф. Ивановой. Быт и литература вступают во взаимодействие. Проникнутый литературными интересами юноша — в быту оформляет свои любовные страдания по романтическим образцам. В то же время тема несчастной любви присутствует в каждом его поэтическом замысле. Лермонтовские герои этих лет — и восторженные и разочарованные — в то же время влюбленные герои и, конечно, несчастные в любви. Это относится и к демону, и к Арбенину, и к персонажам семейных драм Лермонтова, даже к Вадиму, так как любовь Вадима к сестре приобретает трагический характер.

В «Демоне» любовная тема вполне оправдана. Любовь демона к смертной женщине и составляет самый сюжет поэмы, сохраненный Лермонтовым вплоть до последнего варианта. Но в других случаях для развития любовной трагедии демонизм оказывался излишним; и обратно — любовная тема, врываясь в коллизию борьбы за свободу, личную или политическую, разрушала ее идейную цельность. Вот, по мере того как

растет и созревает гений Лермонтова, тема несчастной любви теряет господствующее значение. Поведение романтического героя все больше очищается от личных и случайных мотивов, все отчетливее предстает как проблема миропонимания.

В этом отношении замечательна творческая история «Мцыри». В первом варианте этого сюжета («Исповедь», 1830) герой протестует против монастырского гнета главным образом потому, что монастырь обрекает его на разлуку с любимой девушкой; в «Боярине Орше» (1835—1836) коллизия осложняется и социальным протестом (Арсений — безродный бедняк, впоследствии «благородный разбойник») и требованием свободы как таковой, но любовный мотив все же преобладает:

С тех пор задумчив, одинок,
Тоской по вольности томим,
Но нежным голосом твоим
И блеском ангельских очей
Прикован у тюрьмы моей,
Задумал я свой край родной
Навек оставить, но с тобой!..

Не удовлетворенный «Оршею», Лермонтов через несколько лет перерабатывает его в «Мцыри», снимая любовные и вообще узко-личные мотивы:

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил, и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.
Давным-давно задумал я
Взглянуть на дальние поля,
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

В этих строках весь замысел поэмы. Действия ее героя не определяются ничем кроме тяги к свободе и родине. Так, по-новому целостная и очищенная от всякой примеси, тема поднимается на новую идеологическую высоту.

Мы не можем судить об окончательном замысле «Сашки» и «Сказки для детей», но образ Печорина проделал эволюцию, аналогичную Мцыри. В «Княгине Лиговской» любовный конфликт, повидимому, должен был играть решающую роль, но Лермонтов не закончил эту

повесть, а в «Герое нашего времени» тщательно освободил трагедию Печорина от случайных элементов. Печорин молод, красив,¹ материально обеспечен, любим женщинами; нет оснований предполагать, чтобы, подобно Измаилу-бею, его в прошлом постигла какая-нибудь любовная катастрофа. Душевные страдания Печорина «беспричинны», и эта беспричинность — черта, внесенная рукой зрелого мастера; она полагает социальный смысл характера Печорина, она-то и утверждает его в правах «героя времени», представителя поколения. Для разочарования и скорби у Печорина нет никаких личных оснований, следовательно есть основания общественного порядка, — эта простая формула становится формулой политического осмысления печоринского демонизма. В отличие от «Вадима» или «Последнего сына вольности», в «Герое нашего времени» нет прямых политических высказываний, а между тем внутреннюю революционную направленность этой вещи остро чувствовали современники и потомки.

Из всего этого, разумеется, вовсе не следует, что любовная тема как таковая исключает всякое социальное обобщение в литературе. Речь идет только о характерной черте эволюции Лермонтова. Возможно, что в юности семейно-любовная тема имела для Лермонтова слишком личный, прямо биографический смысл, что она в слишком сыром виде вторгалась в его поэтические замыслы. Как бы то ни было, Лермонтов по мере своего творческого роста преодолевал ее господство. Годами вынашивая и варьируя свои поэтические замыслы, отступая от них, возвращаясь снова, Лермонтов наконец в 1839—1840 годах создает два вершинных произведения — «Мцыри» и «Героя нашего времени», в которых проблема личности и свободы ставится в чистом виде в двух ее основных аспектах — в аспекте героического жизнеутверждения и в аспекте сомнения и отчаяния. Так Лермонтов, прежде чем пересмотреть романтический индивидуализм, овладевает сполна обоими элементами романтического индивидуализма — героикой и рефлексией.

Вокруг основных для него проблем личности и сво-

¹ Отмечу, что Печорин первого варианта («Княгиня Лиговская») некрасив. Повидимому, ему придано портретное сходство с Лермонтовым.

бо́ды Лермонтов сгруппировал ряд однотипных персонажей. Но единство трагического протестующего сознания могло до конца осуществиться только потому, что он ввел в свою поэзию еще одного героя — авторское лирическое я, которое охватило и связало между собой мир лермонтовских персонажей, так что мир этот стал как бы отражением лирического я.

Но если драматургия Лессинга и Шиллера, поэмы Байрона, байронические поэмы Пушкина, Козлова и т. д. служили начинающему Лермонтову образцом, то в области лирики он непосредственно унаследовал темы и формы внутренне гораздо менее ему близкие. Инерция существующих литературных форм приобретает огромную власть над молодым писателем, и подчинить лирический материал новому единому образу поэта было трудной задачей, которую Лермонтов разрешал годами.

Лирика Лермонтова распадается на два основных периода: 1828—1832 и 1836—1841 годы. В годы пребывания в юнкерской школе (1833—1834) и в первый год военной службы Лермонтов написал только две поэмы («Хаджи Абрек» и «Боярин Орша»), если не считать его «юнкерских поэм» не для печати, и почти не писал лирических стихов. Снова и по-новому он начинает писать с 1836 года. Таким образом, 1832 год является естественным пределом для юношеской лирики Лермонтова.

Среди самых ранних ученических опытов Лермонтова можно найти сколки с определенных оригиналов, даже с Батюшкова:

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень черемух и акаций,
Чтоб разделить святой досуг
В объятьях мира, муз и граций.

(„Пир“, 1829)¹

Но в сущности уже в 1829—1830 годах к юношеской лирике Лермонтова можно применить то, что писал о Лермонтове в 1844 году Кюхельбекер: «Простой и даже самый лучший подражатель великого или хоть даровитого одного поэта, разумеется, лучше бы сделал, если бы никогда не брал в руки пера. Но Лермонтов не таков, он подражает или, лучше сказать, в нем найдутся отголоски и Шекспиру, и Шиллеру, и Байрону, и Пушкину, и Кю-

¹ См. также стихотворение «Цевница» (1828).

хельбекеру, и даже Пфифрели, Глейму и Илличевскому. Но и в самых подражаниях у него есть что-то свое, хотя бы только то, что он самые разнородные стихи умеет спаять в стройное целое, а это не безделица». ¹ Начинаящий Лермонтов широко прибегал к текстуальным или почти текстуальным заимствованиям из русских и иностранных источников. Но именно пестрота, иногда даже противоречивость источников, использование, по выражению Кюхельбекера, «самых разнородных стихов» свидетельствует о том, что Лермонтов и в юности не был склонен подчиняться чужой системе.

В юношеской лирике Лермонтова нет уже жанров в том смысле, как их понимали еще в начале XIX века, но есть следы, пережитки жанров — политической оды, сатиры («Булевар», «Пир Асмодея» и др.), баллады, любовной элегии или романса. Постепенно все ценное, что было для него в этих жанрах, Лермонтов сумел перестроить и сочетать в то новое своеобразное целое, которое Белинский назвал «лермонтовским элементом».

Так например, первоначально гражданские стихи образуют в творчестве Лермонтова особый раздел (стихи о Новгороде, стихи об Июльской революции, «Настанет год, России черный год» и др.). Это как бы фрагменты декабристской гражданской оды, декабристской исторической думы и поэмы. В дальнейшем Лермонтов пошел иным путем. После заключительных шестнадцати строк «Смерти поэта» он не писал вещей специально-политических (исключение составляет «Прощай, немытая Россия»). Но зато политическая мысль пронизывает основные произведения второго периода («Дума», «Поэт», «Как часто, пестрою толпою окружен»); гражданское негодование и протест становятся неотъемлемой принадлежностью лермонтовского героя.

Постепенно этот герой вбирает в себя и лиризм и обличение, сначала данные у Лермонтова раздельно. Но это дело будущего. В начале же 30-х годов в поэзии Лермонтова основную массу составляют чисто лирические вещи. Его не привлекают ни обобщенные медитации Баратынского, ни натурфилософская символика Любимова. Он ищет самого эмоционального, самого непосредственного выражения душевной жизни. Если не

¹ Дневник В. К. Кюхельбекера, Л., 1929, стр. 292.

считать политических стихов, то в юношеской лирике, как и в юношеских поэмах, господствует любовная тема. Лермонтов начинает традиционными любовными стихами:

Благодарю!.. вчера мое признание
И стих мой ты без смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю!

В другом краю ты некогда пленяла.
Твой чудный взор и острота речей
Останутся навек в душе моей,
Но не хочу, чтобы ты мне сказала:
Благодарю!

(1830)

Или:

Итак, прощай! впервые этот звук
Тревожит так жестоко грудь мою.
Прощай! шесть букв приносят столько мук,
Уносят все, что я теперь люблю.
Я встречу взор ее прекрасных глаз
И может быть... как знать... в последний раз!

Таких вещей много. Но в лучших стихотворениях первого периода сквозь элегическую оболочку пробивается уже новый лирический герой, носитель «лермонтовского элемента».

Любовная элегия оказалась преобразованной с того момента, как индивидуальный, наделенный определенными психологическими чертами герой занял место абстрактного элегического я. Элегическое я само по себе нейтрально, к нему только прикрепляется изображаемое в стихотворении чувство. Лермонтов, напротив того, подчеркивает, что изображаемые чувства и настроения вовсе не вытекают только из данной любовной коллизии, но органически принадлежат сознанию героя:

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье.
...
Но пылкий, но суровый нрав
Меня грызет от колыбели...

Любовная коллизия переплетается с историей человеческой души, движется вместе с рассказом об ее исканиях и заблуждениях. Элегия русских карамзинистов, как элегия всего европейского сентиментализма, была посвящена раскрытию мира эмоций. Но элегическое пе-

реживание принадлежит человеку вообще, — точнее говоря, человеку от сентиментализма, человеку с чувствительной душой. В своей работе «У истоков русского сентиментализма» Г. А. Гуковский пишет: «...Самая психологическая среда, сфера эмоций, выражаемая этим словарем [т. е. словарем сентименталистов], субъективна, но не индивидуальна. Она возникает на основе идеи человека и человечности, но вне осмысления этой идеи буржуазно-индивидуалистическим сознанием. Человеческая психика, даже в ультрасубъективном ее истолковании, мыслится Муравьевым, как отчасти и Жуковским, — как единая и сама себе всегда равная. У Муравьева, стремящегося передать свое переживание, а не внешний мир, самое я — «общечеловечно», устойчиво в своих функциях, не отличается от других я. В этом существенная разница муравьевского субъективизма от, скажем, байроновского». ¹

Впоследствии крупнейшие русские поэты 10-х—20-х годов детализировали, углубили, усложнили выражение элегических эмоций, но они в сущности не стремились отменить абстрактное и обобщенное лирическое я. Элегия мыслилась как жанр, а форма и содержание каждого жанра были predeterminedены заранее. В этой отрешенности от индивидуальных переживаний и мыслей автора — сущность жанровой системы.

В творческом развитии Пушкина наступил момент, когда он вообще отошел от элегии, но пока Пушкин писал элегии, он сохранял общие условия жанра. В этих пределах Пушкина занимало другое: уточнение, детализация эмоций. В поздних любовных элегиях Пушкина вместо суммарной батюшковской *задумчивости*, *разлуки* или *печали* мы встречаемся с единичной, психологически конкретной ситуацией. Таковы элегии 1825—1830 годов «Сожженное письмо», «Под небом голубым страны своей родной», «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Я вас любил, любовь еще быть может...», «Для берегов отчизны дальной». Но так или иначе предметом пушкинской элегии остается переживание, хотя и раскрытое по-новому. Это относится и к Баратынскому.

У Лермонтова есть стихотворение 1832 года («К*»),

¹ Гр. Гуковский, Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века, Л., 1938, стр. 284.

напоминающее знаменитую элегию Баратынского «Разуверение» («Не искушай меня без нужды»):

Оставь напрасные заботы,
Не обнажай минувших дней;
В них не откроешь ничего ты,
За что б меня любить сильней.
Ты любишь — верю — и довольно;
Кого, — ты ведать не должна,
Тебе открыть мне было б больно,
Как жизнь моя пуста, черна.
Не погублю святое счастье
Такой души и не скажу,
Что недостойн я участия,
Что сам ничем не дорожу;
Что все, чем сердце дорожило,
Теперь для сердца стало яд,
Что для него страданье мило,
Как спутник, собственность иль брат.
Промолвив ласковое слово,
В награду требуй жизнь мою;
Но, друг мой, не проси былого,
Я мук своих не продаю.

Стихотворение Лермонтова местами очень близко к «Разуверению»:

• Не искушай меня без нужды	Оставь напрасные заботы,
•	Не обнажай минувших дней
• Не заводи о прежнем слова	•
	Но, друг мой, не проси былого

Из этих сопоставлений, впрочем, вовсе не следует, что здесь имеет место подражание или заимствование. Важно установить различие в методе при явном сюжетном сходстве. «Разуверение» посвящено переживанию, развитию с тонкостью и сложностью, свойственными лирике Баратынского. Но лирическое я в этой элегии по-прежнему лишено конкретного содержания. Это обще-элегический персонаж, субъект эмоции. В сочетании

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь...

я остается нейтральным, и не на нем стоит смысловое ударение.

Совершенно иное содержание приобретают личные местоимения у Лермонтова:

Ты любишь — верю — и довольно;
Кого, — ты ведать не должна...
•
Что недостойн я участия,
Что сам ничем не дорожу...

Стихотворение восемнадцатилетнего Лермонтова, по сравнению с «Разуверением» Баратынского, незрело. Начинаящий поэт уступает Баратынскому в тонкости анализа чувства. Но за лермонтовским я стоит уже нечто новое — неповторимая индивидуальность. Любовная элегия превращается в автохарактеристику, переживание подчиняется личности и мыслится как производное от обрисованного в стихотворении демонического характера.

Лирическая обрисовка этого характера начинается в 1829 году стихотворением «Портреты»:

Он не красив, он не высок;
Но взор горит, любовь сулит;
И на челе оставил рок
Средь юных дней печать страстей.
Власы на нем как смоль черны,
Бледны всегда его уста...

Это явно автопортрет — физический и моральный.

В стихотворении «На жизнь надеяться страшась» Лермонтов говорит о «грозном духе», овладевающим человеческой памятью:

Терзать и мучить любит он;
В его речах нередко ложь...
Он точит жизнь как скорпион.
Ему поверил я — и что ж!
Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

Здесь поражает неожиданностью автобиографическая деталь, указание на отроческий возраст — конкретность, сразу отделяющая лирического героя Лермонтова от безвозрастных, заведомо отцветших элегических поэтов.

В стихотворении «1831-го июня 11 дня», центральном для первого периода, воспоминания детства, любовные неудачи, разочарование в людях, — все это иллюстрирует историю мятежной души:

Под ношей бытия не устает
И не хладеет гордая душа;
Судьба ее так скоро не убьет,
А лишь взбунтует; мщением дыша
Против непобедимой, много зла
Она свершить готова, хоть могла
Составить счастье тысячи людей:
С такой душой ты бог или злодей...

Создаваемый юным Лермонтовым образ бунтующего и вечно мятущегося человека имел, конечно, глубокие корни в психике самого поэта, но вместе с тем это уже с самого начала образ поэтически обобщенный. Это байронический герой в лирике. Он питается душевной жизнью своего творца, но, не сводимый к личности Михаила Юрьевича Лермонтова, вместе с тем существует как факт мирового романтизма. Он автобиографичен и в то же время выходит за пределы личного опыта поэта. Так, в том же стихотворении «1831-го июня 11 дня» Лермонтов говорит о гибели своего героя:

Я предузнал мой жребий, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец,
Но равнодушный мир не должен знать.
И не забыт умру я. Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне.

.....
Кровавая меня могила ждет,
Могила без молитв и без креста,
На диком берегу ревуших вод
И под туманным небом; пустота
Кругом...

Мотив гибели на эшафоте проходит через ряд юношеских стихотворений Лермонтова; иногда он проникает в любовную тему, совершенно ее преобразуя:

Настанет день — и миром осужденный,
Чужой в родном краю,
На месте казни — гордый, хоть презренный,
Я кончу жизнь мою;
Винновный пред людьми, не пред тобою
Я твердо жду тот час.
Что смерть? — лишь ты не изменись душою —
Смерть не разрознит нас.

То же в стихотворении «К*» («Когда твой друг с пророческой тоскою») и в стихотворении «Из Андрея Шенье». У Шенье такого стихотворения нет, так что эту вещь нужно рассматривать как лермонтовскую оригинальную, в которой он, вслед за Пушкиным, обращается к памяти поэта, превращенного либеральной традицией в мученика за свободу. В стихотворении «Из Андрея

Шенье» любовные мотивы переплетаются с предсказанием «ужасного жребия» поэта:

За дело общее, быть может, я паду
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу...

Эти строки свидетельствуют о том, что тема «ужасного жребия» имела для Лермонтова политический смысл.

Это органический элемент его юношеской революционной поэзии. Лермонтова, как и всех его сверстников, волновал образ повешенных декабристов.

Итак, герой Лермонтова принимает облик борца, восставшего против существующего общественного уклада и обреченного на гибель; в то же время он, — не теряя своего единства, — приобретает демонические черты. В комментарии к изданию «Academia» (т. I, стр. 438) указывается, что стихотворение 1829 года «Молитва» написано под влиянием стихотворения Веневитинова «Моя молитва». Скорее здесь можно было бы говорить о поэтической полемике. Стихотворение Веневитинова выдержано в религиозно-примиренном тоне:

Души невидимый хранитель!
Услышь моление мое!
Благослови мою обитель
И стражем стань у врат ее...

У Лермонтова:

Не обвиняй меня, всесильный,
За то, что в заблужденьи бродит
Мой ум далеко от тебя;
За то, что лава вдохновенья
Клокочет на груди моей;
За то, что дикие волненья
Мрачат стекло моих очей;
За то, что мир земной мне тесен,
К тебе ж приникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

Это чисто демоническая концепция: бунтующий дух во имя свободы восстает против божественного правопорядка, — концепция, которая должна быть поставлена в связь с «Азраилом», с «Демоном», с двумя стихотворениями, озаглавленными «Мой демон», и т. д.* Но демон здесь уже прямо отождествляется с лирическим героем, сообщает ему свои черты.

Лермонтовский лирический герой — то боец, обреченный «ужасному жребию», то демон — грандиозен. И в этой атмосфере романтической грандиозности Лермонтов пишет:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества или гибели моей...

Он пишет знаменитое свое стихотворение:

Нет, я не Байрон, я другой, —
Еще неведомый избранник,
Как он гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или бог — или никто!

Поэт-мальчик сравнивает себя с Байроном, душу свою — с океаном и делает бога посредником между собою и толпой. Юношеская лирика Лермонтова появилась в печати тогда, когда никто уже не сомневался в праве Лермонтова на торжественную и трагическую интонацию. В частности стихотворение «Нет, я не Байрон», напечатанное впервые в 1845 году, прозвучало как поэтическое credo завершившего свой путь поэта, как волнующее предсказание его безвременной гибели. Напечатанное в 1832 году, оно воспринималось бы иначе.

В 30-х годах речь шла не о том, чтобы создать грандиозные образы, но о том, чтобы оправдать грандиозные образы, сделать их убедительными. Литература 30-х годов не испытывала недостатка в «грандиозности»; в повестях Марлинского и стихотворениях Бенедиктова кипели «вулканические страсти» (выражение Белинского); в мистериях и «фантазиях» Тимофеева действовали все силы земли и неба, Кукольник изображал трагическую судьбу Торквато Тассо. «И Гете не охотно бы выступил на Рафаэля, Микель-Анджело, Канову, — писал Шевырев, — но г. Кукольник пускается на всех».

Вульгаризаторы пользовались смесью всевозможных романтических формул, давно потерявших связь со своими идейными источниками, притом пользовались

формально — в плане «литературных красот». Подобная беспринципность приводила к совмещению самых несовместимых вещей, которые тут же отменяли друг друга. Это относится не только к Бенедиктову с его удивительной смесью шиллеровских образов и галантерейного языка, но и к людям гораздо более высокого идейного уровня, например к Полевому.

В 1841 году Белинский рецензирует роман Полевого «Абаддона», герой которого Вильгельм Рейхенбах был задуман как «истинный поэт, душа глубокая, пламенная, могучая».

Белинский, всю жизнь сражавшийся против вульгарного романтизма, писал: «И чем же оканчивается любовь нашего великого поэта? А вот чем, послушайте: «Генриета ни за что не хотела соглашаться с Вильгельмом, который уверял, что с этих пор он перестанет писать стихи. На усиленные требования Генриеты не оставлять стихов, он отвечал, смеясь, что готов писать, но только колыбельные песни для своих детей. Тут нескромному Вильгельму зажали рот маленькою ручкою, краснели и не знали куда деваться, пока другие собеседники смеялись громко»... О, честное компанство добрых мещан! О, великий поэт, вышедший из маленькой фантазии! Видите ли, как ложная, натянутая идеальность сходится наконец с пошлою прозою жизни, мирится с нею на конфетных страстишках, картофельных нежностях и плоских шутках!... Это не то, что на человеческом языке называется «любить», а то, что на мещанском языке называется «амуриться»...¹ Белинский подчеркивает, что совмещение «натянутой идеальности» с мещанским воззрением на жизнь тотчас же разоблачает натянутую идеальность.

Нечего и говорить, что для Полевого, одного из крупнейших деятелей русского романтического движения, романтизм не сводился к литературным красотам. Но как писатель Полевой был слишком беспомощен, чтобы оправдать грандиозность собственных установок. В статье о Полевом Чернышевский приводит рецензию Белинского на «Абаддону» и добавляет:

«Откуда взял автор своего Рейхенбаха? Разве один из характеристических типов нашего тогдашнего общества

¹ В. Г. Белинский, Сочинения, под ред. С. А. Венгерова, т. VI, Спб., 1903, стр. 155—156.

составляли пылкие великие поэты с глубоко страстными натурами? — вовсе нет, о таких людях не было у нас и слуху. Рейхенбах просто придуман автором...

«...Вопросы о близком соотношении поэтических созданий к жизни общества не приходили и в голову романтическим сочинителям, — они хлопотали только о том, чтобы изображать бурные страсти и раздражительные положения неистово фразистым языком».¹

В 30-х годах вопрос об осуществлении высокого романтизма — это в первую очередь вопрос об адекватности слова своему предмету, об идеологической подлинности, о внутреннем праве поэта на возвышенную поэтическую речь. К концу 30-х годов это право завоевал Лермонтов.

Эпигоны элегической школы Батюшкова — Жуковского пользовались готовым, проверенным поэтическим словарем, составленным по законам «хорошего вкуса». У начинающего Лермонтова положение гораздо более трудное. Нужна была необычайная, покоряющая сила идеологической подлинности, чтобы не прозвучали «бенедиктовщиной» строки:

За то, что лава вдохновенья
Клокочет на груди моей;
За то, что дикие волненья
Мрачат стекло моих очей...

Оправданием этих строк и им подобных служит вся совокупность юношеской поэзии Лермонтова. Это поэзия о трагическом избраннике и борце за свободу, о человеке великих страстей и исканий, грандиозность которых непосредственно выражается в напряженном, приподнятом, гиперболическом словоупотреблении. Создаваемый уже в юношеских стихах Лермонтова авторский образ — это и есть ведь образ «пылкого великого поэта с глубоко страстной натурой». Чернышевский посмеялся над опытом подобного характера, встретив его у Полевого; в поэзии Лермонтова — Чернышевский перед этим образом преклонился; и уж конечно он не сомневался в том, что Лермонтов имеет самое близкое отношение к «жизни русского общества».

¹ «Очерки гоголевского периода русской литературы», Спб., 1893, стр. 28—29.

Работа Лермонтова над образом лирического героя прерывается в 1832 году. Только в 1836—1837 годах, уже зрелым поэтом, Лермонтов возвращается к лирике.

В лермонтовской лирике второго периода (1836—1841) субъективный, эмоциональный элемент резко идет на убыль. Лирический герой предстает теперь в более сложной, опосредствованной форме, но попрежнему остается основой и оправданием романтического пафоса Лермонтова; и в поэзии Лермонтова попрежнему нет «случайностей».

Так, восточные баллады Лермонтова, казалось бы, не имеющие отношения к лирическому герою, входят в сферу этого героя как элемент романтического, «байронического» интереса к Востоку. Так, немногочисленные и весьма вольные переводы Лермонтова всегда служат выражением его собственных эмоций.

Лермонтов вообще не ощущает себя переводчиком. Тема безнадежности («Душа моя мрачна»), или одиночества («На севере диком»), или неудавшейся любви («Они любили друг друга»), или усталости («Горные вершины») — это уже не тема Байрона, Гете или Гейне, но тема, знакомая каждому читателю Лермонтова.

Отходя от лирической исповеди, от откровенного автобиографизма своих первых опытов, Лермонтов в последние годы все настойчивее обращается к повествовательным формам стиха, но придает им волнующий личный смысл.¹ Кратчайшие лирические новеллы и баллады (вовсе уже не похожие на балладу) символически выражают душевную жизнь поэта-героя. Это как бы отдельные участки бытия, на мгновение вырванные и преломившиеся все в том же едином сознании: «Тучи», «Сосна», «Утес», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» — романтическая символика природы, зашифровывающая мотивы изгнания, одиночества, опустошенности.

В «Тучах» символический план настолько прозрачен,

¹ Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, стр. 113—114 и др.

что Лермонтов откровенно приписывает тучкам в высшей степени человеческие свойства и отношения:

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? Злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Тюремные новеллы «Узник», «Сосед», «Пленный рыцарь» вплетаются в субъективную лирику Лермонтова и автобиографическими подразами и в особенности темой свободы. В «Пленном рыцаре» лирическое я формально отсутствует. Но это стихотворение, несмотря на балладный ритм и балладные аксесуары ничего общего не имеющее с настоящей эпической балладой, в тюремном цикле, быть может, самое лирическое и личное; оно утверждает, что человеку, потерявшему свободу, в качестве выхода остается смерть.

С юности занимавшая Лермонтова тема предвиденья поэтом своей насильственной смерти, «ужасного удела» снова возникает в стихотворении «Сон», с его сложным и странным построением.

«Любовь мертвеца» — это тоже старый и очень личный для Лермонтова сюжет («Гость», «Настанет день — и миром осужденный», «Когда последнее мгновение» и др.) с изменившей женщиной и влюбленным, который не перестает и за гробом любить и преследовать возлюбленную.

В «Любви мертвеца» сюжет этот психологизовался, окончательно утратив свои фольклорные и балладные признаки.

Фольклорное обличье тот же сюжет сохраняет у Гейне, в стихотворении «Die Jungfrau schläft in der Kammer»; старая история Леныры вплетается в лирический контекст «Книги песен». Вот эта скрытая и страшно напряженная эмоциональность стихотворных повестей, рассыпанных среди прямо лирических стихотворений, сближает Гейне с Лермонтовым. Повести и баллады «Книги песен», вероятно, стимулировали работу Лермонтова над такими вещами, как «Любовь мертвеца», «Сон».

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;
Sie tragen mich leicht und luftig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm'ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
«Was willst du, thörichter Reiter,
Mit deinem thörichtem Traum?»¹

В 1837 году Лермонтов создает еще вещи, непосредственно продолжающие традицию его юношеских автохарактеристик: «Гляжу на будущность с боязнью», «Я не хочу, чтоб свет узнал», «Не смейся над моей пророческой тоской», но ни одно из этих стихотворений он сам не напечатал. Точно так же Лермонтов не печатает, — очевидно, не придавая им значения, — элегические любовные стихотворения 1837 года («Как небеса твой взор блистает», «Она поет — и звуки тают»).

В лирике Лермонтова (и это особенно знаменательно) также совершается процесс преодоления любовной темы как самодовлеющей и господствующей. Любовная эмоция то поглощается повествовательной формой («Кинжал», «Сон», «Свидание», «Ребенку», «Любовь мертвеца», «Из-под таинственной холодной полумаски», «Они любили друг друга» и пр.), то подчиняется основному мотиву скорби и протеста (как например, в стихотворениях «Договор» и «Я верю: под одной звездою»).

Отказ от откровенной интимности юношеских стихов,

¹ Осенний ветер качает деревья, ночь сыра и холодна; закутанный в серый плащ, я в одиночестве еду верхом по лесу. Я еду верхом, и меня обгоняют мои мысли; они легко и воздушно несут меня к дому моей любимой. Собаки лают, при трепетном свете свечей появляются слуги; звеня шпорами, я бросаюсь наверх по винтовой лестнице. В сияющей, устланной коврами комнате так ароматно и тепло. Там встречает меня прелестная, и я бросаюсь в ее объятия. Ветер свистит в листья, дуб говорит мне: «Чего ты хочешь, глупый всадник, со своим глупым сном?»

быть может, связан для Лермонтова с тем принципом поэтического целомудрия, не позволяющего выставлять «гной душевных ран», о котором он говорит в декларативном «Не верь себе»:

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и выюгой, —
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя...

Объективируя свой лиризм, Лермонтов шел двумя путями — к символическому выражению эмоции в кратчайших лирических новеллах и к превращению субъективной лирики в гражданскую лирику.

Автохарактеристика обобщается, герой приобретает социально-типические черты представителя русской интеллигенции последекабристской эпохи. Д. Е. Максимов правильно заметил: «Даже в субъективной лирике Лермонтова в последние годы его жизни обнаруживается стремление к объективации. Не случайно, например, возникновение безличной формы («И скучно и грустно») ... которая сменяет прежние монологи, обращенные от имени авторского «я». Не случайна также тенденция, заметная еще в ранних стихах, к замене этого авторского «я» собирательным «мы» («Чаша жизни», «Монолог») и, наконец, объединение «я» с образом целого поколения («Дума»)).¹

Настроения людей 30-х годов, разумеется, находят себе выражение не только в поэзии Лермонтова. В своей статье «Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-х—40-х годов» Н. Бродский характеризует идейную атмосферу, питавшую, наряду с творчеством Лермонтова, творчество целого ряда «рефлектирующих» поэтов. Н. Бродский указывает, подтверждая свою мысль большим цитатным материалом, — что о разочаровании и неудовлетворенности жизнью, о сомнениях и мятежных порывах, об одиночестве среди равнодушной толпы и т. п. пишут и Лермонтов, и Хомяков, и Кюшников, и ныне забытые Якубович или Зилов, и какой-нибудь вовсе неизвестный журнальный поэт Соколов. Однако в ра-

¹ «Литературная учеба», 1939, № 4, стр. 14.

боте Н. Бродского материал этот недостаточно дифференцирован, и потому не выявлены особенности позиции Лермонтова.¹

Прежде всего не следует забывать о том, что мотивы разочарования, неудовлетворенности и пр. принадлежат не только рефлектирующему романтизму 30-х годов, но и старой карамзинистской элегии. И нередко мы имеем дело вовсе не с выражением философских исканий интеллигенции 30-х годов, но с контрабандой элегических «отцветших надежд», давно осмеянных журналами. Далее — в 30-х годах романтические идеи и темы очень быстро становятся достоянием вульгаризаторов; и нельзя рассматривать в общем потоке философской поэзии те суррогаты рефлексии, какие мы находим у упрощателей романтизма, будь то Бенедиктов или Лукьян Якубович. Подлинный интерес, в этом плане, представляют для нас поэты, которые в то же время были идеологами романтизма или по крайней мере черпали из философских первоисточников. Это поэты кружка Станкевича: сам Станкевич, Красов, Ключников, Конст. Аксаков, Кольцов — в той мере, в какой влияние кружка Станкевича отразилось на его поэзии, Огарев, отчасти Губер — человек, лично не связанный с московскими романтиками, но, так же как и они, воспитанный на немецкой философии, на Гете.

Белинский ценил Красова и Ключникова и сам сопоставил их имена с именем Лермонтова. В заметке «Стихотворения М. Лермонтова» Белинский писал: «...Талант Лермонтова не совсем одинок: подле него блесит в могучей красоте самородный талант Кольцова, светится и играет переливными цветами грациозно-поэтическое дарование Красова...» Несколько позднее в статье о стихотворениях Лермонтова Белинский по аналогии с «И скушно и грустно» привел, не называя автора, стихотворение Ключникова, тогда еще не напечатанное; привел его как выражающее характер эпохи:

«Мы знаем одну пьесу, которой содержание высказывает тайный недуг нашего времени, и которая за не-

¹ Н. Л. Бродский, Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-х—40-х годов — «Венок М. Ю. Лермонтову», М.—П., 1914, стр. 56—116.

сколько лет перед сим казалась бы даже бессмысленной, а теперь для многих слишком многозначительна. Вот она:

Я не люблю тебя: мне суждено судьбою
Не полюбивши разлюбить;

Я не люблю тебя: больной моей душою
Я никого не буду здесь любить.

О не кляни меня! Я обманул природу,
Тебя, себя, когда в волшебный миг
Я сердце праздное и бедную свободу
Поверг в слезах у милых ног твоих.

Я не люблю тебя, но, любя другую,
Я презирал бы горько сам себя;
И, как безумный, я и плачу и тоскую,
И все о том, что не люблю тебя!..

«Неужели прежде этого не бывало? Или, может быть, прежде этому не придавали большой важности; пока любилось — любили; разлюбилось — не тужили; даже соединясь как бы по страсти теми узами, которые навсегда решают участь двух существ, и потом увидев, что ошиблись в своем чувстве, что не созданы один для другого, вместо того, чтоб приходить в отчаяние от страшных цепей, предавались ленивой привычке, свыкались и равнодушно из сферы гордых идеалов, полноты чувства, переходили в мирное и почтенное состояние пошлой жизни?.. Ведь у всякой эпохи свой характер?..»

Стихи поэтов кружка Станкевича полны изъявлениями неудовлетворенности и тоски. Они, несомненно, отдавали дань и инерции элегических тем (в особенности Красов) и самоощущению «лишних людей», вкоренившемуся в психику поколения 30-х годов. Но это не избавляет нас от необходимости доискиваться принципиального философского смысла этой неудовлетворенности. Для этих идеалистов, исповедывавших веру в абсолют и мировую гармонию (так же как и для старших любомудров), неудовлетворенность могла иметь только один смысл: это тщетные порывы конечного человеческого духа к бесконечному, это кризис перехода от наивной бессознательности к высшей гармонии, к примирению всех противоречий в абсолюте. Таким образом, выход заведомо известен. Идеалу божественной гармонии противостоит рефлексия как временное испытание, как болезнь роста, мучительная и необходимая. Даже у Ключникова, которого называли Мефистофелем кружка, который довел

иронию и рефлексию до предела, — даже у него всегда наготове идеал религиозно-мистического примирения:

... От скорби, от роптанья
Я исцелюсь скорей в тиши,
И заглушу нестройный вопль страданья
Святой гармонией души.

(«Собираю моих элегий») ¹

Вспоминая свои встречи с Белинским периода «примирения с действительностью», Панаев писал: «Пушкин, к великому впрочем сожалению Белинского и его друзей, также не совсем подходил под их теорию, — в нем не отыскивался элемент примирения, и потому стихотворения Ключникова (Θ), в которых ясно выражался этот элемент, были признаваемы Белинским и его кружком, хотя уступающими Пушкину по обработке и форме, но несравненно более глубокими по мысли». ²

Приведу два стихотворения Станкевича, относящиеся к 1833 году:

В борьбе напрасной сохнет грудь,
Влачится юность без отрады;
Скажи, судьба! Куда мой путь?
Какой и где мне ждать награды?

Беспечный, дикий, полный сил,
Из урны я свой жребий вынул,
И тяжкий путь благословил,
И весело людей покинул.

Я знал: не радость мой удел —
По ней душа не тосковала,
Высокой жаждой дух горел,
Надежды неба грудь питала...

Давно, давно я на пути;
Но тщетно цели ищут взгляды —
Судьба, что мне твои награды?
Былую веру возврати!

(«Слабость»)

Когда любовь и жажда знаний
Еще горят в душе твоей,
Беги от суетных желаний,
От убивающих людей.

Себе всегда пред всеми верен,
Иди, люби и не страшись!
Пускай твой путь земной измерен —
С непогибающим дружись!

¹ «Отечественные записки», 1840, т. VIII, стр. 141.

² И. И. Панаев, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 302.

Пускай гоненье света взывает
Звездой злосчастья над тобой,
И мир тебя возненавидит;
Отринь, попри его стопой!

Он для тебя погибнет дольний;
Но спасена душа твоя!
Ты притечешь самодовольный
К пределам страшным бытия.

Тогда свершится подвиг трудный,
Перешагнешь предел земной —
И станешь жизнью повсюдной —
И все наполнится тобой.

(„Подвиг жизни“)¹

Здесь — оба момента, характерные для идеалистического сознания 30-х годов: рефлексия и выход из рефлексии в пантеистически-мистическое переживание мира. Первое стихотворение задает вопрос:

Какой и где мне ждать награды? —

и второе отвечает: по ту сторону земного предела. Понятно, каков был политический смысл этого ухода от конкретной действительности в эпоху реакции и последекабристской депрессии. Это философия отказа дворянской интеллигенции от политического действия.

