



Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

Стиховая речь Лермонтова

Большие успехи, достигнутые историко-литературной наукой в последние годы, привели к созданию общей концепции творчества Лермонтова, которая разделяется сейчас большинством исследователей и к которой автор этой работы вполне присоединяется. Концепция эта хорошо известна, но, так как из нее исходит и к ней возвращается весь ход мыслей нашей работы, мы должны ее кратчайшим образом напомнить.

Во-первых, разрушена легенда об историческом одиночестве Лермонтова. Выяснено, что он был современником Белинского, Чаадаева и Огарева не только хронологически, но и исторически, — это все одно поколение и по датам рождения, и по месту в истории страны. Когда исследована будет до конца связь некоторых тем Лермонтова с философией Шеллинга (что уже начинает выясняться), падет и дополнительная легенда, согласно которой он стоял в стороне от философского движения 1830-х годов. Выяснено, что ненависть Лермонтова была, словами Герцена, «ненавистью из любви» (см. статью Б. М. Эйхенбаума в «Ленинградской правде» от 15 октября 1939 года¹), а упорно повторяющаяся в его поэзии тема одиночества, повторяющаяся в поразительно разнообразных вариантах и в поэмах, и в драмах, и в лирике, была выражением вовсе не индивидуализма, а громадной нерастряченной социальной любви. Современники это прекрасно понимали, для них Лермонтов был поэтом их исторического поколения, а Герцен, надо думать, лучше понимал Лермонтова, чем либеральная профессура конца XIX в. Первая из двух основных тем его поэзии есть не тема индивидуализма, а тема несостоявшейся и искомой социальной деятельности, чем Лермонтов и выразил одно из важнейших противоречий русской истории 30-х годов. (Сводить весь вопрос к режиму Николая I — значит оказывать царю чрезмерную честь и отрывать поэзию Лермонтова от историче-

ского процесса в целом.) Раскрытием действительного смысла этого мнимого индивидуализма является беспримерная во всей европейской поэзии XIX века и, кажется, не имеющая никакого прецедента ни у английских романтиков, ни у Винни сцена борьбы с барсом в поэме «Мцыри». Поучительна аналогия с Полежаевым, который еще до Лермонтова писал: «Одинок, / Как членок, / Уз любви я не знал, / Жаждой крови / Не сограл»², а эпоха правильно прочитала эти стихи не по букве, а по смыслу слов: как жажду любви и жажду справедливой ненависти. Как политическая личность Лермонтов — закономерное звено между декабристами и уже выраставшим тогда поколением Чернышевского, т. е. между первым и вторым этапами истории русского революционного движения; он не эпигон декабризма, а, как и Герцен, первенствующий продолжатель наследия декабризма в новых условиях. Как выразитель определенных политических идей он нашел новый язык для выражения переходной стадии в истории революционного движения и этим проложил путь к политической поэзии Некрасова. Не случайно, что цикл «тюремных» стихотворений Лермонтова разовьется во вторую половину века в целый особый жанр революционно-тюремной поэзии.

Но глубже всего поясняется мнимость лермонтовского индивидуализма тем, что с самых ранних лет поэта до конца его жизни в его творчестве развивается и крепнет вторая основная его тема — тема народности. Смысл сосуществования этих тем с полной ясностью раскрыт в его общеизвестных стихах (1832): «Как он (т. е. как Байрон) гонимый миром странник (мнимый индивидуализм), но только с русскою душой» (народность), — следовательно, противоположности нет. Обе темы выражали разные стороны русского исторического процесса 30-х годов, а тема народности вырастала на почве широкого движения самого народа.

Путь от Лермонтова к Толстому давно освещен наукой (монография Семенова³). Но только в общей связи нового понимания всего творчества Лермонтова этот путь получает свой действительный, громадный исторический смысл: это, в сущности, путь к крестьянству и крестьянской демократии.

Заметим, что с «Валерием» связан важный и еще научно темный, кажется, вопрос о руссоизме и Лермонтова, и Толстого. Стихи:

Все, размышлению мешая,
Приводит в первобытный вид
Больную душу...

и т. д. — как бы намечают программу жизни Толстого в станице Старогладковской. Был русский руссоизм. Он сыграл громадную, тоже еще плохо освещенную роль в сложении антикапиталистических взглядов Пушкина (мы имеем в виду не столько «Цыган», как позднее стихотворение Пушкина о двух кладбищах⁴); он же вошел составной частью в раннюю социалистическую русскую литературу, а через нее и через Пушкина в поэзию Некрасова (адский концерт города и чудный «сплошной гул» русской деревенской природы). Этот русский руссоизм, быть может, важнее для понимания Толстого, чем знаменитые, еще в университете проглоченные им тома самого Руссо. «Валерик» сыграл в этом многозначительном процессе превращения старого русского руссоизма в руссоизм толстовский роль, по-видимому, исключительную.

Такова, в кратких чертах, та нисколько не оригинальная общая концепция места Лермонтова в истории русской литературы, из которой мы исходим. Мы хотим показать, что этим обеим основным темам его творчества соответствуют два разных стиля и два разных строя стихотворной речи. О точной границе, разумеется, не может быть речи, но чаще всего соответствие подтверждается. Не может быть и точной хронологической границы; с 1837 года начинает особенно выделяться второй стиль, но лучшие произведения первого стиля, например, «Памяти А. И. Одоевского», написаны как раз в самые последние годы. Первый стиль мы определим пока предварительно и условно как стиль неточных слов, стиль явно не пушкинского происхождения; второй назовем пока стилем точности, но относительная близость его к стилистической норме Пушкина нисколько не есть возвращение к Пушкину, — это другая точность, явление типично лермонтовское:

Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил.

I

Если профессор русской стилистики стал бы с точки зрения пушкинской нормы (упрощенно понятой) разбирать стихотворение «Памяти А. И. Одоевского», ему нетрудно было бы показать, что все оно, от начала до конца, представляет сплетение неверных либо недопустимо банальных образов и словосочета-

ний. И действительно, если их обессмыслить извлечением из всего движения темы, они не выдержат критики: «время промчалось законной чередой», «дождаться сладкой минуты», «бросить сердце в омут шумной жизни», «пусть твое сердце спит в немом кладбище моей памяти», «венцы внимания и терния клевет», «отвергнуть коварные цепи света», «вверить мечту заботам нежной дружбы» и т. д. Белинский в таких случаях (конечно, не по поводу Лермонтова) прерывал цитату воскликательными и вопросительными знаками, которые должны были означать: неужели это поэзия?