Вот здесь и проходит раздел между рефлексией Лермонтова и рефлексией поэтов-любомудров и поэтов кружка Станкевича, потому что рефлексия Лермонтова, так же как рефлексия Герцена, обоснована социально. Лермонтов протестует против совершенно конкретных явлений русской самодержавно-крепостнической действительности; но более того — всем своим жизнеощущением Лермонтов протестует против «божественной гармонии», против идеи о «лучшем из миров».

У философских поэтов 30-х годов и у Лермонтова разные критерии ценности. Лермонтов, так же как Гер-

¹ Ср. хотя бы стихотворение Красова:

И горе мне, когда тебя утрачу,
Мечта высокая, прекрасная моя!
При ней молчат жестокие сомненья,
Мой темный путь надеждой озарен...
И мне ясней мое предназначенье,
Доступней тайна бытия;
Душа полна и сил и упоенья!..
Не оставляй меня, отрадное виденье,
Мечта высокая, прекрасная моя!

цен, исходил из революционно-гуманистических идеалов, воспринятых русским декабризмом, освященных для передовой русской интеллигенции кровью декабристов.

Сатирическое, обличительное начало в лирике Лермонтова уже само по себе свидетельствует о том, что Лермонтов никогда не был поэтом безусловного отрицания. Ведь сатира обязательно предполагает положительные идеологические ценности, отправляясь от которых сатирик произносит свой приговор. Текст «Думы» не оставляет на этот счет никаких сомнений.

К добру и злу *постыдно* равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью *позорно-малодушны*,
И перед властью — *презренные* рабы.

Здесь в четырех строках поразительное нагнетение оценочных эпитетов.

Обличительное слово лермонтовской гражданской лирики как бы входит в подразумеваемое смысловое сочетание, второй член которого, — находящийся за пределами текста, — утверждает некий идеал. Поэт говорит, что люди «позорно-малодушны», что они «презренные рабы», — эти формулировки имеют смысл только, если поэт располагает положительной идеей мужества и свободы. В то же время строка: «И перед властью — презренные рабы» вносит в стихотворение прямо политическую тему. 1

Иногда подразумеваемые ценности раскрываются в самом тексте. Так, в «1-м января» презренной светской толпе резко противопоставлена сфера творчества и высокой любви:

Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет *святые* звуки.

В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов изображает поэта в двух основных, с его точки зрения, аспектах. Сначала высокий поэт, поэт положительных идеалов:

Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир *мечтою благородной*
Пред ним очищен и обмыт.

Второй аспект — поэт-обличитель:

Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Лермонтова отличает истинно рылеевская чистота гражданского пафоса и необычайная фразеологическая прямолинейность. В отличие от внутренне сложного (несмотря на всю ясность), исполненного намеков и подражаний, насыщенного всем богатством культурных, исторических, бытовых реминисценций словоупотребления Пушкина, словоупотребление Лермонтова однозначно; эта однозначность и прямота придают таким вещам, как например «Смерть поэта», огромную агитационную силу. Резкое ритмико-синтаксическое членение стиха, склонность к антитезам, повторениям, параллелизмам, к стиховым «формулам» и заключительным *pointes* — все это ораторское обличие лермонтовского стиля¹ служит выражению напряженных контрастов между сущим и должным:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь.

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
Ничем не жертвуя ни злобе, ни любви,
И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

«Смерть поэта», «Дума», «Поэт», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен» («1-е января») — вот ядро высокой гражданской лирики Лермонтова 1837—1840 годов. За исключением «Думы», все эти стихотворения и примыкающее к ним «Журналист, читатель и писатель» посвящены теме поэта.

Проблема поэта и творчества — для романтизма одна из самых основных. В конце 20-х годов «Московский вестник», орган русских шеллингианцев, разрабатывает ее в духе немецкого романтического идеализма. Творчество — мистическое проникновение в тайны бытия; поэт — вдохновенный жрец — высится над толпой, погрязшей в насущных заботах. «Московский вестник»

¹ См. Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, стр. 40, 42, 98 и др.

пропагандирует эти идеи статьями, переводами, оригинальными стихотворениями. В 1826 году Веневитинов пишет декларативное стихотворение «Поэт»:

Тебе знаком ли сын богов,
Любимец муз и вдохновенья?..

Хомяков создает образ поэта-жреца, поэта-философа в ряде произведений конца 20-х и начала 30-х годов: «Поэт», «Отзыв одной даме», «Вдохновение», «Сон», «Два часа», «Разговор», «Жаворонок, орел и поэт». Сюда же примыкает «Орел и поэт» К. Аксакова (1835) и т. д.

В 1835 году Баратынский напечатал в «Московском наблюдателе» — преемнике «Московского вестника» — стихотворение «Последний поэт», в котором обычное романтическое противопоставление гениальной личности и общества, поэта и «черни» расшифровано как социальная борьба, причем новому капиталистическому миру выносятся суровое осуждение:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколения,
Промышленным заботам преданы.

Далее рассказывается о гибели последнего поэта, который вздумал среди промышленного века воспевать «любовь и красоту». Старая руссоистическая ненависть к цивилизации — в условиях классовой борьбы 30-х годов приобретает реакционный смысл.

Очень сложна позиция Пушкина, которого вопрос о роли поэта в обществе занимал на протяжении всего его творческого пути.

Романтическое противопоставление поэта и толпы, намеченное уже в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (1824), приобретает особую остроту в группе стихотворений 1827—1830 годов: «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту». ¹ При некоторой внешней близости к установкам любомудров, Пушкин по существу равнодушен

¹ Проблема поэта и толпы у Пушкина посвящена глава в книге Б. С. Мейлаха «Пушкин и русский романтизм», М.—Л., 1937.

двумя великими силами воздействия: эмоциональной взволнованностью и утверждением общезначимых ценностей.

Если гражданские стихи Лермонтова лиричны, то можно сказать обратное: вся его поздняя лирика в каком-то смысле гражданственна, несмотря на отсутствие особой, формально выделенной общественно-политической темы.

Созревая, Лермонтов все больше освобождает свой стих от формальных признаков гражданской темы, от того специального, predeterminedного круга политически-значимых слов, который так характерен для поэзии декабристов.

Одно из величайших и наиболее плодотворных для будущего развития русской поэзии достижений Лермонтова состоит в том, что он чрезвычайно расширил самое понятие гражданской поэзии.

Расширение возможностей и пределов гражданской поэзии связано тесно с лермонтовской позицией в вопросах стиля. Подлинный преемник поэтов-декабристов, Лермонтов, однако, идет дальше, и, отказавшись от архаизации и стилизации, отказавшись от специальной формы высокой политической оды, он достигает гораздо более широкого, по существу гораздо более демократического решения проблемы.

До Лермонтова борьба против элегического направления, борьба за высокую философскую и политическую поэзию была связана с обращением к одическому слогу и славянской языковой стихии. У Лермонтова, конечно, есть славянизмы (хотя в меньшем количестве, чем у кого бы то ни было из его непосредственных предшественников), но он пользуется славянизмами, как ими в 30-х годах пользовался Пушкин, т. е. просто как поэтическими словами. Славянизмы как систему, как принцип словоупотребления Лермонтов отвергает решительно. Лермонтов показал, что поэзия мысли, поэзия гражданского пафоса как таковая вовсе не требует архаизации. Это было залогом победы Лермонтова, залогом всеобщности его значения.

Но отказ от традиционной архаизации затруднял поиски выразительного слова; а эта задача стояла перед Лермонтовым, как перед всей современной ему литературой.

Узкий, искусственный элегический слог, окончательно истрепавшийся в руках эпигонов карамзинизма, был осужден единодушно всеми литературными партиями; единодушно признан непригодным для выражения запросов современной мысли. Пушкин писал об этом в своей заметке 1828 года: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному». Пушкин от «условленного, избранного» языка карамзинистов идет к «нагой простоте», к поэзии, «освобожденной от условных украшений стихотворства». Своей лирикой 30-х годов Пушкин опередил развитие русской литературы, и современники Пушкина первоначально ищут иных путей в пределах высокого романтизма.

В начале 20-х годов основную оппозицию карамзинизму составляла декабристская литература, — в эпоху последекабристской реакции эту оппозицию составляют главным образом московские философические поэты. Поэты-любомудры, особенно Шевырев, самый из них последовательный и более других склонный теоретизировать, к архаизаторским тенденциям присовокупили еще идею семантической перестройки русского стихотворного языка. «Я предчувствовал необходимость переворота в нашем стихотворном языке; мне думалось, что сильные, огромные произведения музыки не могут у нас явиться в таких тесных, скудных формах языка; что нам нужен больший простор для новых подвигов», — писал Шевырев в предисловии к своему переводу седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо.¹ Характер «переворота», осуществляемого этим переводом, Шевырев изобразил в эпиграмме на самого себя:

Рифмач, стихом российским недовольный,
Затеял в нем лихой переворот:
Стал стих ломать он в дерзости крамольной,
Всем рифмам дал бесчиннейший развод,
Ямб и хорей пустил бродить по вольной,
И всех грехов какой же вышел плод:
«Дождь с воплем, ветром, громом согласился,
И страшной мир гармонией оглушился!»

(«Эпиграмма-октава»)

¹ «Московский наблюдатель», 1835, ч. III, стр. 8.

В эпиграмме речь идет о преобразовании просодии. Но в результате всего этого, по замыслу Шевырева, должен был возникнуть и совершенно новый смысловой строй. Текст перевода местами далеко оставляет за собой самые смелые пародии:

И устояв до позднего конца,
Он дал хребет приливу сил кипящих,
Но сердце в нем и шаг — не беглеца,
Коль видно сердце в деле рук разящих.
Все веет ужас с буйного лица,
И не слетает гнев с очей горящих;
И всеми силами он норовит
Сдержать толпу, но робкая бежит.¹

Ничего подобного нельзя встретить в оригинальных стихах Шевырева. И это не случайно; именно переводы, воспроизведение итальянской или немецкой семантики Шевырев считал первым этапом на пути преодоления «гладкого» слога карамзинской школы, сформировавшегося на основе французского рационализма.

Шевырев сам усердно переводит философскую лирику Шиллера и придает переводам из Шиллера большое значение. Наряду с итальянской просодией переворот должна была произвести немецкая философская метафора. Для Шевырева это и была *настоящая* метафора, выражающая единство и одухотворенность всех элементов мироздания (по Шеллингу), в неожиданных сочетаниях связующая между собой самые отдаленные понятия. В отличие от устойчивых, заведомо-повторяющихся образов рационалистической поэтики, эта метафора представляла собой индивидуальный случай, кратчайшую концепцию вещи, заново постигнутой поэтом. Но к русскому стихотворному языку эта метафора прививалась крайне туго. Вот как Михаил Дмитриев, поэт, близкий к кругу «Московского вестника» и «Московского наблюдателя», переводил «Resignation» Шиллера:²

Живого образа одно лишь отраженье,
Один иссохший труп времен,
Который соблюло в сырой могиле тленья
Благоуханное надежды дуновение, —
Нарек бессмертьем ты, безумством омрачен!

¹ «Московский наблюдатель», 1835, ч. III, стр. 191.

² Шиллер в переводах русских писателей. Под ред. Н. В. Гербея, т. I, Лейпциг, 1863, стр. 85.

Эта какофония, немногим уступающая какофонии перевода «Освобожденного Иерусалима», получилась в результате попытки буквально воспроизвести ход мысли Шиллера:

Ein Lügenbild lebendiger Gestalten,
Die Mumie der Zeit,
Vom Balsamgeist der Hoffnung in den kalten
Behausungen des Grabes hingehalten,
Das nennt dein Fieberwahn Unsterblichkeit?

Опыты, подобные дмитриевскому переводу «Resignation», могли служить подтверждением замечания Вяземского: «Влияние немецкого языка и немецкой фразеологии там, где оно у нас встречается, оказывается вредным. Немцы любят бродить и отыскивать себе дорогу в тумане и в извилинах перепутанного лабиринта. Темная фраза для немца — находка, головоломная гимнастика вообще немцу понутру. Французы любят или любили ясный день и прямую большую дорогу. Русской речи также нужны ясность и ровная столбовая дорога».¹

Гораздо плодотворнее искания нового смыслового строя в поздней лирике Баратынского. Баратынский почти не знал немецкого языка и не мог непосредственно учиться у Шиллера или немецких романтиков. Но в 30-х годах Баратынский самым тесным образом связан с московскими шеллингианцами,² и атмосфера их философских и литературных воззрений проникает в его творчество. Вся система образов в «Осени» свидетельствует о принципиальном разрыве с рационалистической эстетикой:

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихревертенье:
Пусть в торжестве насмешливом своим
Ум бесполезный сердца трепет
Угломонит, и тщетных жалоб в нем
Удушит запоздалый лепет.
И примешь ты, как лучший жизни клад,
Дар опыта, мертвящий душу хлад;
Пуškai, приняв неправильный полет
И вспяшь стези не обретаи,

¹ Старая записная книжка — П. Вяземский, Соч., т. VIII, стр. 488.

² См. об этом статью Е. Н. Купреяновой «Баратынский тридцатых годов». Баратынский, Полное собрание стихотворений, под ред. Е. Купреяновой и И. Медведевой, т. I, Л.—М., 1936.

Звезда небес в бездонность утечет;
Пусть заменит ее другая:
Не явствует земле ущерб одной,
Не поражает ухо мира
Падения ее далекий вой,
Равно как в высотах эфира
Ее сестры новорожденный свет
И небесам восторженный привет!

Космическая символика, внезапные сочетания вещей (ухо мира, вой падения...), предстающих в небывалом еще, индивидуальном аспекте, — это и есть переворот, о котором мечтал Шевырев. Но поздняя лирика Баратынского проходит стороной, почти не замеченная читателями, равнодушно принятая критикой. А романтическая метафора расцветает в стихах вульгаризаторов. Вульгаризаторы романтизма одновременно вводили в свой стих славянизмы, мещанское просторечие, специальную терминологию, метафоры, образованные по образцу метафор Шиллера или Гюго, и пр. И у них неожиданное столкновение оживленных метафорой смыслов сплошь и рядом оказывалось на грани комического. Протестуя против стилистического метода Бенедиктова, Белинский в статье о Бенедиктове 1835 года делает упор именно на совмещении несовместимых вещей в единой метафорической структуре: «...Небесные звезды очами судей взирали на землю с лазурного свода (??), милая дикость равняла людей (??) — Любовь не гнездилась в ущельях сердец, но, повсюду раскрытая и сверкая всем в очи (??), надевала на мир всеобщий венец» и т. д.

Минуя и эпигонов карамзинской школы, и упрощателей романтизма, и академических архаизаторов и экспериментаторов, Лермонтов идет особым путем.

Он непосредственно исходит из пушкинского синтетического языка, языка общелитературного и общенародного. Но начинающий Лермонтов и даже Лермонтов 1836—1837 годов, еще далекий от пушкинских исканий «нагой простоты», — стремится найти в поэтическом слове самое громкое звучание, самый сильный эффект, какой оно может дать, ведь Лермонтов принадлежал к тому чисто романтическому поколению, для которого уже не существовали карамзинские нормы «гармонии» и «хорошего вкуса», определявшиеся эстетикой классицизма. Поэзия Лермонтова сосредоточена вокруг

единого героя, и патетический стиль оказывается как бы естественным выражением душевной жизни этого героя с его бурными страданиями и страстями. Его протест, его гражданское негодование находят себе выражение в ораторском, декламационном синтаксисе таких вещей, как «Смерть поэта», «Дума», «Поэт» (это уже отмечалось исследователями, в первую очередь Б. М. Эйхенбаумом). Так же естественно возникает гиперболизм. Поэт не боится грандиозных сравнений для своего героя, будь то сравнение с Байроном или с утесом.

В. В. Виноградов характеризует стиль раннего Лермонтова как «...своеобразный стиль лирического выражения, богатый антитезами, эмоциональными повторениями, переборами вопросительных и восклицательных интонаций, насыщенный острыми афоризмами и красочными образами»...¹

✓ Лермонтов начисто отказался от архаизации, но первоначально он принял метафоричность высокого романтизма. Ему нужна метафора с ее субъективностью, с ее эмоциональными возможностями, — метафора, добывающая из слова непредвиденный и потому особенно сильный смысловой эффект. Метафоричность сильнее всего сказывается в наиболее патетических стихах — в «Думе», «Поэте», «Не верь себе». Как всякий метафорический стиль, стиль Лермонтова в этих вещах отличается «многообразностью». Вместо сплошного движения темы, единого дыхания, — как это чаще всего у Пушкина, — тема проходит через ряд замкнутых смысловых структур, не связанных между собой и только соподчиненных этой главной мысли. В «Думе» на каждые две-три-четыре строки приходится новый образ.

Так тощий плод, до времени созревший,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час!

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.
Едва касались мы до чаши наслажденья,
Но юных сил мы тем не сберегли,
Из каждой радости, бояся пресыщенья,
Мы лучший сок навеки извлекли.

¹ «Русский язык в школе», 1938, № 3, стр. 46.

Мечты поэзии, создания искусства
Восторгом сладостным наш ум не шевелят;
Мы жадно бережем в груди остаток чувства —
Зарытый скупостью и бесполезный клад.

Для ясности я подчеркиваю слова, как бы составляющие смысловое ядро каждого образа.

Однако между метафоричностью Лермонтова и метафоричностью поэтов-любомудров — принципиальная разница. Лермонтов не экспериментатор, и он вовсе не заинтересован в «перевороте стихотворного языка». Лермонтов нагнетает гиперболы и метафоры, не противореча общезначимому русскому словоупотреблению.

Лермонтов увлекался Шиллером, но в творчестве Лермонтова нет следов стилистического воздействия Шиллера. В этом плане, вероятно, гораздо большее значение имели для Лермонтова французские романтики. Стиль французских романтиков гиперболичен и метафоричен; но их метафоризм лишен пантеистически-мистического оттенка, который он приобрел на немецкой почве. За всеми крайностями романтического пафоса французы умели сохранять рационально-познаваемую смысловую основу.

Это вполне применимо и к патетическому стилю Лермонтова первого творческого периода:

Закрадется ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и выюгой, —
Не выходи тогда на шумный пир людей
С своею бешеной подругой;
Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

Здесь чрезвычайное обилие отдельных образов, но каждый из них, — хотя развернутый и увеличенный, — имеет твердую опору в русском языковом и литературном сознании. *Гроза страсти, пир жизни, торговля чувствами, душевные раны* — все это (так же как в «Думе» — *путь жизни, чаша наслаждения, клад чувства*) до конца проясненные, однозначные языковые метафоры. Отправляясь от них, Лермонтов создает свои образы; и это явление совсем иное, нежели «вой падающей звезды» у Баратынского или попытка московских шеллингианцев привить русской поэзии иррациональное словоупотребление немецкого романтизма.

При всей метафоричности и напряженной эмоциональности своих ранних стихов, Лермонтов никогда не покидал почву созданного Пушкиным литературного языка, общезначимого и логически-ясного.

Современники единодушно расценили Лермонтова как поэта пушкинской традиции; и характерно, что об этом писали люди, относившиеся к Лермонтову скорее враждебно, — Шевырев, Розен.

Органическая близость Лермонтова к пушкинскому языковому и стилистическому мышлению очень важна для дальнейшей его эволюции. Она помогла ему под конец освободиться от романтической метафоричности и в лирике последних лет («Родина», «Завещание», «Я к вам пишу») уже прямо — и притом совершенно самостоятельно — развить стилистические принципы Пушкина.

Современникам юношеская откровенно-субъективная поэзия Лермонтова была неизвестна. Они познакомились с его лирикой по сборнику 1840 года, в который Лермонтов, как бы избегая чересчур непосредственных высказываний, не включил даже такие стихотворения, как «Гляжу на будущность с боязнью» или «Я не хочу, чтоб свет узнал».

Лирическое я осуществляется теперь в необычайном единстве жизнеощущения, в единстве стиля, в сосредоточенности всего лирического материала вокруг нескольких основных идей. Так, идея утверждения свободы, идея протеста против правопорядка, отрицающего свободу (социальную и личную), идея обреченности сильной, порывающейся к свободе личности на одиночество и страшную насильственную смерть — выражены то символикой лирических повестей, то обобщающим размышлением («Дума», «И скушно и грустно»). При этом сложном, опосредствованном выражении лиризма уловить «лермонтовский элемент» оказалось нелегко; впервые это удалось Белинскому.

Трудность задачи становится очевидна, если сравнить скользкие, нащупывающие отзывы о Лермонтове с чрезвычайно определенными журнальными характеристиками Бенедиктова или Марлинского.

«Собрание пьес, большею частью очень коротких, но всегда чрезвычайно милых и показывающих в авторе прелестный поэтический талант и вместе с тем весьма

похвальную строгость в отношении к самому себе»,¹ — снисходительно начинает свою рецензию Сенковский (как известно, провозглашавший Кукольника русским Гете). Еще характернее статья Никитенко в «Сыне отечества»:

«Мы за то и благодарны господину Лермонтову, что у него идеи сделались премилыми, преумными пьесками. Они... получили такое хорошенькое тело, стройное, здоровое, белое, с самою прекрасною головкою, с глазами, полными страсти и ума, с носиком, немножко вздернутым, потому что это уж нечто фамильное у всех олицетворенных идей нашего века: но, ведь, это только новый оттенок прелести. Вот идея стала живым существом... раскрыла, наконец, свои бархатные алые уста, и заговорила такими энергическими, живыми, легкими, ясными, такими классическими стихами, что даже строгая и важная критика, заслушавшись их, уронила свой анатомический ножичек и бросилась обнимать и целовать милую гостью. Известно, однако, что истинная критика (есть много и ложных) нелегко предается безотчетным восторгам; она тотчас оправилась, подняла свой ножичек, подошла опять к прелестной поэзии и сказала ей с нежностью:

«Какие же вы хорошенькие, милая сестрица... Я без памяти вас полюбила! Позвольте же, моя милая, без церемонии, поправить немножко ваш туалет; вот тут висит несколько лишних лент что ли, которые мотаются так, без нужды, и портят только изящную гармонию вашего наряда: мыотрежем их. Станьте ко мне спиной, вот так: *первое января долой, и скучно и грустно* — также, *благодарность* — тоже. Смотрите, душечка, кто это вам присоветовал пришить эти серые лоскутья? Что в них хорошего, достойного вашей прелестной физиономии? Вместо мужественных, жарких, благородных мыслей, которые вы так любите, тут выведены самые обыкновенные траурные узоры, в роде отцветших надежд, угасших страстей, поэтического презрения к толпе, — одним словом, эти *лирические личности* души, обессиленной своими собственными стремлениями, тщетными притязаниями на право, на которое нет права, — на право высшего существования. Фи! это совсем нейдет к вам».²

Для Шевырева скорбная лирика Лермонтова была неприемлема уже в силу его славянофильских позиций, но

¹ «Библиотека для чтения», 1840, т. XLIII, отд. 6, стр. 1.

² «Сын отечества», 1841, № 1, стр. 12—13.

только в атмосфере всеобщего непонимания, так курьезно огаздившегося в статье Никитенко, Шевырев мог позволить себе написать: «Но случилось ли вам по голубому чистому небу увидеть вдруг черное крыло ворона или густое облако, резко противоречащее ясной лазури? [Ср. у Никитенко: Серые лоскутья, пришитые к наряду поэзии.] Такое же тягостное впечатление, какое производят эти внезапные явления в природе, произвели на нас немногие пьесы автора, мрачно мелькающие в светлом венке его стихотворений. Сюда отнесем мы: «И скушно и грустно», слова Писателя из разговора его с журналистом, и в особенности эту черную, эту траурную, эту роковую «Думу»... Поэт!.. Если вас в самом деле посещают такие темные думы, лучше бы таить их про себя и не поверять взыскательному свету».¹

Критика нашла для Лермонтова привычную и понятную ей рубрику элегического поэта и обратилась к нему с безличными похвалами и традиционными упреками. По мнению Никитенко, Лермонтов «выводит» «самые обыкновенные траурные узоры, в роде отцветших надежд, угасших страстей»... Шевырев пишет: «Признаемся: среди нашего отечества мы не можем понять этих живых мертвецов в 25 лет, от которых веет не свежеею надеждою юности, не думою, чреватою грядущим, но каким-то могильным холодом, каким-то тлением преждевременным. Если сказать правду, эти мертвецы не похожи ли на юношей, которые нарочно из шутки надевают белый саван, чтобы пугать народ, не привыкший у нас к привидениям?» Это в высшей степени традиционное, восходящее еще к 20-м годам, высмеивание элегических условностей. Напомню хотя бы пушкинское:

Он пел поблеклый жизни цвет,
Без малого в осьмнадцать лет.

В 1824 году в своей статье «О направлении нашей поэзии...» Кюхельбекер писал: «Если бы сия грусть не была просто риторическою фигурою, иной, судя по нашим Чайльдам-Гарольдам, едва вышедшим из пелен, мог бы подумать, что у нас на Руси поэты уже рождаются стариками».²

Задача, разрешенная Белинским, не сводилась к за-

¹ «Москвитянин», 1841, т. II, № 4, стр. 537—538.

² «Мнемозина», ч. II, М., 1824, стр. 37.

щите Лермонтова от нападков (ведь и Сенковский и Гичкинтенко в своем роде тоже признали Лермонтова); она состояла в том, чтобы найти для творчества Лермонтова масштаб, чтобы утвердить его как явление, знаменующее новый этап русской культуры, и раз навсегда покончить с отношением к Лермонтову как к подающему надежды преемнику элегических поэтов.

В самом деле, после статей Белинского можно было отрицать Лермонтова, но уже невозможно стало хвалить его за милые стихи и «поправлять ему туалет», удаляя «Думу» и «1-е января».

Белинский прежде всего нашел в поэзии Лермонтова абсолютное единство жизнеощущения, т. е. нашел лирического героя. Он понял сразу, что Лермонтов никак не может быть *элегическим поэтом* в силу этого именно единства жизнеощущения и в силу того, что романтический индивидуализм глубоко враждебен жанровому мышлению.

Жанровое мышление — это детище рационализма — основано на представлении о том, что в разных жанрах вещи рассматриваются с разных точек зрения; причем эти отдельные аспекты действительности, независимые от личной настроенности поэта, выводятся *a priori* из законов разумного и прекрасного.

Пушкин преодолел жанровость. Но для Пушкина, с его традициями XVIII века, это преодоление — длительный и трудный процесс; оно далось ему как победа над собственными поэтическими навыками; и потому именно оно было великой заслугой Пушкина (первоначально же Пушкин вовсе не стремился рассматривать мир в едином поэтическом аспекте; он пишет первую главу «Онегина» одновременно с «Бахчисарайским фонтаном», унылые элегии — одновременно с «Борисом Годуновым» и т. д.).

Для Лермонтова, — если не считать детских подражательных баллад и элегий, — понятие жанра, собственно, уже не существует, так же как оно не существует для московских философических поэтов. Поэтический метод Лермонтова, с его предпосылкой творческого сознания, целостного и индивидуального, исключает жанровую систему, даже в тех ее крайне ослабленных формах, в каких она сохранялась еще в эпоху Лермонтова. В 30-х годах таким пережитком жанровой системы в первую очередь являлась элегия, с ее обязательными темами и устойчивым подбором слов.

Никитенко увидел в Лермонтове запоздалого элегического поэта, некстати возобновившего старую погудку об «отцветших надеждах». Но Белинский, процитировав «И скушно и грустно...», писал: «...это — похоронная песня всей жизни! Кому не знакомо по опыту состояние духа, выраженное в ней, в чьей натуре не скрывается возможность ее страшных диссонансов, — те, конечно, увидят в ней не больше, как маленькую пьеску грустного содержания и будут правы; но тот, кто не раз слышал внутри себя ее могильный напев... тот припишет ей слишком глубокое значение, слишком высокую цену; даст ей почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа».

Итак, по мнению Белинского, те, кто не поймет стихотворения Лермонтова, увидят в нем «маленькую пьеску грустного содержания», т. е. *элегию*, одну из многих *элегий*.

Белинский, разумеется, не менее других своих современников иронизировал над элегическими lamentациями восемнадцатилетних поэтов, но к демонизму юношеских произведений Лермонтова он отнесся с полной серьезностью. Для него это не преждевременные опыты в «грустном роде», но закономерное становление трагической личности поэта. Белинский писал Боткину в 1842 году: «Надо удивляться детским произведениям Лермонтова — его драме, «Боярину Орше» и т. п. (не говорю уже о «Демоне»). Это не «Руслан и Людмила», тут нет ни легкокрылого похмеля, ни сладкого безделья, ни лени золотой, ни вина и шалостей амура: нет, это — сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это — «с небом гордая вражда», это — презрение рока и предчувствие его неизбежности. Все это детски, но страшно-сильно и *взмашисто*. Львиная натура! Страшный и могучий дух!»¹

О «львиной натуре» Белинский говорит и по поводу, казалось бы, неподходящему, — а именно, разбирая «Молитву»: «Кто бы ни была эта дева — возлюбленная ли сердца, или милая сестра — не в том дело; но сколько кроткой задушевности в тоне этого стихотворения, сколько нежности без всякой приторности; какое благо-

¹ Белинский, Письма, т. II, Спб., 1914, стр. 284.

уханное, теплое, женственное чувство! Все это трогает в голубиной натуре человека, но в духе мощном и гордом, в натуре львиной — все это больше, чем умирительно...»

Итак, «кроткая задумчивость» подчеркивает и подтверждает «мощь духа». Это замечательная попытка примирить кажущееся противоречие единством жизненного поэта.

О «1-м января» Белинский писал: «... Читая ее [пьесу], мы опять входим в совершенно новый мир, хотя и застаем в ней все ту же думу, то же сердце, словом ту же личность, как и в прежних». Для Белинского «1-е января» и «Когда волнуется желтеющая нива», «И скушно и грустно» и «Поэт» — обнаружение все «той же думы», все «того же сердца»; они взаимодействуют и полноценность приобретают в сопоставлении друг с другом.

Это и значило найти ключ к творчеству Лермонтова.

Белинский навсегда заложил основу для восприятия Лермонтова как *поэта мысли*. Он определил специфическое лермонтовское решение проблемы *поэзии мысли*, назревавшей уже с 20-х годов. Ведь понимание поэтической мысли как чисто философской было обязательно только в пределах кружковой академической поэзии русских шеллингианцев.¹ Гораздо более широкая читательская среда вовсе не искала в стихах отвлеченно-познавательного содержания. Для этого читателя, отчасти выходявшего уже из демократических, разночинных слоев, поэзия мысли — это поэзия, преодолевшая искусственный и как бы внеисторический, стабильный мир карамзинистской элегии, с тем чтобы проникнуть в современность, с ее противоречиями и насущными запросами.

Первоначально Лермонтов осуществляет поэзию мысли в пределах высокого романтизма. Его стих патетичен, его герои, включая лирического героя, — люди трагической судьбы и пламенных страстей.

¹ В своей программной статье «Несколько мыслей в план журнала» Веневитинов писал: «... Философия и применение оной ко всем эпохам наук и искусств — вот предметы, заслуживающие особенное наше внимание, предметы тем более необходимые для России, что она еще нуждается в твердом основании изящных наук, и найдет сие основание, сей залог своей самобытности и следовательно своей нравственной свободы в литературе, — в одной философии, которая заставит ее развить свои силы и образовать систему мышления».

Грандиозный человеческий образ послужил основой и социальным оправданием лермонтовского пафоса; более того, из постулируемых душевных свойств этой личности («Львиная натура! Страшный и могучий дух!» — как писал Белинский) вытекает стилистическая система первого творческого десятилетия (1828—1838).

Русский высокий романтизм долго не удавался, между тем потребность в нем не была изжита, поскольку в сознании людей 20-х — 30-х годов не была изжита героика индивидуализма. Пушкин сознательно ушел в другую сторону, а остальные не в силах были найти обоснование романтической грандиозности — общезначимое, органическое для русской культуры, свободное от искусственных подпорок стилизации.

Столь долго искомый высокий русский романтизм восторжествовал в Лермонтове; но он не стал пределом его развития. И в последние годы жизни (примерно с 1838—1839 годов) Лермонтов идет путем иных реалистических исканий.

Глава четвертая

ЛЕРМОНТОВ И ЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Исследование соотношений, существующих между творчеством Лермонтова и творчеством русских и западноевропейских писателей, должно быть предметом специальных работ. В пределах настоящей книги я хочу только коснуться нескольких принципиальных моментов.

Методологически правильная постановка вопроса о влияниях в творчестве Лермонтова чрезвычайно важна; особенно потому, что до последнего времени не вполне еще изжиты взгляды об эклектизме и «протеизме» Лермонтова.

Эта легенда (основоположником ее можно считать Шевырева) возникла не случайно. Творчество Лермонтова, действительно, представляет собой грандиозный синтез всех прогрессивных моментов русского и западноевропейского романтизма. В то же время творчество Лермонтова, с новым образом лирического героя, с осо-

бой трактовкой основных романтических тем, явилось совершенно своеобразным выражением нового этапа русской культуры.

При рассмотрении русских и иностранных влияний в наследии Лермонтова, — сплошь и рядом смешивали самые разнородные явления: ученическое подражание и подлинное воздействие художественного метода; заимствования — иногда случайные — отдельных образов и выражений и органическое усвоение элементов чужого творчества, поглощаемых собственной поэтической системой.

Вообще говоря, зависимость Лермонтова от конкретных литературных образцов сильно преувеличена. Лермонтов, — с его единым героем, с его сосредоточенностью на определенном круге идей, — был подвержен разнохарактерным литературным влияниям в гораздо меньшей степени, чем молодой Пушкин.

На Лермонтова подлинное воздействие оказывали только явления глубоко ему родственные. На первых порах такое значение имел для Лермонтова Шиллер с его пламенными, свободолюбивыми героями; далее — Байрон и одновременно Пушкин южных поэм; наконец, в 1839—1841 годах — снова Пушкин, на этот раз создатель «Онегина». Там, где нет этого внутреннего родства, Лермонтов усваивает лишь отдельные элементы, по-своему их переосмысляя.¹

Семнадцатилетний поэт не мог совершенно самостоятельно, без всяких воздействий извне, найти новый принцип лирики (нового лирического героя). Между тем источники юношеской лирики Лермонтова исследованы в гораздо меньшей степени, нежели источники его ранних поэм.

Юношеская лирика Лермонтова в какой-то мере отправлялась от унылой элегии карамзинской школы; в большей мере — от романтической «рефлектирующей» поэзии конца 20-х — начала 30-х годов. Рефлектирующая поэзия отражала настроения и искания эпохи, она могла

¹ Например, «Маскарад» Лермонтова сюжетом и даже некоторыми подробностями напоминает «Отелло» (Арбенин — Отелло, Нина — Дездемона, Казарин — Яго). Однако, в этот период Лермонтов, несмотря на увлечение драматургией Шекспира, чужд шекспировскому принципу рассмотрения жизни в ее объективности и ее многообразии. И вот шекспировская основа пьесы остается неощутимой. Благодаря характерной фигуре Арбенина «Маскарад» воспринимается не на шекспировском, а на байроническом фоне.

подсказывать юному Лермонтову и общие проблемы и отдельные образы, но не она подсказала ему конкретный поэтический метод.

В отличие от этой созерцательной, философствующей поэзии, лермонтовская лирика первого периода крайне эмоциональна и субъективна.

Всякое общее положение, всякую абстракцию она немедленно растворяет в личном и страстном переживании. Вот почему подлинным, близким предшественником Лермонтова является не Веневитинов, не Шевырев или Красов, но в первую очередь Полежаев.

Об идейной и литературной близости Лермонтова к Полежаеву, об общих им декабристских традициях говорилось много. Здесь мне важно подчеркнуть, что именно Полежаев впервые на русской почве создал единый демонический образ, связующий всю его лирику:

Кто видел образ мертвеца,
Который демонскою силой,
Враждуя с темною могилой,
Живет и страдает без конца?

.....
Следы минувших, лучших дней
Он видит в мысли быстротечной,¹
Но мукой тяжкою и вечной
Наказан в ярости своей.
Проклятый небом раздраженным,
Он не приемлется землей,
И овладел мучитель злой
Злодея прахом оскверненным.
Вот мой удел!..

(„Живой мертвец“)

Судьба «живого мертвеца», наказанного «мукой тяжкою и вечной» и вспоминающего «минувшие лучшие дни», — это судьба демона. Иногда Полежаев, — и это в особенности роднит его с Лермонтовым, — прямо отождествляет восставшего и павшего ангела с самим собой:

Отступник мнений
Своих отцов,
Враг угнетений,
Как царь духов,
В душе безбожной
Надежды ложной
Я не питал

¹ Ср. у Лермонтова:

И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой...

(„Демон“)

И из Эреба
Мольбы на небо
Не воссылал.
Мольба и вера
Для Люцифера
Не созданы, —
Гордыне смелой
Они смешны.¹

То же в стихотворении «Тайный голос».

В стихотворении «Осужденный» — столь близкая Лермонтову тема предвиденья своей страшной участи:

Давно душой моей мятежной
Какой-то демон овладел,
И я зловещий мой удел,
Неотразимый, неизбежный,
В дали туманной усмотрел!..