С той же заведомо неправильной точки зрения, на которую мы становимся условно, еще больше критических замечаний можно сделать о «Молитве» (1837), — мы намеренно берем одно из лучших стихотворений Лермонтова, шедевр несомненный и признанный. Три стиха, бесспорно, нарушают общеизвестное правило русского дактиля: не превращать значащих слов в метрические энклитики или, терминами Брюсова, не ипостасировать дактиля анапестом («окружи счастием...») и обоих неударных его слогов хореем значащего слова («Я, матерь...», «не за свою молю...»). Лермонтову это элементарное правило, конечно, известно, — в «Морской царевне» тот же четырехстопный дактиль выдержан без единой метрической ошибки («В море царевич купает коня...»). Эти нарушения метра до последней степени стирают дактилический строй «Молитвы». Не проясняют его и сплошные дактилические окончания. Казалось бы, что такие окончания, т. е. акаталектический строй стиха, дающий все четыре дактиля полностью, должен подчеркнуть метр. Но это как раз не так. Как раз каталектическая природа последней стопы проясняет слуху метр всех предыдущих. В русском гомеровском гекзаметре хорей в последней стопе проясняет дактилический строй пяти предыдущих стоп. Стоит сравнить два на выбор стиха из «Молитвы» и той же «Морской царевны», чтобы убедиться в том же применительно к нашему четырехстопному дактилю:

Теплой заступнице мира холодного... —

(хоть мы выбрали, чтобы уравнять данные, стих без метрической ошибки) есть менее отчетливо дактилический стих, чем:

Видит, лежит на песке золотом...

Итак, метр стерт до пределов возможного. Этому способствуют и непрерывные дактилические окончания слов внутри каж-

дого стиха: божия, образом, спасении, благодарностью и т. д., как раз к концу полустишия. На первый взгляд этим как будто усиливается дактиличность — на деле она этим стирается, и формальный четырехстопный дактиль в «Молитве» превращен фактически в двухстопный стих со стопой в шесть слогов или, вернее, со стопой вроде четвертого пеона со своим собственным дактилическим окончанием:

Лучшего ангела душу прекрасную.

Заметна тенденция стереть и ударения. Только что «душу» было под ударением, как немедленно оно, в том же падеже, с тем же управлением, поставлено энклитически:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного...

Крайне стерты и все конструкции. «Ярким сиянием» есть ложное приложение, потому что обе части приложения должны быть равновелики («великан-гора», «надёжа-царь», «князь Иван»), между тем как сияние золотого образа есть только не равноправное ему же свойство. Вся первая строфа, наполненная обстоятельственными словами и дополнениями, не дает сказанного к «я», и его приходится дополнительно привлечь из второй строфы («молю»), где оно, собственно, является сказанным внутри другой, уже несходной, конструкции. В самой же второй строфе понижение периода не отвечает повышению. В стихе «не за свою молю...» отрицается дополнение, следовательно, понижение должно утверждать другое дополнение («молю не за свою душу, но за душу девы...»), между тем в понижении периода утверждается, грамматически неожиданно, новое сказанное («но я хочу вручить...»), хотя предыдущее сказанное («молю») в повышении нисколько не отрицалось грамматически. Конец стихотворения мог бы быть понят как своего рода лжелатинизм конструкции, если бы воспоминания о кокетливых конструкциях Овидия или поэтов серебряной латыни не были абсурдно неуместны при анализе «Молитвы». Однако именно так поступали латинские поэты: *mitte ut recipiat... angelum... animam**; соль конструкции в том, что в один стих рядом, в самый конец, отогнаны два винительных падежа, по видимости одинаковых, на деле разных, потому что «ангела» зависит от «пошли», а «душу» от «восприять»; Лермонтов по-

* пошли, чтобы восприять... ангела... душу (лат.). — Сост.

ступает формально-грамматически так же, но, конечно, по совершенно иным, чем у римлян, стилистическим основаниям. Не говорим уже о сплошной неточности слов и противопоставлений. «Не о спасении, не перед битвою» как будто противопоставлены как нечто, по крайней мере, разное (в следующем стихе: «не с благодарностью» и «не с покаянием» действительно противопоставлены), но здесь противопоставление мнимое, потому что о спасении как раз перед битвой и молятся. В последней строфе второе и третье «ли» как будто грамматически продолжают первое, между тем как на деле это совершенно различные «ли». В небывалой степени, не боясь однообразия единоокончаний, Лермонтов ставит один за другим одинаковые падежи, да еще большей частью отяжененные определениями: «не с благодарностью иль покаянием», «дай ей сопутников... молодость... старость... мир...», «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную», — причем надо отметить и те же падежи и то же управление.

Вот что (и многое другое) можно было бы сказать, став на условно избранную нами точку зрения. Впрочем, мы уже можем с ней расстаться, потому что сказанного достаточно для предварительного осмысления того стиля, который предположен таким строем речи. В самом деле, понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи, тем более отчетливое, чем менее отчетливы сами движущиеся части. В данном случае носителем этого движения является, в особенности, только что указанное единообразие соседствующих падежей. «Не с благодарностью» — недостаточно и неопределенно, его надо немедленно поддержать морфологически подобным «не с покаянием». Все недостаточно само по себе и именно потому требует немедленного продолжения, подхвата, протянутой руки, чтобы отдельные понятия могли двигаться все вместе. Единицей стиля является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи (хотя, само собой, это противоположение не является абсолютно различными); разные стили вообще могут быть только относительно различными). Вот почему судить о первом стиле Лермонтова по пушкинской норме — это приблизительно то же, что судить о стихах В. Гюго по стилистической норме Малерба⁵, чего, конечно, никто не станет делать (хотя обратное доньне делается сплошь да рядом теми, кто убежден, что Малерб писал бедно и скучно, потому что писал не по норме Ламартена⁶). Перед нами совершенно новое, автономное явление,

автономное в этимологическом смысле слова, т. е. имеющее свой собственный, лермонтовский закон. После исследования Б. М. Эйхенбаума (1924)⁷ хорошо известно, что этот закон был подготовлен целым движением русской поэзии еще 20-х годов, которое было представлено Козловым, Подолинским и очень многими другими; но этим только подтверждается историческая закономерность такого стиля. Все эти поэты, каждый по-своему, теряют пушкинское ощущение каждого отдельного слова и каждого отдельного стиха, все ищут взамен этого совершенно новой, ни Ломоносову, ни Княжину, ни Державину не известной эмоциональной выразительности самого движения речи; они строят по совершенно иной геометрии речи и, утеряв «бездну пространства» каждого пушкинского слова (Гоголь), создают «бездну движения», в которой тонут слова и стихи. В стихах Пушкина — политических:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда...⁸ и т. д.,

или лирических:

День каждый, каждую годину...⁹ и т. д.,

или пейзажных:

В пустыне мрачной я влачился...¹⁰ —

от каждого сказанного и каждого не сказанного слова, как бы предположенного взаимоосвещением соседних слов, от единства, наконец, каждого стиха тянутся смысловые нити, пересечение которых в бесконечности и составляет то, что делает стихи Пушкина единственными и неповторимо совершенными. К каждому слову нужен поэтому комментарий стилистической-смысловой (в элементарной форме его должна давать уже школа, в научной форме — курс по стилю Пушкина). В применении же к стилю Лермонтова такой комментарий приводит, как мы только что видели, к формально правильному абсурду. <...>

После исследования Б. М. Эйхенбаума хорошо известно, что целый ряд особенностей поэзии раннего Лермонтова подготовлен был работой многих поэтов 20-х годов, которые тоже искали новой системы образов, словосочетаний, заглушенных ритмов, затушеванного предметного смысла; эта работа в большой степени была использована Лермонтовым. Но ведь в истории создания новых стилей никогда иначе и не бывало. Создают его

не те, кто ищет и приближается, а тот, кто раскрывает за-таенный смысл этих поисков. В данном случае смысл был таков: сила воздействия, обращение к эмоции, стремление взволновать. В известном смысле это было возвращение к преромантизму XVIII века (поэзия ночи, поэзия зловещего и т. д.); этим, по-видимому, объясняется и то, что на русской почве такой стиль частично, мимо Пушкина, восходил к Жуковскому. Но только Лермонтов (и притом уже около 1830 года) раскрыл и не заподозренную дотоле энергию такого стиля, и его действительный исторический смысл. Мы выше видели уже замечательный пример того, как Лермонтов отчетливо понимал сложные вопросы собственного творчества. Быть может, и известные стихи (1840):

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно... —

прямым образом связанные с речами женщины, представляют заодно своего рода самохарактеристику: не «значенье», а «волненье» (противопоставление, само собой, относительно; в абсолютном смысле оно вообще нелепо и в данном случае, и для какой угодно эпохи истории поэтических стилей). Дело шло о создании таких слов, которые обладали бы неодолимой силой непосредственно эмоционального заражения. Начавшись в юношеских стихах «английского» склада¹¹, история этого стиля у Лермонтова заключается в том, что усиливается и становится все более явной скрытая его природа, пока в зрелый период эта скрытая ведущая природа не найдет совершенно отчетливого выражения в том варианте первого лермонтовского стиля, который принято называть декламационным, патетическим или ораторским и который сам Лермонтов, с обычным полным пониманием разных типов своего стиля, назвал «железным» стихом.

II

Так как декламационный стих Лермонтова хорошо освещен научно, то мы ограничимся несколькими дополнениями к тому, что уже известно.

Известно, что этот стих Лермонтова связан с французской поэзией («Ямбы» Барбье¹² и новая ода романтиков, особенно

В. Гюго). Но следует помнить, что в сложной обстановке развития французского романтизма протекает очень важный, хотя не сразу заметный именно благодаря своей всеобщности, процесс повышения силовой выразительности литературного языка. Бальзак пишет большими абзацами; его речь измеряется единицей потока речи. Именно поэтому отдельные его фразы так часто написаны попросту плохим языком. Около 1830 года почти вся французская проза переходит к этой новой речи. В стороне остаются либо наследники философии и стиля XVIII века, как Стендаль и Мериме (к ним присоединился бы и Пушкин, если бы писал «Пиковую даму» по-французски), либо имитаторы из высокомерия (как, например, Кузен¹³, наивно думавший, что он воссоздает классическую прозу M-me de Sevigne и «Принцессы де Клев»¹⁴). В поэзии после революции 1830 года отчетливо происходит аналогичный процесс. Вот почему поэт второстепенного таланта, как Барбье, мог создать дату в истории французского стиха: он первый показал возможность стиха прямой агрессии, вплоть до оскорбительности, до бранных слов. Как известно, образцом ему послужили антиякобинские «Ямбы» Шенье¹⁵, чьему нисколько не помешало то, что эти стихи были контрреволюционны, между тем как «Ямбы» самого Барбье, гневно нападающие на буржуазную олигархию и узурпаторов народной победы 1830 года, были революционны (или казались таковыми): во-первых, дело шло о стихе Шенье, а не о политическом направлении его поэзии, а во-вторых, большинство литераторов поколения В. Гюго на Французскую революцию смотрело с жирондистской точки зрения (ср. «Кинжал» Пушкина), и им Шенье мог казаться по-этом свободы (ср. опять-таки с Пушкиным). Впечатление от сборника Барбье было в 1831 году громадным. Старая сатира не только Буало, но и Жильбера и Вольтера вдруг показалась наивной и школьной; казалось, что Барбье нашел язык для сатиры новой эпохи, эпохи таких конфликтов и классовых битв, что перед ними бледнели и конфликты прошлого, и созданная ими сатира тонких иносказаний и умных недомолвок. В заключительном стихотворении сборника «Осенние листья» (1831) В. Гюго, перечислив злодейства тирании во всей Европе, заявляет, что отныне он к струнам своей лиры прибавит новую струну из меди:

Et j'ajoute à ma lyre une corde d'airain *.

* И к своей лире я прибавил медную струну (фр.). — Сост.

Вряд ли именно с этим — у Гюго явно программным — «металлическим» определением нового стиха надо связывать лермонтовское, тоже новое у него, определение «железный» стих: всю картину развития нового французского сатирического стиля в годы Июльской монархии надо иметь в виду как широкий общеевропейский фон, на котором «железный» стих Лермонтова получает более серьезный исторический смысл, чем при одном традиционном сопоставлении с Барбье. Французскую политическую поэзию 30-х годов у нас тогда прекрасно знали (знали ведь даже и политическую юмористику: Маёшка и Monsieur Maueux!¹⁶).