Не розы светлого Пафоса,
Не ласки гурий в тишине,
Не искры яхонта в вине, —
Но смерть, секира и колеса
Всегда мне грезились во сне!

Трагическая судьба Полежаева была современникам хорошо известна. За стихами о «секире и колесах» стоял образ поэта в солдатской шинели, поэта, замученного царем. Это обеспечило лирическому герою Полежаева и политическую значительность и необычайную силу эмоционального воздействия. Но в то же время биографическая расшифровка как бы суживала смысл полежаевского протеста. И Лермонтов в дальнейшем своем развитии далеко отошел от субъективно-эмоциональной поэзии Полежаева.

Не ясно, знал ли Лермонтов в 1829—1831 годах «демонические» стихи Полежаева (первый, крайне неполный и изуродованный цензурой сборник Полежаева вышел в 1832 году). Стихотворение «Тайный голос» сразу отпадает, так как оно относится к 1834 году. Стихотворения «Осужденный», «Живой мертвец», «Провидение» написаны в 1828 году, но в печати ни одно из них не появилось ранее 1832 года. В Московском университете, где Лермонтов учился в 1830—1832 годах, несомненно

¹ Ср: с приведенным выше стихотворением Лермонтова «Молитва»:

И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь.

ходили по рукам списки полежаевского «Сашки», но мы не знаем, насколько там были распространены в списках позднейшие стихи Полежаева и какие именно.

В своей трактовке лирического героя Лермонтов ближе к Полежаеву, чем к кому бы то ни было из своих русских предшественников. Но приходится пока оставить открытым вопрос, в какой мере здесь имело место воздействие Полежаева и в какой мере это — совпадение между двумя поэтами, — совпадение, обусловленное, конечно, глубокими историческими причинами, породившими в русской последекабристской культуре трагический индивидуализм, «демоническое» воззрение на мир.

Во всяком случае у Полежаева и у Лермонтова был общий источник — Байрон. Непосредственное воздействие Байрона не исчерпывает особенностей юношеской лирики Лермонтова, но многое в ней определяет. Когда Лермонтов начал писать, байроническая поэма была утверждена в русской литературе Жуковским, Пушкиным, Рылеевым, Козловым, Подолинским и становилась уже достоянием многочисленных мелких подражателей. Иначе обстояло с лирикой. Жуковский и Козлов вводят в русскую лирическую поэзию английских романтиков (Жуковский — преимущественно поэтов Озерной школы), но вводят переводами и подражаниями, остававшимися за пределами национальной поэтической традиции.

Развитие собственно русской лирики шло по другому пути, связанному с французской элегической и медитативной поэзией; позднее — у поэтов-любомудров — с немецкой философской лирикой. Русская байроническая лирика начинается с Полежаева, ибо для Пушкина байронизм был только одним из его бесконечно многообразных воплощений.

В юношеских поэмах Лермонтова влияние Байрона выразилось самым прямым, текстуальным образом. При этом Лермонтов воспринимал поэмы Байрона не только непосредственно, но и через Пушкина, через «Шильонского узника» Жуковского и «Чернеца» Козлова, т. е. он мог использовать уже готовую структуру русской байронической поэмы. Так например, монолог узника в «Исповеди» и «Боярине Орше», позднее развернутый в «Мцыри», близок к монологу монаха в «Гяуре» Байрона. Но непосредственно Лермонтов для этого монолога использовал «Чернеца» Козлова, в свою очередь

восходящего к «Гяуру». Зато усваивая лирику Байрона, не входившую органически в русскую поэтическую культуру 20-х годов, Лермонтов, подобно Полежаеву, сам должен был прокладывать пути; здесь он не столько подражал и заимствовал, сколько учился.

В отличие от вопроса о влиянии поэм Байрона на поэмы Лермонтова, соотношение между лермонтовской и байроновской лирикой мало исследовано. Наиболее ценные, хотя, к сожалению, беглые и не всегда обоснованные замечания о воздействии лирики Байрона на лирику Лермонтова имеются в книге Дюшена. Дюшен правильно отмечает: «Было бы трудно указать какое-либо стихотворение Лермонтова, которое точно соответствовало бы именно тому или другому стихотворению Байрона, но общее сходство чувствуется несомненно...»¹

У Байрона Лермонтов нашел то, что характернее всего для его юношеских стихов, — любовную лирику, переходящую в самохарактеристику «байронического героя»:

My heart is sad, my hopes are gone,
My blood runs coldly through my breast;
And when I perish, thou alone
Wilt sigh above my place of rest.

.....
O lady! blessed be that tear —
It falls for one who cannot weep;
Such precious drops are doubly dear
To those whose eyes no tear may steep.

Sweet lady! Once my heart was warm
With every feeling soft as thine;
But beauty's self hath ceased to charm
A wretch created to repine!²

(„And wilt thou weep when I am low?“)

Цитированное уже стихотворение «1831-го июня 11 дня» — одно из замечательнейших произведений первого периода. Эта вещь, с ее суровым лиризмом, предсказывающим «Сказку для детей», не имеет образца в литературном окружении Лермонтова и резко выде-

¹ E. Duchesne, Lermontov, стр. 261 (русское издание, стр. 74).

² Мое сердце печально, мои надежды исчезли, кровь холодно струится в моей груди, и когда я погибну, только ты вздохнешь над местом моего успокоения... О возлюбленная! Да будет благословенна эта слеза — она пролилась за того, кто не может плакать; эти драгоценные капли вдвойне дороги тому, чьи глаза никакая слеза уже не увлажнит. Любимая! Когда-то мое сердце было согрето чувствами такими же нежными, как твои; но даже красота перестала очаровывать несчастного, созданного для терзаний.

ляется на фоне его собственной юношеской патетики. Б. М. Эйхенбаум указал, что образцом для него, вероятно, послужило знаменитое «Послание к Августе» («Epistle to Augusta»).¹ Это самая развернутая из лирических автохарактеристик Байрона, и в ней нашли себе место все основные мотивы: несчастная любовь, изгнание, пресыщение славой, обреченность на вечную борьбу с окружающим:

Mine were my faults and mine be their reward:
My whole life was a contest, since the day
That gave me being, gave me that which marr'd
The gift — a fate, or will, that walk'd astray;
And I at times have found the struggle hard,
And thought of shaking off my bonds of clay:
But now I fain would for a time survive,
If but to see what next can well arrive.

.....
With false ambition what had I to do?
Little with Love and least of all with Fame;
And yet they came unsought, and with me grew,
And made me all which they can make—a name,
Yet this was not the end I did pursue;
Surely I once beheld a nobler aim.
But all is over—I am one the more
To baffled millions which have gone before.²

В стихотворении Лермонтова нет никаких не только словесных, но и сюжетных совпадений с английским текстом, а между тем и выраженным в нем жизнеощущением и поэтической интонацией (именно эта интонация через несколько лет уже вполне самобытно прозвучала в «Сашке», в «Сказке для детей») оно необычайно близко к «Посланию» Байрона:

Грядущее тревожит грудь мою.
Как жизнь я кончу, где душа моя

¹ Б. М. Эйхенбаум, Лермонтов, стр. 40.

² Я совершил мои ошибки, и я буду за них отвечать: вся моя жизнь была борьбой, со дня, давшего мне существование и давшего мне то, что испортило этот дар, — судьбу или волю, которые сбились с пути; иногда я находил, что борьба тяжела, и хотел сбросить оковы праха! Но теперь я бы с удовольствием пожил еще, хотя бы для того, чтобы посмотреть, что может случиться со мной в дальнейшем... Что общего имел я с ложным честолюбием? Меня не манила любовь, и еще меньше манила слава; и все же они пришли незванными и выросли со мной и дали мне все, что могли дать, — имя. Но все же это не было той целью, которую я преследовал; конечно я когда-то провидел более благородную цель. Но все прошло, — и я только один из числа тех миллионов обманутых человеческих существ, которые исчезли раньше меня,

Блуждать осуждена, в каком краю
Любезные предметы встречу я?
Но кто меня любил, кто голос мой
Услышит и узнает... И с тоской
Я вижу, что любить, как я, порок,
И вижу, я слабей любить не мог.

В юношеской поэзии Лермонтова можно указать гораздо более близкие, буквальные совпадения с произведениями Шиллера, Гюго, Мицкевича и др. Но ни одно из этих воздействий не равносильно байроновскому, потому что только Байрон влиял на начинающего Лермонтова поэтической системой в целом, и именно Байрон помог Лермонтову создать лирического героя, который в дальнейшем стал развиваться самостоятельно.¹

Байрон писал о разводе с женой (стихи о разводе произвели скандал именно своей автобиографической конкретностью), о разлуке с любимой сестрой, об изгнании, о том, что его тяготит слава, о своем участии в греческом восстании, о том, что ему исполнилось тридцать шесть лет; и о чем бы он ни писал — он всегда оставался «байроническим героем». Он писал, уверенный

¹ Наряду с общим принципом трактовки лирического героя, поэзия Байрона подсказала юному Лермонтову новые стиховые формы. В русской лирике 20-х годов октава совершенно не употреблялась. Лермонтов пишет октавами стихотворение «1830 год. Июля 15-го». В стихотворении «1831 год июня 11-го дня» Лермонтов не воспроизвел октаву «Послания к Августе» (вместо рифмовки авававсс — он рифмует ававссddd), но пятистопные ямбические восьмистишия со сплошной мужской рифмой, очевидно, представлялись ему эквивалентом английской октавы.

Лирические белые пятистопные ямбы Лермонтова «Ночь I», «Ночь II», «Смерть» (вариант «Ночи I»), в которых космическая грандиозность сочетается с умышленно жутким натурализмом, совершенно непостижимы на фоне тогдашней русской поэзии, но сразу находят свое место, как только мы в качестве источника учтем стихотворение Байрона «Тьма» («Darkness»). В бумагах Лермонтова сохранились наброски прозаического перевода этой вещи; впоследствии ее превосходно перевел И. С. Тургенев.

Белым пятистопным ямбом написано и стихотворение 1831 года «Видение». Дюшен бегло указал на связь его с байроновским «The Dream», но не обратил внимания на то, что знаменитый «Сон» Байрона (история его трагических отношений с Мери Чаворт) целиком определяет структуру лермонтовского «Видения», что строка:

Мой сон переменялся невзначай —

просто перевод строки, которой начинается каждый новый раздел стихотворения Байрона:

A change came o'er the spirit of my dream.

В том, что весь мир с захватывающим интересом следит за перипетиями его судьбы. И в самом деле, интерес современников к личности Байрона был превзойден, вероятно, только их интересом к личности Наполеона. И здесь дело не в том, чтобы биография Байрона представляла собой совершенно исключительное явление, подобно биографии Наполеона. Нет, это всемирное увлечение в какой-то мере было торжеством поэтического метода Байрона, торжеством романтического индивидуализма.

Личный культ Байрона, характерный и для его русских поклонников, подогревается в 1830 году выходом знаменитой книги Томаса Мура «Лорд Байрон, его жизнь, письма и дневники». Эта наглядная связь между жизнью и творчеством, это непосредственное житейское обнаружение все той же колоссальной личности действовали на воображение с необычайной силой. С каким волнением шестнадцатилетний Лермонтов должен был читать в дневнике Байрона записи, вроде следующей: «Завтра день моего рождения — это значит, что в полночь, т. е. через двенадцать минут, мне исполнится тридцать три года... Я иду спать с тяжелым сердцем — как много я прожил, и с какой целью?..

1821

ЗДЕСЬ ПОКОИТСЯ
ПОГРЕБЕННЫЙ В ВЕЧНОСТЬ
ПРОШЕДШЕГО,
ОТТУДА ЖЕ НЕТ ВОСКРЕСЕНИЯ
ДЛЯ ДНЕЙ, — ХОТЯ БЫТЬ МОЖЕТ ЕСТЬ
ВОСКРЕСЕНИЕ ДЛЯ ПРАХА —
ТРИДЦАТЬ ТРЕТИЙ ГОД
НАПРАСНО РАСТРАЧЕННОЙ ЖИЗНИ,
КОТОРЫЙ ПОСЛЕ БОЛЕЗНИ,
ДЛИВШЕЙСЯ НЕСКОЛЬКО МЕСЯЦЕВ,
ПОГРУЗИЛСЯ В ЛЕТАРГИЧЕСКИЙ СОН,
И СКОНЧАЛСЯ
ЯНВАРЯ 22 ДНЯ В ГОД ГОСПОДЕНЬ-1821,
ОСТАВИВ НАСЛЕДНИКА,
НЕУТЕШНОГО
ПО СЛУЧАЮ ПОТЕРИ,
КОТОРУЮ ПРЕДСТАВЛЯЛО СОБОЙ
ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЕ». ¹

Для Лермонтова все это имело особый смысл. Как многие представители эпохи романтизма, юноша Лер-

¹ «The Life, Letters and Journals of Lord Byron by Thomas Moore» London, 1901, p. 481.

Монтов существовал в атмосфере непрерывного взаимодействия между литературой и жизнью. Всякий свой личный опыт он немедленно подвергает поэтической обработке и в то же время проецирует поэзию — свою и чужую — прямо на жизнь. Он упорно примеривает свою судьбу к судьбе Байрона.¹ О смысле этого соизмерения очень верно говорит Дюшен: «Известно, что ему [Лермонтову] доставляло удовольствие находить сходство, которое он считал поразительным, между своей жизнью и жизнью Байрона. Для нас неважно, было ли это сходство действительным или воображаемым, поверхностным или глубоким: сознание его было для Лермонтова равносильно действительному существованию этого сходства и должно было дать те же результаты. Чтение Байрона переставало служить для него чисто эстетическим наслаждением; оно делалось бесподобным орудием психологического анализа, помогало молодому поэту ясно видеть причины своих душевных переживаний, давало ему острое сознание наиболее интимных его чувств, раскрыло перед ним глубину его души и осветило наиболее скрытые изгибы его внутреннего бытия».

Лермонтов остро ощущал внутреннее родство с человеком, воплотившим в своей жизни и в своей поэзии трагический индивидуализм послереволюционной эпохи.

Замечательно, что современники, притом современники, высоко ценившие Лермонтова, с недоверием отнеслись к его житейскому байронизму. Вспоминая свою встречу с Лермонтовым, И. С. Тургенев писал: «Не было сомнения, что он, следуя тогдашней моде, напустил на себя известного рода байроновский жанр, с примесью других, еще худших капризов и чудачеств. И дорого же он поплатился за них».²

И. Панаев относит за счет «предрассудков среды» желание Лермонтова «драпироваться в байроновский

¹ В. Спасович в своей работе «Байронизм у Пушкина и Лермонтова» («Литературная библиотека», № 5) отметил ряд моментов, свидетельствующих о том, что Лермонтов прилежно подбирал «малейшие черты сходства между учеником и учителем». О том же подробнее см. в статье М. Н. Розанова «Байронические мотивы в творчестве Лермонтова» («Венок М. Ю. Лермонтову», стр. 346—348).

² И. С. Тургенев, Сочинения, т. I, 1883, стр. 87.

пещи». ¹ Е. Растопчина, которая была очень близка с Лермонтовым в последний год его жизни, в записке о Лермонтове, предназначенной для Ал. Дюма, писала: «Созрев рано, как и все современное ему поколение, он уже мечтал о жизни, не зная о ней ничего, и таким образом теория повредила практике... Он был дурен собою, и эта некрасивость, уступившая впоследствии силе выражения, почти исчезнувшая, когда гениальность преобразила простые черты его лица, была поразительна в его самые юношеские годы. Она-то и порешила образ мыслей, вкусы и направление молодого человека, с пылким умом и неограниченным честолюбием. Не признавая возможным нравиться, он решил соблазнять или пугать и драпировался в байронизм, который был тогда в моде. Дон-Жуан сделался его героем, мало того, его образцом; он стал бить на таинственность, на мрачное и на колкости. Эта детская игра оставила неизгладимые следы в подвижном и впечатлительном воображении; вследствие того, что он представлял из себя Лара и Манфреда, он привык быть таким... я до сей поры помню странное впечатление, произведенное на меня этим бедным ребенком, заgrimированным в старика и опередившим года страстей трудолюбивым подражанием». ²

Современники заблуждались. Байронизм, как это сплошь и рядом бывает с большими идеологическими движениями, стал предметом моды и обывательской фальсификации. Лермонтов сам говорит об этом в «Герое нашего времени»: «...Разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и... нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок».

Современники не учли, что байронизм, в частности в светской среде, выродился в пустую моду именно потому, что он был явлением чрезвычайно широкого охвата, — исторически-закономерной структурой общественного сознания. Байронизм формировал людей,

¹ И. И. Панаев, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 224.

² Е. Сушкова, Записки, Л., 1928, стр. 344—345.

втягивал в свою орбиту подходящие характеры и вызывал в то же время механическое подражание.

Можно было, конечно, «напустить на себя» байроновский жанр, но все дело в том, что нельзя было «напустить» «И скушно и грустно...» — стихотворение, которое Белинский назвал «похоронной песнью всей жизни».

Несостоятельность эмпирического понимания связи между жизнью и творчеством сразу обнажается в наивных рассуждениях товарища детства Лермонтова Шан-Гирея:

«Вообще большая часть произведений Лермонтова этой эпохи, т. е. с 1829 по 1833 год, носит отпечаток скептицизма, мрачности и безнадежности, но в действительности чувства эти были далеки от него. Он был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому правился живостью своего остроумия и склонностью к эпиграмме; часто посещал театр, балы, маскарады; в жизни не знал никаких лишений, ни неудач: бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала; родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках; особенно чувствительных утрат он не терпел; откуда же такая мрачность, такая безнадежность? Не была ли это скорее драпировка, чтобы казаться интереснее, так как байронизм и разочарование были в то время в сильном ходу, или маска, чтоб морочить обворожительных московских львиц? Маленькая слабость, очень извинительная в таком молодом человеке...

«В домашней жизни своей Лермонтов был почти всегда весел, ровного характера, занимался часто музыкой, а больше рисованием, преимущественно в батальном жанре, также играли мы часто в шахматы и в военную игру, для которой у меня всегда было в готовности несколько планов. Все это неоспоримо убеждает меня в мысли, что байронизм был не больше, как драпировка; что никаких мрачных мучений, ни жертв, ни измен, ни ядов лобзания в действительности не было, что все стихотворения Лермонтова, относящиеся ко времени его пребывания в Москве, только детские шалости, ничего не объясняют и не выражают».¹

¹ Е. Сушкова, Записки, Л., 1928, стр. 361—364.

Не только Шан-Гирею, считавшему, что у Лермонтова нет оснований для мрачности, поскольку «бабушка... никогда ни в чем ему не отказывала», но и Тургеневу и Растопчиной Лермонтов мог бы ответить словами Байрона: «Многие удивлялись меланхолической грусти, которою проникнуто все, что я написал. Другие, напротив, удивлялись моей личной веселости. Но я вспоминаю, как однажды, после того как я провел очень оживленно время в большом обществе и был при этом чрезвычайно весел и блестящ, я сказал жене: «вот меня все зовут меланхоликом, теперь ты видишь, как это неверно». Нет, ответила она мне: это не так; в глубине души ты самый печальный из людей и чаще всего тогда, когда наружно ты особенно весел».

Если не считать аналогий, более или менее случайных, вроде отмеченной еще Шевыревым близости «Казачьей колыбельной песни» к «Lullaby of an infant chief» Вальтера Скотта, то для зрелой лирики Лермонтова остаются в основном три имени, постоянно выдвигаемые исследователями: Гюго, Барбье и Гейне.

В ранней лирике Лермонтова Дюшен¹ установил несколько совпадений со стихотворениями Гюго. Так, стихотворение 1832 года «Прощанье» и сюжетом и отдельными образами напоминает «Прощанье аравитянки» из сборника Гюго «Les Orientales» (сюда же примыкает и прощальная речь Зары в «Измаил-бее»). Другое стихотворение этого сборника «Проклятие», по верному наблюдению Дюшена, использовано Лермонтовым в «Ауле Бастунджи» для проклятия, обращенного к Селиму. Гораздо менее удачна попытка Дюшена возвести «Дары Терека» и «Спор» к стихотворению Гюго «Разгневанный Дунай». «Спор» и «Разгневанный Дунай» вообще имеют между собой мало общего; что касается «Даров Терека», то едва ли уместно сопоставлять с этой вещью чисто политическое стихотворение, в котором автор от лица Дуная осуждает вражду христиан с мусульманами.

¹ К западноевропейским параллелям, предложенным Дюшеном в третьей части его книги о Лермонтове, позднейшие работы почти ничего не прибавили. Поэтому я ограничиваюсь здесь ссылками на Дюшена.

Нельзя подходить к зрелому творчеству Лермонтова с тем же критерием, что к его юношеским стихотворениям, искать в нем те же приемы прямого заимствования. Этот путь сразу заводит нас в область спорных домыслов и натяжек.

В нашей лермонтовской литературе упрочилось утверждение Дюшена о зависимости гражданской лирики Лермонтова 1838—1839 годов от Огюста Барбье.

Вслед за Дюшеном, в комментарии к изданию «Academia» «Дума» возводится к следующему месту из стихотворения Барбье «Le Campo Vaccino»:

Ah! sommes nous donc tous sous un souffle de glace,
Sous un vent fade et mou qui nous ride la face,
Nous ôte la vigueur, nous affaiblit le p uls,
Et sous nos corps penchés fait trembler nos genoux!
Avons-nous en dégoût pris toute gloire humaine,
Et vivant pour nous seuls, sans amour et sans haine,
N'aspirons-nous, qu'au jour où le froid du tombeau
Comme un vieux parchemin nous jaunira la peau?¹

В том же комментарии в качестве источника «Думы» указано «Философическое письмо» Чаадаева. Таким образом, «Дума» текстуально возведена к двум столь различным идеологическим источникам, как Барбье и Чаадаев, — но вероятнее всего Лермонтов непосредственно не исходил ни из того, ни из другого; он разрабатывал тему, носившуюся в воздухе: тему опустошенного поколения, одну из основных в европейской литературе 20-х—30-х годов, мимо которой не прошли ни Байрон, ни Мюссе, ни Барбье, ни Мицкевич, ни Пушкин, ни Чаадаев. Отмечу еще, что цитированные строки Барбье представляют собой небольшой отрывок из очень большого стихотворения и в контексте звучат совсем иначе. Речь идет, главным образом, о поколении эстетически-выродившемся, неспособном воспринять великие произведения классического искусства.

Стихотворения «Поэт» и «Не верь себе» принято сопоставлять с «Prologue» и «Melpomène» Барбье. Сопо-

¹ Ah! Всех нас овеяло, как видно, какое-то ледяное дыхание или вялый и расслабляющий ветер, который покрывает наши лица морщинами, отнимает силу, ослабляет пульс, сгибает наше тело и заставляет дрожать наши колени. Мы как будто почувствовали отвращение ко всякой человеческой славе и, живя только для себя, без любви и без ненависти, мечтаем лишь о том дне, когда от могильного холода наша кожа пожелтеет как старый пергамент.

ставление это закреплено тем обстоятельством, что Лермонтов к «Не верь себе» взял эпиграф из «Prologue»:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins, qui dansent sur la phrase?¹

Лермонтов допустил две неточности: у Барбье: «les charlatans» и «Que me font». Надо сказать, что без последней неточности этот эпиграф вряд ли мог Лермонтову пригодиться. «Prologue» Барбье представляет собой ответ поэта на обвинения его политических и литературных противников:

On dira qu'à plaisir je m'allume la joue;
Que mon vers aime à vivre et ramper dans la boue;
Qu'imitant Diogène au cynique manteau,
Devant tout monument je roule mon tonneau,
Que j'insulte aux grands noms et que ma jeune plume
Sur le peuple et les rois frappe avec amertume...²

Непосредственно вслед за этим идут использованные Лермонтовым строки. Совершенно очевидно, что лермонтовское «Не верь себе», ставящее проблемы поэта и толпы и социального назначения искусства, по замыслу ближе к пушкинским стихотворениям «Поэт», «Поэт и толпа», чем к «Прологу» Барбье. Лермонтов не только обобщил текст Барбье: «нам» вместо «мне», но и переадресовал его. У Лермонтова это не обращение поэта к толпе крикунов и шарлатанов, но, наоборот, обращение «толпы» к неудовлетворяющему ее субъективному поэту. Еще более спорной представляется попытка возвести строки:

И гной душевных ран надменно выставить
На диво черни простодушной

к «Melromène» Барбье. «Melromène» — злободневный памфлет, направленный против театра ужасов, против кровавых мелодрам, наводнивших в конце 20-х и начале

¹ Какое нам, в конце концов, дело до грубого лая всех этих крикливых шарлатанов, торговцев пафосом и фабрикантов напыщенных слов, всех этих скоморохов, пляшущих на фразе?

² Скажут, что я умышленно разгорячаюсь; что мой стих любит жить и ползать в грязи; что, подражая цинику Диогену, я подкапываю мою бочку к каждому памятнику, что я оскорбляю великие имена и мое юное перо с горечью поражает народ и царей.

30-х годов французскую сцену. К поставщикам этих мелодрам и относятся слова Барбье:

Ils ont fait sur la terre un affreux cul-de-jatte,
Tronçon d'homme manqué, marchant à quatre pattes,
Et montrant aux passants des moignons tout sanglants,
Et l'ulcère honteux qui lui ronge les flancs.¹

Французский театр ужасов ничего общего не имеет с тем «гноем душевных ран», о котором говорит Лермонтов, т. е. с осуждением узко личной, чересчур интимной поэзии. Строки из «Поэта»:

На злато променять ту власть, которой свет
Внимал в немом благоговеньи...

и слова о торгашестве из «Не верь себе» также возводятся к «Mélromène»: ²

Non, le gain les excite et l'argent les enfièvre,
L'argent leur clot les yeux et leur salit la lèvre.³

Здесь вовсе нет текстуального сходства; что же касается противопоставления торгашества и вдохновения, то в эпоху растущих капиталистических отношений это была одна из популярнейших тем, и в русской литературе ее еще в 1824 году развил Пушкин в своем «Разговоре книгопродавца с поэтом».

Лермонтов если и пользуется отдельными запомнившимися ему поэтическими формулами Барбье, то изолируя их от контекста и подчиняя собственным задачам; здесь нет речи о воздействии поэтической системы в целом на другую целостную систему. Любопытно, что А. Шан-Гирей, вообще говоря, точный в своих сообщениях, утверждает, что Лермонтову не нравились «Ямбы» Барбье.⁴

Если интерес к Барбье приурочивается к 1838—1839 годам, то для последующих лет исследователи выдвигают влияние Гейне. В отличие от Барбье, Гейне Лермонтову, без сомнения, нравился. Тем не менее, по-

¹ Они создали ужасного безногого калеку, обрубок человека, ползающий на четвереньках и показывающий прохожим свои кровоточащие культяпки и постыдные язвы, разъедающие его тело.

² См. Лермонтов, Сочинения, изд. «Academia», т. II, 1936, стр. 199—200.

³ Их подстрекает нажива и возбуждают деньги. Деньги ослепляют их и загрязняют их уста.

⁴ См. Сушкова, Записки, 1928, стр. 391.

пытки находить точные соответствия между отдельными стихотворениями Лермонтова и Гейне пока не привели к положительным результатам. Дюшен по этому поводу высказывается с осторожностью. Зато С. Шувалов попытался указать несколько конкретных аналогий.

Из всех сопоставлений С. Шувалова критику выдерживает только одно, сделанное в свое время И. Болдаковым («Выхожу один я на дорогу...» и «Der Tod, das ist die kühle Nacht»). Прочие же представляют собой предел историко-литературного недоверия к тому, что поэт может что бы то ни было выдумать без посторонней помощи. Ограничусь одним примером. С. Шувалов пишет: «Стихотворение «Молитва» («Я, мать божия, ныне с молитвою»), заключающее в себе мотив молитвы за любимую женщину, находит полное соответствие в пьесе № 50 «Возвращения на родину».¹ Речь идет, очевидно, о стихотворении «Du bist wie eine Blume», с которым лермонтовскую «Молитву» сравнивать совершенно не обязательно.

Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein;
Ich schau'dich an, und Wehmuth
Schleicht mir ins Herz hinein.
Mir ist, als ob ich die Hände
Aufs Haupt dir legen sollt',
Betend, dass Gott dich erhalte
So rein und schön und hold!²

Только покончив с отыскиванием излишних источников и ничего не объясняющих аналогий, можно будет понять подлинное значение Гейне или Барбье и Гюго для Лермонтова, специфический характер их воздействия.

Для ранних произведений Лермонтова характерно явное, не требующее никакой аргументации сходство с поэзией Байрона, и самый творческий генезис этих произведений вне Байрона не может быть понят (так например, не может быть понят вне Байрона лирический герой стихотворений 1828—1832 годов).

Но, рассматривая зрелую лирику Лермонтова в ее отношении с поэзией Гейне или Барбье, мы не обнару-

¹ «Венок М. Ю. Лермонтову», 1914, стр. 323. Курсив мой.

² Ты подобна цветку. Ты так же прекрасна и чиста. Я гляжу на тебя, и тоска закрадывается в мое сердце. Мне мнится, что я должен возложить руки на твою голову, моля, чтобы бог сохранил тебя во всей твоей чистоте, красоте и предности.

живаем ни непосредственного сходства, ни этой невыводимости из других явлений.

Ощущения схоства не вызывают ни умышленно-наивный лиризм «Книги песен», противовесом которому служит потрясающая ирония Гейне (лирика Лермонтова вовсе не иронична), ни поэзия Барбье, памфлетная и злободневная, — тогда как гражданские стихи Лермонтова осложнены лиризмом и психологическими мотивами.¹

Из всего сказанного отнюдь не следует, что зрелое творчество Лермонтова должно быть изолировано от русского и западноевропейского культурного окружения. Напротив того, Лермонтов, в высшей степени чуткий к русским идеологическим веяниям, в то же время внимательно следил за культурной жизнью Запада; книги его современников — Гюго, Мюссе, Виньи — быстро до него доходили. Бесплезно отыскивать буквальные совпадения между отдельными стихотворениями Лермонтова 1836—1841 годов и отдельными стихотворениями французских и немецких поэтов, но следует говорить (это, конечно, предмет специальной работы) о тенденциях, общих западноевропейскому и русскому романтизму, о тех решениях очередных задач, какие Лермонтов мог найти в западной литературе, об исходивших оттуда импульсах.

Мне пришлось уже коснуться значения поэзии Гейне для лермонтовской повествовательной лирики, послед-

¹ В тех случаях, когда Лермонтов проникается системой другого поэта, он стремится воспроизвести и самое звучание и движение стиха, его ритмико-синтаксический строй. Так было с Байроном. И в «Боярине Орше» и в «Мицери» Лермонтов сохраняет английский четырехстопный ямб мужского окончания — размер, который еще с «Шильонским узником» Жуковского вошел в русскую поэзию как байроновский размер. Под влиянием Байрона юный Лермонтов прививает русской лирике то нестрофический белый пятистопный ямб, то пятистопные ямбические восьмистишия, заменяющие в его представлении октаву. «Послания к Августе». Так же впоследствии Лермонтов подошел к Пушкину. «Казначейша» написана онегинской строфой; строфика и ритм «Сказки для детей» и «Сашки» свидетельствуют о пристальном внимании к строению пушкинского стиха.

Что касается Гейне, то у Лермонтова не только нигде не заметно стремления воспроизвести его характерную однорифменную строфу, но, напротив того, он меняет систему рифмовки и размер даже в переводах из Гейне. Разумеется, еще меньший соблазн мог представлять для Лермонтова александрийский стих Барбье.

них лет, значения для Лермонтова стилистической системы французских романтиков и т. д.

Возможно, что Лермонтов не любил чересчур риторические и однообразные стихи Барбье; во всяком случае он им не подражал. Но, создавая свою гражданскую обличительную лирику, Лермонтов не мог не заинтересоваться самым популярным из представителей современной ему французской политической сатиры в стихах.¹

Едва ли именно «Разгневанный Дунай» Гюго послужил образцом для «Даров Терека», но несомненно, что «Восточные стихотворения» Гюго в целом, самая тема этого сборника должны были произвести на Лермонтова сильное впечатление.

По свидетельству Висковатова, Лермонтов говорил Краевскому: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, там на Востоке тайник богатых откровений».²

В этих словах сказалась вовсе не славянофильская восточная ориентация, которую склонен приписывать Лермонтову Висковатов, но ориентация на идеи общеевропейского значения. Для европейского культурного сознания начала XIX века Восток — фактор чрезвычайной важности. Культурная тяга на Восток определялась моментами экономического и политического порядка. Путешествие Шатобриана на Восток, странствования Байрона, описанные в «Чайльд-Гарольде» и отразившиеся в его восточных поэмах, окончательно закрепили Восток в кругозоре европейского романтизма. В своей «Романтической школе» Гейне подчеркивает значение восточных тем в литературе; при этом «католическому романтизму» Шлегелей, искавших на Востоке мистических откровений (индусская культура), Гейне противо-

¹ Лермонтова сопоставляли с Барбье уже в 40-х годах. Ал. Милюков писал: «...Самое сильное влияние на Лермонтова имел современный французский поэт, неутомимый враг порока и разврата, который, глубоко страдая по болезням общества, проникает в то же время в их сокровеннейшие причины. Мы говорим о Барбье...»

«В Лермонтове слились элементы поэзии Байрона и Барбье: в нем отразились мрачное охлаждение и отчаяние одного и энергические порывы и негодование другого» (А. Милюков, Очерки истории русской поэзии, Спб., 1847, стр. 196—197).

² П. А. Висковатов, М. Ю. Лермонтов, стр. 368.

поставляет здоровый и прогрессивный, с его точки зрения, ориентализм гетевского «Западно-восточного дивана»: «...Западу наскучил его тощий спиритуализм, и он захотел освежиться здоровой плотской жизнью Востока. Гете, после того как он в «Фаусте» выразил свою неудовлетворенность отвлеченной духовностью, свою тягу к реальным наслаждениям, — бросился в объятия сенсуализма, написав «Западно-восточный диван».

«В высшей степени знаменательно, что эта книга появилась вскоре после «Фауста». Это был последний фазис развития Гете; его пример оказал величайшее влияние на нашу литературу. Наши лирики принялись воспевать Восток». ¹

Еще раньше, в 1829 году, Гюго писал в предисловии к своим «Восточным стихотворениям»:

«Попробуйте вдуматься, — если только стоит над этим думать, — и фантазия, создавшая эти «Восточные стихотворения», быть может, покажется вам не такой уж странной. В силу множества причин прогрессивного характера, Востоком в настоящее время интересуются больше чем когда бы то ни было... В эпоху Людовика XIV все были эллинистами, нынче — все ориенталисты...»

«В результате Восток — как образ и как идея — завладел нашим умом и воображением, и автор этого сборника, быть может сам того не замечая, подчинился общему движению...»

«Впрочем, как поэт... он всегда чувствовал живой интерес к восточному миру. Там вдали он прозревал высокую поэзию во всем ее блеске... Величием, изобилием, плодородием там все напоминает средневековье — второй океан поэзии... Автору представляется, что до сих пор культуру нового времени напрасно сводили к веку Людовика XIV, а античность — к Риму и Греции; быть может, мы достигнем более широкой перспективы, изучая новое время в средневековье и античность на Востоке.

«К тому же Востоку в ближайшем будущем предстоит сыграть роль не только в литературной, но и в государственной жизни Запада. Уже памятная греческая

¹ H. Heines, *Sämtliche Werke*. Bibliographisches Institut B. V, S. 263.

война привлекла к Востоку всеобщее внимание. И вот теперь европейское равновесие может быть в любую минуту разрушено; европейское *status quo*, уже подточенное и надтреснутое, трещит со стороны Константинополя. Весь материк накренился на Восток. Мы будем свидетелями больших событий».

Гюго собрал воедино разнообразные элементы европейской тяги на Восток: здесь и мировая политика и экономика, и руссоизм в новом байроническом преломлении, и стремление противопоставить восточную культуру, как «романтическую» (аналогия со средневековьем), классическому рационализму, и, наконец, столь характерное для самого Гюго любованье пышностью восточного слога.

У Лермонтова, несомненно, был в руках сборник Гюго «*Les Orientales*» (поскольку в его юношеских стихах есть оттуда заимствования), и он читал это предисловие. И предисловие и стихи попали на подготовленную почву, послужили, вероятно, импульсом для дальнейшей разработки восточной темы — и, конечно, вовсе не в порядке подражания определенному образцу. У русских был свой Восток, в первую очередь Кавказ, со своими проблемами — политическими и экономическими (в связи с экспансией русского империализма) и культурными.

Восточная тема созревает в творчестве Лермонтова. Декоративность местного колорита, условная экзотика, с которой начинали многие молодые романтики (в том числе Пушкин эпохи южных поэм), сменялась пониманием Востока как конкретной действительности. В «Бэле» вместо экзотики нравов и кипения «вулканических страстей» — пристальный анализ нравов и психологии горцев.

Все большее значение приобретает теперь для Лермонтова не Восток сам по себе, но изображение русского человека на Востоке («Герой нашего времени», «Кавказец», «Я к вам пишу», «Завещание», «Свидание»).

В стихотворении «Спор» Лермонтов трактует тему России и Востока как прямо политическую. Считается, что «Спор» противоречит тому сочувственному отношению к борьбе горцев за свою независимость, которое Лермонтов высказывал постоянно — от «Измаил-бей» до «Валерика». Противоречие, по-моему, кажущееся. Во-

первых, в «Споре» образ Казбека в высшей степени трагичен; он неминуемо вызывает сочувствие:

И томим зловещей думой,
Полный черных снов,
Стал считать Казбек угрюмый —
И не счел врагов...
Грустным взором он окинул
Племя гор своих,
Шапку на брови надвинул
И на век затих.

Во-вторых, Лермонтов изображает завоевание Кавказа все не в примитивном, шовинистическом плане. Он изображает его как жестокую историческую необходимость: «дряхлый», остановившийся в своем развитии Восток должен уступить промышленной и военной мощи Запада. Здесь нет противоречия, как нет противоречия в «Медном всаднике», где Пушкин сочувствует раздавленному петровской реформой маленькому человеку и в то же время прославляет реформаторскую деятельность Петра как исторически закономерную.

Юношеские поэмы Лермонтова прямо зависели от восточных поэм Байрона; но «Спор» связан с «Восточными стихотворениями» Гюго только общей проблематикой. Для зрелого Лермонтова Восток — это элемент русского политического и культурного сознания 1830-х годов. Но вместе с тем для него это элемент общеевропейской романтической мысли, особенно ярко воплощенной в жизни и творчестве Байрона. На фоне байронизма тяга на Восток ассоциировалась с изгнанием, с долгими странствованиями обреченного на одиночество человека,¹ с гибелью в борьбе за национальное освобождение Греции, с протестом против душной цивилизации Европы времен реставрации и реакции.

В творчестве Лермонтова не существовало «случайных» моментов, далеких от основной идеи этого творчества, и тема Востока от Гюго снова возвращает нас к Байрону.

Но возвращает по-новому. Лирический герой Лермонтова в каком-то очень широком смысле до конца

¹ Печорин говорит Максиму Максимычу: «... Жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — ахось где-нибудь умру на дороге».

остаётся «байроническим героем». Но в поэзии Лермонтова последних лет воздействие Байрона принимает гораздо более сложную, скрытую форму. Отдельные произведения нельзя уже вывести не только из отдельных произведений Гюго, Мюссе, Барбье, Виньи, Гейне, но и из отдельных произведений Байрона.

Лермонтов вышел из ученического периода и стал великим национальным и европейским поэтом, современником своих западных собратьев.

Именно в тот период, когда Лермонтов достигает художественной независимости и зрелости, углубляется связь его творчества с творчеством Пушкина.

Пушкин влиял на Лермонтова от первых его шагов до последних, но формы этого влияния следует тщательно дифференцировать. Одно дело, когда четырнадцатилетний Лермонтов своими словами (и то лишь отчасти «своими») пересказывает «Кавказского пленника»; другое дело — воздействие целостной поэтической системы.

Начинающий Лермонтов вообще охотно прибегает к текстуальным заимствованиям из любимых поэтов. Пушкин входил в круг его романтических увлечений и занимал там место наряду с Байроном, Шиллером, Гюго. Выйдя из периода детских подражаний, Лермонтов остаётся учеником Пушкина во многих существеннейших вопросах. Он отправляется от Пушкина в своём понимании народности как реального, развивающегося содержания русской жизни (концепция антиславянофильская); он никогда не покидает почву общенародного, общелитературного пушкинского языка.

Но в основном Лермонтов первоначально разрешает задачу создания высокой романтической поэзии, т. е. задачу, которая никогда не была непосредственно близка Пушкину и от разрешения которой Пушкин окончательно отклонился после своих южных поэм. Поэт, подобно Лермонтову захваченный определенным кругом идей, не мог осваивать Пушкина во всей его беспредельной широте. «Борис Годунов», «Медный всадник» или маленькие трагедии не находят у Лермонтова непосредственного отклика. Он осваивает творчество Пушкина в одном наиболее близком ему аспекте — в аспекте «про-

тестирующего героя»; и здесь два средоточия: для раннего Лермонтова — южные поэмы, для Лермонтова поздних лет — «Евгений Онегин».

Пушкина южных поэм Лермонтов воспринимал как поэта байронического и декабристского. И «Кавказский пленник», и «Братья разбойники», и запретная вольнолюбивая лирика Пушкина органически входили в традицию декабристской поэзии, имевшую столь решающее значение в идейном и художественном становлении Лермонтова. Байронизм Пушкина вызывал возражения декабристов, но для Лермонтова и его сверстников этот байронизм сливался уже с революционной направленностью оды «Вольность», «Кинжала» или послания к Чаадаеву.

Начинающий Лермонтов остается в стороне от увлечения немецкой идеалистической философией; он идет путем байронизма, как бы непосредственно отправляясь от южных поэм Пушкина. Но по существу байронизм Лермонтова выражал иное, последекабристское содержание русской культуры.

Вот почему не следует думать, что Лермонтов подобрал романтизм там, где его бросил Пушкин. Пушкин, опередив своих современников, уже в середине 20-х годов переходит на почву поэзии действительности, но высокий романтизм оставался актуальным, развивающимся фактором европейского и в частности русского культурного сознания до тех пор, пока в этом сознании не был изжит индивидуализм, культ «гениальной личности».

Если бы Лермонтов начал с «Онегина», он начал бы с критики субъективного романтизма. Лермонтов, несомненно, знал «Онегина» (т. е. шесть глав романа) уже в 1828—1829 годах в пору своих первых стихотворных опытов, но к «Онегину», точно так же как к «Дон-Жуану» Байрона, он приходит только в годы творческой возмужалости и только после того, как он на языке романтического пафоса выразил все самое прогрессивное и плодотворное, что было в сознании русского общества последекабристской поры.

Рассказывая Боткину о своей встрече с Лермонтовым в 1840 году, Белинский писал: «Перед Пушкиным он благоговеет и больше всего любит «Онегина».¹

¹ Белинский, Письма, т. II, стр. 108.

Если увлечение южными поэмами растворялось еще в общеромантических увлечениях Лермонтова, то «Онегин» в переломный момент (1838—1839 годы) определяет его направление. Он дает предпосылки для лирической иронии «Сказки для детей», для бытовой конкретности «Сашки», для психологизма «Героя нашего времени».

Реализм развивался в разных направлениях. Лермонтову, как и Пушкину, ближе всего реализм психологический, реализм анализа человеческих отношений и соотношения человека с обществом.

Характер Печорина очень много сравнивали с характером Онегина, характер княжны Мери — с характером Татьяны и пр., упуская из виду при этом одно обстоятельство, вероятно, слишком простое и очевидное для того, чтобы быть заметным, а именно, что «Евгений Онегин» написан стихами, а «Герой нашего времени» прозой, что, следовательно, Лермонтову иначе пришлось разрешать проблему психологического анализа и проблему стиля. Создание русской психологической прозы — одна из самых насущных задач 30-х годов, и до «Героя нашего времени» она оставалась неосуществленной. Пушкин думал над этой задачей теоретически, практически расчищал для нее пути, но сам не успел ее разрешить. «Герой нашего времени» — поистине последняя воля Пушкина. Но Лермонтов, работая над этой книгой, мог бы опрокинуть знаменитую формулу Пушкина и сказать: пишу роман в прозе — дьявольская разница.

От пушкинского изображения чувств и характеров Лермонтов, отчасти уже в «Сашке», главным образом в «Герое нашего времени», центральном произведении последних лет, переходит к дробному, детальному, аналитическому рассмотрению переживаний. Лермонтов находит принцип русской психологической и реалистической прозы XIX века.

Но если проза Лермонтова непосредственно ведет к Тургеневу, Гончарову, Достоевскому, Толстому, то исходит она из Пушкина.

Современники Пушкина, не считая, конечно, эпигонов, либо боролись с ним, либо умышленно избегали соперничества. Дельвиг разрешал задачи, оставшиеся за пределами внимания Пушкина. Баратынский в предисловии

к «Эде» прямо писал: «Он [автор] не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в состязание с певцом «Кавказского Пленника» и «Бахчисарайского Фонтана». . . Следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новою, собственною дорогою». У Лермонтова позиция иная. Он чувствует себя не слабым соперником гения, но наследником, работающим в новых условиях. Представление, что он законный, единственно правомочный наследник Пушкина, для творческого самосознания Лермонтова, вероятно, столь же неотъемлемо, как представление о конгениальности с Байроном. И Лермонтов не только не боится, подобно Баратынскому, идти по пушкинским следам, но он упорно всю жизнь соизмеряется с Пушкиным. Всю жизнь Лермонтова непреодолимо притягивают поднятые Пушкиным темы: «Демон» — и «Демон», «Пророк» — и «Пророк», «Разговор книгопродавца с поэтом» — и «Журналист, читатель и писатель»; и основное: Онегин — и Печорин. То заглавиями и именами героев, то реминисценцией или цитатой Лермонтов ставит на своих вещах знак внутренней связи с Пушкиным.

Глава пятая

ПРОНИЧЬИ ПОЭМЫ

Романтический индивидуализм был явлением прогрессивным и тогда, когда он отражал подъем буржуазного революционного сознания, и тогда, когда — в эпоху реакции — он приобрел характер трагического протеста (байронизм). Но вместе с тем байронизм — это кризис романтического индивидуализма. В европейской культуре 20-х—30-х годов все явственнее назревают тенденции, зародившиеся уже давно. Прогрессивная мысль изнутри разрушает границы субъективизма, неудержимо стремится овладеть конкретной и объективной действительностью. Уже намечается понимание человека как социальной единицы, определяемой своим отношением к обществу. Прогрессивная мысль учением Гегеля, новыми социальными теориями, формирующимся реалистическим методом в искусстве провозглашает новое понимание

жизни; и к этому движению так или иначе приобщаются лучшие представители европейской культуры.

В России Пушкин прокладывает путь, выводящий из противоречий романтического мышления. Но Пушкин в своих реалистических исканиях настолько опередил непосредственное окружение, что всякое отставание от Пушкина нельзя еще считать отсталостью.

Если Лермонтов начинает с высокого романтизма, то тем самым он откликается на еще не изжитые русским обществом потребности. Но романтизм для Лермонтова, так же как для Герцена, для Белинского, оказался этапом. Вместе со своими лучшими современниками Лермонтов от пафоса индивидуалистического свободолюбия и протеста приходит к глубокому познанию социальных фактов — к той поэзии действительности, которая в данной стадии развития европейской мысли и явилась наиболее прогрессивным ее выражением в литературе.

Образ грандиозного демонического героя проходит через многочисленные юношеские произведения Лермонтова, вплоть до «Боярина Орши» и «Маскарада» (1835—1836). На этом сплошная цепь «байронических» драм и поэм прерывается. В 1837 году Лермонтов пишет «Песню про купца Калашникова», разрешающую особые фольклорно-исторические задачи. В 1838 году он начинает работу над «Героем нашего времени» и пишет «Тамбовскую казначейшу». 1839 год — один из самых острых моментов в эволюции Лермонтова; этот год дает «Сказку для детей» и «Сашку»¹ и в то же время патетическую поэму «Мцыри». Здесь нет, однако, движения назад. Ведь «Мцыри» восходит к «Боярину Орше» (1835—1836), а «Боярин Орша» в свою очередь к поэме «Исповедь» (1830). Точно так же последовательные редакции «Демона» располагаются между 1829 и 1841 годом (окончательной, в сущности, можно считать редакцию 1838 года, так как впоследствии Лермонтов вносил в «Демона» только стилистические поправки). «Мцыри» и «Демон» — это кульминация романтического пафоса Лермонтова, но знаменательно, что замысел обеих поэм

¹ В прежних изданиях Лермонтова «Сашку» относили обычно к 1836 году. Принимаю новую датировку Б. М. Эйхенбаума. Обоснование этой датировки см. Лермонтов, Сочинения, изд. «Academia», т. III, стр. 602.

коренится в первом творческом периоде. В то же время, начиная с 1838 года, все новые эпические и прозаические замыслы Лермонтова («Тамбовская казначейша», «Сказка для детей», «Сашка», «Герой нашего времени») резко отклоняются от патетического романтизма.

В «Герое нашего времени» Лермонтов сделал выводы из реалистического психологизма «Онегина». Но незаконченные поэмы 1839 года («Сказка для детей» и «Сашка») показывают, что в этот период в кругозор Лермонтова входит пушкинская ирония и одновременно, вероятно, ирония Байрона, ирония Гейне.

Романтическая ирония, наряду с историзмом, с психологизмом, с социальной проблематикой романтического романа и т. д., оказалась одним из путей развития реалистических тенденций романтизма.

Иенские романтики, провозгласившие принцип романтической иронии, обосновывали ее философски. Фр. Шлегель опирался на учение Фихте о противоречии между конечным и бесконечным и об абсолютной свободе субъективного духа. Обреченный на тщетные порывы к бесконечному, субъективный дух вознаграждает себя непрестанной игрой, свободным парением над вещественным миром. Это философское ядро понятия романтической иронии. Отсюда следует, что поэт бесконечно выше своего предмета. Он свободно устанавливает и отменяет законы для действительности, создаваемой им из предпосылок собственного сознания.

В Германии эпохи феодальной реакции теория романтической иронии послужила реакционным целям. Но эта теория, как и все положения буржуазного романтического индивидуализма, содержала и иную, освободительную тенденцию. Ведь утверждение поэтического произвола являлось вместе с тем отрицанием всякой догмы, кем бы она ни навязывалась — церковью, государством, кастой. Байрон, равнодушный к тонкостям немецкого идеализма, в своих дневниках холодно отзывавшийся о Шлегеле, воспринял именно этот протестующий элемент романтической иронии. Из учения Фихте о субъективном духе, который раздваивается и созерцает сам себя, отражаясь в себе самом, как в зеркале, были выведены понятие рефлексии и понятие иронии. У Байрона оба понятия сливаются, и оба из плана эстетико- или логико-

философского переносятся в план социально-политический и психологический. Для Байрона ирония, так же как и рефлексия, — производное от великого крушения революционных и гуманистических идей. Сильная личность, сначала восторженная, переходит к демоническому протесту и, убедившись в бесплодности индивидуального протеста, ищет спасения в скептицизме. Такова диалектика развития байронического героя. Самого Байрона она привела от «Манфреда» к «Дон-Жуану». Ироническое сознание вовсе не отрицает высшие ценности, оно только признает их недостижимость и, утешая самое себя, подвергает абсолюты сомнению; оно стремится обесценить себя и все для него недостижимое как бы для того, чтобы это недостижимое не раздавило его своей тяжестью. Это поза человека, который смеется, чтобы не плакать, но то и дело проговаривается, обнажая печальную сущность своего воззрения на жизнь.

Касаясь проблемы русского байронизма, Аполлон Григорьев пытался установить разницу между комизмом, с объективных позиций осуждающим определенные явления действительности, и субъективной иронией, осуществляющейся в отрицании собственных идеалов, следовательно в самоотрицании:

«... Байрон ничего иного не делает, как срывает благопристойную маску с дикого по существу эгоизма, венчает его не втихомолку уже, а прямо, — но как поэт истинный и глубокий, венчает с тоской и иронией...

«Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой поэтом правды. Когда Гоголь например казнит взяточничество, — вы не боитесь за комика, чтобы у него с взяточничеством или развратом было что-либо общее... Но Байрон, с сатанинским хохотом и с глубокою тоскою обоготворяющий эгоизм, тем не менее обоготворяет его, то есть не может подняться выше этого эгоизма поэтическим созерцанием; велика еще заслуга его в том, что обоготворяя идол, он плачет о необходимости обоготворения, язвительно хохочет и над жизнью и над самим собою, обоготворителем идола!»¹

¹ «Время», 1862, кн. X, отд. 2, стр. 12, 15.

Ироническое жизнеощущение Байрон сформулировал в «Дон-Жуане»:

And if I laugh at any mortal thing,
'Tis that I may not weep; and if I weep,
'Tis that our nature cannot always bring
Itself to apathy, for we must steep
Our hearts first in the depths of Lethe's spring...¹

В творчестве Байрона социальные основы этого жизнеощущения раскрыты так ясно, что в тяжелые минуты политического разочарования прогрессивная мысль невольно возвращалась к байронической иронии.

В 1855 году Герцен в своем «Più pianto» писал:

«Поэт, нашедший слово и голос для этой боли, был слишком горд, чтоб притворяться, чтоб страдать для рукоплесканий; напротив, он часто горькую мысль свою высказывал с таким юмором, что добрые люди помирали со смеха. Разочарование Байрона больше, нежели каприз, больше, нежели личное настроение. Байрон сломился от того, что его жизнь обманула, а жизнь обманула не потому, что требования его были ложны, а потому, что Англия и Байрон были двух разных возрастов, двух разных воспитаний и встретились именно в ту эпоху, в которую туман рассеялся.

«...Иронией высказывается досада, что истина логическая — не одно и то же с истиной исторической, что, сверх диалектического развития, она имеет свое страстное и случайное развитие, что, сверх своего разума, она имеет свой роман.

«...Представьте себе оранжерейного юношу, хоть того, который описал себя в «The Dream», представьте его себе лицом к лицу с самым скучным, с самым тяжелым обществом, лицом к лицу с уродливым минотавром английской жизни, неловко спаянным из двух животных: одного дряхлого, другого по колена в топком болоте, раздавленного как Кариатида, постоянно натянутые мышцы которой не дают ни капли крови мозгу. Если б он умел приладиться к той жизни, он, вместо того, чтоб умереть за тридцать лет в Греции, был бы теперь лордом Пальмерстоном или сэром Джоном Росселем. Но так

¹ И если я смеюсь над всем на свете, то это потому, что я не могу плакать; а если я плачу, то это потому, что мы не всегда можем привести себя в состояние апатии, потому что мы сначала должны погрузить наши сердца в глубины Леты...

как он не мог, то ничего нет удивительного, что он с своим Гарольдом говорит кораблю: «Неси меня, куда хочешь, — только вдаль от родины».

«Но что же ждало его в этой дали? Испания, вырезываемая Наполеоном, одичавшая Греция, всеобщее воскрешение всех смердящих Лазарей после 1814 года; от них нельзя было спастись ни в Равенне, ни в Диодати. Байрон не мог удовлетвориться по-немецки теориями *sub specie aeternitatis*, ни по-французски политической болтовней, и он сломился, но сломился, как грозный Титан, бросая людям в глаза свое презрение, не золотя пилюли.

«Разрыв, который Байрон чувствовал, как поэт и гений, сорок лет тому назад, после ряда новых испытаний, после грязного перехода с 1830 к 1848 г. и гнусного с 48 до сегодняшнего дня, поразил теперь многих. И мы, как Байрон, не знаем, куда деться, куда преклонить голову...

«...Оттого-то я теперь и ценю так высоко мужественную мысль Байрона. Он видел, что выхода нет, и гордо высказал это».¹

Для Герцена ирония Байрона — факт политический, но он не отождествляет ее с политическим обличением и сатирой. Герцен признает за иронией специфический для нее момент самосозерцания. Но это не метафизическое фихтеанское самосозерцание субъективного духа, — теперь это критический взгляд, брошенный великим поэтом на свою эпоху, на свое поколение, на собственное индивидуалистическое сознание.

Романтическая ирония входит в европейскую литературу именно в своем байроническом варианте. Французские и русские поэты усваивают романтическую иронию не из статей Фридриха Шлегеля, не из комедий Тика, но в первую очередь из «Дон-Жуана». Если первое поколение французских романтиков увлекается «Фаустом» и «Манфредом», то для романтического поколения 30-х годов в центре «Дон-Жуан», — но «Дон-Жуан», преломившийся через иронические поэмы Мюссе. Ирония теряет политическую горечь, байроновскую силу и широту: у последователей Мюссе она вырождается в снобизм, в дендизм, в эстетическое любованье «порочностью».

Индивидуализм эпохи предреволюционного и революционного подъема оперировал непреложными ценностями,

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. XIII, П., 1919, стр. 384—389.

и эти высшие ценности ограничивали произвол освобождающейся личности. Байронизм — это романтический индивидуализм, еще не утративший общезначимые идеалы свободы и справедливости, — но уже потерявший веру в их достижимость. Следующий шаг на пути отрицания делают французские байронисты 30-х годов. Во французском романтизме наметилось два основных течения; и если одно из них (левый романтизм) вело к социальному роману, то другое непосредственно влиялось в раннее французское декадентство с его проповедью ничем не ограниченного личного произвола.

Гораздо чище байроновская традиция в России, где байроническая тема всегда так или иначе связана с проблематикой социального протеста.

Русской литературе романтическую иронию привил Пушкин. Чуждый философскому обоснованию иронии у немецких романтиков, Пушкин воспринял ее главным образом через Байрона, обратившего иронию в средство общественной борьбы. В условиях тогдашней русской действительности иронический стиль приобретал особый смысл. Он с исключительной остротой выразил известные стороны сознания дворянской интеллигенции 20-х годов. Ведь наряду с борцами-декабристами, из той же среды под влиянием аналогичных условий выходили и скептики, в которых переживание социальной неудовлетворенности сочеталось с переживанием безнадежности. В «Онегине» Пушкин изобразил скептика своего времени, идеологически и социально неустроенного человека, и от социальной природы героя неотделимо все построение романа и разработанный в нем иронический стиль. «Онегин» — гораздо шире, чем ироническая поэма; в эти рамки здесь не укладывается очень многое — от психологии героев до описаний русской природы; но в «Онегине» есть существеннейшие элементы иронической поэмы, и они сыграли значительную роль в становлении пушкинского реализма.

Ироническая поэма байроновской традиции выражает противоречия субъективного сознания, и лирические отступления в ней идеологически осмыслены. Самая структура лирических отступлений соответствует образу поэта, который смеется, чтобы не плакать, проговаривается о задушевном и тотчас же одергивает себя, резко переходя от элегии к эпиграмме.

Классицизм резко отделял высокое от низкого, комическое от трагического, накладывая на действительность категории ценности, выведенные из непреложных законов разума. Романтизм передает право оценки субъективному сознанию, утратившему абсолютную истину. Этому сознанию каждая вещь представляется многозначной; одна и та же вещь представляется то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной одновременно. Романтическая ирония не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным. Искусству этого взаимодействия Пушкин, как и все европейские романтики, учился у Шекспира. В 1828 году Пушкин писал: «Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовых шуток». Величайшей силы этого взаимодействия Пушкин достигает в сцене смерти Ленского:

Недвижим он лежал, и странен
Был томный мир его чела.
Под грудь он был на вылет ранен;
Дымясь из раны кровь текла.
Тому назад одно мгновенье
В сем сердце билось вдохновенье,
Вражда, надежда и любовь,
Играла жизнь, кипела кровь;
Теперь, как в доме опустелом,
Все в нем и тихо и темно;
Замолкло навсегда оно.
Закрыты ставни, окна мелом
Забелены. Хозяйки нет.
А где, бог весть. Пропал и след.

Это возвышенный аспект смерти Ленского. Следующие строки рассеивают лирическую атмосферу:

Приятно дерзкой эпиграммой
Взбесить оплошного врага;
Приятно зреть, как он, упрямо
Склонив бодливые рога... и т. д.

Лирическая атмосфера полностью восстанавливается в строфах XXXVI—XXXVII:

Быть может, он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света

Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

Следующая строфа представляет собой антитезис:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юности лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

Но плаксивые бабы, лекаря, халат и даже рога не отнимают в конечном счете у смерти Ленского ее трагического и лирического смысла. В противопоставлении двух строф — диалектика образа Ленского, и сложное движение как бы разрешается, синтезируется в строках:

Но что бы ни было, читатель,
Увы! любовник молодой,
Поэт, задумчивый мечтатель,
Убит приятельской рукой.

Здесь мы имеем дело именно с синтезом, а не с отменой предыдущего. «Задумчивый мечтатель» Ленский не превратился в абстракцию элегического поэта. В конечном счете он предстает обогащенный психологическими противоречиями.

В «Онегине» Пушкин отказывается и от условной неподнятости своих ранних романтических поэм и от абсолютных истин и неподвижных ценностей, присущих философии и эстетике классицизма. Но тем самым снимается и созданное этой рационалистической эстетикой понятие безотносительно *низкого, грубого*. Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному, и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии

вещей — глубочайший социальный смысл иронического стиля, его реалистические потенции. Современники ощущали это, хотя термин *реализм* (как литературный термин) и не был им известен. В 1825 году Полевой писал: «Пушкину суждено быть первым и в исполнении поэм и в изобретении своих поэм. Надобно сказать, что вообще новые поэты в сочинениях сего рода открыли новые стороны, неизвестные старинным сочинителям: Налой или Похищенный локон однообразны, поэт только смешит, но Бейрон не смешит только, но идет гораздо далее. Среди самых шутливых описаний он резким стансом обнаруживает сердце человека, веселость его сливается с унылостью, улыбка с насмешкою, и в таком положении, как Бейрон к Попу, Пушкин находится к прежним сочинителям шуточных русских поэм... И с каким неподражаемым умением рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца — очаровывают читателя».¹

В ироническом стиле «высокое» перестает быть абсолютно и неотменяемо высоким, а «низкое» оказывается потенциальным носителем лирической эмоции и трагизма.

Но романтизм, с его критерием грандиозного (выводимым из свойств «гениальной личности»), не мог до конца отказаться от оценочных эстетических категорий; именно потому он увлекался их смешением и сталкиванием. Только реализм безвозвратно отменяет категории высокого и низкого, замещая их концепцией единой, равноправной во всех своих проявлениях, объективной действительности; и для реализма познание законов этой действительности само по себе представляет высшее творческое достижение. Оценивая и дифференцируя жизненные явления, реализм исходил не из априорных категорий, но из живых социально-исторических предпосылок.

Непосредственный прыжок из рационализма в реалистическое миропонимание невозможен. Романтическая ирония была одной из промежуточных инстанций.

Пушкин и люди пушкинского поколения, воспитанные на революционном скептицизме Вольтера, были подготовлены к восприятию байронической иронии. Но в творчество Лермонтова, с его однозначным словоупотреблением, с прямоотой и серьезностью его гражданского па-

¹ «Московский телеграф», 1825, ч. II, № 5, стр. 47—48.

фоса, ирония вошла как неожиданность. Вероятно, для Лермонтова она и не была органична. Его лирика вся — вне иронии. В прозе он находит гораздо более прямые пути к реализму. Но иронические поэмы Лермонтова, хотя неоконченные и неотделанные, заслуживают пристального внимания не только по своим художественным качествам (Гоголь считал «Сказку для детей» лучшим из стихотворных произведений Лермонтова), но и по значению их в лермонтовской эволюции. В «Сказке для детей» и в «Сашке» Лермонтов сделал попытку, очевидно его не удовлетворившую, найти новое отношение к действительности.

Лермонтов — поэт рефлектирующего поколения 30-х годов, именно прогрессивной части этого поколения, страстно стремившейся к преодолению романтического субъективизма. А ведь ирония в байроновском ее аспекте — это уже критическое отношение поэта к состоянию собственного своего сознания.

При том исключительном значении, какое имела для Лермонтова демоническая тема, понятно, что он в «Сказке для детей» прежде всего с другой точки зрения взглянул на демона:

Герой известен, и не нов предмет;
Тем лучше, устарело все, что ново.
Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред.
Бог знает, где заветная тетрадка?
Касается ль душистая перчатка
Ее листов — и слышно: *c'est joli?*...¹
Иль мышь над ней старается в пыли?
Но этот чорт совсем иного сорта:
Аристократ и не похож на чорта.

Но я не так всегда воображал
Врага святых и чистых побуждений.
Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ. — Меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималась — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами.

¹ Это красиво?..

Это декларация нового взгляда на вещи, столь же сознательная, как и знаменитые строки из «Путешествия Онегина»:

Таков ли был я расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая!
Такие ль мысли мне на ум
Навел твой бесконечный шум,
Когда безмолвно пред тобою
Зарему я *воображал...*

У Лермонтова:

Но я не так всегда воображал...

В 1841 году Лермонтов возвращается к той же проблеме в стихотворении, вписанном в альбом С. Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор.

Люблю я парадоксы ваши
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,
С[мирновой] штучку, фарсу Саши
И Ишки М[ятлева] стихи...

«И я» первой строки, быть может, намекает на какой-нибудь разговор в салоне С. Н. Карамзиной. Но не исключена возможность, что Лермонтов имел здесь в виду все то же место из «Путешествия Онегина»:

Какие б чувства ни таились
Тогда во мне, теперь их нет:
Они прошли иль изменились...
Мир вам, тревоги *прошлых лет!*
В ту пору мне казались нужны
Пустыни, волн *края жемчужны,*
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И *безыменные страданья...*

Ведь Пушкин говорит именно о «былых годах» и о «буях природы и страстей». Если мое предположение справедливо, то «и я» означало: я — так же как Пушкин,

И Пушкин и Лермонтов в своих декларациях перекликаются с третьей строфой четвертой песни байроновского «Дон-Жуана»:

And the sed truth wich hovers o'er my desk
Turns what was once romantic to burlesque.¹

Стихи Мятлева, противопоставленные оглушающему языку высокого романтизма, — это ведь тоже «бурлеск». Так Лермонтов, подобно Байрону в «Дон-Жуане», Пушкину в «Путешествии Онегина», заявляет об отказе от романтической патетики. И впервые он заявил об этом в «Сказке для детей».

Однако то, что сделал Лермонтов в «Сказке для детей», нельзя толковать как переход от изображения романтического демона к изображению комического чорта. Такое именно толкование предложено в комментарии к «Сказке для детей» в издании «Academia», где, с ссылкой на Дюшена, высказывается предположение, что «прообразом проказливого и насмешливого беса «Сказки для детей» мог быть для Лермонтова «Хромой бес» Лесажа» и что «VIII и IX строфы пародируют обращение Демона к Тамаре».

Разумеется, в «Сказке для детей» совершенно сознательно воспроизведена ситуация встреч Демона с Тамарой; разумеется, строфы X—XII с описанием спящего Петербурга, над которым пролетает сатана, вызывают в памяти:

Печальный демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей...

Но ни картина ночного города, ни принадлежащий к лучшим достижениям лермонтовской поэзии лирический монолог героя никак не укладываются в пародию, ибо всякая пародия имеет целью высмеять и обесценить свой объект — и другой цели иметь не может. Перед нами здесь нечто гораздо более сложное, чем любая пародия: противопоставление двух концепций демонизма, грандиозной и иронической.

¹ И печальная истина, склонившись над моим столом, превращает то, что было некогда романтическим, в бурлеск.

Прежний демон — субъективный дух, восставший против мирового правопорядка. Это «могучий образ»; он принадлежит к сфере абсолютно-ценного.

В любви и в злобе, о, Тамара,
Я неизменен и велик!

Новый демон должен выразить новое, критическое понимание субъективизма. Поэт лишает его величия, но уж, конечно, не с тем, чтобы сделать его смешным. Новый демон трагичен, но трагичен именно отсутствием абсолютов, раздвоенностью, рефлектирующим сознанием интеллигента 30-х годов. Это сложное идеологическое задание Лермонтов осуществляет переходами, контрастами, стилистическими разоблачениями, характерными для иронического метода (отмечу, что ирония в «Сказке для детей» вся направлена на создание нового, «критического» демона, она почти не затрагивает героиню).

Я прежде пел про демона иного:
То был безумный, страстный, детский бред...

Подъем резко обрывается:

Бог знает, где заветная тетрадка?
Касается ль душистая перчатка
Ее листов и слышно: *c'est joli*?..
Иль мышь над ней старается в пыли?

Страстный бред поэта оказывается предметом благосклонности светской дамы;¹ другими словами, значение поэтического бреда относительно, как все в этом мире иронии.

Теперь характеристика нового демона подготовлена:

Но этот чорт совсем иного сорта:
Аристократ и не похож на чорта.

¹ Вероятно, это писалось по личному опыту. П. Мартынов рассказывает: «Княгиня М. А. Щербатова, после чтения у ней поэмы, сказала Лермонтову:

«— Мне ваш демон нравится: я бы хотела с ним опуститься на дно морское и полететь за облака.

«А красавица М. П. Саломирская, танцуя с поэтом на одном из балов, говорила:

«— Знаете ли, Лермонтов, я вашим демоном увлекаюсь... Его клятвы обаятельны до восторга... Мне кажется, я бы могла полюбить такое могучее, властное и гордое существо, веря от души, что в любви, как и в злобе, он был бы действительно неизменен и велик» (П. К. Мартынов, Дела и люди века, т. III, стр. 87—88).

В первых строках поэмы знаменательны колебания «демонической номенклатуры». В отличие от демона, чорт — слово с простонародным, комическим оттенком, в русском литературном сознании окончательно закрепленным образом гоголевского чорта из «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Но в следующей, четвертой строфе появляется новое обозначение:

На кисее подушек кружевных,
Рисуется молодой, но строгий профиль...
И на него взирает Мефистофель.

Мефистофель, конечно, не отличается ни лиризмом, ни «волшебной-сладкой красотой» демона, но когда чорта сменяет это колоссальное создание Гете, символ современного скептицизма, тема опять поднимается вверх. В пятой строфе поэт сам подчеркивает неустойчивость своей демонической номенклатуры:

То был ли сам великий сатана,
Иль мелкий бес из самых нечиновных,
Которых дружба людям так нужна
Для тайных дел, семейных и любовных?
Не знаю. — Если б им была дана
Земная форма, по рогам и платью
Я мог бы сволочь различить со знанью...

После этой бурлескной, обесценивающей характеристики духов зла — опять крутой подъем лирической эмоции; в шестой строфе, приведенной выше, Лермонтов возвращается к воспоминаниям о своем старом могучем и прекрасном демоне. Он нисколько не пародирует его и не отрицает в нем прекрасного идеала, он только свидетельствует о том, что идеал этот является пройденным этапом его душевной жизни. И мысль об изжитом идеале снова выражена ироническим переходом:

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами.

Одного слова «прочими» — прозаического, канцелярского слова — достаточно, чтобы сорвать подъем.

В четырех строках «Сказки для детей» Лермонтов вводит в кругозор читателя и русского чорта, и Мефистофеля Гете, и сатану — духа тьмы, и мелкого беса, быть может действительно из Лесажа, и своего старого демона — и ни на одном из них не хочет остановиться. Это и невозможно в атмосфере иронической поэмы,

где нет ничего неподвижного и определившегося раз навсегда. В седьмой строфе читаем:

Но полно, к делу! — Я сказал уж вам,
Что в спальне той таился хитрый демон.

Так Лермонтов, после всех переходов, возвращается к старому обозначению, но определением «хитрый» он сразу уничтожает целостность и безотносительное величие образа. Вслед затем начинается глубоко-лирический, взволнованный и волнующий монолог героя. У порога этих строф как бы останавливается разрушительное действие иронии. Ирония нужна была Лермонтову, чтобы изобразить сознание, неудовлетворенное собственной субъективностью и пожелавшее взглянуть на нее со стороны. Этот образ возник в первых строфах поэмы, и в дальнейшем он выступает уже во всем своем трагическом лиризме, как тот, кто «наказан знанием», т. е. рефлексией. А в строфе 21-й, после характеристики героини, созданной

Для мук и счастья, для добра и зла,

следуют строки:

Такие души я любил давно
Отыскивать по свету на свободе:
Я сам ведь был немножко в этом роде.

Причем прозаические обороты «на свободе», «немножко в этом роде» на мгновение опять возвращают нас к иронической диалектике возвышенного и обыденного.

Иронический метод привел Лермонтова к новым для него принципам стиля. Ранняя поэзия Лермонтова является как бы непосредственным обнаружением грандиозной человеческой личности, и потому она стилистически грандиозна. Все средства выражения (синтаксис, ритм, образы) подчинены задаче максимальной эффективности. Поэт ищет слова самого громкого звучания, самые большие слова, с тем чтобы они достигли величия выражаемого ими сознания.

Этот принцип максимального слова в иронической поэме неприменим. Ироническая поэма постулирует совершенно иной тип сознания: сознание человека, считающего нужным скрывать свои страдания и свои лучшие порывы. Значит, слово здесь никак не должно давать

максимальный смысловой эффект; оно, напротив того, скрывает, маскирует подлинный смысл, и угадать его предоставляется читателю.

Возникает принципиально новое отношение между словом и тем, что оно выражает. Если слово высокого романтизма как бы гонится за своим предметом, пытается сравняться с ним грандиозностью, то ироническое слово, напротив того, оставляет между собой и предметом незаполненное пространство, в котором движутся и видоизменяются значения.

Ироническое слово иногда означает обратное или иное, по сравнению с тем, что содержится в его прямом значении. Почти всегда оно означает больше того, что содержится в этом прямом значении. Это слово многозначное и многозначительное, живущее подразумеваниями. И его сдержанность, его способность, называя малые вещи, выражать большие, глубоко соответствует скрытности иронического сознания.

Принцип иронической сдержанности в стиле «Сказки для детей» особенно очевиден, если сопоставить эту поэму с «Демоном», сюжетную ситуацию которого она, несомненно, повторяет. Патетический стиль Лермонтова, быть может, наиболее полное выражение нашел в «Демоне» именно потому, что в «Демоне» герой принял обличье, которое допускает, даже требует грандиозности, ничем уже не ограниченной. Монологи демона слагаются из гиперболических:

Я тот, чей взор надежду губит,
Я тот, кого никто не любит,
Я бич рабов моих земных,
Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, я у ног твоих!