Что же касается вопроса о Лермонтове и Барбье, мы предлагаем отвести вперед на год его хронологию. Принято упоминать имя Барбье в связи с циклом сатир 1838—1839 годов («Дума», «Поэт» и т. д.). Между тем вторая часть сатиры «Смерть поэта» (начало февраля 1837 года) стилистически отличается от первой как раз появлением главных особенностей стиля Барбье. Недаром именно эта вторая часть навлекла на Лермонтова репрессии и получила во всей стране такую широкую, чисто политическую огласку. Уже в первой части социальный убийца Пушкина назван верно, но слишком широко («свет»), а конфликт между «светом» и Пушкиным изображен с точки зрения русского сентиментализма (истинный мир дружбы, счастья, муз и ложный мир светского ничтожества и лицемерия). Вся эта первая часть и стилистически принадлежит старой русской традиции; она вся полна пушкинских словосочетаний, почти пушкинских стихов («увял торжественный венок»); есть даже, как известно, отзвук старого послания Жуковского (1814)¹⁷; смерть Пушкина изображена как бы на фоне смерти Ленского и Озерова. Прямой речевой оскорбительности нет; самые резкие слова («клеветникам ничтожным», «насмешливых невежд») представляют полуцитаты из Пушкина, а мысль, ими выраженная, принадлежит мировоззрению сентиментализма. Совсем иначе, новым языком сатирической агрессии, написана вторая часть. Слова оскорбительны и беспощадны («известной подлостью»), «наперсники разврата», «всей вашей черной кровью»). Напоминание об отцах новой аристократии, т. е. о любовниках Екатерины II и придворных подлецах Павла I, задумано как несмыываемое, кровавое оскорбление врага. От сентиментальной концепции (искусственная жизнь света и правдивая жизнь великого человека) не осталось и следа; на ее месте — новая концепция: Пушкин убит злодеями. Если заметить еще, что кончается эта часть «французской»

антитезой («черной кровью — праведную кровь»), обостренной вдобавок точным воспроизведением общеизвестной строфической приметы «Ямбов» Барбье — сочетания двенадцатисложного стиха с восьмисложным (у нас — шестистопного ямба с четырехстопным), то связь этой второй части со стилем Барбье покажется несомненной.

В дальнейший анализ «железного» стиха у Лермонтова мы не входим, так как к научно общеизвестному могли бы прибавить только уточняющие детали, например более точное сличение «оскорбительных» формул Лермонтова («и дерзко бросить им в глаза...») с формулами Барбье или типичных для «железного» стиха антитез («...великому народу: ты жалкий и пустой народ!») с ролью антитезы у В. Гюго (нечего и говорить, что эта новая антитеза в политической поэзии романтиков ничего общего не имеет с пресловутой старинной антитезой, на которой классицисты строили когда-то полустишияalexандрийского стиха), — но эти детали ничего не прибавили бы к принципиально совершенно ясному вопросу.

На первый взгляд «железный» стих далек от эмоционально-экспрессивного («неточного») стиха, о котором говорилось выше, или даже прямо противоположен ему — ведь он как будто требует самых точных слов, настолько точных, что его частым выражением становится антитеза, основанная на геометрической безошибочности смыслового противопоставления. Но это противоположность кажущаяся. И тот и другой стих предполагают стремление к силе воздействия, следовательно, предполагают, что «им без волненья внимать невозможно». Точность же «железного» стиха тоже, скорее, кажущаяся. Недаром в В. Гюго Белинский всегда отказывался видеть поэта и считал его лишь талантливейшим ритором. Недаром также и в сатирических стихах Лермонтова так часто попадаются неточные выражения, как, например, «ржавчина презренья», подчеркнутая сердитым курсивом Белинского¹⁸. В сатире «Не верь себе...» Лермонтов допускает соседство предметно несогласимых понятий: «зайдет ли страсть с грозой и выюгой»; дальше, вдохновенье названо «бешеной подругой» поэта-мечтателя, а в конце сатиры «плач и укор» поэта, смешные толпе, сравниваются с тоже смешным толпой «разрумяненным актером» (с которым, в предметном стиле, можно было бы сравнить, конечно, не плач и укор, а только самого поэта «плача и укора»). В самом начале второй части стихов на смерть Пушкина не сразу понятна конструкция четырех первых стихов («А вы, надменные потомки... отцов, пятою... обломки игрою... родов»), — потому не сравнивается с геометрической точностью.

зу понятна, что первый родительный падеж («отцов») совершенно не параллелен второму («родов»), а рифма навязывает невольное представление об их параллельности; ложен также кажущийся параллелизм вклиниенных творительных падежей («подлостью» и «игрою»). Конструкция не сразу понятна, но сила воздействия громадна, — следовательно, эмоциональная ясность полная и перечисленные «ошибки» в пределах первого стиля Лермонтова — нисколько не ошибки, а как раз нужный и верный способ выражения.

Во французской поэзии новая сатира создает свой шедевр уже после Лермонтова, — это «Возмездия» В. Гюго (которые, кстати, надо учитывать для понимания истории сатирического стиля Некрасова). Сатиры Лермонтова входят в это общеевропейское движение революционной поэзии; это одно из звеньев в развитии поэзии европейской демократии XIX в.; вершиной ее на Западе станут «Возмездия», в России — сатира Некрасова. Но каков исторический смысл «железного» стиха Лермонтова именно в годы 1837—1840? Научно вопрос этот еще серьезным образом не поставлен. «Философические письма» Чаадаева были, говоря словами Герцена, выстрелом в темную ночь¹⁹. Вторым сигналом был отклик страны на убийство Пушкина. Стало ясно, что слагается, на смену декабризму, новая форма революционного движения. Оживление философской мысли, которое скоро приведет к русскому левому гегельянству, было выражением того же нового подъема. Приблизительная единовременность цикла сатир у Лермонтова и перелома в мировоззрении Белинского — случайность биографическая, но не историческая. Сатиры Лермонтова — памятник целой эпохи в истории России.

Оборотной стороной «железного» стиха является «эфирный» стих Лермонтова, научно еще плохо освещенный и даже не выделенный отчетливо как особое явление его стиля. Типичный случай — астральный «хор» в «Демоне»: «на воздушном океане...». Сюда же можно отнести ряд стихов о плеске воды («и старалась она доплеснуть до луны...» или «волна на волну набегала...»), о безмолвии неба («по небу полуночи ангел летел...»), о музыке («там арфы шотландской...»). Это как раз стихи, которые всегда приводились в доказательство небывающей «музыкальности» лермонтовского языка. Поразительное сходство в методе с хорошо известными «эфирными» стихами Шелли²⁰ вызывает естественное предположение о знакомстве с ним столь широко начитанного в английской романтической поэзии Лермонтова. Исследование показало нам, однако, что

предположение это маловероятно: даже в Париже, где так хорошо была известна новая английская поэзия, знали имя Шелли только в связи с биографией Байрона, и это недоразумение тянулось до половины века. Тем более интересен факт совпадения: ведь и Шелли был поэтом-революционером, и у него часто образ гордого одиночества был трагическим образом несостоявшейся социальной судьбы, и Шелли, наконец, создал стиль эмоционального типа, в котором расплывчатые слова призваны «взволновать» тем сильнее, чем менее вообразимы предметно составные элементы речи. Отношение его поэм к «восточным поэмам» Байрона — приблизительно то же, что отношение поэм Лермонтова к южным поэмам Пушкина. Что же до «эфирных» стихов Лермонтова, то, оставляя в стороне неразрешимые пока еще, без предварительных работ, вопросы, заметим только, что тяготение к ним Лермонтова совершенно понятно. Тематически они намечают образ утопического блаженства, необходимо дополняющий образ муки отверженного существа, а стилистически воссоздают строй речи, наиболее противоположный декламационному и вместе с тем родственный ему по более широкой и общей обоим противоположности стилю предметному. <...>

III

Переходим к замечаниям о втором, предметно-точном, стиле Лермонтова, — иначе говоря, переходим к вопросам гораздо более трудным, чем те, о которых говорилось выше. В самом деле, что у Лермонтова преобладает стих экспрессивный, эмоциональный, ораторский и т. д., науке давно и хорошо известно; пусть эти определения неточны, но неверными их считать нельзя; вопрос нуждается (как и все серьезные вопросы в науке) в дальнейшем, еще более точном и глубоком исследовании, но контуры вопроса и решения ясны. Здесь же нам придется встретиться с вопросом совершенно еще темным.

Прежде всего заметим, что его нельзя сводить к вопросу о приближении Лермонтова к Пушкину, хотя второй стиль Лермонтова развился если не из пушкинского (как мы надеемся сейчас показать), то все же с несомненным его учетом. В общеизвестном явлении воспроизведения Лермонтовым пушкинского стиха надо различать, по крайней мере, три типа. О первом говорилось выше в связи с «Измаил-Беем». Здесь воспроизводится тип стиха южных поэм Пушкина, причем в общей атмо-

сфере поэмы иного стиля, окруженные стихами иного характера, такие стихи звучат, конечно, не так, как звучали бы в «Кавказском пленнике» или в «Цыганах». Ко второй категории относятся стихи офицерских поэм и «Казначейши». Здесь вся поэма сознательно выдержана в складе пушкинской речи, причем воспроизводится онегинский и нулинский тип стиха. Об офицерских поэмах можно думать что угодно, но с одним надо согласиться: онегинская речь воспроизведена в них с таким блеском, с таким пониманием ее особенностей, что «Евгений Вельский»²¹ и вся цепь ему подобных воспроизведений, включая поэмы Филимонова²², кажутся при сравнении чем-то наивным и архаическим. Поражает свобода поэта, та свобода, которая дается только отношением со стороны как к прежде бывшему и уже отошедшему в прошлое явлению. Впрочем, с обычным для Лермонтова пониманием того, что он делает, в «Казначейше» он раскрыл секрет такого отношения:

Пишу Онегина размером,
Пою, друзья, на старый лад.

В этом все дело. Прошло немногих лет, но так изменились за эти годы и время и литература, что стих «Евгения Онегина» стал памятником действительно прошедшей эпохи. В сущности, отношение к «Онегину» в «Казначейше» почти минаевское — отношение перепева, и «Казначайша», несомненно, подготовила будущий расцвет перепева в эпоху «Искры»²³.

Гораздо большее отношение к нашему вопросу имеет качественно иной, третий, тип, а именно воспроизведение творческое, т. е. воспроизведение самого принципа пушкинского стиха, а уже на основе этого принципа совершенно самостоятельное творчество. Прекрасным примером могут послужить первые два пейзажных стиха «Паруса»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом.

Принципом пушкинского пейзажа является движение его во времени, именно во времени реального восприятия. Так, пейзаж в начале «19 октября 1825 года» («Роняет лес...») реалистичен не только по точной верности названных примет осени, но и по расположению их в порядке действительного восприятия: сначала то, что я вижу расположенным вертикально впереди меня (лес и листопад), потом горизонталь того, что меня окружает (поле), затем вся сфера надо мной («проглянет день...»). Следовательно, изображена не только воспринятая

мною часть мира, но заодно невидимо изображена и история этого восприятия во времени. А во втором стихе изображено без слов и самое движение события; в первом полустишии («сребрит мороз») узкие гласные и группы ср-бр-рз сопровождают наступление зимы; во втором полустишии («увянувшее поле») отсутствие этих режущих согласных и широкие гласные сопровождают отступление осени. Мороз, серебрящий поле, и самое увянувшее поле, конечно, единовременны, но на этой единовременности они только сошлись, а собственно, они инокачественны, так что схождение их на миг выражает движение события. Помня эти черты пушкинского пейзажа, проанализируем время восприятия в двух первых стихах «Паруса». Первым может быть воспринят (человеком, стоящим на берегу, если парус только что всплыл на горизонте, или подошедшим к берегу, если он только что его увидел) не самый парус, а только белизна; лишь через какую-то долю секунды может произойти отождествление белизны и паруса; что парус одинок, может быть воспринято еще через какую-то долю секунды, потому что для этого надо взглянуть вправо и влево от паруса и только тогда внести в восприятие паруса дополнительную черту его одиночества; только после этой оглядки и возвращения к парусу может быть осознано, что по сторонам вокруг паруса протянулся туман, и лишь через новую долю секунды воспринимается дополнительная к нему черта голубизны. Как раз в этом порядке стоят все пять слов у Лермонтова. Это и есть осуществление пушкинской нормы пейзажа статического, но вместе с тем движущегося во времени, измеряющем его восприятие. Конечно, отсюда не следует, что у поэта, следующего этой норме, или у самого Пушкина порядок слов педантически следует порядку содержания этих сотых долей секунды, но всегда такие случаи наиболее отчетливы, и потому на них легче вскрыть норму.

Другим прекрасным примером свободного и глубокого творчества на основе усвоенной нормы Пушкина является диалогизированное лирическое размышление «Журналист, читатель и писатель» (1840). Общеизвестна жанровая его связь с «Разговором книгопродавца с поэтом» Пушкина. Но связь этим далеко не ограничивается. Целый ряд эпизодов написан по тому третьему типу отношения к пушкинскому стилю, который мы сейчас стараемся выяснить. Такова вся тирада от слов: «Восходит чудное светило...» — и следующая за ней: «Бывают тягостные ночи...», в которой особенно надо выделить слова: «...Диктует совесть, / Пером сердитый водит ум...»; их отдаленным