Гиперболическая торжественность достигается и подбором слов и синтаксическими средствами: нагнетающими интонацию риторическими единоначатиями и повторами, резкой расчлененностью и параллелизмом ритмико-синтаксических единиц. Монолог героя «Сказки для детей» начинается той же темой, ответом на вопрос, высказанный или невысказанный: кто ты? Но Лермонтов избирает здесь как раз противоположную синтаксическую структуру (образец ее дан был «Домиком в Коломне»). Синтаксические единицы не совпадают с ритмическими;

От строки к строке идут переходы (enjambements), — интонация утрачивает громозвучность, становится прозаической и нервной:

Не знаешь ты, кто я, но уж давно
Читаю я в душе твоей, незримо,
Неслышно; говорю с тобою — но
Слова мои, как тень, проходят мимо
Ребяческого сердца, и оно
Дивится им спокойно и в молчанье.
Пускай! Зачем тебе мое названье?

Это интонация иронической сдержанности, иронических подразумеваний.

Ты с ужасом отвергнула б мою
Безумную любовь. Но я люблю
По-своему... терпеть и ждать могу я;
Не надо мне ни ласк, ни поцелуя.

В «Демоне» целая система интонационного нагнетания, цепь гипербола, лихорадочные поиски максимальной словесной высоты; в «Сказке для детей» — обрывающееся многоточием наречие («по-своему»), минимум того, что можно было сказать, собственно — только словесная оболочка для заполнения подразумеваниями. Эти подразумевания подсказываются формулой «безумная любовь», и они чрезвычайно интенсивны.

Интенсивность подразумеваний, способность кратчайшим образом закреплять сложный комплекс ассоциаций в высшей степени присуща стилю «Сказки для детей»:

А много было взору моему
Доступно и понятно, потому
Что узами земными я не связан
И вечностью и знанием наказан...

Последняя строка содержит все, что в монологе демона сказано о муках вечности и познания:

Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спасть от думы неизбежной —
И незабвенное забыть!
Что повесть тягостных лишений,
Трудов и бед толпы людской
Грядущих, прошлых поколений,
Перед минутою одной
Моих непризнанных мучений?
Что люди? Что их жизнь и труд?
Они пришли, они пройдут...

Надежда есть: ждет правый суд,
Простить он может, хоть осудит!
Моя ж печаль бессменно тут,
И ей конца, как мне, не будет.

Ограничусь еще одной аналогией:

И дик, и чуден был вокруг
Весь божий мир; но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего...

В «Сказке для детей» «хитрый демон» пролетает над ночным Петербургом:

И улыбались звезды голубые,
Глядя с высот на гордый прах земли,
Как будто мир достоин их любви,
Как будто им земля небес дороже...
И я тогда — я улыбнулся тоже.

Отрывок из «Демона» — однозначен. Все вещи точно охарактеризованы определениями. Мир — *дик* и *чуден*; *гордый* дух смотрит на него *презрительно*. В отрывке из «Сказки для детей» пауза после слова *тогда* знаменует ожидание чего-то значительного. Ожидание обмануто: демон — улыбнулся; как он улыбнулся, почему он улыбнулся — этого мы не знаем. Но знак ожидания остался, он требует заполнения; значение его определяется из контекста:

И я кругом глубокий кинул взгляд,
И увидал с невольною отрадой
Преступный сон под сению палат,
Корыстный труд пред тощею лампадой,
И страшных тайн везде печальный ряд.

Только теперь смысл улыбки раскрыт.

Ироническая сдержанность требовала тщательного отбора и взвешивания слов; и этот принцип имел существенное значение для дальнейшей работы Лермонтова, для становления лермонтовского реалистического стиля в прозе и в лирике.

Ироническая диалектика связана с представлением о человеке как комплексе душевных противоречий. Вот почему в ироническом методе заложена тенденция

к психологизму. Это соотношение раскрывает Мюссе в своей иронической поэме «Намуна»:

... Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que don Juan déguisé chante sous un balcon?
— Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse.
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux! avec quelle prestesse
Il sautille! — On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument,
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même,
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême.
C'est que tout en est vrai, — c'est qu'on trompe et qu'on aime,
C'est qu'on pleure en riant, — c'est qu'on est innocent
Et coupable à la fois; — c'est qu'on se croit parjure
Lorsqu'on n'est qu'abusé; c'est qu'on verse le sang
Avec des mains sans tache, et que notre nature
A de mal et de bien pétri sa créature:
Tel est le monde, hélas! et tel était Hassan.¹

Эта картина душевной жизни, построенная по аналогии с противоречием между грустной песнью и веселым аккомпанементом, в психологическом отношении довольно примитивна. Мюссе и не претендовал здесь всерьез на создание характера. Изображение душевной жизни Гассана имеет в поэме, собственно, чисто лирическое значение, и психологизм здесь только намечен. В этом отношении Мюссе остается в пределах, установленных самим Байроном. Ведь в «Дон-Жуане» герой в психологическом отношении равен нулю. Лиризм, иронические переходы и противоречия, интонация человека,

¹ Помните ли вы, читатель, ту серенаду, которую поет под балконом переодетый Дон-Жуан? Печальная и жалобная песня, дышащая страданием, любовью и печалью. Но аккомпанемент звучит в ином тоне. Как он жив и радостен! С какой скоростью он подпрыгивает! Кажется, что песня ласкает и обволакивает истомой коварный инструмент, в то время как насмешливый напев аккомпанемента превращает в насмешку саму песню и, кажется, подшучивает над тем, что она тянется так печально. Между тем все это доставляет чрезвычайное удовольствие. — Потому что все это правда; потому что мы обманываем любя; потому что мы смеемся сквозь слезы; потому что мы невинны и виновны в одно и то же время; потому что мы считаем себя предателями, когда мы только жертва; потому что мы проливаем кровь незапятнанными руками; и природа создала свое творение из добра и зла; таков, увы, весь мир, и таким был Гассан.

который смеется, чтобы не плакать, и под маской равнодушия прячет душевные раны, — все это принадлежит только авторскому я, и только это лирическое я вносит в поэму атмосферу эмоциональной взволнованности.

На фоне иронических поэм Байрона и его французских последователей становится очевидно, каким решительным и совершенно своеобразным шагом вперед был так называемый русский байронизм, — речь идет не о байронизме Козлова и Подолинского, но о тех выводах, какие сделали из байронизма в своем зрелом творчестве Пушкин и Лермонтов. В «Онегине» Пушкин оставил в силе лирическое я со всей специфической атмосферой взволнованности, печали, насмешки над самим собой, но ст лирического я он отделил судьбу героев, он объективировал их трагедию. В субъективной иронической поэме личный голос автора необходим, так как только он выражает отношение автора к действительности. Но по мере того как «Онегин» рос, уменьшалась роль лирического я как носителя мировоззрительного, оценочного начала и все возрастала независимость героев.

«Дон-Жуан» (сатирическая эпопея — как называл его Байрон) — собственно циклизация новелл. При этом отдельные эпизоды даны в разной тональности. Тут и старая байроновская романтика (эпизод с Гайде), и чисто сатирические места, и места описательные. Все это не слито воедино, но только скреплено общим героем и погружено в лирическую стихию авторского я. В «Онегине», напротив того, все элементы нерасторжимы. И если в «Дон-Жуане» Байрон следовал строению старого приключенческого романа, то «Онегин» организован как новый психологический роман, развивающий единую коллизию (в этом смысле «Онегин» ближе к «Адольффу» Б. Констана, чем к «Дон-Жуану»), и недаром для Пушкина столь принципиальное значение имел подзаголовок романа, — роман, а не поэма!

Современники были бесконечно наивны, полагая, что Онегин — измельченный байронический герой, тогда как Онегин — нечто совершенно иное: байронический герой, впервые ставший характером.

Именно в этом пушкинском, онегинском русле лежит вторая ироническая поэма Лермонтова — «Сашка».

Судя по приступу к «Сашке» (до нас дошло 1732 стиха, и в них завязка только намечается), эта поэма

была задумана как большое полотно русской жизни. В 1838—1839 годах Лермонтов явно занят мыслью о том, чтобы написать своего «Онегина», т. е. написать историю молодого человека своего поколения. Этот замысел осуществился в Печорине, демонстративно названном по аналогии с пушкинским героем. Но, быть может, одновременно с Печориным на роль нового Онегина намечался Сашка. Именно нового, созданного не в порядке подражания, но в порядке разрешения аналогичной задачи на ином социальном материале.

Герои юношеских поэм Лермонтова тесно связаны с его лирическим героем. Но впервые в «Сашке» Лермонтов вводит своего лирического героя в текст поэмы, создает развернутую систему лирических отступлений. И в лирических отступлениях воскресают лермонтовские самохарактеристики, знакомые нам по ранним стихам:

Блажен, кто может спать! Я был рожден
С бессонницей. В течение долгой ночи
Бывало беспокойно бродят очи,
И жжет подушка влажное чело.
Душа грустит о том, что уж прошло,
Блуждая в мире вымысла без пищи,
Как лазарони или русский нищий...

И жадный червь ее грызет, грызет, —
Я думаю, тот самый, что когда-то
Терзал Саула; но порой и тот
Имел отраду: арфы звук крылатый,
Как ангела таинственный полет,
В нем воскрешал и слезы и надежды;
И опускались пламенные вежды,
С гармонией сливалась мечта,
И злобный дух бежал как от креста.
Но этих звуков нет уж в поднебесной,
Они исчезли с арфою чудесной...

Эти строки самым тесным образом связаны с лермонтовским переводом из Байрона:

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая...

Они показывают, насколько этот перевод имел для Лермонтова личный смысл. Но в «Сашке» Лермонтов вносит в тот же сюжет оттенок иронической сдержанности. Подчеркивает ее прозаическим строением фразы:

Я думаю, тот самый, что когда-то
Терзал Саула; но порой и тот...

В лирических отступлениях «Сашки» Лермонтов обосновывает иронический взгляд на вещи:

К чему, куда ведет нас жизнь, о том
Не с нашим бедным толковать умом;
Но исключая два-три дня да детство,
Она, бесспорно, скверное наследство.

Бывало, этой думой удручен,
Я прежде много плакал, и слезами
Я жег бумагу. Детский глупый сон
Прошел давно, как туча над степями;
Но пылкий дух мой не был освежен,
В нем родились бури, как в пустыне,
Но скоро улеглись они, и ныне
Остался сердцу, вместо слез, бурь тех,
Один лишь отзвук — звучный, горький смех...

«Детский глупый сон» — это в идейном становлении поэта то же, что «...безумный, страстный, детский бред» «Сказки для детей». Протестующее субъективное сознание, измученное бесплодной борьбой с действительностью, от слез переходит к бурям демонизма и, наконец, к «горькому смеху» иронии. С еще большей психологической конкретностью раскрыта история этого сознания в строфе CXL:

Я для добра был прежде гибнуть рад,
Но за добро платили мне презреньем;
Я пробежал пороков длинный ряд
И пресыщен был горьким наслаждением...
Тогда я хладно посмотрел назад:
Как с свежего рисунка сгладил краску
С картины прошлых дней, вздохнул и маску
Надел, и буйным смехом заглушил
Слова глупцов, и дерзко их казнил,
И, грубо пробуждая их беспечность,
Насмешливо указывал на вечность.

Маска, здесь упомянутая, — это и есть маска иронического поэта, который, по формуле Байрона, «смеется потому, что не в силах плакать».

О, вечность, вечность! Что найдем мы там
За неземной границей мира? — Смутный,
Безбрежный океан, где нет векам
Названья и числа, где бесприютны
Блуждают звезды, вслед другим звездам.
Заброшен в их немые хоромы,
Что станет делать гордый царь природы,
Который верно создан всех умней,
Чтоб пожирать растения и зверей,
Хоть между тем (пожалуй, клясться стану)
Ужасно сам похож на обезьяну.

Грандиозная космогония звездных хороводов внезапно обрывается шуткой об обезьяне. Поэт надевает маску, как только он позволил увлечь себя высокому порыву; но через несколько строк опять проговаривается, и за этим опять следует самоодергивание. Такова диалектика иронического стиля. И замечательно, что ту же диалектику Лермонтов осуществлял в жизни. После своего знаменитого свидания с Лермонтовым в ординансаузе, Белинский, — по свидетельству Сатина, прежде называвший Лермонтова «пошляком», — говорил о нем Панаеву: «Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!.. Не даром же меня так тянуло к нему. Мне, наконец, удалось-таки его видеть в настоящем свете. А ведь чудак. Он, я думаю, раскаивается, что допустил себя хоть на минуту быть самим собою, — я уверен в этом».¹

Почти те же выражения мы встречаем в дневнике Ю. Самарина, описывающего свою встречу с Лермонтовым в 1841 году: «Воспоминания Кавказа его оживили. Помню его поэтический рассказ о деле с горцами, где ранен Трубецкой... Его голос дрожал, он готов был прослезиться. Потом ему стало стыдно, и он, думая уничтожить первое впечатление, пустился толковать, почему он был растроган, сваливая все на нервы, растроенные летним жаром. В этом разговоре он был виден весь».²

В «Сашке», как в «Дон-Жуане», как в «Онегине», авторское лирическое я оказывается связующим началом для пестрого материала быта и фантазии (автохарактеристики, описания, социальная сатира, патетические монологи о пожаре Москвы или событиях французской революции и пр. и пр.); в то же время, — и в этом Лермонтов следует за своими великими предшественниками, — лирическое я удваивается, отражаясь в герое поэмы. Это не значит, что Лермонтов в Сашке изобразил самого себя. Речь идет не об эмпирическом автобиографизме, но об едином состоянии сознания, выраженном в лирических отступлениях поэмы и вместе с тем в образе ее героя. Герой поэмы, так же как «автор» поэмы, носит маску; он «добрый малый»:

¹ И. И. Панаев, Литературные воспоминания, стр. 221—222.

² Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. XII, стр. 56—57.

Наш век смешон и жалок — все пиши
Ему про казни, цепи да изгнания,
Про темные волнения души,
И только слышишь муки да страдания.
Такие вещи очень хороши
Тому, кто мало спит, кто думать любит,
Кто дни свои в воспоминаньях губит.
Впадал я прежде в эту слабость сам,
И видел от нее лишь вред глазам;
Но нынче я не тот уж, как бывало, —
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

По законам иронии здесь утверждается то самое, что отрицается, и наоборот; утверждается ценность «волнений души», мук и страданий, но ценность уже субъективная, следовательно переменная и относительная.¹

Он был мой друг. С ним я не знал хлопот,
С ним чувствами и деньгами делился;
Он брал на месяц, отдавал чрез год,
Но я за то ни мало не сердился
И поступал не лучше в свой черед;
Печален ли, бывало, тотчас скажет,
Когда же весел, счастлив — глаз не кажет.
Не раз от скуки он свои мечты
Мне поверял и говорил мне ты;
Хвалил во мне, что прочие хвалили,
И был мой вечный визави в кадрили.

Он был мой друг. Уж нет таких друзей...
Мир сердцу твоему, мой милый Саша!
Пусть спит оно в земле чужих полей,
Нетронуто никем, как дружба наша,
В немом кладбище памяти моей.
Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью. Таинственная дума
Еще блуждала на челе твоём,
Когда глаза сомкнулись вечным сном.
И то, что ты сказал перед кончиной,
Из слушавших не понял ни единый.

Предвосхищением трагической смерти история Сашки заранее переосмыслена. Но в то же время Сашка не отдает денег, взятых взаймы, танцует кадрили; как говорили приверженцы высокого романтизма, он принадле-

¹ В черновой редакции «Сашки» третья строфа начиналась:

Печальных много будет тут вещей,
Но вас они заставят рассмеяться.

жит «низкой действительности». И он лиричен и трагичен не как «дух изгнания», парящий над миром, но как человек, обреченный на повседневную борьбу с этим миром и на гибель. В строфах LXXII—LXXIII Лермонтов на мигновенье отождествляет Сашку с демоном и заключительной «pointe» отрицает это тождество:

Он был рожден под гибельной звездой,
С желаньями, безбрежными как вечность,
Они так часто спорили с душой
И отравили лучших дней беспечность...

О, если б мог он, как бесплотный дух,
В вечерний час сливаться с облаками,
Склонять к волнам кипучим жадный слух
И долго упиваться их речами,
И обнимать их перси, как супруг...
В глуши степей дышать со всей природой
Одним дыханьем, жить ее свободой,
О, если б мог он, в молнию одет,
Одним ударом весь разрушить свет...
(Но к счастью для вас, читатель милый,
Он не был одарен подобной силой).

Понятие низкой действительности в применении к Сашке приобретает особое значение. В «Сашке» в самом деле изображена чрезвычайно «низкая» действительность — и столь откровенным образом, что «Сашка» местами граничит с произведениями не для печати. Лермонтов вряд ли мог рассчитывать на его появление в свет; быть может, это и было одной из причин, побудивших его отказаться от продолжения поэмы.

В качестве бытовой поэмы «Сашка» восходит к ряду источников. На пушкинских описаниях в «Онегине» Лермонтов, несомненно, учился точности и простоте в изображении вещественного мира:

Под глинистой утесистой горой,
Унизанной лачужками, направо
Катилась широкой пеленой
Родная Волга, ровно, величаво...
У пристани двойною чередой
Плоты и барки, как табун, теснились,
И флюгера на длинных мачтах билась,
Жужжа на ветре, и скрипел канат
Натянутый; и серой мглой объят,
Виднелся дальний берег, и белели
Вкруг острова края песчаной мели.

Но наряду с явным воздействием «Онегина» и «Домика в Коломне», в «Сашке» сказались и воздействие

старой русской бытовой сатиры — типа «Опасного соседа» В. Л. Пушкина — и традиции эротической поэзии, вплоть до приемов, — разумеется, в смягченном виде, — «юнкерских поэм» самого Лермонтова; отчасти тон «Сашки» мог быть подсказан Лермонтову и Мюссе с его поэмами о «развратном юноше», как например «Mardoche».

Но грубая эротика «Сашки» не стиль поэмы, — ибо стиль воплощает отношение писателя к жизни, — а скорее ее материал. Цинизм любовных сцен поэмы — это выражение безнравственной сущности крепостнических отношений.

Ирония расторгает привычную связь между трагическим и высоким, комическим и низким. Именно в силу этой отмены неподвижных оценочных категорий, в силу непрерывного движения от серьезного к смешному, от положительного к отрицательному и обратно, — ироническому методу свойственно не только подвергать сомнению высокое, но и возвышать низкое, поднимать какие-то новые пласты быта в область социальной проблематики и большой литературы. Это и есть реалистическая потенция романтической иронии.

В «Сашке» Лермонтов через иронию и лиризм подходит к грязному быту, чтобы его раскрыть во всей его социальной трагичности; и в смелости этого раскрытия Лермонтов на много лет опередил не только русскую поэзию (она не знала подобной смелости вплоть до Некрасова), но и русскую прозу.

Лермонтову, по самой сущности его дарования, вообще не свойственно было просто шутить. Его лирике шутка почти незнакома. Его эпиграммы и альбомные шалости мало удачны. В шуточном плане задумана была «Казначейша», которая, несмотря на онегинскую строфу, упоминаемую в самом тексте («Пишу Онегина размером»), подсказана не столько «Онегиным», сколько «Графом Нулиным». Но в отличие от «Графа Нулина», «Казначейша» завершается не легкой шуткой, а довольно мрачным гротеском:

Недолго битва продолжалась;
Улан отчаянно играл;
Над стариком судьба смеялась —
И жребий выпал... Час настал...

Тогда Авдотья Николавна,
Встав с кресел, медленно и плавно
К столу в молчаньи подошла —
Но только цвет ее чела
Был страшно бледен; обомлела
Толпа, — все ждут чего-нибудь —
Упреков, жалоб, слез — ничуть!
Она на мужа посмотрела
И бросила ему в лицо
Свое венчалное кольцо.

Эта развязка, эта вовсе не веселая сцена проигрыша жены переосмысляет поэму, так что сатирический, обличительный элемент заслоняет шутку.

Быт, изображенный в юнкерских поэмах Лермонтова (особенно в «Уланше»), ужасен, и невозможно отрешиться от впечатления, что поэт вовсе не смакует изображаемое, как это полагалось в специально-эротической литературе, но судит.

Знаменательно, что в одну из «юнкерских поэм», правда, наименее «юнкерскую» — «Монго», Лермонтов вдруг вставляет полулирическую самохарактеристику:

Маёшка был таких же правил:
Он лень в закон себе поставил,
Домой с дежурства уезжал,
Хотя и дома был без дела;
Порою рассуждал он смело,
Но чаще он не рассуждал.
Разгульной жизни отпечаток
Иные замечали в нем;
Печалей будущих задаток
Хранил он в сердце молодом;
Его покоя не смущало,
Что не касалось до него;
Насмешек гибельное жало
Броню железную встречало
Над самолюбием его.
Слова он весил осторожно,
И опрометчив был в делах,
Порою, трезвый — врал безбожно,
И молчалив был — на пирах.
Характер вовсе бесполезный
И для друзей и для врагов...
Увы, читатель мой любезный,
Что делать мне — он был таков!

Неумение Лермонтова просто шутить в «Сашке» сказалось с полной отчетливостью. «Сашка» имеет подзаголовок «Нравственная поэма», иронически обращенный к блюстителям нравов, от которых Лермонтов должен был

ждать упреков в «порнографии». Кроме всего прочего, подзаголовок этот довольно точен. «Сашка» именно нравственная поэма, в которой изображаемое прежде всего подвергается оценке.

Взошли. Толкнули дверь — и свет огарка
Ударил в очи. Толстая кухарка,
Прищурясь, заграждает путь гостям
И вопрошает: «Что угодно вам?»
И, услышав ответ красноречивый,
Захлопнув дверь, бранится неучтиво...

Лермонтов изображает визит своего героя к «девицам», — казалось бы, в духе «Опасного соседа» В. Пушкина. Но какой огромный путь прошла русская литература за тридцать лет, отделяющие «Сашку» от «Опасного соседа», — путь, в итоге которого низкий быт, с крепостным развратом, с пошлостью, с публичным домом, оказался трагичным и подвергся моральному и социальному осуждению поэта.

«Сашку» Лермонтова принято сопоставлять с «Сашкой» Полежаева. Лермонтов, конечно, учитывал полежаевского «Сашку» и упомянул его в тексте. Но в «Сашке» Полежаева, при всей его политической остроте, вовсе нет той сложной атмосферы оценки нравов, которую вносит Лермонтов. В «Сашке» Полежаева есть элементы социальной сатиры, но это вещь отнюдь не ироническая, а прямолинейно, в бурлескном духе живописующая гнусный быт. В изображении похождения студентов Полежаев ближе к «юнкерским поэмам» Лермонтова, чем к лермонтовскому «Сашке».

Любовнице Сашки, задумчивой Тирзе (имя, освященное Байроном), Лермонтов, вероятно, не без умысла, противопоставляет ее подругу, — примерно так, как Ольга противопоставлена Татьяне:

Она была свежа, бела, кругла,
Как снежный шарик...

Подругу Тирзы зовут Варюшей, так же как героиню «Опасного соседа», — совпадение, надо думать, тоже не случайное, ибо читателю того времени текст «Опасного соседа» был слишком хорошо известен. Но Лермонтову это имя служит здесь предлогом для лирического отступления:

Она звалась Варюшею. Но я
Желал бы ей другое дать название;

Скажу ль, при этом имени, друзья,
В груди моей шипит воспоминанье,
Как под ногой прижатая змея,
И ползает, как та среди развалин,
По жилам сердца.¹ Я тогда печален,
Сердит, — молчу, или браню весь дом,
И рад прибить за слово чубуком.
Итак, для избежанья зла, мы нашу
Варюшу здесь перекрестим в Парашу.

В этой строфе и в следующей подразумевается Варвара Александровна Лопухина — предмет юношеского увлечения Лермонтова. Так лирическое воспоминание о несчастной любви вплетено в сцену, изображающую быт проститутки. И это оказалось возможным потому только, что для Лермонтова этот быт вовсе не стоит за пределами всех человеческих чувств и отношений, подобно быту «героинь» Василия Львовича Пушкина, которым отведена специальная область низкой, бурлескной поэмы.

В «Сашке» тема публичного дома и проститутки — это тема оппозиционная и гуманистическая:

О, если б знали, сколько в этом званье
Сердец отличных, добрых!...

Предвосхищая Достоевского, Лермонтов первый в русской литературе сочувственно изобразил «падшую женщину». ² Но если Сонечка Мармеладова — пассивная жертва социальной несправедливости (так же как героиня «Парижских тайн» Евгения Сю), то Тирза Лермонтова готова бросить обществу вызов:

Она была затейливо мила,
Как польская затейливая панна;
Но вместе с этим гордый вид чела
Казался ей приличен. Как Сусанна
Она б на суд неправедный пошла
С лицом холодным и спокойным взором;
Такая смесь не может быть укором.

.....

¹ Ср. с двенадцатой строфой «Домика в Коломне»:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию...

² Ср. С. Дурылин, Как работал Лермонтов, М., 1934, стр. 38—43.

Мечты любви умчались как туман,
 Свобода стала ей всего дороже.
 Обманом сердце платит за обман
 (Я так слышал, и вы слышали тоже).
 В ее лице характер южных стран
 Изображался резко. Не наемный
 Огонь горел в очах; без цели, томно,
 Покрыты светлой влагой, иногда
 Они блуждали, как порой звезда
 По небесам блуждает, — и, конечно,
 Был это знак тоски немой, сердечной.

Итак, Тирза — демоническая натура, женский двойник Сашки; ведь Сашка тоже страдает неизлечимой печалью. Это соотношение между героем и героиней у Лермонтова намечено еще в стихотворении 1832 года «Прелестнице» и в 1841 году повторено в стихотворении «Договор». В обращении Сашки к Тирзе заключена основная мысль обоих стихотворений:

«Сашка»

... Он думал: «Тирза дорогая!
 И жизнью и чувствами играя
 Как ты, я чужд общественных
 связей,
 Как ты, один с свободой моей,
 Не знаю в людях ни врага, ни
 друга, —
 Живу, чтоб жить, как ты, моя
 подруга!

«Судьба вчера свела случайно нас,
 Случайно завтра разведет навечно, —
 Не все ль равно, что год, что день,
 что час,
 Лишь только б я провел его
 беспечно?..»

«Договор»

Но перед идолами света
 Не гну колени я мои;
 Как ты, не знаю в нем
 предмета
 Ни сильной злобы, ни
 любви.

В толпе друг друга мы
 узнали.
 Сошлись и разойдемся
 вновь,
 Была без радости любовь, —
 Разлука будет без печали;

Вторая бытоописательная линия, которую Лермонтов успел развернуть в «Сашке», — это жизнь крепостной усадьбы. Так же как в «Вадиме», как в драме «Станный человек», Лермонтов трактует проблему крепостного права радикальнее, чем большая часть представителей дворянской интеллигенции 20-х—30-х годов, включая и декабристов. Антидворянская, античиновничья сатира в «Сашке» необычайно жестока:

Или, трудясь, как глупая овца,
 В рядах дворянства, с рабским униженьем,
 Прикрыв мундиром сердце подлеца,
 Искать чинов, мирясь с людским презреньем...

На фоне крепостных отношений протекает роман Сашки с дочерью буфетчика Маврушей. Этот эпизод, написанный в полунепристойном-полушуточном тоне, — одно из самых беспощадных и мрачных свидетельств о мерзости крепостного права. Предельно грубые, непечатные подробности эпизода с Маврушей — это черты крепостного разврата, атрибуты первой в русской литературе трагедии крепостной девушки.

«Для вашего отца впервые я
Забыла стыд — где у рабы защита?
Грозил он ссылкой, бог ему судья.
Прошла неделя, — бедная забыта...
А все любить другого ей нельзя.
Вчера меня обидными словами
Он разбил... Но что же перед вами
Раба? — игрушка!.. Точно: день, два, три
Мила, а там? — пожалуй, хоть умри...»

Антикрепостническая тема существовала, конечно, в русской литературе — у Радищева, у декабристов (главным образом в агитационных песнях Бестужева и Рыльева), у Грибоедова и Пушкина, но существовала в форме обобщенного политического протеста. Лермонтов придает ей конкретно-психологический смысл (не только трагедия класса, но и трагедия единичного человека), предвосхищая этим «Записки охотника», крестьянские поэмы Некрасова, в конечном счете «Пошехонскую старину» Салтыкова.¹

При всем том «Сашка» отнюдь не натуралистический роман в стихах; «Сашка» — ироническая поэма с лирическим автором и скептическим героем; и весь пестрый и мрачный бытовой материал, которым она нагружена, служит прежде всего средой для развития этого героя.

Не только в «Сказке для детей», но и в «Сашке» Лермонтов не отказался от своего демона; он показал психологическое становление «демона» в грязном, грубом, насильническом быту. Смерть матери, любовь к Мавруше, сначала восторженная, потом загрязненная постыдными подробностями, тяжелые, граничащие с ненавистью отношения с отцом, школа, свет, Тирза — моменты этого становления.

¹ Личная трагедия крепостного показана в повести Н. Павлова «Именины» (вышла в 1835 году), но в ней идет речь об интеллигенте из крепостных. То же и в повести Тимофеева «Художник».

Лермонтов анализирует психические явления, чрезвычайно конкретные и скрытые; касается темных участков душевной жизни, которые никогда еще не попадали в кругозор русской поэзии и русской прозы. Многое здесь непосредственно ведет к Тургеневу, к Достоевскому и Толстому. К Достоевскому, например, — анализ тягостных и унижительных впечатлений, отлагающихся в сознании ребенка, отравляющих, травмирующих это сознание:

Он был дитя, когда в тесовый гроб
Его родную с пеньем уложили,
Он помнил, что над нею черный поп
Читал большую книгу, что кадили,
И прочее... и что, закрыв весь лоб
Большим платком, отец стоял в молчанье,
И что когда последнее лобзание
Ему велели матери отдать,
То стал он громко плакать и кричать,
И что отец, немного с ним поспоря,
Велел его погребь... (конечно, с горя).

Если о Достоевском заставляет вспомнить комплекс ненависти к отцу, то Толстого напоминает изображение случайных деталей, механически проникающих в потрясенное горем сознание:

...закрыв весь лоб
Большим платком, отец стоял в молчанье...

Психологический анализ Лермонтова в то же время анализ социальных отношений. Отец Сашки не просто дурной отец, он представитель враждебного и торжествующего мира русской крепостнической действительности; история Сашки показывает, как этот мир опустошает человека, рожденного «с гордой душой», разлагает его цинизмом.

Жестокий психологический анализ «Сашки» зашел так далеко, что какие-то вещи оттуда уже прямо просились в прозу. Повидимому, параллельно и создавался «Герой нашего времени».

Значение «Сашки» как художественного произведения не следует преувеличивать; это опыт, неотделанный, незаконченный, брошенный, вероятно, по внутренним причинам, но в эволюции Лермонтова очень существенный. Здесь сквозь грубую эротику, сквозь натуралистические излишества пробился мощный порыв к овладению конкретным, обозначились невиданные еще возможности Лермонтова-психолога, Лермонтова — социального бытописателя.

Лермонтов оставлял вещи незаконченными часто с тем, чтобы написать их в новой редакции. Он бросил «Княгиню Лиговскую» — и написал «Героя нашего времени». Он бросил «Сашку» — и, быть может, написал бы грандиозный роман в стихах о русской жизни.

Глава шестая

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

В заметке о переводе романа Константа «Адольф» Пушкин писал: «Бенжамен Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона». Итак, для Пушкина — «байронизм» не начался и не кончился Байроном. Творчество Байрона — этап (чрезвычайно существенный) в том течении романтизма, которое сосредоточилось на судьбе человеческой личности, раздел в общеевропейской «истории молодого человека». Этого «молодого человека» породила эпоха послереволюционной и посленаполеоновской реакции. Обычно это представитель привилегированных классов, но внутренне деклассированный, представитель поколения, оторвавшегося от дореволюционных церковно-феодальных устоев и вместе с тем пережившего крушение революционных идей. То тот, то другой из этих моментов — в зависимости от идеологии писателя — ложится в основу личной трагедии героя. Так, писатели-эмигранты создают образ «ноющего» молодого человека («Рене» Шатобриана, «Адольф» Б. Константа), с особенной отчетливостью представленный впоследствии у Мюссе.

Шатобриан осуждает своего героя с позиций христианского идеализма. Старик-священник обращается к Рене с уничтожающей речью: «Я вижу перед собой молодого человека, упорно цепляющегося за свои химерические вымыслы, всем недовольного, уклоняющегося от общественных обязанностей, чтобы предаваться бесполезным мечтаниям. Не думайте, сударь, что всякий, кто видит мир в мрачном свете, может считать себя избранной натурой. Мы ненавидим людей и жизнь только по недостатку дальновидности. Взгляните поглубже — и вы убедитесь, что страдания, на которые вы жалуетесь, только

призрак». Б. Констан пишет в «Адольфе»: «Я ненавижу самодовольство ума, воображающего, что он в состоянии оправдать то, что он объясняет; я ненавижу его тщеславие, когда он занимается собой, описывая зло, которое он сделал... и невредимый парит среди развалин, анализируя себя, вместо того, чтобы каяться».

Мюссе — ученик Байрона, но он превратил байронизм в средство для выражения идей, прямо противоположных байроновским. Герои Мюссе тоскуют по навеки утраченной целостности религиозного сознания. Это потерянный рай, и они готовы проклясть все, что лишило их этого рая, — революцию, просветительную философию, Вольтера.

В 1833 году Мюссе писал в «Ролла»:

Vois-tu, vieil Arouet? Cet homme plein de vie,
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau.
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation ni lueur d'espérance.
Si l'incrédulité devient une science,
On parlera de Jacques, et, sans la profaner,
Dans ta tombe, ce soir, tu pourrais l'emmener.

Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme
Tel que tu l'as voulu. — C'est dans ce siècle ci,
C'est d'hier seulement qu'on peut mourir ainsi.

L'hypocrisie est morte, on ne croit plus aux prêtres;
Mais la vertu se meurt, on ne croit plus à dieu.
Le noble n'est plus fier du sang de ses ancêtres;
Mais il le prostitue au fond d'un mauvais lieu.¹

¹ Ты видишь, старик Аруэ? Этот человек, полный жизни, покрывающий жгучими поцелуями эту прекрасную грудь, завтра будет лежать в тесном гробу. Бросишь ли ты на него взгляд, исполненный зависти? Будь спокоен, он прочел твои произведения. Ничто не может ему дать ни утешения, ни проблеска надежды. Если неверие станет наукой, то начнут говорить о Жаке, и сегодня вечером ты сможешь его привести в свою могилу, не осквернив ее...

Вот дело твоих рук, Аруэ, вот человек такой, как ты хотел. Только в этом веке, только со вчерашнего дня научились умирать таким образом... Когда умирает лицемерие, то перестают верить священникам. Но когда умирает добродетель, то перестают верить в бога. Дворянин уже не гордится кровью своих предков, а prostitute ее в грязных притонах.

В противоположность упадочной линии романтического индивидуализма, творчество самого Байрона питалось идеями Французской революции. Если трагедия героев Шатобриана — Мюссе — в крушении феодального мира, то трагедия героев Байрона — в крушении революции, в торжестве политической и культурной реакции, обрекающей их на бесплодное бунтарство.

В русской литературе образ разочарованного молодого человека прививается именно в этой байронической концепции. События 14 декабря 1825 года, трагически пережитые всей русской интеллигенцией, обновили политический смысл байронизма. Ибо на ближайшее время индивидуалистический протест оказался единственно возможным ответом на нестерпимую действительность. Печорин — характернейший из героев позднего русского байронизма. Впоследствии печоринский тип в русской литературе начинает вырождаться. И это происходит как раз в конце 40-х — в 50-х годах, когда в жизнь страны вступили иные социальные силы, когда разночинная демократическая интеллигенция начинает новую освободительную борьбу. В условиях нового соотношения классовых сил печоринский протест кажется архаичным. На месте Печорина появляются тургеневские «лишние люди»; одновременно возникают попытки разоблачить Печорина. Пародийного Печорина дает Тургенев в Лучкове (повесть «Бреттер»), Писемский в Батманове, Авдеев в Тамарине, о котором Чернышевский говорил, что Тамарин — «это Грушницкий, явившийся Авдееву в образе Печорина», и пр.¹

Добролюбов высоко ценил Лермонтова. Но Добролюбов рассматривал литературные явления как политический борец. И для него Печорин уже звено в ряду лишних людей и обломовых русской литературы:

«Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают от того, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым...

¹ Об этих вариантах печоринского типа см. в статье И. Н. Розанова «Отзвуки Лермонтова» — «Венок М. Ю. Лермонтову», М.—П., 1914, стр. 281—286.

«Типы, созданные сильным талантом, долговечны; и ныне живут люди, представляющие как будто сколок с Онегина, Печорина, Рудина и пр., и не в том виде, как они могли бы развиться при других обстоятельствах, а именно в том, в каком они представлены Пушкиным, Лермонтовым, Тургеневым. Только в общественном сознании все они более и более превращаются в Обломова.»»

«Пока не было работы в виду, можно было еще надуть этим публику, можно было тщеславиться тем, что мы вот, дескать, все-таки хлопочем, ходим, говорим, рассказываем. На этом и основан был в обществе успех людей подобных Рудину... Тогда и Печорин, и даже Онегин, должен был казаться натурой с необъятными силами души. Но теперь уже все эти герои отодвинулись на второй план, потеряли прежнее значение, перестали сбивать нас с толку своей загадочностью и таинственным разладом между ними и обществом, между великими их силами и ничтожностью дел их.