прототипом является тирада из того же диалога Пушкина: «Все волновало нежный ум...», где тоже, как и у Лермонтова, речь идет о внутренней, психологической стороне вдохновения, причем здесь надо особо выделить слова: «Какой-то демон обладал... / И тяжким, пламенным недугом / Была полна моя глава» — самые «лермонтовские» слова, какие когда-либо написал Пушкин. Далее, в этом же диалогизированном размышлении Лермонтова надо отметить и другую категорию случаев пушкинского стиля; мы имеем в виду блестящую характеристику журналов («Да как-то страшно без перчаток!... ...Намеки тонкие на то, / Чего не ведает никто...») или тяжких обязанностей рецензента («Скажите, каково прочесть...»). Их совершенно пушкинский (творчески пушкинский) характер доказывает-ся, в числе прочего, отношением к ним Белинского. Чуть только Белинскому в статьях 40-х годов приходится говорить о современном журнальном, издательском или книжном быте, он неизменно прибегает к нескольким цитатам. Иные из них — только что упомянутые лермонтовские («И все зачем? — чтобы вам сказать, / Что их не надобно читать!»), другие — подлинные пушкинские, например: «Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать» (все из этого же диалога Пушкина), либо из «Евгения Онегина»: «Мы не читаем книг своих, / Да где ж они? давайте их... / Где русский ум и русский дух / Твердит зады и лжет за двух»²⁴, — тирада явно однотипная только что упоминавшимся. Подробное сравнение могло бы показать, что эти суждения и Лермонтова, и Пушкина о журнально-литературной жизни звучат для Белинского стилистически совершенно однотипно. Это для него цитаты как бы из одного автора. Заметим, наконец, что в диалоге Лермонтова воспроизведен и тот чисто пушкинский жанровый принцип, по которому возможен стиль, допускающий в пределах одного произведения самую страстную лирическую исповедь поэта и тут же, через абзац, тонкую язвительную характеристику мелочей литературного быта.

Не входим в анализ более трудных примеров, где выяснение пушкинской нормы, представляющей скрытую предпосылку их стиля, потребовало бы длинного, кропотливого разбора слов и словосочетаний. Наш вывод ясен. И у раннего Лермонтова («Парус», 1832), и у позднего есть третий, самый важный, вид пушкинского стиля, принципиально отличающийся и от первого («Измаил-Бей»), и от второго («Казначейша»). В этом третьем виде усвоения наследия Пушкина он усваивает не готовое, уже данное, воплощение принципа пушкинского стиха, а

самый этот принцип,—и может потому творить согласно этому принципу и исходя из него.

Вероятно, близко к этому случаю должен быть решен вопрос и о происхождении прозы «Героя нашего времени». Здесь Лермонтов тоже усваивает не образцы прозы Пушкина, а ее норму, внутреннюю пружину, ее стилистический источник. Вот почему эта проза, оставаясь в своем роде «пушкинской», могла развиться дальше пушкинской, в направлении прозы Толстого.

В выработке второго лермонтовского стихотворного стиля, стиля новой точности, это сближение с Пушкиным сыграло свою роль и в будущем обстоятельном исследовании всего этого труднейшего вопроса должно быть учтено. Все же мы думаем, что основной источник второго стиля — не Пушкин, а русский фольклор и «простонародная» речь.

IV

Хорошо известно, что «наполеоновский» цикл стихотворений Лермонтова распадается на два полуцикла: один — героизирующий Наполеона (его завершение — «Последнее новоселье», 1841), другой — прославляющий русский народ и его подвиги в 1812 году. Что первый полуцикль написан «первым» стилем Лермонтова (а «Последнее новоселье» — его вариантом, новоодилическим, декламационным стихом французского типа), слишком очевидно. Второй, «народный», полуцикль написан противоположным стилем, словами поразительной точности, написан именно словами, а не движением слов; но эта точность — отчетливо не пушкинская, а иная, именно та, которая свойственна фольклору и просторечию. <...> Не будем анализировать безупречную и сказочно-стильную точность каждого слова в «Двух великанах» («уж гремел о нем рассказ», «трехнедельный удалец», «улыбкой роковою») — она ясна и без анализа. Выделим только один случай. Что значит «но» в последней строфе: «Ахнул дерзкий — и упал! / Но упал он в дальнем море...»? Между «упасть» и «упасть в дальнем море» никакого противоположения не может быть, одно развивает другое. В предыдущей строфе было действительное «но» («Хвать за вражеский венец». / Но улыбкой роковою...»), но в нашем случае оно употреблено явно по-иному. Это — явление своего рода сказовой энтилемы. Сказовая речь, опирающаяся на формы речи разговорной, может употреблять союзы и служебные слова особым pregnантным образом, неизвестным синтаксису книжно-

литературной речи. За этим «но» кроется ход мысли примерно такой: но упал он не просто и не на том месте, на каком был поражен, упал он так же необычно, как необычно жил, — пораженный в Москве, падал долго, пока... и т. д. Все это опущено, предполагается и безмолвно сосредоточено в ложно противополагающем «но», которое именно вследствие ложности противоположения одного «упал» — другому вызывает в мысли другое противоположение, истинное («но не просто упал, а...»). Это метод, типичный для народно-великорусской (а следовательно, и сказовой) речи, метод поразительной сжатости и точности — именно точности. Приведем аналогичный случай в речи Крылова: «...да позадумалась, а сыр во рту держала». Между «задуматься» и «держать сыр во рту» нет и не может быть никакого противоположения. Но оно есть между другими понятиями, которые не названы и только прегнантно присутствуют, как это свойственно речи рассказывающего о чем-то человека, в ракурсе крыловского «а». Примерно так можно восстановить опущенное: «...да позадумалась. Прошу, однако, помнить, что сыр она все еще держала во рту...». Короткое крыловское «а» восстанавливает живую смысловую интонацию живого рассказывающего лица (как известно, непрерывно присутствующий голос рассказчика — общая почти всем басням Крылова черта). Несмотря на тяжесть прегнантного смыслового груза, разговорная речь — по-своему чрезвычайно точная речь, ее ракурсы безупречны, и именно этой (а не пушкинской) безупречно точной речью написаны «Два великаны».

Минуем юношеское «Поле Бородина» (о котором в примечании в издании «Academia» неожиданно и неверно сказано, что оно написано в старой одической традиции) и переходим к вопросу о новой точности в народной оде «Бородино». Начнем с точности в воссоздании характеров беседующих лиц, без единого авторского слова, силой одной их речи. Что метод перенесения эпического рассказа о событии в уста беседующих «простолюдинов» восходит в данном случае к «Гусару» Пушкина, общеизвестно²⁵, но важно отметить отличие в применении метода. У Пушкина острота самого рассказа поддержана тем, что за рассказом непрерывно чувствуется глупость рассказывающего, который сам не понимает, в каком невыгодном свете он выставляет свой ум и свою способность понимать простейшие вещи и, как всегда в таких случаях, искренним образом считает глупцами других. Хлопец оставлен без характеристики (вернее, без мимовольной самохарактеристики); можно предположить, что он недалеко ушел от гусара, если наивно вызывает

его на вздорный рассказ («а чем же? расскажи, служивый») и без единого слова иронии, по-видимому с раскрытым от изумления ртом, выслушал весь рассказ. Происходит передача вздорной традиции от старшего поколения к младшему. Лермонтов берет этот метод, это самораскрытие беседующих, усваивает глубокую идею передачи народной традиции от поколения к поколению, берет и беседующих солдат (хотя «хлопец», по-видимому, не военный, если гусара он называет «служивый»), берет и формы солдатской речи, но коренным образом изменяет содержание всех составных частей этого усвоенного метода. В «Бородине» передается от старшего к младшему не традиция суеверия, а одна из величайших традиций народной истории, одна из тех традиций, без вечной передачи которых народ перестает быть историческим народом, потому что теряется преемство его исторической жизни, — передается традиция патриотизма. Думаем, что эта передача (а не самое изображение битвы) является главной темой «Бородина», а батальная сторона народной оды уже подчинена этой главной теме и потому рассказана в формах речи и красках, предуказанных ею. Вот почему зачин определяет весь дальнейший строй речи, а зачин близок крыловским (например, в басне «Два мальчика»: «Сенюша, знаешь ли, покамест как баранов...»). Новаторство заключается в смелой передаче рассказа о великом историческом событии беседующим «простолюдинам», в смелой уверенности, что их способ мысли и речи уловит в этом событии главное и правильно его выделит. Простой способ мысли совершенно адекватен самым великим и даже всемирно-историческим темам, — такова неписанная, но важнейшая предпосылка «Бородина». Можно, кажется, поставить в связь с этим то обстоятельство, что в начале «Героя нашего времени» трудный вопрос о личности Печорина вручен простому сознанию Максима Максимыча (шаг вперед сравнительно с Пушкиным, у которого сложная личность Онегина никогда не вручается *способности* простых людей понимать, а если и вручается на минуту, то для иронического изображения их карикатурной *неспособности* понять Онегина, Ленского и Татьяну). Но уж в несомненную связь с этой предпосылкой «Бородина» надо поставить у раннего Толстого (на которого влияние Лермонтова было очень велико) не менее смелое вручение труднейшего вопроса: что такое храбрость? — вопроса платоновского (ведь Платон прямо назван в «Набеге») — простому сознанию капитана Хлопова. Интересно сравнить также в стихотворных новеллах раннего Некрасова (40—50-х годов) из крестьянской жизни метод

рассказа простых людей о весьма непростых вещах. В «Бородине» Лермонтов создал совершенно новый жанр народной оды, ничего общего не имеющей со старой одой, включая и антипольские оды Пушкина.

Сказанным определяется и характер точного стиля в батальной части «Бородина». В издании Лермонтова 1936 года, в примечании к «Спору» (о связи которого с «Двумя великими» и «Бородиным» не может быть двух мнений), Б. М. Эйхенбаум правильно заметил лубочно-плакатный характер стиля этой оды²⁶ (как мы дальше увидим, тоже народной). Это относится и к «Бородину». Лубок и плакат, чисто народные виды русской живописи XVIII—XIX веков, выработали свою особую точность, точность главного резкого штриха, того самого единственного штриха или краски, которые могут быть видны в ракурсе расстояния. Вся зрительная баталистика «Бородина» написана по этому принципу, например: «смешались в кучу кони, люди». Особенno поучителен для вскрытия метода стих: «и молвил он, сверкнув очами», с чем надо сопоставить стих из «Спора»: «Их ведет, грозя очами», где предполагаемая дальность расстояния несомненна из всей ситуации («вот на севере в тумане / Что-то видно, брат!»; «И, смутись, на север темный / Взоры кинул он»). Но в «Бородине» этот метод сплетается с другим методом: событие рассказано участником (чего в «Споре» нет), и рассказано только то, что могло войти в его зрительный кругозор, и только так, как оно могло войти в его моральный кругозор. Поэтому есть и такие случаи точности, как, например: «забил заряд я в пушку тugo», и многие другие; это тоже метод народного повествования (рассказчик — участник). В этом отношении, как и в ряде других, «Бородино» — несомненный источник «Войны и мира»; при обсуждении вопроса «Стендаль — Толстой» нужно ставить его в подчиненное положение по отношению к русской баталистической традиции, представленной для Толстого в первую очередь «Бородиным». Сочетание обоих методов (плакат-лубок для общей картины и для видимого на дальнем расстоянии или для плохо различимого; точность личного впечатления для всего близкого и для того, в чем я был непосредственным участником) придает баталистике «Бородина» характер совершенно народной батальной оды. Общий план битвы, расположение армий и т. д., естественно, отброшены — своего рода аналогия методу Стендадля (чем, кстати, и объясняется самая возможность будущего влияния Стендадля на Толстого). А в подчинении основной теме оды (передача патриотической традиции от поколения к

поколению) баталистика перестает быть самоцелью и вливается в морально-историческую тему единства народной истории (а не государственной, как это было в старой батальной оде). Снова перед нами другая грань все того же вопроса: Лермонтов и Толстой.

Родство «Спора» с «Двумя великанами» и «Бородиным» давно замечено и несомненно²⁷. И здесь тоже беседующим вручен на разрешение всемирно-исторический вопрос; беседующие не только люди (а не горы), но и «простолюдины»; формулы беседы — просторечно-фамильярные («Покорился человеку / Ты недаром, брат!»; «Не хвались еще заране!»; «Что-то видно, брат!»), и если вырвать их из всей оды, то снова невольно вспоминаются фамильяризмы басенного диалога у Крылова, а стихи «Покорился человеку / Ты недаром, брат!» можно сопоставить со «Скажи-ка, дядя, ведь недаром...», хотя оба «недаром» и не совсем совпадают в значении. Носители простого народного сознания и просторечия решают вопрос всемирной истории (северная держава — наследница того, что уже не в силах выполнить одряхлевшие цивилизации Востока), и если решение не столь ясно, как в «Бородине», то только потому, что и вопрос не так легок. Осталось, кажется, неотмеченным, что строфа «Спора» — та же самая, которая хорошо нам памятна по крестьянским новеллам раннего Некрасова:

Парень был Ванюха ражий,
Рослый человек, —
Не поддайся силе вражьей,
Жил бы долгий век...

(«Извозчик», 1848)

Это не сразу заметно только вследствие полного несходства сюжетов. Но и до «Спора» (напечатано в «Москвитянине», 1841, ч. III, № 6) строфа эта представлялась «простонародной», что видно из «Деревенского сторожа» Огарева (напечатано в «Отечественных записках» еще в 1840 г., XII, № 10):

Вдоль по улице широкой
Избы мужиков.
Ходит сторож одинокий,
Слышен скрип шагов...

Это стихотворение Огарева справедливо относят к преднекрасовскому его циклу (крестьянские стихотворные новеллы и полуновеллы). Таким образом, ясно, что Лермонтов обращается к строфе, которая тогда представлялась «простонародной» и осо-

бенно подходящей для «простонародного» сюжетного произведения. Не надо также забывать мгновенный широкий успех именно «Деревенского сторожа» Огарева.