Теперь загадка разъяснилась, }
Теперь им слово найдено.

Слово это — обломовщина. («Что такое обломовщина?»)

Итак, по мнению Добролюбова, значение образа Печорина изменилось потому, что изменилось общественное сознание. Добролюбов сознательно ставил перед собой задачу борьбы с лишними людьми, с упадочными настроениями, с либерализмом. Время оценки Печорина как факта исторического — в 50-х годах еще не пришло. Сейчас, рассматривая Печорина исторически, мы в первую очередь обращаемся к Белинскому, который говорил о Печорине как современник, видел в Печорине совершенное выражение страданий и противоречий своего поколения.

Касаясь вопроса о западноевропейских источниках «Героя нашего времени», исследователи постоянно указывают на такие произведения, как «Рене» Шатобриана, «Адольф» Бенжамена Констана, «Исповедь сына века» Мюссе, «Оберман» Сенанкура.¹ Все это справедливо, особенно когда речь идет не столько о конкретных совпадениях, сколько об общих тенденциях европей-

¹ Наиболее подробным образом эти вопросы освещены в книге С. Родзевича «Лермонтов как романист», Киев, 1914.

ского романа, но несомненно и то, что по идеологической своей атмосфере «Герой нашего времени» ближе всего к Байрону, хотя Байрон не писал романов в прозе.

Если понимать байроновскую и лермонтовскую демоническую тему как тему неудавшихся порывов к субъективной свободе, то связь печоринства с демонизмом ясна. Первоначально Лермонтов либо переносил конфликт всецело в область единичного сознания, как в «Маскараде», либо трактовал его иносказательно, как в «Демоне». В «Герое нашего времени» конфликт расшифрован. Здесь уже не демон в качестве символа протестующей личности, но сама эта личность в условиях русской действительности николаевской поры. Изменение исходной предпосылки с иносказательной на реальную повлекло за собой изменение всей структуры произведения. Вот почему «Герой нашего времени» — новый и решающий этап становления лермонтовского реализма.

Так же как демон из «Сказки для детей», так же как Сашка, Печорин — последнее звено в эволюции лермонтовского демона.

Но этот чорт совсем иного сорта:
Аристократ и не похож на чорта.

Герой «Сказки для детей» тоже еще иносказателен. Печорин ближе к Сашке; так же как Сашка, он демон в быту, — не символ, не байронический идеал, но факт русской жизни. И в гораздо большей степени, чем Сашка, потому что в «Герое нашего времени» субъективный момент иронии уже не имеет решающего значения.

Впрочем, именно в предисловии к «Герою нашего времени» Лермонтов писал: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое под одеждою лести наносит неотразимый и верный удар». Итак, Лермонтов заявляет, что пользуется страшным орудием «современной образованности» — иронией.

Но здесь иронию собственно следует понимать в бытовом значении этого слова — как тонкий способ обличения.¹ Специфическая же атмосфера романтической иронии — в «Герое нашего времени» снята.

Для иронического самосозерцания и самоотражения в «Герое нашего времени» отсутствует основное условие — авторское я, удваивающееся в герое; напротив того, здесь приняты все меры к тому, чтобы спрятать автора. В «Бэле» и в «Максими Максимыче» между автором и изображаемой им действительностью поставлены два рассказчика — «издатель» бумаг Печорина, путешествующий офицер, и сам Максим Максимыч. Всякий сказ выражает не речевое сознание автора, объемлющее произведение в целом, но социально-психологическую природу данного персонажа. В частности оба лермонтовских рассказчика совершенно не склонны к иронии, — не только Максим Максимыч, с его простодушием и просторечием, но и скромный «путешествующий офицер», который ближе к Ивану Петровичу Белкину, чем, скажем, к образу автора в «Сашке».

Впрочем, речевой стиль рассказчиков у Лермонтова последовательно не выдержан. Иногда армейское просторечие Максима Максимыча всячески подчеркивается: «Что было с нею [с Бэлой] мне делать? Я, знаете, никогда с женщинами не обращался; думал, думал, чем ее утешить, и ничего не придумал; несколько времени мы оба молчали... Пренеприятное положение-с!» В то же время Лермонтов заставляет штабс-капитана говорить вещи, явно выходящие за пределы его речевых возможностей. В литературе о Лермонтове уже отмечалось, что в устах Максима Максимыча совершенно условный характер имеет передача рассказа Печорина о себе самом и рассказов Казбича. Здесь должна была бы образоваться целая система «сказов», как бы вложенных один в другой. Путешествующий офицер передает рассказ Максима Максимыча, который в свою очередь передает рассказ Печорина или Казбича. Но на самом деле и Пе-

¹ В этом же смысле употребляет Лермонтов это слово в предисловии к «Журналу Печорина»: «Может быть некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. «Да это злая ирония» — скажут они. — «Не знаю!»

чорин и Казбич выступают со всеми своими речевыми особенностями, минуя промежуточных рассказчиков.

То же можно сказать о романтическом слоге Азамата в передаче Максима Максимыча: «В первый раз, как я увидел твоего коня, — продолжал Азамат, — когда он под тобой крутился и прыгал, раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное...». Но тотчас же за окончанием этого романтического монолога следует резкий переход к разговорной, социально окрашенной речевой манере Максима Максимыча: «Мне послышалось, что он заплакал; а надо вам сказать, что Азамат был преупрямый мальчишка, и ничем, бывало, у него слез не выбьешь, даже когда он был помоложе».

Не свободен от стилистических противоречий и образ «издателя» записок Печорина. Он ведь явно задуман в духе Белкина — как простой человек, человек здравого смысла и ограниченный своим здравым смыслом. А между тем по временам Лермонтов прорывается и говорит через «издателя» своим собственным голосом. Так в предисловии к «Журналу Печорина», где высказаны мысли, которые явно не по плечу «путешествующему офицеру»: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...», «...Мы почти всегда извиняем то, что понимаем...» и т. д. Тот же подлинный лермонтовский голос слышится в лирических описаниях природы и в таких строках: «...Какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда, и, верно, будет когда-нибудь опять».

Но тут же рассказчик превращается в любознательного и немудрящего путешественника: «Мне страх хотелось вытянуть из него, — говорит он о Максиме Максимыче, — какую-нибудь историйку, — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям. Между тем чай поспел; я вытащил из чемодана два походные стаканчика, налил и поставил один перед ним». Так речевой характеристикой Лермонтов от времени до

времени напоминает, что в книге нет автора, а есть рассказчик. Несмотря на некоторую невыдержанность, социальная окраска речи Максима Максимыча очень важна. Прежде всего важна идеологически, поскольку Максим Максимыч противопоставлен Печорину как представитель демократической среды. Издатель же записок Печорина, в отличие от Максима Максимыча, существует как рассказчик не потому, чтобы к нему было прикреплено социально-характерное языковое начало, но для того главным образом, чтобы настоящий автор мог уйти со сцены, воздержаться от непосредственной оценки Печорина. Значение Печорина должно определиться из совокупности всех предложенных в романе аспектов его личности. Один из этих аспектов дает сам Печорин, поскольку, начиная с «Тамани», он сам выступает в роли рассказчика.

С Печориным в роман входит ирония, но она остается иронией Печорина, не отождествляясь с жизнеощущением автора. В Печорине сосредоточены все признаки иронического отношения к жизни, — те самые, что в «Сказке для детей», в «Сашке» Лермонтов непосредственно приписывает лирическому герою. Печорин страдает раздвоенностью сознания: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» «Силы необъятные», которые чувствует в себе Печорин, скрыты под маской цинизма и равнодушия. Но маска не была бы маской, если б за нею не обнаруживалась от времени до времени истинная сущность человека. Белинский говорил о чувстве добра и истины у Печорина; это стоит в связи со всей концепцией лермонтовского демонизма, понимаемого Белинским как утверждение через отрицание.

Лермонтов напоминает об истинной сущности Печорина без всякого нажима, умышленно короткими, сдержанными фразами. По словам Максима Максимыча, после смерти Бэлы лицо Печорина «ничего не выражало особенного», но вслед затем Максим Максимыч вскользь говорит, что «Печорин был долго нездоров, исхудал, бедняжка»... Встретившись с Печориным, старик спрашивает:

«А помните наше житье-бытье в крепости? .. А Бэла? ..

«Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

«Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...» Здесь «самоодергивание» подчеркнуто. Печо-

рин готов «броситься на шею» к Грушницкому, если тот откажется участвовать в замысле драгунского капитана. Во время последнего свидания с Мери он близок уже к тому, чтобы упасть к ее ногам, и тогда спешит заговорить «с принужденной усмешкою» и т. д.

Так создается знакомая нам по ироническим поэмам атмосфера маскировки чувства.

В лермонтовской драме 1836 года «Два брата» демонический герой Александр произносит следующий монолог: «Да!.. такова была моя участь со дня рождения... все читали на моем лице какие-то признаки дурных свойств, которых не было... но их предполагали — и они родились. Я был скромн, меня бранили за лукавство — я стал скрытен. — Я глубоко чувствовал добро и зло — никто меня не ласкал — все оскорбляли — я стал злопамятен. Я был угрюм, — брат весел и открыт — я чувствовал себя выше его — меня ставили ниже — я сделался завистлив. — Я был готов любить весь мир — меня никто не любил — и я выучился ненавидеть...» и т. д. В «Герое нашего времени» этот текст с незначительными изменениями передан Печорину.

Однако в психологически-сложном контексте «Героя нашего времени» подобные признания звучали бы чересчур примитивно. И Печорин обращается с этими признаниями к княжне Мери, «приняв глубоко тронутый вид», а по окончании монолога замечает: «Сострадание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, пустило свои когти в ее неопытное сердце».

Лермонтов не изменил текста, он изменил только отношение к тексту. Слова, которые в устах Александра были прямыми и однозначными, в устах Печорина приобретают сложный и переменный смысл, так что содержание их утверждается и отрицается в одно и то же время. Точнее говоря — все, что в них утверждается, подвергается в то же время сомнению и переоценке. Беспредостанное критическое саморассмотрение — неотъемлемое свойство сознания Печорина, находящее себе выражение в его стиле. «Печорин, сам не замечая, такой же фразер, как Грушницкий», — писал Огарев.¹ Но Огарев

¹ Н. П. Огарев, Предисловие к сборнику «Русская потаенная литература» — «Стихотворения», т. I, Л., 1937, стр. 332.

не учел, что Грушницкий прежде всего отличается от Печорина отсутствием иронии и отсутствием критического саморассмотрения.

«Грушницкий успел принять драматическую позу с помощью костыля и громко отвечал мне по-французски:

«— Mon cher, je haïs les hommes pour ne pas les mépriser, car autrement la vie serait une farce trop dégoûtante.¹

«Хорошенькая княжна обернулась и подарила оратора долгим любопытным взглядом. Выражение этого взгляда было очень неопределенно, но не насмешливо, с чем я внутренне от души его поздравил...

«— Ты говоришь об хорошенькой женщине, как об английской лошади, — сказал Грушницкий с негодованием.

«— Mon cher, — отвечал я ему, стараясь подделаться под его тон, — je méprise les femmes pour ne pas les aimer, car autrement la vie serait un mélodrame trop ridicule». ²

Печорин мог бы сказать подобную фразу вовсе и не пародируя Грушницкого. Но только Печорин знает то, о чем не подозревает Грушницкий, — что подобные фразы стоят уже на грани комического. И напрасно Лермонтова старались поймать на том, что Печорин и Грушницкий говорят одинаковые вещи. Гораздо важнее то, что у них разное отношение к вещам, которые они говорят.

Соотношение между Печориным и Грушницким до конца раскрывается только на фоне истории русского «байронического героя». К концу 30-х годов этот герой был уже в достаточной мере разоблачен и осмеян. Кюхельбекер еще в 1824 году писал о русских «Чайльдах-Гарольдах, едва вышедших из пелен...» Пушкин в 1830 году пародирует этот тип в «Барышне-крестьянке»:

«Легко вообразить, какое впечатление Алексей должен был произвести в кругу наших барышень. Он первый перед ними явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей

¹ Мой милый, я ненавижу людей, чтобы их не презирать, потому что иначе жизнь была бы слишком отвратительным фарсом.

² Мой милый, я презираю женщин, чтобы их не любить, потому что иначе жизнь была бы слишком смешной мелодрамой.

своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Барышни сходили по нем с ума».

Сенковский во второй половине 30-х годов на страницах «Библиотеки для чтения» систематически издевается над демоническими характерами, трактуя их, впрочем, как порождение французской неистовой словесности.

В 1839 году требовалась смелость, чтобы провозгласить героем времени — многократно осмеянного разочарованного героя. Лермонтов это сделал, следуя импульсу, о котором Герцен писал в своей книге «О развитии революционных идей в России»: «Тип Онегина до такой степени национален, что встречается во всех романах и во всех поэмах, которые имели хоть некоторую популярность в России, и не потому, что этот тип хотели списывать, а оттого, что его постоянно видишь около себя или в себе самом».

Но зрелый Лермонтов не мог уже пройти мимо многолетней полемики и борьбы с демонизмом. Он создал Грушницкого — и тем самым по-своему включился в эту борьбу. Первый, он показал, что в русской культуре существуют два «разочарования», что это явления разные, хотя и связанные между собой. С одной стороны — подлинное неприятие жизни, глубоко коренящееся в социальных предпосылках последекабристской эпохи, оплаченное тяжкими душевными страданиями; с другой стороны — его пустая форма, подражательный байронизм — одна из разновидностей вульгарного романтизма 30-х годов.

Грушницким Лермонтов ограждает Печорина от пошлой стороны «демонизма». Фигура Грушницкого свидетельствует о том, что Лермонтов подошел к Печорину критически, осторожно, учитывая все, что можно возразить против этого героя. Он не восхищается Печориным, как некогда восхищался демоном; но на данном этапе он только через Печорина может выразить то, что видит «около себя или в себе самом».

Романтическая ирония — принадлежит Печорину. Это уже не жизнеощущение автора, воплощаемое в центральном персонаже, но факт душевной жизни этого персонажа. В своем дневнике Печорин, романтический и субъективный герой, привносит с собой определенный

стиль — субъективный, лирический, иронический. Но стиль этот, отражая образ Печорина, вовсе не объемлет действительность, представленную в романе, как не объемлет ее «простонародная» речь Максима Максимыча. Другое дело, что речь Печорина ближе к предполагаемой нами речевой системе автора, — ближе, но не тождественна ей. Потому что иначе — как мог бы автор постигнуть и показать Максима Максимыча в его противоположности Печорину. Автор вмещает речевые стили своих рассказчиков, выражающие их жизнеощущение, и тем самым охватывает сполна тот объективный мир, который каждый из них воспринял в определенном сужении и преломлении. Теперь не происходит уже слияния лирического я с центральным героем. Автор шире своих героев, в частности главного своего героя, и это позволяет ему судить и осудить Печорина в его моральной и социальной (ибо для Лермонтова бедный штабс-капитан — представитель демократического, народного начала) тяжбе с Максимом Максимычем. Сцена встречи Печорина с Максимом Максимычем на постоялом дворе — это суд над Печориным, над эгоистическим субъективным сознанием, над современным человеком, «мечтанью преданным безмерно» и проходящим мимо конкретной действительности. В этой сцене Лермонтов опрокидывает романтическую философию гениальности. Ведь по романтической формуле соотношения между гениальной натурой и обществом Максим Максимыч должен был бы явиться представителем тупоумной толпы, попирающей непризнанного гения. Вместо того в Максиме Максимыче воплощены мудрость и прямотушие народа; это образ *маленького человека*, связывающий творчество Лермонтова и с «Повестями Белкина», и с французским социальным романом, и с будущим гуманистическим и демократическим направлением русской литературы.

«Давно уже не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге, а бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости». — Это суд над Печориным. Но в этой сцене все три действующих лица показаны в своем непонимании смысла происходящего. Печорин показан в ограниченности и ослеплении эгоцентризма. Максим Максимыч — в ограниченности своих бытовых понятий, в силу которой он поведение Печорина может объяснить только светским фа-

товством: «Где нам, необразованным старикам, за вами гоняться!.. Вы молодежь светская, гордая: еще пока здесь под черкесскими пулями, так вы туда-сюда... а после встретитесь, так стыдитесь и руку протянуть нашему брату...» Рассказчик в этой сцене для того и существует, чтобы не понимать Печорина: «Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном. И отчего? Оттого, что Печорин, в *рассеянности или от другой причины*, протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею». «Причину», по которой Печорин холодно протянул руку старому штабс-капитану, может объяснить только автор, хотя прямая авторская речь ни разу не звучит в романе. Он объясняет это совокупностью произведения, вмещающего и Максима Максимыча со всей узостью и чистотой его понятий и Печорина, залутавшегося в собственной иронии.

Отделение автора от героя, автор, скрывающийся за рассказчиками, чтобы оставить за собой право конечных идеологических обобщений, — все это огромный шаг вперед к постижению конкретной и объективной действительности, по сравнению с романтической иронией, которая была критикой субъективизма с субъективных же позиций, признанием субъективизма в собственном бессилии.

Аполлон Григорьев именно так, не выходя за пределы субъективизма, попытался истолковать переход лермонтовского демонического героя из плана грандиозного в план иронический:

«...Таким образом, даже и по наступлении той минуты, с которой в натуре нравственной должно начаться правильное, т. е. комическое отношение к собственной мелочности и слабости, гордость, вместо прямого поворота, предлагает нам изворот. Изворот же заключается в том, чтобы поставить на ходули бессильную страстность души, признать ее требования все-таки правыми; переживши минуты презрения к самому себе и к своей личности, сохранить, однако вражду и презрение к действительности. Посредством такого изворота, лицо Звездича, в процессе лермонтовского развития, переходит в тип Печорина. В сущности, что такое Печорин?

«— Смесь Арбенинских беззаконий с светской холодностью и бессовестностью Звездича, которого все неблестящие и невыгодные стороны пошли в создание

Грушницкого, существующего в романе исключительно только для того, чтобы Печорин, глядя на него, как можно больше любовался собою, и чтобы другие, глядя на Грушницкого, более любовались Печориным... Что такое Печорин? Поставленное на ходули бессилие личного произвола! Арбенин с своими необузданно самолюбивыми требованиями *провалился* в так называемом свете: он явился снова в костюме Печорина, искушенный сомнением в самом себе, более уже хитрый, чем заносчивый, — и так называемый свет ему поклонился...».¹

Ап. Григорьев не заметил существеннейшей разницы между Арбениным и Печориным. Арбенин — это символическое выражение мироощущения поэта, одна из проекций лирического я. Печорин — это явление русской действительности, социальный и психологический факт. Психологизм изнутри перестроил демоническую концепцию Лермонтова.

Бурный расцвет психологизма во французской романтической прозе 30-х годов — явление в высшей степени знаменательное. Именно психологизм — то ответвление романтической культуры, из которого реалистический метод развивался в первую очередь. Психологизм вышел из романтического интереса к личности, но преодолел субъективность, сделав основные моменты индивидуалистического сознания — иронию, рефлексию, демонизм — предметом рассмотрения со стороны.

Европейская литература давно уже, со времен сентиментализма, углубилась в душевную жизнь человека. Но сентиментализм рассматривал чувство как единый более или менее неизменный комплекс, прикрепленный к тому или иному персонажу.

Психологизм, как известно, начался там, где началось противоречие и взаимодействие, где переживание распалось на отдельные моменты и каждый отдельный момент стал определяться взаимодействием между внутренней жизнью человека и обстоятельствами, в которые он поставлен.

В этой связи раскрывается особое значение романтической рефлексии и иронии для развития психологизма. Рефлектирующее и ироническое сознание — это и есть

¹ Ап. Григорьев, Сочинения, т. I, 1876, стр. 271—272.

сознание противоречивое, разорванное. Принцип противоречия нужно только было перенести из области философских категорий в область конкретных наблюдений над душевной жизнью человека. Не случайно, что психологизм первоначально возникает на почве обостренной рефлексии — в «Обермане» Сенанкура, в «Адольфe» Б. Констана, в романах Стендаля и пр.

В русской литературе конца 30-х годов именно творчество Лермонтова со всей наглядностью представило этот переход от непосредственных лирических излияний, от абстрактно-символического выражения содержания сознания к его анализу.

Элементы иронического сознания — раздвоенность, маскировка чувства, резкие переходы от трагического к комическому, от возвышенного к тривиальному — в «Герое нашего времени» рассматриваются как психологические акты склонного к рефлексии человека, а склонность к рефлексии в свою очередь обосновывается социально. После безуспешной погони за Верой, Печорин, «изнуренный тревогами дня и бессонницей... упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал...»

«И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилела, рассудок замолк, и если бы в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся.

«Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову, и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем? — не все ли кончено между нами? Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

«Мне, однако, приятно, что я могу плакать. Впрочем, может быть этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок».

Здесь обычная для иронического героя аффектация бессердечности, маскировка и разрушение собственных чувств как бы наложены на психо-физиологический анализ смены душевных состояний.

Всякий психологический анализ имеет дело с нормами душевной жизни, и он несовместим с изображением гениальных, титанических натур.

Принципиальный отказ от романтической грандиозности в «Герое нашего времени» всячески подчеркнут. Грушницкий — пародия на грандиозность; Максим Максимыч — это антитезис грандиозности; Печорин — это демон в быту, демонический характер, введенный в рамки психологических норм.

Даже княжна Мери, которая могла бы быть романтической героиней, полюбившей своего героя вплоть до забвения светских условностей, — и она подверглась критическому рассмотрению. Лермонтов сумел, не разрушая обаяния этого образа, анализом уничтожить в нем романтическую «высокость». Итоги этого рассмотрения сформулированы в разговоре Печорина с Грушницким. В уста Печорина Лермонтов вкладывает блестящую программу характера:

«Да, она недурна... Только берегись, Грушницкий! Русские барышни большею частью питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве; а платоническая любовь самая беспокойная. Княжна, кажется, из тех женщин, которые хотят, чтоб их забавляли; если две минуты сряду ей будет возле тебя скучно, — ты погиб невооруженно: твое молчание должно возбуждать ее любопытство, твой разговор — никогда не удовлетворять его вполне; ты должен ее тревожить ежеминутно; она десять раз публично для тебя пренебрежет мнением и назовет это жертвой, а, чтоб вознаградить себя за это, станет тебя мучить, — а потом просто скажет, что она тебя терпеть не может. Если ты над нею не приобретешь власти, то даже ее первый поцелуй не даст тебе права на второй: она с тобой накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за уроды, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой, серой шинелью билось сердце страстное и благородное...»

Эта программа женского характера собственно гораздо шире того, что реализовано в образе княжны Мери. Характер этот весь на противоречиях, но обра-

зованных не путём механического подбора контрастов: каждое противоречие закономерно вытекает из общей предпосылки, которую дает Лермонтову социальный анализ светской среды и ее бытовых критериев.

Женщина, выходящая замуж за нелюбимого человека «из покорности к маменьке», — это ведь пушкинская Татьяна. Но Пушкин, раскрывая душевную жизнь Татьяны, не подверг еедробному психологическому анализу. Если психологизм в свое время уже послужил поводом для обвинения Пушкина в «мелочности содержания», тем неизбежнее должен был вызвать подобные обвинения лермонтовский психологический метод.

Верный своим идеалистическим позициям и теории высокого романтизма, Шевырев писал по поводу «Героя нашего времени»:

«Исполинскими характерами, которые создало изображение двух величайших поэтов нашего столетия, питается по большей части вся поэзия современного Запада, по мелочам изображая то, что в созданиях Гете и Байрона является в поразительной и великой целости. Но в этом-то и состоит одна из многих причин упадка западной поэзии: то, что идеально велико в Фаусте, Манфреде и Дон-Жуане, то, что имеет в них значительность всемирную в отношении к современной жизни, то, что возведено до художественного идеала, — низводится во множестве французских, английских и других драм, поэм и повестей до какой-то пошлой и низкой действительности!..

«Зло, как главный предмет художественного произведения, может быть изображаемо только крупными чертами идеального типа...

«Поэзия может избирать недуги сего последнего главными предметами своих созданий, но только в широких, значительных размерах; если же она будет дробить их по мелочам, вникать во все подробности гниения жизни, и здесь черпать главное вдохновение для маленьких своих созданий, — тогда унизит она свое бытие и изящное и нравственное, и сойдет ниже самой действительности. Поэзия допускает иногда зло героем в свой мир, но в виде Титана, а не Пигмея».¹

¹ «Москвитянин», 1841, ч. I, № 2, стр. 534—535.

Так колоссальному Печорину Белинского Шевырёв противопоставляет Печорина — «пигмея зла», исчадие реализма.

Вокруг Печорина разгорелись страстные споры. В первую очередь — спор об оценке. Положительный Печорин герой или отрицательный? Что такое Печорин — идеал или сатира на поколение? Эта постановка вопроса характерна для современников, привыкших к идеальной, символической функции байронических героев. Между тем для Лермонтова уже почти так же трудно ответить на вопрос — хорош или плох Печорин, как Толстому было бы трудно ответить на вопрос — хорош или плох, скажем, Вронский.

Печорин — характер, изображаемый не для того, чтобы служить идеалом или пугалом, но потому, что он существует. Именно это и декларировал Лермонтов в своем предисловии ко второму изданию романа: «... Не думайте, однако... чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал».

При всем том «Герой нашего времени» неразрывно связан с демонической темой, темой протеста, проходящей через все творчество Лермонтова, — связан как антитезис и как новый этап развития. Ранняя поэзия Лермонтова, с ее крайне субъективной трактовкой этой темы, не была современникам известна, но для них достаточно было и того, что «Герой нашего времени» принадлежал к типу романов — стихотворных и прозаических — о разочарованном молодом человеке. А в романтическую эпоху этот род литературы неизменно вызывал подозрения в автобиографизме. Писатели — в предисловиях, в позднейших высказываниях, иногда, в самом тексте — столь же неизменно опровергали эти подозрения (так поступил и Лермонтов в предисловии ко второму изданию романа); но читатель склонен был рассматривать эти опровержения как некую традицию жанра, как ироническую игру, в которой отрицаемое утверждается. В письме-предисловии к четвертой песне «Чайльд-Гарольда» Байрон, раскрывая карты, писал: «Что же касается последней песни, то

в ней еще менее говорится о страннике, чем в предыдущих, а то небольшое — мало или почти совсем не отделено от автора, говорящего от своего имени. Дело в том, что мне надоело проводить между ними черту, которую все решились не замечать».

Понятно, что проблема соотношения Лермонтова и Печорина возникла сразу. Для Бурачека, рецензировавшего роман в ультра-реакционном журнале «Маяк», дело обстояло просто: безнравственный человек Лермонтов, списав с себя портрет, изобразил безнравственного человека Печорина.¹ Но тот же вопрос поднимает в статье 1840 года Белинский. Однако Белинский никоим образом не понимал это соотношение в духе эмпирического автобиографизма. Дело в том, что субъективность и автобиографизм могут совмещаться (как например, у Байрона), но вовсе не должны совмещаться во что бы то ни стало. Как известно, Толстой широко пользовался автобиографическим и автопсихологическим материалом, создавая таких героев, как Николенька Иртеньев, Нехлюдов («Утро помещика»), Оленин, Пьер Безухов, не говоря уже о Левине, в чьей судьбе личные обстоятельства и переживания Толстого воспроизводятся вплоть до деталей. Между тем объективность толстовского метода настолько очевидна, что никому не приходило в голову искать между Толстым и Левиным соотношение того же порядка, какое пытались установить между Лермонтовым и Печориным. Возможен и обратный случай, когда произведение субъективно при минимуме или при полном отсутствии биографических аналогий. Примером этому может служить хотя бы лермонтовский «Демон». В статье 1840 года Белинский как раз настаивает на разграничении двух этих понятий:

«Со стороны формы, изображение Печорина совсем художественно. Однако причина этого не в недостатке таланта автора, а в том, что изображаемый им характер, как мы уже слегка и намекнули, так близок к нему,

¹ «Все действующие лица, — писал Бурачек, — кроме Максима Максимыча... на подбор удивительные герои; и при оптическом разнообразии, все отлиты в одну форму, — самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы, кто в мундир, кто в юпку, кто в шинель, а присмотритесь: все на одно лицо и все — казарменные прапорщики, не перебесившиеся» («Маяк», 1840, ч. IV, стр. 217).

что он не в силах был отделиться от него и объективировать его. Мы убеждены, что никто не может видеть в словах наших желание выставить роман г. Лермонтова автобиографией. Субъективное изображение лица не есть автобиография. Шиллер не был разбойником, хотя в Карле Мооре и выразил свой идеал человека. Прекрасно выразился Фарнгаген, сказав, что на Онегина и Ленского можно бы смотреть, как на братьев Вальта и Вальта у Жан Поля Рихтера, т. е. как на разложение самой природы поэта, и что он, может быть, воплотил двойство своего внутреннего существа в этих двух живых созданиях. Мысль верная, а между тем было бы очень нелепо искать сходных черт в жизни этих лиц с жизнью самого поэта.

«Вот причина неопределенности Печорина и тех противоречий, которыми так часто опутывается изображение этого характера. Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого, повторяем, не видно в создании Печорина...»

При таком понимании субъективизма субъективное произведение символически выражает «внутреннее существо» поэта. Не говоря уже о лирике Лермонтова, эта концепция вполне приложима и к «Демону», и к «Мцыри», и к «Маскараду». Но в своей первой статье о Лермонтове Белинский считал возможным отчасти применить ее и к «Герою нашего времени».

Рассматривая знаменитую статью о «Герое нашего времени», не следует забывать, что она писалась в крайне сложный, переломный для Белинского период. Увлечение Белинского правогегельянскими идеями достигает апогея в 1838—1839 годах. Оно отчетливо выражено статьями о «Горе от ума» и «Менцель, критик Гете», напечатанными в начале 1840 года. Но уже 4 октября того же года Белинский писал Боткину: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью!.. Боже мой, страшно подумать, что со мною было — горячка или помешательство ума — я словно выздоравливающий».¹

Первое полугодие 1840 года — это мучительный процесс «выздоровливания». Каждый прожитый день, ка-

¹ Белинский, Письма, т. II, стр. 163.

ждое новое впечатление все больше расшатывают веру Белинского в «разумность» всего существующего. В письмах Белинского 1840 года отразился переживаемый им тяжелый кризис. В статьях этого периода Белинский еще пытается сохранить правогегельянскую позицию, хотя и здесь он не в состоянии заглушить происходящую в нем борьбу, она сказывается противоречиями, внезапным вторжением чужеродных, казалось бы, идей.

Статья о Лермонтове, над которой Белинский работал в апреле — мае 1840 года, в этом отношении особенно характерна.

Если бы Белинский был последователен, как в своем роде были последовательны Бурачек или Шевырев, то он с тогдашней своей точки зрения должен был бы строго осудить такое бунтарское произведение, как «Герой нашего времени», — а он вместо того восхищался этим произведением и прославил его. Но как бы то ни было, в тот момент Белинский не мог еще рассматривать трагедию Печорина как трагедию социальную; не мог хотя бы намеками (как он умел это делать впоследствии) показать Печорина в противоречии с «гнусной российской действительностью». Белинский трактует рефлексию Печорина в гегельянском плане — как антитезис к первоначальной бессознательной непосредственности, который в будущем еще должен смениться синтезом мудрогоприятия жизни. Вот почему в своей статье Белинский так настаивает на «незрелости» Печорина. Печоринство — это только «момент» (по Гегелю) в становлении человеческого сознания.

Однако мудроеприятие жизни — это вопрос будущего, тогда как на данном этапе развития подлинными признаками человечности являются рефлексия, неудовлетворенность, неутрачивающая душевная тревога.

В статье о Лермонтове примирительное, правогегельянское истолкование как бы насильственно наложено на подлинную сущность этой статьи — на глубокое сочувствие печоринскому протесту, на любование порывами мятущегося духа.

«Что касается Лермонтова, — писал Анненков, — то Белинский, так сказать, овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насильем над собой. При первом появлении знаменитой Лермонтовской

Думы: «Печально я гляжу на наше поколение»... Белинский... выразился коротко и ясно: «Это стихотворение энергическое, могучее по форме, — сказал он, — но несколько прекрасодушное по содержанию...» Однако же Белинский не успел отделаться от Лермонтова одним решительным приговором. Несмотря на то, что характер Лермонтовской поэзии противоречил временному настроению критика, молодой поэт, по силе таланта и смелости выражения, не переставал волновать, вызывать и дразнить критика. Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собой, которая и происходила на наших глазах...

«...Белинский принялся защищать Лермонтова — на первых порах от Лермонтова же. Мы помним, как он носился с каждым стихотворением поэта, появившимся в «Отечественных Записках»... и как он прозревал в каждом из них глубину его души, болезненное, нежное его сердце. Позднее, он так же точно носился и с «Демоном», находя в поэме кроме изображения страсти, еще и пламенную защиту человеческого права на свободу и на неограниченное пользование ею...

«Памятником усилий Белинского растолковать настроение Лермонтова в наилучшем смысле остался превосходный разбор романа «Герой нашего времени», от 1840 года... Белинский пишет... чисто адвокатскую защиту Печорина, в высшей степени искусственную и красноречивую».¹

Б. М. Эйхенбаум высказал чрезвычайно плодотворную мысль, что статья Белинского о «Герое нашего времени» писалась под непосредственным и очень сильным впечатлением от свидания с Лермонтовым в ордонансгаузе, что впечатление это во многом определило характер этой статьи, в частности необычайно высокую оценку Печорина, как бы не оправданную текстом романа («Печорин — это он сам, как есть», — тогда же отзываясь о Лермонтове Белинский в письме к Боткину).²

¹ П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отдел III, Спб., 1881, стр. 41—43.

² См. Лермонтов, Сочинения, изд. «Библиотека поэта» (Большая серия), Л., 1940. Вступительная статья Б. М. Эйхенбаума.

«Но этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется, и что он есть только в настоящую минуту. Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самих пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете. Пусть он клеветет на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клеветет на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клеветет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие и смешивая юность с возмужалостью, — пусть... Настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!... Даже и теперь он проговаривается и противоречит себе, уничтожая одною страницей все предыдущие: так глубока его натура, так врожденна ему разумность, так силен у него инстинкт истины».

Так же как Лермонтов, Печорин «носит маску» иронической клеветы на самого себя и на «вечные законы разума» (беседа в ордонансгаузе больше всего поразила Белинского тем, что наконец ему удалось увидеть Лермонтова без маски, «в настоящем свете»). Печорин велик, поскольку он подобен Лермонтову. А он подобен Лермонтову в том смысле, что сознание Печорина и сознание Лермонтова выражают один и тот же «момент» развития человеческого духа.¹

¹ Чернышевский писал о статье Белинского, посвященной «Герою нашего времени»: «Точно так же почти исключительно с художественной точки зрения рассматривается и «Герой нашего времени» Лермонтова (в книжках 7 и 8-й 1840 года). Белинский замечает, что Печорин порожден отношениями, в которых совершается развитие его характера, что он дитя нашего общества; но этим сказанным вскользь замечанием и ограничивается он, не вдаваясь в объяснение вопроса о том, почему именно такой, а не другой тип людей производится нашею действительностью. Он го-

Так, в статье 1840 года, когда Белинский не может еще подвести социально-политическую основу под печоринский протест, он обосновывает ценность Печорина в личности Лермонтова как в личности *исторической*.

В период «примирения с разумной действительностью» Белинский отрицал субъективное искусство; теперь он снова готов его признать — в той мере, в какой субъективное произведение выражает типические черты общественного сознания.

Истолкование Печорина в субъективном плане помогло Белинскому связать этот образ со всем кругом лермонтовских идей, включить его в единство сознания поэта. Но уже в письме от 13 июня 1840 года Белинский сформулировал новый взгляд на значение Печорина: «Лермонтов великий поэт: он объектировал современное общество и его представителей».

Обе формулировки противоречат одна другой меньше, чем это кажется на первый взгляд. Белинский почувствовал в «Герое нашего времени» то самое, что так характерно для зрелой лирики Лермонтова, — напряженное взаимодействие между личным и общим. В «Герое нашего времени» общее берет верх.

Ни в 1840 году, ни позднее, когда он пользовался

ворит только с общей исторической точки зрения, равно прилагающейся ко всякому европейскому обществу, о том, что Печорины принадлежат периоду рефлексии, периоду внутреннего распада человека, когда гармония, влагаемая в человека природою, уже разрушена сознанием, но сознание не достигло еще полной власти над жизнью, чтобы дать ей новое, разумное единство, новую, высшую гармонию. Белинский прекрасно понимает характер Печорина, но только с отвлеченной точки зрения, как характер европейца вообще, дошедшего до известной поры духовного развития, и не отыскивает в нем особенностей, принадлежащих ему, как члену нашего русского общества...

«Точка зрения все еще слишком отвлеченная; она вполне прилагается к русской жизни, но только ровно на столько же, насколько не более, как и к английской, французской и т. д. жизни. Но уже одни эти места могли бы служить достаточным ручательством, что Белинский никогда не любил останавливаться на половине пути, из боязни, что с развитием соединены свои опасности, как соединены они со всеми вещами на свете: все-таки эти опасности, по его мнению, вовсе не так страшны, как та нравственная порча, которая бывает необходимым следствием неподвижности; притом же они с неизмеримым избытком вознаграждаются положительными благами, какие дает развитие» (Н. Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода, Спб., 1892, стр. 301, 303—304).

уже объективными социально-политическими критериями, Белинский не рассматривал «Героя нашего времени» как разрыв Лермонтова с его творческим прошлым. Напротив того, для Белинского это закономерное развитие проблемы трагического протестующего сознания в его соотношении с обществом, занимавшей Лермонтова с первых его литературных шагов. В Печорине Лермонтов объективировал рефлексию, объективировал иронию, объективировал свой юношеский субъективизм, как типический для поколения.

«Герой нашего времени» — начало русской проблемной и психологической прозы, исследующей судьбу современного человека в современном обществе. Новые звенья к этому ряду прибавят Тургенев, Гончаров, Достоевский, Толстой.

В стилистическом отношении «Журнал Печорина» — это сложная система сказа, выражающая субъективное и противоречивое сознание иронического героя. Вот почему это стиль принципиально неоднородный. Он изобилует резкими переходами от возвышенного к тривиальному и обратно, столь характерными для иронического жизнеощущения. Мы находим здесь то просторечие, даже с умышленным оттенком вульгарности: «... Я употребляю все свои силы на то, чтоб отвлекать ее обожателей, блестящих адъютантов, бледных москвичей и других... Я всегда ненавидел гостей у себя: теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, играют — и, увы! мое шампанское торжествует над силою магнетических ее глазок», — то самую откровенную лирику и патетику: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-по-малу отделяющийся от нены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

Это почти что ритмическая проза. Наряду с лирическими самохарактеристиками Печорина — лирические описания природы: «...Здесь все дышит уединением; здесь все таинственно: и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами; и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны; и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации; и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеного ручья, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно взапуски и наконец кидаются в Подкумок».

Конечно, неизмеримое расстояние отделяет стиль «Журнала Печорина» от наивной патетики «Вадима», но во всяком случае это отнюдь не стиль пушкинской прозы. Достаточно сравнить эти оценочные, эмоциональные определения («здесь все таинственно», «сладостно-усыпительный шум» и т. д.) с демонстративной сухостью описаний горной природы в «Путешествии в Арзрум»:

«Переход от Европы к Азии делается час от часу чувствительнее: леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет и являет большую силу растительности; показываются птицы неведомые в наших лесах; орлы сидят на кочках, означающих большую дорогу, как будто на страже, и гордо смотрят на путешественника...

«В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это снежные вершины Кавказской цепи...

«Здесь начинается Грузия. Светлые долины, орошаемые веселой Арагвой, сменили мрачные ущелья и грозный Терек. Вместо голых утесов я увидел около себя зеленые горы и плодоносные деревья. Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение по горе снизу вверх».

В деловой речи «Путешествия в Арзрум» отчетливо выражены принципы пушкинской прозы. Прежде всего — преобладание существительных и глаголов над прилагательными, иногда чрезвычайно подчеркнутое: «леса исчезают, холмы сглаживаются, трава густеет...»

В тех случаях, когда Пушкин пользуется прилагательными, они выступают у него не в роли эпитетов, а в роли логических определений: «Вместо голых утесов я увидел около себя зеленые горы и плодоносные деревья». Вещественный, «этнографический» смысл этих определений подчеркивается непосредственным переходом к описанию водопровода. Правда, в том же абзаце встречаем прилагательные другого типа: «веселая Арагва», «мрачные ущелия», «грозный Терек», но это сочетания настолько ходовые, что Пушкин здесь, как бы не выражая собственного взгляда на вещи, пользуется общеупотребительной формулой. Новый аспект дается не путем определения вещей, но путем их сочетания. Таковы орлы, сидящие на кочках, — совершенно по-новому увиденные орлы; и отсюда уже вытекает дальнейшая их характеристика: то, что они подобны стражам, что они «гордо смотрят»...

Пушкину свойственно было недоверие к поэтическим определениям, как началу субъективному и произвольному, и глубокая вера в беспредельную смысловую силу просто названного предмета. Недаром в заметке «О слоге» он писал: «Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, этот человек пишет: «Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.». Зачем проще не сказать — лошадь?..»

Но смысловые возможности этого называющего слова, этих «голых существительных» (выражение Вяземского)¹ даны в скрытом виде. Они определяются из контекста и должны быть развернуты читателем. В. В. Виноградов в своей работе «Стиль «Пиковой дамы» устанавливает преобладание предметной стихии в прозе Пушкина и присущий ей принцип недоговаривания, подразумеваний.² Пример необычайной многозначительности, смыслоемкости пушкинского слова дает и приведенный только что отрывок из «Путешествия

¹ П. А. Вяземский, Наполеон. Поэма Кине — Сочинения, т. II, стр. 250. В статье 1827 года о прозе Жуковского Вяземский писал: «Невоздержность на прилагательные... есть обыкновенная погрешность и молодых писателей, и молодых словесностей» (Сочинения, т. I, стр. 262).

² См. «Пушкин», Временник, № 2, М.—Л., 1936, стр. 126, 140 и др.

в Арзрум». Облака внезапно оказываются издали видимым Кавказским хребтом, и вот этот момент, самый волнующий для путешественника по Кавказу, отмечен одной только фразой: «Это снежные вершины Кавказской цепи...» Но в эту протокольную фразу вложен огромный эмоциональный заряд: впечатления природы сливаются здесь для Пушкина с воспоминаниями юности.

Наряду с лирически-иронической речевой стихией «Журнала Печорина», которая выражает сущность печоринского жизнеощущения, мы находим в «Герое нашего времени» иные стилистические тенденции, близкие к пушкинским. В «Дневнике» Печорина («Княжна Мери») эти тенденции естественно сказываются меньше, чем в тех частях романа, где Печорин выступает рассказчиком о событиях менее личных («Фаталист», «Тамань»), где стиль Печорина, теряя свою социально-психологическую характерность, тем самым как бы отождествляется с авторским стилем.

Это пушкинское движение темы от предмета к предмету, этот жесткий отбор эпитетов, из которых каждый преобразует предметное содержание слова, мы находим в самых напряженных местах «Фаталиста».

«Вот, наконец, мы пришли; смотрим: вокруг хаты, которой двери и ставни заперты изнутри, стоит толпа. Офицеры и казаки толкуют горячо между собою; женщины воют, приговаривая и причитывая. Среди их бросилось мне в глаза значительное лицо старухи, выражавшее безумное отчаяние. Она сидела на толстом бревне, облокотясь на свои колени и поддерживая голову руками: то была мать убийцы. Ее губы по-временам шевелились... молитву они шептали или проклятие?»

В атмосфере словесной сдержанности заключительный вопрос действует с необычайной силой.

Эти новые для Лермонтова стилистические тенденции наиболее полное выражение получают в повести «Тамань». Анализируя характер Печорина, Белинский, понятно, больше всего останавливается на «Княжне Мери», но «Тамань» он ставил выше в «чисто-художественном отношении».

В «Тамани» система стилистической сдержанности, подразумеваний послужила сюжетным целям. Ведь но-

велла в идеале и должна быть до крайности экономной структурой, в которой подразумевается гораздо больше, чем говорится.

«Между тем моя унди́на вскочила в лодку и махнула товарищу рукою; он что-то положил слепому в руку, промолвив: «На, купи себе пряников». — «Только?» — сказал слепой. — «Ну, вот тебе еще», — и упавшая монета зазвенела, ударясь о камень. Слепой ее не поднял. Янко сел в лодку: ветер дул от берега; они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно».

Здесь искусство выразительности, достигаемой кратчайшим способом, доведено до предела. Предложение купить пряников содержит исчерпывающую характеристику взаимоотношений слепого и его сообщников. «Слепой ее не поднял» — так определяется душевное состояние слепого в роковой для него момент. Быстрое, сухое повествование внезапно замедляется фразой: «Слепой мальчик точно плакал, и долго, долго...» Логически неоправданное повторение последнего слова потрясает читателя, как будто бы с этим повторением прорвалась наружу вся скрытая эмоциональность сцены.

Вероятно, будущее творчество Лермонтова развивалось бы из этих именно стилистических основ.

В лирике Лермонтова 1840—1841 годов мы встречаемся с аналогичными явлениями. Иначе и быть не могло, поскольку в лирике, как и в прозе, отражалась эволюция лермонтовского мироощущения: все отчетливее обозначившийся отход от критериев высокого романтизма, углубление в поэзию действительности.

Мне уже пришлось говорить о постепенном сокращении в лирике Лермонтова субъективного элемента. Непосредственные лирические излияния вытесняются обобщающими раздумьями или стиховыми повестями. Наряду с этим в лирике Лермонтова формируется реалистический стиль. Стихотворений нового типа мало, но все это вещи первоклассные: «Я к вам пишу» («Валерик»),

«Завещание», «Родина», притом относящиеся к самому последнему периоду. Вероятно, это и было зерном будущей лирики Лермонтова.

К реалистической лирике Лермонтов приближается с разных сторон. Бытовая конкретность, разговорность впервые появляются у него в вещах, связанных с фольклорными и народно-бытовыми сюжетами, — в таких вещах, как «Соседка», как, в особенности, «Бородино». «Бородино» — прямой путь к «Валерику». С другой стороны, школой нового лирического стиля была для Лермонтова и его работа над поэмами 1839 года, с их принципом иронической сдержанности, и работа над «Героем нашего времени».

Для зрелой лирики Лермонтова, так же как для его иронических поэм, как для «Героя нашего времени», решающее значение имеет пушкинская традиция.

Достигнув в своей поздней лирике поразительной вещественной и психологической конкретности, Пушкин преодолел абстрактный и условный карамзинистский слог. За поэтикой карамзинизма стояло еще неизжитое до конца классицистическое представление о «высоком» и «низком». Суть не в том, что Пушкин в знаменитых строфах «Путешествия Онегина» заговорил о песчаном косогоре и рябине, об утках и балалайке (о подобных предметах в русской поэзии говорили и до Пушкина), но в том, что он заговорил об них как о предметах лирических, в том, что он показал равноправность русского пейзажа с экзотическими скалами и пустынями.

После великого открытия Пушкина лирические прозаизмы Лермонтова уже не были новым словом, но они обладали необычайной силой воздействия. Лермонтов борется уже не с гладким элегическим слогом, но с метафоричностью высокого романтизма, со своей собственной юношеской метафоричностью. Метафора высокого романтизма — слово не в своем значении, слово, уводящее от предмета и навязывающее читателю субъективную поэтическую концепцию. В поисках единичного и конкретного, которое было противопоставлено в русской лирике после Державина и до Пушкина, Лермонтов учится у Пушкина прямому называнию предмета, искусству прозаизмов.

В чем, собственно, значение прозаизмов? Не в том, конечно, что стихи делаются «не хуже прозы», ибо тогда вообще не стоило бы писать стихами. Смысл этого стилистического метода в том, что он, оставляя в силе все специфические возможности воздействия напряженным, выделенным стихотворным словом, вместе с тем открывает стихотворную речь необозримо широкому миру действительности. Потому что любая конкретная и единичная вещь, содержащаяся в действительности, может стать теперь поэтическим словом.

В 1832 году в «Измаил-бее» Лермонтов описал войну русских с горцами:

Недолго Измаил стоял:
Вдохнуть коню он только дал,
Взглянул, и ринулся, и смял
Врагов, и путь за ним кровавый
Меж их рядами видеч стал! —
Везде, налево и направо,
Чертя по воздуху круги,
Удары шашки упадают;
Не видят блеск ее враги
И беззащитно умирают!
Как юный лев, разгорячась,
В средину их врубился князь;
Кругом свистят и реют пули;
Но что ж? его хранит пророк!
Шелом удары не согнули,
И худо метится стрелок.
За ним, погибель рассыпая,
Вломилась шайка удалая,
И чрез минуту шумный бой
Рассыпался в долине той.

Каким узким и predetermined все это кажется по сравнению с действительностью войны в «Валерике», бесконечно многообразной, как и всякая другая конкретная действительность. Битва, солдатский быт, обобщающие размышления, лирическая тема послания к жениху сливаются в неразрывное единство.

Описательные характеристики поражают «теснотой слов»:

Люблю я цвет их желтых лиц,
Подобный цвету наговиц,
Их шапки, рукава худые,
Их темный и лукавый взор
И их гортанный разговор.

Вещественность описаний сообщает подлинность и силу идеологическим обобщениям «Валерика». Война

ужасна именно потому, что кровь здесь не привычная поэтическая абстракция, но вещь, имеющая вкус и запах:

Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна.

Уже затихло все; тела
Стащили в кучу; кровь текла
Струею дымной по камням,
Ее тяжелым испареньем
Был полон воздух.

В «Измаил-бее» Лермонтов писал:

Как юный лев, разгораясь,
В средину их врубился князь... —

Но в «Валерике» ожесточение сражающихся раскрыто психологически:

Ура! — и смолкло. — Вон кинжалы,
В приклады! — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.

Так же как в поздней лирике Пушкина, в реалистической лирике Лермонтова описательная детализация сочетается с широтой обобщений. Стихотворение «Родина» начинается торжественным размышлением на гражданскую тему, переходит в общую характеристику русского пейзажа:

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее подобные морям...

и заканчивается изображением вещественных подробностей этого пейзажа. Но этим подробностям сообщил уже идейный заряд всего предыдущего. Когда Лермонтов пишет:

Дрожащие огни печальных деревень —

то в эпитете «дрожащие» — конкретное, зрительное впечатление совмещается с впечатлением скудости, грусти, поддерживаемым словосочетанием «печальных деревень».

«Дымок спаленной жнивы», «С резными ставнями окно», «На холме средь желтой нивы чета белеющих берез» — это — на многие годы вперед — социально-эсте-

тическая программа для всех, кто любит Россию, русскую литературу, русскую живопись (недаром Лермонтов был художником).

Добролюбов писал:

«Лермонтов... обладал, конечно, громадным талантом, и, умеючи рано постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно...

«Полнейшего выражения чистой любви к народу, гуманнейшего взгляда на его жизнь нельзя и требовать от русского поэта»...¹

Высокий романтизм искал «максимальных слов», соответствующих грандиозности предмета. Но оказалось, что «оглушающий язык» романтической патетики не выразителен. Он все равно не мог догнать свой предмет: предмет ускользал. А вульгаризаторы, подхватывавшие пустую форму романтического пафоса, скомпрометировали «высокие слова».

В своей реалистической лирике Лермонтов устанавливает новое для него отношение между словами и вещами. Слово стремится теперь быть не больше, а меньше своего предмета, оно не договаривает; только теперь в этом недоговаривании нет уже иронического оттенка. Это принцип поэтического целомудрия, доверия к силе объективного названия вещей. Доверие, особенно знаменательное у Лермонтова, прошедшего сквозь увлечение излишествами метафорического и гиперболического стиля.

В лирике, как и в прозе, это сдержанное и многозначительное слово становится средством повествовательной выразительности. Лирическая повесть, по сравнению с прозаической, — структура еще гораздо более краткая, и в ней этот метод достигает особой напряженности. Стихотворение «Завещание» — вершина лермонтовской повествовательной лирики. Сюжет его складывается из двух тем — темы одинокой смерти и темы любви к оста-

¹ Н. А. Добролюбов, Полное собрание сочинений, т. I, М.—Л., 1934, стр. 238.

вленной на родине женщине. Обе темы даются в прерывистой, разговорной интонации, в словах умышленно равнодушных, маскирующих и потому насыщенных всей эмоциональностью подразумевания.

Первая тема:

Наедине с тобою, брат,
Хотел бы я побыть:
На свете мало, говорят,
Мне остается жить!

Вторая тема:

Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.
А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил...

Первая тема:

Скажи им, что навyleт в грудь
Я пулей ранен был;
Что умер честно за царя,
Что плохи наши лекаря,
И что родному краю
Поклон я посылаю.

и т. д.

Обе темы как бы рядопологаются. Психология героя, его трагедия возникает из их внутреннего сопоставления, рождается в разделяющем их пространстве. Ведь только в самом конце строки:

...Обо мне она
Не спросит... —

раскрывают подлинное значение строк:

А если спросит кто-нибудь...
Ну, кто бы ни спросил...

Герой «Завещания» стремится скрыть свое чувство за обыденной речью, и в «Завещании» не только отменена всякая образность, но выдвинуты вперед (в частности поставлены в рифму) слова служебного значения:

На свете мало, говорят,
Мне остается жить!

Смотри ж... Да что? моей судьбой,
Сказать по правде, очень
Никто не озабочен.

.....

А если спросит кто-нибудь...

Ну, кто бы ни спросил...

Отца и мать мою едва ль
Застанешь ты в живых.

Лермонтов не побоялся в одной строке дважды повторить слово «как»:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно...

«Завещание» — зерно сложной психологической повести, с судьбой героя, с образами отца и матери, с образом героини, исчерпывающе очерченным в трех строках:

Пустого сердца не жалею;
Пускай она поплачет.
Ей ничего не значит!

Пушкин-лирик нашел гениального продолжателя в Лермонтове и — на первых порах — только в Лермонтове. Судя по «Завещанию», пушкинским принципам предстояло в лирике Лермонтова обширное и совершенно самобытное развитие, оборвавшееся гибелью поэта.

Глава седьмая

СПОР О ЛЕРМОНТОВЕ

Соотношение между творческой эволюцией Лермонтова и эволюцией читательского восприятия его творчества совершенно своеобразно. Впрочем, вряд ли возможно указать еще случай, когда поэт всенародного значения фактически воспринимался современниками в течение одного года своей жизни.

Что знали о Лермонтове? В 1833—1834 годах он в известных кругах петербургского общества пользовался двусмысленной славой «юнкерского поэта»; не только «Хаджи-Абрек» случайно напечатанный в 1835 году, но и «Казначейша» и «Песня про купца Калашникова» в сущности прошли незамеченными. В 1837 году стихотворение «Смерть поэта» принесло Лермонтову подлинную известность и репутацию поэта декабристских традиций, — но за пределами печати. Только в 1839 году проявляется интерес к произведениям Лермонтова, систематически печатающимся в «Отечественных запи-

сках», — насколько читательский интерес может сосредоточиться на стихотворениях, разбросанных по разным номерам журнала. По-настоящему, с шумным успехом Лермонтов входит в литературу «Героем нашего времени», т. е. произведением критическим и переоценивающим. В том же 1840 году, несколько позднее, выходит первый и при жизни единственный сборник стихотворений Лермонтова, в который он включил только вещи, написанные не ранее 1836 года. В этом сборнике отсутствовала вся юношеская лирика, с ее страстными излияниями и самохарактеристиками, отсутствовали и «Маскарад», и «Боярин Орша», и ранние кавказские поэмы, и даже «Демон», несмотря на наличие переработки 1838 года. Между тем именно «Демон» оказался впоследствии центральным произведением для тех, кто видел в Лермонтове по преимуществу романтического и демонического поэта; понимание это имело свою устойчивую традицию, в XX веке канонизированную Врубелем и Блоком.

Но прижизненный Лермонтов — это Лермонтов, в чьем творчестве байронизм и демонизм, высокий романтизм вообще — подверглись уже критическому пересмотру. Читатели узнали Лермонтова с конца и знакомились с ним как бы в обратном направлении: от «Героя нашего времени» к лирическим стихотворениям 1837—1839 годов и оттуда — уже посмертно — к юношескому творчеству.

Современники были дезориентированы. Притом Лермонтов начинал вне всяких группировок, и к творчеству его не было ключа, который дается обычно принадлежностью поэта к определенной литературной школе. Отсюда та неясность, случайность первоначальных оценок, о которой мне пришлось уже говорить в главах, посвященных лирике и прозе Лермонтова. Сенковский и Никитенко превращают Лермонтова в «милого элегического поэта». Шевырев, так же как Никитенко, считает, что «Дума», «И скучно и грустно» и т. п. портят общее приятное впечатление от его стихов. Бурачек бранил «Героя нашего времени» как «легкое чтение» на манер французской неистовой словесности; Булгарин хвалил его как нравоучительный роман, доказывающий гибельность неверия и отрицания авторитетов:

«Герой нашего времени» есть создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно. Господ-

ствующая идея есть разрешение великого нравственного вопроса нашего времени: к чему ведут блистательное воспитание и все светские преимущества без положительных правил, без веры, надежды и любви? Автор отвечает своим романом: к эгоизму, к пресыщению жизнью в начале жизни, к душевной сухотке и, наконец, к гибели.

«...Вы, так называемые *львы*, брадатые и кудлатые, вы, копирующие холодность Бейрона и гордость сатрапов, вы, поспешающие упиться жизнью, не изучив ее, — вот вам зеркало».¹

Всю эту разноголосицу недомыслия и заведомой фальши прервал голос Белинского.

Как ни велико значение Белинского в деле исторической оценки Пушкина, оно все же несоизмеримо с тем, что он сделал для Лермонтова. Если творчество Пушкина Белинский рассматривал ретроспективно, в эпоху, когда борьба вокруг Пушкина имела уже свою сложную историю, то Лермонтова Белинский осмысляет в момент дебюта, впервые создает связное представление о Лермонтове. И так же как для Пушкина, так же как для Грибоедова и Гоголя, Белинский находит для Лермонтова масштаб великого национального поэта.

Создавая свою концепцию, Белинский исходил не только из «Героя нашего времени» и маленького сборника стихотворений: он знал ненапечатанные вещи Лермонтова, в частности «Демона», встречался с людьми, близкими к Лермонтову (с Краевским — в первую очередь), встречался с самим Лермонтовым.

Таким образом, в своих статьях о Лермонтове Белинский учитывал материал биографический и литературный, который только гораздо позднее становится достоянием публики.

И для Белинского «лермонтовский элемент» органически совмещает все то, что впоследствии в поэзии Лер-

¹ «Северная пчела», 1840, № 246. Аналогичную точку зрения выдвинул пресловутый Асоченский, впоследствии один из столпов казенно-реакционной прессы. О «Герое нашего времени» он писал: «Тут разоблачается вся растленность человеческой природы, эгоистически замкнутой в себе, и указывается болезненное стремление души к мпимо-успокаивающим наслаждениям чувственности» (В. Асоченский, Краткое начертание истории русской литературы, Киев, 1846, стр. 144).

монтова оказалось разьединенным и даже противопоставленным. Белинский осмысляет Лермонтова в 1840 году, в переходный момент, когда сам он тяжело переживал кризис романтического сознания. Он одновременно восхищается Лермонтовым «Героя нашего времени» и «Завещания» — поэтом действительности, аналитиком — и Лермонтовым — создателем гигантских и идеальных образов. В 1842 году Белинский писал Боткину: «Я только вчера кончил переписывать его «Демона». . . и еще более вник в это детское, незрелое и колоссальное со-
здание. . . «Демон» сделался фактом моей жизни, я
твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — миры
истин, чувств, красот». ¹ И в письме к Боткину того же
года: «Сейчас упился я «Оршею». Есть места, убий-
ственно хорошие, а тон целого — страшное, дикое насла-
ждение. Мочи нет, я пьян и неистов. Такие стихи охме-
ляют лучше всех вин». ²

Характерный для Белинского одновременный охват и синтез основных этапов лермонтовской эволюции находит опору в особенностях читательского восприятия Лермонтова, на этот раз посмертного. Пушкина современники узнавали в течение двадцати лет во всей постепенности его развития; Лермонтов, после опубликования в 1842 году в «Отечественных записках» «Боярина Орши» и отрывков из «Демона» после выхода издания 1842 года, включившего некоторые ранние произведения (в том числе «Маскарад»), был воспринят сразу, вне всякой хронологии, так что даже Аполлон Григорьев в статье 1859 года рассматривает Арбенина совершенно наравне с Печориным. В эпоху кризиса романтизма на разных людей, а иногда на одних и тех же, Лермонтов действовал то как «великий живописец русского быта» (выражение Гоголя), то как самый «демонический» из русских романтиков.

После того как Белинский заложил основы понимания Лермонтова, первыми читателями и первыми судьями поэта оказались люди 40-х годов.

Затянувшийся кризис романтического субъективизма способствовал в 40-х годах формированию «лишних людей» с психологическим диапазоном от мировой скорби

¹ Белинский, Письма, т. II, Спб., 1914, стр. 284—285.

² Там же, стр. 312.

до нытья. В последекабристской обстановке субъективизм неизбежно окрашивался в пессимистические тона; и «лишние люди» с жадностью ухватились за лермонтовскую скорбь, узко истолкованную, оторванную от своей утверждающей основы. Но, конечно, не здесь, не в сознании ноющих индивидуалистов первоначально решался вопрос об историческом значении Лермонтова: он решался в борьбе двух основных идеологических направлений эпохи.

В 40-х годах романтический субъективизм преодолевался всем ходом вещей, и преодолевался в европейском масштабе. Интенсивный рост капитализма обостряет классовые противоречия и привлекает внимание к социальным вопросам. В Европе, приближавшейся к эпохе новых революционных потрясений, зреют идеи научного социализма; в борьбе правых и левых гегельянцев определяются основные идеологические течения XIX века. В России эти противоречия выразил антагонизм славянофилов и западников. Левые западники стояли на позициях буржуазной революционности и демократизма; славянофилы мечтали о сохранении феодальных основ русской государственной и хозяйственной жизни. Те и другие (хотя главные деятели обоих лагерей сами начали свое поприще романтиками-индивидуалистами) сходились на том, что субъективизм должен быть изжит и интересы отдельной личности подчинены интересам общества и государства. И те и другие опирались на учение Гегеля о разумной действительности, истолкованное у левых западников в революционном духе, у славянофилов — в охранительном.

Каждая партия стремилась сделать великих русских писателей глашатаями своих убеждений. Борьба шла за Пушкина, Гоголя, Островского — но не за Лермонтова. Лермонтова славянофилы уступили без боя, только выразив сожаление, что этот большой талант пошел по «ложному пути».

Попытки идеологически сблизить Лермонтова со славянофилами относятся к позднему времени. Эта тенденция, например, заметна в биографии Лермонтова, составленной Висковатым. Причем Висковатый аргументирует преимущественно высказываниями Лермонтова, а чаще всего не Лермонтова, известными из третьих рук. Так, А. П. Елагина говорила Висковатому: «Жаль, что

Лермонтову не пришлось ближе познакомиться с сыном моим Петром [П. В. Киреевским] — у них некоторые взгляды были общие». Замечу, что некоторые взгляды, например вера в будущность России, отвращение к царской бюрократии прусского образца, были общие у Киреевских и с Герценом и с Белинским. По словам того же Висковатого, Лермонтов говорил Краевскому: «Мы должны жить своею самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским...»¹

Но утверждение самобытности русской культуры как основы национального развития вовсе не является специфически славянофильским утверждением (если понимать под славянофилами определенную группировку, сформировавшуюся на рубеже 40-х годов), но в такой же мере и декабристским. Напомню хотя бы антифранцузские монологи Чацкого. Все дело в том, что славянофилы, с одной стороны, люди декабристских традиций — с другой, по-разному мыслили те экономические и политические формы, в которых должна была осуществиться эта национальная самобытность.

Наконец, основным аргументом, — он фигурирует и в нашем лермонтоведении, — в пользу хотя бы временного увлечения Лермонтова славянофильскими идеями считаются последние пятнадцать строк (в рукописи зачеркнутые) стихотворения «Умиравший гладиатор»:

Не так ли, ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд — игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!

И пред кончиною ты взоры обратил
С глубоким вздохом сожаленья
На юность светлую, исполненную сил,
Которую давно для язвы просвещения,

¹ П. А. Висковатый, М. Ю. Лермонтов, М., 1891, стр. 368—369. В 1884 году Висковатый послал в аксаковскую газету «Русь» статью «Славянофильские симпатии Лермонтова». И. С. Аксаков напечатал эту статью в пятом номере под более чем скромным заглавием: «Неизданные стихи Лермонтова», притом он опустил параллель между Лермонтовым и Хомяковым, найдя, по свидетельству Висковатого, «сравнение этих лиц совершенно неподходящим...»

Для гордой роскоши беспечно ты забыл:
Стараясь заглушить последние страданья,
Ты жадно слушаешь и песни старины,
И рыцарских времен волшебные преданья —
Насмешливых льстецов несбыточные сны.

Толкование этих строк в славянофильском духе, вероятно, основано на неправомерном сближении их с известным стихотворением Хомякова «Мечта» (1834):

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес;
Светила прежние бледнеют догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.
А как прекрасен был тот Запад величавый!
Как долго целый мир, колена преклонив,
И чудно озарен его высокой славой
Пред ним безмолвствовал смирен и молчалив.
Там солнце мудрости встречали наши очи,
Кометы бурных сечь бродили в высоте;
И тихо как луна, царица летней ночи,
Сияла там любовь в невинной красоте;
Там в ярких радугах сливались вдохновенья,
И веры чистый огонь потоки света лил...
О! Никогда земля от первых дней творенья
Не зрела над собой столь пламенных светил.
Но горе! век прошел и мертвенным покровом
Задернут Запад весь! — Там будет мрак глубокий...
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися, дремлющий Восток!

Заключительная часть «Умиряющего гладиатора», действительно, напоминает это стихотворение, и весьма вероятно, что оно послужило для Лермонтова толчком. Но Лермонтов вовсе не повторяет основную мысль Хомякова — он выдвигает другую.

Там солнце мудрости встречали наши очи...

Сияла там любовь в невинной красоте...

И веры чистый огонь потоки света лил...

То есть Хомяков готов преклониться перед Западом как источником христианской культуры. Лермонтов видит на Западе источник освободительных идей, рожденных Французской революцией; ибо иначе невозможно истолковать строки:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир...

Для Хомякова «мрак», окутывающий современный Запад, — это мрак безверия, скептицизма надвигающегося

«промышленного века», словом — «мрак» капиталистической эры. Для Лермонтова, как и для Байрона, это мрак мировой реакции, толкающей романтизм к мистике и средневековью. Ведь Лермонтов рассматривает здесь «предания» и «песни старины», т. е. романтическую архаизацию и стилизацию, противопоставляемую промышленному веку как фактор реакции и разложения; а это мысль прямо антиславянофильская.

Для Хомякова основное — противопоставить гибнущему Западу Восток в качестве фактора религиозного возрождения мира. В стихотворении Лермонтова нет решительно никаких намеков на поднимающийся Восток. А мотив «язвы просвещения» для своего обоснования вовсе не нуждается в идеях славянофилов и может быть целиком выведен из того оппозиционного, прошедшего через байронизм, руссоизма, который давно уже бытовал в русской литературе. В 1824 году Пушкин в стихотворении «К морю» писал:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же,
Где благо, там уже на страже
Иль просвещение, иль тиран...

В 30-х годах разочарование в Западе переживает и кружок Герцена. Надежды, возлагавшиеся на Июльскую революцию, не оправдались. И русская передовая молодежь с негодованием отвернулась от «царства лавочников», каким представлялась ей буржуазная монархия Луи-Филиппа. В дневнике 1843 года Герцен записывает: «Отличительная черта французского правления после революции 30-го года — ограниченность, коварство и старание мошенническими штуками скрыть своекорыстные и жалкие виды».¹

Наряду с заключительными строками стихотворения «Умиравший гладиатор», наиболее веским аргументом в пользу временного идеологического сближения Лермонтова со славянофилами считается его личное сближение с Ю. Ф. Самариным. В комментарии к изданию «Academia» «Умиравший гладиатор» поставлен в связь с отношениями между Лермонтовым и Самариным: «Стихи Лермонтова («Умиравший гладиатор») звучат как резюме

¹ А. И. Герцен, Сочинения, т. III, стр. 116.

байроновских размышлений, но с некоторыми дополнительными деталями, характерными для взглядов и настроений Лермонтова, сблизившегося в это время с некоторыми славянофилами (Ю. Ф. Самарин). Повторяя их суждения, Лермонтов говорит о разложении «европейского мира». После смерти Лермонтова Самарин писал И. Гагарину (на этом письме и основывается теория идеологического сближения): «Я мало знал Лермонтова, но он, повидимому, чувствовал дружеское расположение ко мне... Он имел значение для всех моих мыслей, моих работ. [*Il était pour quelque chose dans toutes mes idées, dans tous mes travaux...*»] Меня радовало его одобрение. Это было одним из моих жизненных интересов».¹

К Самарину, и впоследствии принадлежавшему к самому левому крылу славянофильства, пользовавшемуся безоговорочным уважением Герцена, в еще большей степени применимо то, что сказано выше о Киреевских: чтобы сочувствовать ему в некоторых вопросах, не нужно было подпадать под влияние славянофильских идей. К тому же, в 1841 году Самарин был двадцатидвухлетним юношей (в 1836 году, когда писался «Умиравший гладиатор», Самарину едва исполнилось семнадцать лет, и мы не имеем указаний на существование близости между ним и Лермонтовым в этот период), так что гораздо вероятнее, что не Лермонтов подпал под влияние Самарина, а наоборот. На это намекает фраза в письме Самарина к Гагарину от 19 июля 1840 года: «Я думаю, что между им [Лермонтовым] и мною могли бы установиться отношения, которые помогли бы мне постичь многое».² Как бы то ни было, письмом 1841 года Самарин в конечном счете осудил мятежное начало в жизни и поэзии Лермонтова: «Своим романом «Герой нашего времени» он принял на себя долг очистительного покаяния, который никто за него выполнить не может. Ему самому надлежало оправдаться. И вот последнее впечатление, которое он оставил во многих, было впечатление тягостное и порочное. Его творчество не было завершено. Очень немногие поняли, что его роман был знаком переходного времени, и куда пойдет Лермонтов,

¹ Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. XII, стр. 55 (подлинник по-французски).

² Там же, стр. 54.

для этих людей было вопросом глубокого интереса». Это чисто славянофильский взгляд, простирающийся сквозь юношеское, личное и литературное увлечение Лермонтовым. И Самарин вовсе не считает Лермонтова «своим»; он только считает, что существовала надежда на религиозное «очищение» Лермонтова.

Спор вокруг Лермонтова между славянофилами и западниками — это в конечном счете спор о понимании народности.

В 1830-х годах понятие народности уже прочно вошло в идеологический обиход и стало уже предметом злоупотреблений. Правительство Николая I использовало понятие народности в своих целях. Так возникла пресловутая уваровская формула: «православие, самодержавие и народность» — лозунг реакционной *официальной народности*. Официальная народность нужна была прежде всего как ограждение против прогрессивных идей, — шли ли они с Запада или зарождались в русском обществе.

Славянофильское понимание вопроса нельзя, конечно, отождествлять с проповедью казенного шовинизма (особенно когда речь идет о левых славянофилах), но во всяком случае славянофильская народность — это народность реставраторская, архаистическая, опирающаяся на абстрактный и по существу фантастический идеал допетровского быта. Эта теория вступала в непримиримое противоречие с реальной современной жизнью русского общества — и уже в силу этого была реакционной. Левые западники (Белинский в первую очередь) противопоставляют ей иное понимание народности, восходящее к наиболее прогрессивным идеям предшествующей эпохи.

Декабристы в своей революционной борьбе вдохновлялись идеей национального возрождения России. Негодование против антирусской политики Александра I толкало декабристов к «славянофильским» крайностям, вроде размышлений Грибоедова о преимуществах старинной русской одежды перед европейским фраком. Но у декабристов подобные выпады имели чисто полемический характер; это не мешало им стоять на почве передового европеизма. Наряду с декабристами, убежденнейшим представителем русского европеизма 20-х годов является

Пушкин. И в то же время идея народности — одна из самых основных в мировоззрении зрелого Пушкина. Для Пушкина народность — это реальное содержание русской жизни и русской культуры (включая, конечно, и прошлое русского народа), которая должна развиваться как одна из великих европейских культур. У Пушкина в вопросах народности чрезвычайная широта охвата. Его творчество объемлет и историческое прошлое России и фольклорную и народно-бытовую стихию, в которой он видит неиссякаемый питательный источник русского языка, русской культуры. Но этим понятие народности для Пушкина не исчерпывается. Уже в заметке 1826 года «О народности в литературе» Пушкин возражает против сужения этого понятия: «Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения». Народность Пушкин определяет в этой заметке как «образ мыслей и чувствований, ... принадлежащих исключительно какому-нибудь народу». Пушкин вовсе не склонен вбивать славянофильский клин между народной массой и европейски образованной частью русского общества. Для него народно всякое подлинно национальное выражение содержания данной национальной культуры. И в этом смысле тема «Евгения Онегина» столь же национальна, как тема «Бориса Годунова».

Это широкое прогрессивное понимание народности непосредственно связывает левых западников — Белинского, Герцена, Огарева — с Пушкиным. Это понимание, несомненно, унаследовал и Лермонтов.

К несчастью, мы почти не располагаем теоретическими высказываниями Лермонтова (то немногое, что дошло до нас, известно из третьих рук); но творчество Лермонтова показывает, что он в своем понимании народности был несравненно ближе к Пушкину и к Белинскому, чем к Хомякову. И не случайно Лермонтов, создавая высокую романтическую поэзию, отказался от архаизации и славящины и принял пушкинский общенародный, общелитературный язык.

Приближение к истокам подлинного народного творчества удалось Лермонтову в результате упорной работы. Его юношеские поэмы условны и зависят еще от запад-

ных образцов. Но интерес к русскому фольклору появляется у Лермонтова очень рано. Уже к 1830 году относится запись Лермонтова: «...Если захочу вдаться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях. Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слыхал сказок народных; в них верно больше поэзии, чем во всей французской словесности». Однако начинающий поэт не в состоянии еще овладеть фольклорным материалом; материал этот заглушают привычные литературные формы. П. В. Владимиров в свое время справедливо отметил, что в поэме 1829 года «Преступник», написанной под влиянием «Братьев разбойников», фольклорный элемент сводится к выражениям «атаман честной», «добрые молодцы», «волюшка»; что этот элемент утрачен и в стихотворении «Два сокола», восходящем к пушкинскому «Два ворона». В стихотворении 1831 года «Атаман» Лермонтов явно отправляется от народных песен о Стеньке Разине, но литературная инерция берет верх:

Горе тебе, гроза-атаман,
Ты свой произнес приговор.
Средь пожаров ограбленных стран
Ты забудешь ли пламенный взор!..¹

Фольклорное начало у Лермонтова становится подлинным тогда, когда оно перестает для него быть чисто книжным началом, но сочетается с непосредственным восприятием народного быта. Замечательный образец такого сочетания — «Бородино».

«Бородино» написано в 1837 году, и в том же году Лермонтов создает «Песню про купца Калашникова», глубоко проникая в стихию народного творчества. рядом исследований установлено, что Лермонтов создал «Песню» на основе внимательного изучения фольклорных источников. Если сюжет «Песни» до некоторой степени аналогичен песне о Матрюке Темрюковиче, помещенной в сборнике Кириши Данилова, то отдельные детали восходят к другим произведениям народного эпоса, а также к песням о Стеньке Разине, к удалым и разбойничьим песням, которые Лермонтов мог знать и в устной традиции.

¹ Ср. П. В. Владимиров, Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова, Киев, 1892, стр. 4, 6—7, 11.

Так, П. Владимиров приводит следующее место из народной разбойничьей песни:

Что возговорит надежа, православный царь:
Исполать тебе, детинушка, крестьянский сын!
Что умел ты воровать, умел ответ держать;
Я за то тебя, детинушка, пожалуйю
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиною.¹

Близость к фольклорным источникам придает «Песне» стилистическую подлинность, — особенно ощутимую, если сравнить «Песню» с поэтической бутафорией русских былин А. К. Толстого.

Однако в «Песне» Лермонтов ставил себе задачи гораздо более широкие, чем подражание старинному русскому эпосу. Прежде всего — задачу проникновения в исторический характер эпохи, в быт и психологию нравов. Вот почему стиль «Песни» не вполне однороден: здесь две основные линии. Одна из них связана с темой царя и царского окружения, с темой опричника Кирибеевича:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твое любимого опричника,
Да про смелого купца, про Калашникова;
Мы сложили ее на старинный лад,
Мы певали ее под гуслирный звон
И причитывали да присказывали.
Православный народ ею тешился,
А боярин Матвей Ромодановский
Нам чарку поднес меду пенного,
А боярыня его белолицая
Поднесла нам на блюде серебряном
Полотенцо новое, шолком шитое.
Угощали нас три дня, три ночи,
И все слушали — не наслушались.

Это линия наиболее условная, обобщающая известные фольклорные мотивы. Но с появлением Степана Калаш-

¹ Об источниках «Песни» см. П. В. Владимиров, Исторические и народно-бытовые сюжеты в поэзии Лермонтова, Киев, 1892; Н. М. Мендельсон, Народные мотивы в поэзии Лермонтова — «Венок М. Ю. Лермонтову»; П. Давидовский, Генезис песни о купце Калашникове — «Филологические записки», 1913, вып. IV, V.

никова в поэму входит элемент вещественной и психологической конкретности.

Опустел широкий гостиный двор.
Запирает Степан Парамонович
Свою лавочку дверью дубовую
Да замком немецким со пружиною;
Злого пса-ворчуна зубастого
На железную цепь привязывает...

Этот пес-ворчун, этот «замок со пружиною» — конкретные бытовые вещи; поэтические образы совсем иного порядка, чем «чарка меду пенного», чем «шапка бархатная, черным сободем отороченная», в которой красуется Кирибеевич. Быт Калашникова, его поведение в качестве оскорбленного главы семьи, его разговор с служанкой, его отношения с женой, с братьями (всем этим особенно восхищался Белинский) — это опыт исторической характеристики нравов. Так демократическая тема купца Калашникова переводит поэму из условного, легендарного плана в план бытовой реальности.

Мне уже пришлось говорить о том, что в «Песне» «демоническому» индивидуалисту Кирибеевичу Лермонтов противопоставляет Калашникова как воплощение народной силы и правды, как человека органических жизненных устоев.

Из всей поэзии Лермонтова славянофилы больше всего одобрили «Песню» и положили начало продержавшемуся вплоть до Котляревского толкованию Калашникова в духе религиозного смирения. Ошибочность этой концепции самоочевидна. Уже одно обращение Калашникова к братьям уничтожает ее без остатка:

— Я скажу вам, братцы любезные,
Что лиха беда со мною приключилась:
Опозорил семью нашу честную
Злой опричник царский Кирибеевич;
А такой обиды не стерпеть душе
Да не вынести сердцу молодецкому;
Уж как завтра будет кулачный бой
На Москва-реке при самом царе,
И я выду тогда на опричника,
Буду на смерть биться, до последних сил;
А побьет он меня — выходите вы
За святую правду-матушку,
Не сробейте, братцы любезные!

Как все герои Лермонтова, Калашников протестует, но протестует он не только от своего имени.

Луначарский писал: «Разве не изумительно, что в «Песне о купце Калашникове» выступает в качестве носителя бунта представитель третьего сословия? Если этот представитель третьего сословия еще не осмеливается поднять руку на царя, а только на его любимца, то тем не менее все там сводится к противопоставлению проснувшейся чести горожанина — царским капризам, царской силе самовластия. С другой стороны, Калашников взят Лермонтовым не как горожанин-буржуа, а в совершенном согласии с первоначальным духом буржуазных революций, как представитель народа в смысле знаменитого выражения Сийеса: «третье сословие — ничто, оно должно быть всем». ¹

В резком противоречии с теорией о религиозно-примиренном направлении «Песни про купца Калашникова» находится тот реальный комментарий, который предлагали к «Песне» современники Лермонтова. По одной версии, на замысел «Песни» Лермонтова натолкнуло происшествие, случившееся в Москве: молодой купец публично дал пощечину гусарскому офицеру, обесчестившему его жену; купец был арестован и в тюрьме повесился. По другой версии, «Песня» (она написана в 1837 году) — отклик на гибель Пушкина; за историей купца Калашникова стоит семейная трагедия Пушкина и трагедия его отношений с царем.

Я не вхожу здесь в исследование вопроса о правдоподобности обеих версий, но самая возможность подобных применений опрокидывает славянофильскую концепцию образа Калашникова и показывает, что «Песня», перерастая границы фольклорно-исторической стилизации, какими-то своими элементами включалась в современность.

В таком именно расширительном смысле толкует «Песню» Белинский в своей статье 1841 года: «Здесь поэт от настоящего мира неудовлетворяющей его русской жизни перенесся в ее историческое прошлое, подслушал биение его пульса... как будто современник этой эпохи, принял условия ее грубой и дикой общест-венности, со всеми их оттенками, как будто бы никогда и не знал о других, — и вынес из нее вымышленную быль, которая достовернее всякой действительности,

¹ А. В. Луначарский, «Лермонтов как революционер» — «Комсомольская правда», 1926, № 140.

несомненное всякой истории». Так Белинский связывает «Песню про купца Калашникова» со всем комплексом лермонтовского протеста против «неудовлетворяющей его жизни».

Но вслед затем Белинский ту же мысль поворачивает другой стороной: «Самый выбор этого предмета свидетельствует о состоянии духа поэта, недовольного современною действительностью и перенесшегося от нее в далекое прошлое, чтоб там искать жизни, которой он не видит в настоящем. Но это прошлое не могло долго занимать такого поэта: он скоро должен был почувствовать всю бедность и все однообразие его содержания и возвратиться к настоящему, которое жило в каждой капле его крови, трепетало с каждым биением его пульса, с каждым вздохом его груди. Не отделиться ему от него!» К соотношению между подлинной народностью и современными интересами народа Белинский подробнее возвращается впоследствии, в восьмой главе «Сочинений Александра Пушкина»: «Назовите народным или национальным произведением «Руслана и Людмилу», — и с вами все согласятся, что это действительно народное и национальное произведение. Еще более будут согласны с вами, если вы назовете народным произведением всякую пьесу, в которой действуют мужики и бабы, бородастые купцы и мещане, или в которой действующие лица пересыпают свой незатейливый разговор русскими пословицами и поговорками и вдобавок пропускают между ними риторические, на семинарский манер, фразы о народности и т. п. . . . Но не многие согласятся с вами и для многих покажется странным, если вы скажете, что первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть «Евгений Онегин» Пушкина, и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении». Далее к числу национально-русских произведений Белинский относит в первую очередь — «Горе от ума», «Мертвые души», «Героя нашего времени».

Застойной и косной славянофильской народности противопоставляется народность, вечно развивающаяся и питающаяся настоящим.

В дальнейшем, после «Песни», Лермонтов все углубляет проблему народности, как проблему настоящего.

С одной стороны, это линия простого человека, демо-

кратического героя, неразрывно связанная со становлением лермонтовского реализма. Этот простой человек действует в «Валерике», в «Завещании», в «Родине», где образ простого человека разрастается до образа русского крестьянства, русской деревни, где прямо поставлен вопрос о разных пониманиях народности — официальном, славянофильском («темной старины заветные преданья») и демократическом.

В «Герое нашего времени» тема простого человека переплетается со старой, но совершенно преобразованной психологизмом «демонической» темой Лермонтова. Впервые после «Песни про купца Калашникова» Лермонтов в лице Печорина и Максима Максимыча снова сталкивает рефлектирующее, разорванное сознание индивидуалиста с органическим и целостным жизнеощущением простого человека.

Но для Лермонтова, — и в этом он подлинный ученик Пушкина, — народность не сводилась к простому человеку.

Для Лермонтова народность — это реальное развивающееся содержание русской действительности в ее прошлом и настоящем. И Печорин для Лермонтова, так же как Максим Максимыч, — факт русского национального сознания.

Здесь непреодолимый разрыв со славянофилами. Славянофилы могли еще принять «Песню про купца Калашникова», ложно ее толкуя, но никак не могли принять Печорина, потому что не понимали — или делали вид, что не понимают, — содержания русской последекабристской культуры.

Прогрессивное понимание народности в значительной мере предreshало социально-политические взгляды писателя. Всем своим творчеством Лермонтов утверждает личную свободу, права человека, общественный строй, способный гарантировать эти права, хотя конкретные формы этого строя вероятно для него так и не уяснились.

В той мере, в какой политические и социальные силы ущемляют человеческую свободу, они заслуживают обличения и проклятия, — будь то придворная клика («Смерть поэта»), светский круг («1-е января»), некультурная, идеологически-косная «толпа» («Журналист, читатель и

писатель», «Пророк»), царские жандармы («Прощай, немытая Россия») и т. д.

Все это шло прямо вразрез со славянофильской концепцией религиозного человека, добровольно смиряющегося перед религиозно-патриархальной государственностью, со славянофильским обязательным оптимизмом — этой принадлежностью догматических в религии и охранительных в политике течений.

Не следует, конечно, ставить полусумасшедшего мракобеса Бурачека, издававшего махрово-реакционный «Маяк», на одну доску с Шевыревым или Погодиным, которые во всяком случае были людьми науки; с другой стороны, не следует смешивать Шевырева — в 40-х годах идеолога официальной народности и бюрократической монархии, с такими деятелями, как Киреевские, Аксаковы, Хомяков, Самарин, которые всю жизнь подвергались цензурным, а иногда и полицейским репрессиям. Но при всех различиях в культурном уровне, в личной порядочности, даже в оттенках политических убеждений, славянофилы, в большей или меньшей степени, принадлежали к единому кругу идей — феодальных и православно-охранительных. А это значит, что всем им в большей или меньшей степени Лермонтов был чужд или враждебен.

В представлении Бурачека лермонтовское творчество ассоциируется с разрушительным направлением французской неистовой словесности.

Бурачек в рецензии на «Героя нашего времени», не обинуясь, обвинил Лермонтова в проповеди воровства и разбоя: «Итого: воровство, грабеж, пьянство, похищение и обольщение девушки, два убийства, презрение ко всему святому, одеревянелость, парадоксы, софизмы, зверство духовное и телесное. — Все это элементы первого акта похождения героя. В самом деле — должно ужась как читаться! Так легко, утешительно! И все так мило — совершенно во вкусе образованного общества, особенно нежного пола! и так натурально — живая натура!»¹

¹ «Маяк», 1840, ч. IV, стр. 212.

М. Н. Загоскин, близкий к православнофильским кругам, поместил в «Маяке» письмо к издателю его Корсакову, в котором заявил, что отзыв о «Герое нашего времени» вызвал у него желание «броситься к Бурачку на шею». «Наконец... явилось у нас издание книги, в которой говорится прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы» («Маяк», 1840, ч. VII,

Шевырев, разумеется, говорил вещи несравненно менее примитивные, но его высказывания отличаются от высказываний Бурачека скорее культурным уровнем и приличием тона, чем принципиальными основаниями:

«Если судить по тому больному, которым дебютирует фантазия нашего поэта, то этот недуг века заключается в гордости духа и в низости пресыщенного тела! — И в самом деле — если обратимся мы на Запад, то найдем, что горькая ирония автора есть тяжкая правда. Век гордой философии, которая духом человеческим думает постигнуть все тайны мира, и век суетной промышленности, которая угождает наперерыв всем прихотям истощенного наслаждениями тела — такой век этими двумя крайностями выражает сам собою недуг, его одолевающий. Не гордость ли человеческого духа видна в этих злоупотреблениях личной свободой воли и разума, какие заметны во Франции и Германии...

«Но откуда же, из каких же данных у нас мог бы развиться тот же недуг, каким страдает Запад? Чем мы его заслужили? Если мы в нашем близком знакомстве с ним и могли заразиться чем-нибудь, то, конечно, одним только недугом воображаемым, но не действительным...

«Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто-русской жизни, которая из своего прошлого не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас Западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов, un mirage de l'occident... Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии — и в этом смысле герой нашего времени...»¹

Итак, Шевырев отрицает русский байронизм (западный байронизм признается закономерным как продукт разложения Европы), сознательно замалчивает катастрофу 14 декабря, сформировавшую трагическое сознание русской интеллигенции 30—40-х годов; говорить об этой катастрофе нельзя было, но ее можно было подразумевать.

стр. 101—102). Замечательно, что Бурачек, продолжая свою полемику с Лермонтовым, напечатал в 1845 году в «Маяке» повесть «Герои нашего времени», где доказывал уже в «художественной форме» гибельность вольнодумства и необходимость «истинно русского, народного, православного воспитания». См. об этом — С. Андреев, Лермонтов и реакция — «30 дней», 1938, № 7, стр. 88—90.

¹ «Москвитянин», 1841, ч. I, № 2, стр. 533—536.

Аналогичную точку зрения на Лермонтова впоследствии высказал Гоголь в своей «Переписке с друзьями», т. е. в произведении, написанном под влиянием наиболее реакционных славянофильских кругов: «Попавши с самого начала в круг того общества, которое справедливо можно было назвать временным и переходным, которое, как бедное растение, сорвавшееся с родной почвы, осуждено было безрадостно носиться по степям, слыша само, что не прирасти ему ни к какой другой почве и его жребий — завянуть и пропасть, — он уже с ранних пор стал выражать то раздирающее сердце равнодушие ко всему, которое не слышалось еще ни у одного из наших поэтов. Безрадостные встречи, беспечальные расставания, странные, бессмысленные любовные узы, неизвестно зачем заключаемые и неизвестно зачем разрываемые, стали предметом стихов его и подали случай Жуковскому весьма верно определить существо этой поэзии словом *безочарование*. С помощью таланта Лермонтова, оно сделалось на время модным. Как некогда, с легкой руки Шиллера пронеслось было по всему свету *очарование* и стало модным, как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход *разочарование*, порожденное, может быть, излишним очарованием, и стало также на время модным. Так, наконец, пришла очередь и *безочарованию*, родному детищу байроновского разочарования. Существование его, разумеется, было кратковременнее всех прочих, потому что в безочаровании ровно нет никакой приманки ни для кого».¹

¹ «В чем же наконец существо русской поэзии».

В статье 1848 года «Письмо к Н. В. Гоголю» Жуковский писал: «Меланхолическая разочарованность Байрона, столь очаровательная в его изображениях и столь пленяющая глубокою (хотя иногда и вымышленною) грустью поэта, истощившись в приторных подражаниях, уступила место равнодушию, которое уже не презрение и не богохульный бунт гордости (в них есть еще что-то поэтическое, потому что есть сила), а пошлая расслабленность души, произведенная не бурей страстей и не бедствиями жизни, а просто неспособностью верить, любить, постигать высокое, неспособностью предаваться какому бы то ни было очарованию. Это самодельное равнодушие, которым так кокетствуют в наше время поэты, относится к мрачной разочарованности Байрона, как мелкая, искусственная развалина небывалого замка к огромным обломкам Колизея, сокрушенного силою веков, набегами народов и молниями неба» (В. А. Жуковский, Собрание сочинений, 1878, т. VI, стр. 101—102).

Здесь то же стремление затушевать трагедию русского освободительного движения начала века, изолировать Россию от идеологической жизни Запада, подчеркнуть неуместность мировой скорби в патриархальной стране. Лермонтовское отчаяние подменяется *равнодушием*, байроновское разочарование — *безочарованием*. Термином этим воспользовался впоследствии представитель младшего поколения славянофилов — Иван Аксаков. Он писал о Тютчеве: «...Эта тоска, хотя и подбитая скорбной иронией, вовсе не походила ни на хандру Евгения Онегина, отставного, пресыщенного удовольствиями «повесы», как называет его сам Пушкин, ни на байроновское отрицание идеалов; ни на разочарование человека, обманутого жизнью, как у Баратынского; ни на доходившее до трагизма безочарование Лермонтова (по прекрасному выражению Гоголя); поэзия Лермонтова — это тоска души, болеющей от своей неспособности к очарованию, от своей собственной пустоты, вследствие безверия и отсутствия идеалов».¹

Гораздо сложнее отношение к Лермонтову у близкого к славянофилам Аполлона Григорьева. Для Григорьева поэзия Лермонтова — одно из самых глубоких, неизгладимых переживаний юности. Но в то же время это «соблазн», — один из тех соблазнов, о которых он писал в «Литературных и нравственных скитальчествах», вспоминая 30-е годы: «Соблазн, страшный соблазн носился в воздухе, звучавшем страстно сладкими строфами Пушкина. Соблазн рвался в нашу жизнь вихрями юной французской словесности... Поколение выросшее не искало точки покоя или опоры, а только соблазнялось тревожными ощущениями. Поколение подраставшее, надышавшись отравленным этими ощущениями воздухом, жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий».² Ап. Григорьев упорно втискивал собственные порывы в рамки православно-примиренного взгляда на жизнь; и он боролся с Лермонтовым не по-шевыревски: в Лермонтове он пытался осудить того демона романтического субъективизма и рефлексии, который всю жизнь преследовал его самого. Вот почему тема лермонтовского демо-

¹ И. С. Аксаков, Ф. И. Тютчев, М., 1874, стр. 136—137.

² Ап. Григорьев, Собрание сочинений и писем, т. I, П., 1918, стр. 44.

низма — такая личная и болезненная для Аполлона Григорьева тема. Но славянофильское понимание народности неизбежно привело Григорьева к шевыревской формуле непризнания русского байронизма:

«Что касается до Лермонтова, в котором байронизм воплотился в высшей степени ярко, то прежде всего в жизни, в которой он явился, он не представляет того значения, какое имел Байрон в отношении к жизни, которой он был отражателем. Лермонтов не более как случайное поветрие, мираж иного, чуждого мира [это уж дословно шевыревское выражение]; правда его поэзии есть правда жизни мелкой, по объему и значению, теряющейся в безбрежном море народной жизни: казнь, совершаемая этою все-таки поэтической правдою над маленьким муравейником, в отношении к которому она справедлива, имеет сколько-нибудь общее значение только как казнь одинокого отношения этого муравейника...

«Горе или лучше сказать отчаяние вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнью; глубочайшее презрение к мелочности той жизни, которою создано одиночество, вот правда лермонтовской поэзии, вот в чем сила и искренность ее стонов».¹

Для Григорьева Лермонтов был слишком великим, слишком любимым поэтом, чтобы он мог остановиться на этой формуле. Белинский в эпоху, когда он не вполне еще отказался от примирения с действительностью, чтобы принять Печорина, — предсказывал, что Печорин еще созреет; Ап. Григорьев утверждал, что в процессе развития Лермонтова, проникновения Лермонтова в органическую правду народной жизни, Печорин еще должен был стать комическим персонажем: «...Дальнейшее отношение к байронизму самого Лермонтова, который был

... не Байрон, а другой,
Еще неведомый избранник,

было бы непременно комическое, а лицо Печорина и так уже одной ногой стоит в области комического, что и оказалось, когда писатель не без дарования вздумал после Лермонтова повторить этот образ в лице Тамарина».²

Славянофильское понимание народности в сущности требовало, чтобы со счетов национального развития Рос-

¹ «Время», 1862, № 10, стр. 15—16.

² Тамарин — герой романа Авдеева.

сии была сброшена история русской интеллигенции. Это неизбежно вело к неприятию или умалению Лермонтова. Традиция осуждения лермонтовского демонизма через Гоголя, через Аполлона Григорьева доходит до Владимира Соловьева. Основная мысль публичной лекции о Лермонтове, прочитанной Соловьевым в 1899 году, состоит в том, что «как высока была степень прирожденной гениальности Лермонтова, так же низка была степень его нравственного усовершенствования». «Сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов так же рано сознавал и то злое начало, с которым он должен был бороться, но которому скоро удалось, вместо борьбы, вызвать поэта лишь на идеализацию его». Отсюда для потомков и почитателей гениального поэта практический вывод — нравственное обязательство обличать лермонтовский демонизм: «Обличая ложь воспетого им демонизма, только останавливающего людей на пути к их истинной сверхчеловеческой цели, мы, во всяком случае, подрываем эту ложь и уменьшаем хоть сколько-нибудь тяжесть, лежащую на этой великой душе». ¹ Владимир Соловьев не задумывается над тем, выразил ли Лермонтов народное сознание или сознание узкого «муравейного круга». Из плана социального и историко-литературного вопрос откровенно переносится в план религиозно-мистический.

Белинский положил начало противоположному пониманию Лермонтова. К этому пониманию чрезвычайно близок Герцен; это понимание в 50-х—60-х годах было подхвачено революционными демократами, и оно лежит в основе нашего современного восприятия Лермонтова.

Провозгласив «Героя нашего времени» национально-русским произведением, Белинский тем самым утверждает историческую закономерность и народность лермонтовского «байронизма», выражающего последекабристский этап развития русской интеллигенции.

Замечательным дополнением к высказываниям Белинского служит письмо к Белинскому Боткина (1840):

«Байрон первый явил поэтически отрицание общественного устройства, выработанного средними веками... или, говоря не вполне мою мысль выражающими словами — отрицание старого времени. Весь существенный

¹ См. «Вестник Европы», 1901, кн. 2, стр. 441—459.

пафос его состоит в этом. Субъективное я, столь долгое время скованное веригами патриархальности, всяческих авторитетов и феодальной общественности — впервые вырвалось на свободу; — упоенное ощущением ее, отбросило от себя свои вериги и восстало на давних врагов своих.

«Да, пафос Байрона есть пафос отрицания и борьбы; основа его — историческая, общественная. . .

«Лермонтов весь проникнут Байроном. Как гений Байрона воспитался под влиянием Руссо, так Лермонтов — под влиянием Байрона, и в лице Лермонтова в русском искусстве впервые явился дух «европейского гниения». Внутренний, существенный пафос его есть отрицание всяческой патриархальности, авторитета, предания, существующих общественных условий и связей. . . Дело в том, что главное орудие всякого анализа и отрицания есть мысль, — а посмотри, какое у Лермонтова повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли во всем, что ни писал он, — заметь, мысли, а не чувств и созерцаний. Не отсюда ли происходит то, что он далеко уступает, как ты замечаешь, Пушкину — «в художественности, виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-мягком». В каждом стихотворении Лермонтова заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно — его занимает одна мысль, — и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения. Да, пафос его, как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда». Другими словами, отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками, или, еще другими словами — пребывающего общественного устройства. Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Не правда ли, что особенно важно, что фантазия Лермонтова с любовью лелеяла этот «могучий образ»; для него —

Как царь, немой и гордый, он снял
Такой волшебной-сладкой красотою,
Что было страшно. . .

«В молодости он тоже на мгновение являлся Пушкину, — но кроткая, нежная, святая душа Пушкина тре-

петала этого страшного духа, и он с тоскою говорил о печальных встречах с ним. Лермонтов смело взглянул ему прямо в глаза, сдружился с ним и сделал его царем своей фантазии».¹

Здесь демонизм получает уже прямое социально-политическое истолкование в качестве начала антифеодального и антицерковного. Отвечая Боткину на это письмо, Белинский писал: «О Лермонтове согласен с тобою до последней йоты; о Пушкине еще надо потолковать».

Революционного, антирелигиозного Лермонтова Боткин противопоставляет якобы аполитичному, «чисто-художественному» Пушкину. Эта ложная концепция Пушкина впоследствии, в 50-х годах, была развита приверженцами теории чистого искусства (тем же Боткиным, в частности), но она намечается уже в начале 40-х годов. В эту эпоху в реакционных кругах уже начинают пользоваться Пушкиным как прикрытием против напора новых социальных сил; а с другой стороны, эти новые демократические силы в поисках новых форм выражения обходят Пушкина, как представителя дворянской культуры, — не постигая еще его всенародного значения.

Вместе с тем, в эту эпоху Лермонтов настолько уже вырос в сознании современников, настолько определился как преемник Пушкина, что сопоставление обоих поэтов отныне становится обязательным, хотя бы в форме попыток отрицать право Лермонтова на это сопоставление.

Таковую именно позицию занимали люди, принадлежавшие к пройденному этапу русской культуры; они не понимали и не хотели понять той современности, которая была содержанием поэзии Лермонтова, и поэтому Лермонтов представлялся им талантливым подражателем Пушкина эпохи южных поэм и тем самым Байрона.

Вяземский писал в 1847 году: «Лермонтов имел великое дарование, но он не успел, а может быть и не умел вполне обозначить себя. Лермонтов держался до конца поэтических приемов, которыми Пушкин ознаменовал себя при начале своем и которыми увлекал толпу, всегда впечатлительную и всегда легкомысленную. Он не шел вперед. Лира его не звучала новыми струнами. Поэтический горизонт его не расширялся.

¹ Белинский, Письма, т. II, Спб., 1914, стр. 418—420.

Лермонтов остался русским и слабым осколком Байрона». ¹ Катенин всю жизнь относился к Пушкину критически, но он не сомневается в превосходстве Пушкина над русскими «подражателями Байрона», к которым причисляет и Лермонтова. В «Воспоминаниях о Пушкине» он писал: «Все сии поэмы [поэмы Пушкина] однако не выдержали еще ни разбора дельной критики, ни искуса времени, и судьба их не решена; правда, что если сравнить прочих наших стихотворцев, подобные эпиллии à la Byron, как-то: «Эдда», «Чернец», «Войнаровский», «Боярин Орша» и пр., и пр., и пр. — превосходство Пушкина во всем бросается в глаза». ² Здесь пренебрежение к Лермонтову подчеркнуто самым выбором «Боярина Орши», который ведь воспринимался как вещь черновая, не предназначавшаяся для печати.

Холодок, недоумение перед силой лермонтовского воздействия на читателей чувствуется и в отзывах Плетнева, и в отзывах Баратынского, и в отклике Полевого (в письме к брату) на известие о смерти Лермонтова: «Известие о смерти Лермонтова подтвердилось. Жаль: он был человек с дарованием, хоть, кажется, без сердца». ³ Эпигон Пушкина барон Розен провозгласил Марлинского «гениальнейшим из русских писателей», но о Лермонтове он писал свысока, как подобает писать о даровитом юноше — человеку пушкинского круга. При этом Розен уверен, что с 20-х годов ничто не изменилось: «Один Пушкин возмужал и быстро совершил свою судьбу; публика первых его стихотворений есть еще и нынешняя публика», — утверждал он в 1843 году. ⁴

Если оставить в стороне представителей старшего поколения, то для людей 40-х годов сравнительная оценка Пушкина и Лермонтова становится пробным камнем их политических и литературных взглядов.

В славянофильских кругах, разумеется, отдается безусловное предпочтение Пушкину, поскольку там имела место посмертная канонизация «примирившегося с жизнью» Пушкина, весьма далекого от своего реаль-

¹ «Взгляд на литературу нашу после смерти Пушкина».

² «Литературное наследство», № 16—18, М., 1934, стр. 640.

³ «Исторический вестник», 1887, т. XXX, стр. 347.

⁴ «Сын отечества», 1843, кн. 3, отд. VI, стр. 5.

ного прообраза.¹ Шевырев, который при жизни Пушкина всегда держал камень за пазухой и непрочь был поставить Пушкину Бенедиктова в пример, теперь писал о «Думе»:

«Неужели о том поколении здесь говорится, которое с такими вдохновенными надеждами приветствовал незадолго до смерти своей наш Пушкин, говоря ему:

Здравствуй, племя
Младое, незнакомое! Не я
Увижу твой могучий, поздний возраст.

«В противность этим чудным стихам, которые должны глубоким эхом отдаваться в сердце каждого, кто живет в поре цвета и упования, — что это здесь за ужасная эпитафия всему молодому поколению».

Напротив того, в кругу левых западников, намечается тенденция к предпочтению Лермонтова. Восходит она опять-таки к Белинскому. «Лермонтов, — писал Белинский Боткину, — далеко уступит Пушкину в художественности и виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-гибком; во всем этом он уступит даже Майкову (в его антологических стихотворениях), но содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей натуры, исполинский взмах, демонский полет — с небом гордая вражда — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который, по содержанию, шагнул бы дальше Пушкина».² К этому положению Белинский вернулся через несколько лет в статьях о Пушкине, где он именно как апологет Лермонтова и Гоголя отчасти пересмотрел свое прежнее, безусловно восторженное отношение к Пушкину. Формула: Пушкин выше по форме, Лермонтов выше по содержанию — начиная с 40-х годов становится ходовой среди радикальной интеллигенции.

В дневниках молодого Чернышевского отразилось горчее увлечение Лермонтовым. Чернышевский постоянно упоминает о Лермонтове, объединяя его с Го-

¹ Противопоставление светлого пушкинского — демоническому лермонтовскому элементу было развито Ап. Григорьевым и впоследствии подхвачено символистами. По Мережковскому, Пушкин — дневное, Лермонтов — ночное светило русской поэзии. В. Розанов писал о «лешем начале» у Лермонтова и т. д.

² Белинский, Письма, т. II, стр. 284.

голем как писателем обличительного направления (сближение Лермонтова с Гоголем опять-таки находим у Белинского) и обоих противопоставляя Пушкину. В 1850 году Чернышевский записывает: «Разговор был сначала о Лермонтове, которого я защищал... После несколько о Гоголе, которых Срезневский не хотел считать людьми одной величины с Пушкиным (а я по голосу Вас. Петр. [Лободовского] ставлю Лермонтова выше Пушкина, а Гоголя выше всего на свете, со включением в это все и Шекспира и кого угодно)». ¹

Чернышевский высоко ценил Пушкина, но он не разделял веру своих современников в непревзойденность пушкинской формы. В 1856 году он писал Некрасову: «Тяжестью часто кажется энергия, поэтому говорят, что стих Лермонтова тяжелее стиха Пушкина, — что решительно несправедливо: Лермонтов по достоинству стиха выше Пушкина». ²

И далее: «Сочинения Лермонтова и Кольцова доказывают, что у этих людей был талант сильнее, нежели у Пушкина. Как поэты-художники они должны считаться или равными ему или (по моему) выше его». Даже Писарев в своем нигилистическом отрицании ценностей русской литературы признает разницу между Пушкиным и Лермонтовым — в пользу Лермонтова:

«У нас были или зародыши поэтов, или пародии на поэта. Зародышами можно назвать Лермонтова, Гоголя, Полежаева, Крылова, Грибоедова; а к числу пародий я отношу Пушкина и Жуковского. Первые на всю жизнь остались в положении зародышей, потому что им нечем было питаться и некуда было развиваться. Силы-то у них были, но не было ни впечатлений, ни простора. Поэтому ничего и не вышло, кроме односторонних попыток и недодуманных зачатков разумного мирозерцания...

«Но эти зародыши все-таки заслуживают наше уважение, заслуживают именно тем, что не могли развернуться. Значит, при благоприятных обстоятельствах из этих элементов могло выработаться что-нибудь порядочное. Но о людях второй категории, о пародиях на поэта, нам приходится высказать совершенно противо-

¹ Н. Г. Чернышевский, Литературное наследие, т. I, стр. 494.

² «Переписка Чернышевского с Некрасовым, Добролюбовым и Зеленым», под ред. Н. К. Пиксанова, М.—Л., 1925, стр. 23.

положительное мнение. Эти люди процветали «яко крин», щебетали, как птицы певчие, и совершили «в пределе земном все земное», то-есть все, что они были способны совершить». ¹

Соратник Писарева по «Русскому слову» Зайцев пошел дальше: он утверждал, что Лермонтов, по ограниченности своего «гусарского воображения», изобразил Люцифера в виде пятигорского франта и Манфреда — в виде раскаявшегося шулера. ²

Замечательно, что формула: Пушкин выше по форме, Лермонтов выше по содержанию — первоначально дана Белинским, который сам в свое время покончил с легендой о «мелком направлении» Пушкина. И теперь речь шла не об отрицании глубокого содержания в творчестве Пушкина, но о том, что содержание поэзии Лермонтова представлялось Белинскому в тот момент наиболее действенным. Для Белинского мысль Лермонтова — это мысль поколения 30-х—40-х годов, которое он считал поколением великих душевных тревог и сомнений, подготовлявших переход к новому пониманию социальной действительности. «Равен ли по силе таланта или еще и выше Пушкина был Лермонтов — не в том вопрос: несомненно только, что, даже и не будучи выше Пушкина, Лермонтов призван был выразить собою и удовлетворить своею поэзиею несравненно высшее, по своим требованиям и своему характеру, время, чем то, которого выражением была поэзия Пушкина», — писал Белинский в 1843 году в «Сочинениях Александра Пушкина».

Белинского интересует не только содержание, но и самый тип мысли, ее структура. Тут предстоял выбор. С одной стороны — Пушкин со всей сложностью его эволюции, с бесконечной широтой охвата бесконечно многообразных фактов истории, мировой культуры, русской действительности, душевной жизни человека. С другой стороны — Лермонтов, упорно углубляющий единый комплекс идей, направленных в одну точку; идеи эти могли двигать людьми, они приобретали осязаемую силу. В тех же статьях о Пушкине Белинский

¹ Д. И. Писарев, Сочинения, т. IV, Спб., 1894, столб. 113.

² См. В. А. Зайцев, Избранные сочинения, т. I, М., 1934, стр. 61—62.

писал: «Как бы то ни было, но по своему воззрению Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта. Дух анализа, неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделали теперь жизнью всякой истинной поэзии. Вот в чем время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего. Эту мысль мы полнее и яснее разовьем в статье о Лермонтове, в которой постоянно будем иметь в виду сравнение обоих этих поэтов».¹

Эта формулировка несправедлива по отношению к Пушкину (в порыве увлечения новой идеей Белинский бывал несправедлив); зато здесь дана поразительная итоговая для Белинского характеристика Лермонтова как поэта мысли.

«Страстное, полное вражды и любви мышление...» — эти слова, раскрывающие, почему Лермонтов стал любимым поэтом русской революционной демократии, — перекликаются со словами Герцена: «То была не отвлеченная мысль, стремившаяся украсить цветами поэзии; нет, дума Лермонтова, это — его поэзия, его страдание, его сила».

¹ Эта статья не была написана.

П. Анненков, в качестве приверженца теории «чистого искусства» осуждавший «чрезмерное» увлечение Белинского Лермонтовым, писал: «Продолжительное наблюдение этой личности [Лермонтова] вместе с другими, родственными ей по духу на Западе, забросило в душу Белинского первые семена того позднейшего учения, которое признавало, что время чистой лирической поэзии, светлых наслаждений образами, психическими откровениями и фантазиями творчества — миновало, и что единственная поэзия, свойственная нашему веку, есть та, которая отражает его разорванность, его духовные немощи, плачевное состояние его совести и духа. Лермонтов был первым человеком на Руси, который навел Белинского на это созерцание, впрочем, уже подготовленное и самым психическим состоянием критика. Оно пустило обильные ростки впоследствии» (П. В. Анненков, Замечательное десятилетие. Воспоминания и критические очерки, отд. III, Спб., 1881, стр. 44).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Глава первая. Истоки</i>	3
<i>Глава вторая. Юношеская поэзия Лермонтова</i>	35
<i>Глава третья. Лирика 1836—1841</i>	70
<i>Глава четвертая. Лермонтов и его предшественники</i>	102
<i>Глава пятая. Иронические поэмы</i>	127
<i>Глава шестая. «Герой нашего времени»</i>	160
<i>Глава седьмая. Спор о Лермонтове</i>	194