Для ясности дальнейшего нашего анализа «Спора» надо сделать сразу три оговорки. Во-первых, мы отбрасываем явно неудачную строфиу «Идут все полки могучи...» (насильственное ударение «идут», ненужное усечение «могучи», несовместимое сравнение с потоком, предполагающее стремительную быстроту движения — соседнему сравнению с «страшно-медленными» тучами). Это неудачный отзвук первого стиля Лермонтова. Несомненно, именно эту строфиу имел в виду Белинский, когда писал, что в «Споре» «стихи четыре плохих»²⁸. Во-вторых, в «Споре» есть (чего не было в «Бородине») отзвук старой оды. Строфиу о добыче ископаемых и о «страданиях» гор, в которые проникла «железная лопата» русской горной промышленности, надо сопоставить не только с постоянной и типичной для Ломоносова горной темой, но и со «страданиями» Плутона в оде 1747 года²⁹ («Плутон в расселинах мятется, / Что россам в руки предается / Драгой металл его из гор...» и т. д.). Причина понятна: победа цивилизации была величайшей темой русской оды XVIII века. Отзвук ее был неизбежен и в народно-фольклорной оде на ту же великую тему. В-третьих, в «Споре» есть одна неясность, правда не стилистическая, а чисто реальная: как понимать «девятый век» (в черновом варианте «десятый»)? Поправка Лермонтова говорит о колебании. Беседа предполагается если не точно современной («как-то раз...»), то, во всяком случае, современной началу проникновения русских в сердце Кавказа («грозящий очами» «генерал седой» — как бы Ермолов). Следовательно, девятый (или десятый) век назад дает дату около 1000 г. н. э., — между тем этой дате мало соответствуют действительные даты одряхления цивилизации Востока. Грузия дошла до высшего расцвета значительно позже, при царице Тамаре, и как раз тогда расширилась на север до Дарьяльских ворот, т. е. по пути коснулась подножия Казбека. Расцвет феодального Ирана произошел тоже значительно позже 1000 года, что касается новой Персии, то страшное разорение Грузии Магомет-ханом (1795 г.) было для Лермонтова совсем недавним событием. Палестина стала «безглагольной», напротив, на много веков раньше лермонтовской даты, равно как и Египет, если даже это Египет не фараонов, а греко-римский. Аравия же была могущественной империей и после 1000 года. Почему, далее, вовсе не названы такие опасные захватчики Кавказа, как Византия и, особенно, Турция, притя-

зания которой (если не на Казбек, то на южный Кавказ) были совершенно серьезны еще в XIX веке? Все это для реального комментария весьма неясно, в связи с чем заметим, что в таком комментарии нуждается вся эта цепь строф, предполагающая какое-то общее представление о Востоке, — представление, источники которого нам неизвестны. Но как бы там ни было, эта неясность или неточность составляет вопрос реалий, а не стиля. Как раз строфы о Востоке являются классическим примером второго стиля Лермонтова.

Каждая страна зрительно представлена одной краской: для Грузии — яркая, пестрая разноцветность (чинара зеленая, вина красные, шальвары узорные), для Персии — жемчужная краска, для Палестины — мертвая бесцветность, для Египта — желтизна, для Аравии — темная голубизна звездного неба. Благодаря плакатной отчетливости красок и резкому их отличию каждая страна имеет свой точный цветовой определитель. Этой расточительности красок Востока противопоставлен отрицательный цветовой определитель русской армии; здесь тоже есть плакатные краски (султаны белые, уланы пестрые, фитили горят), но они скромны, едва намечены и явно подчинены образу трезвой военно-государственной деловитости русского наступления, не допускающей колористической яркости и находящей свое выражение в преобладании не эпитета, а глаголов, и притом глаголов движения и действия (барабаны бьют, батареи скачут и гремят, генерал ведет и т. д.). Уже одними чисто стилистическими средствами разрешен вопрос, за кем превосходство: за одряхлевшими цивилизациями — болезненное богатство красок («роскошь», как тонко заметил в том же письме Белинский³⁰), за живой исторической силой — трезвость действия и пренебрежение к колористическому наряду.

Возможен (и нужен) дальнейший, более детальный анализ. Можно показать, как каждый стих написан по этой норме точности. В него мы не входим за принципиальной ясностью вопроса. Но что точность эта не пушкинская, видно из каждого стиха. Нил «желтый», он же «вечно чуждый тени», т. е. вечно залит солнцем, т. е. снова желтый, ступени пирамид «раскаленные», т. е. тоже желтые. Все определения, поразительно точные в отдельности, сливаются, однако, в одно-единственное общее определение, тоже поразительно точное, но точностью сведения всего к преобладающему, к главному, т. е. точностью народно-повествовательного и народно-живописного стиля. Единство цветовое поддержано и резким единством звуковой организации строфы: шипящие (чуждый, желтый), переходя-

щие в свистящие (раскаленные ступени царственных...), резко выделяются на фоне глубоких гласных (моет), поддержанных непрерывным течением плавных (далше, желтый Нил, раскаленные, могил). В соседних строфах совсем другой строй звуков (например, непрерывное «н» в строфе о Грузии), но всегда единый и отчетливый.

Между тем связанные между собой «Два великаны», «Бородино», «Спор» связаны, следовательно, и с «Песнью про царя Ивана Васильевича», так как в издании 1840 года, как давно замечено, после нее недаром поставлено именно «Бородино». Именно «Песня про царя...» является главным памятником второго лермонтовского стиля. Но здесь слово может принадлежать только знатоку былинного стиля, и наш анализ всего этого вопроса по необходимости неполон и является, собственно говоря, не решением его, а только попыткой постановки. Заметим еще полное изменение лермонтовской баллады и появление у него полубаллад-полуновелл, всегда в резкой степени окрашенных фольклорно и написанных именно потому вторым стилем (впрочем, в неравной мере отчетливости). «Тюремный» цикл завершается «Соседкой» (связь ее с «разбойничьей» песнью правильно указана в примечании в издании «Academia»), т. е. завершается неожиданным переломом всего цикла к совершенно другому стилю, что особенно легко проверить сравнением с недавним «Соседом», написанным в эмоциональном стиле, с такой даже резкой его особенностью, как полная взаимообратимость сравнений: звуки льются, как слезы, и слезы льются, как звуки; такая взаимообратимость сравнений возможна только при «волнующейся», а не предметной их функции (Нева у Пушкина бьется о ступени, «как челобитчик у дверей...», но мыслимо ли, в пределах того же стиля, обратное сравнение члобитчика со вздувшейся Невой?). Между тем в «Соседке» все уже нам знакомые черты второго лермонтовского стиля: фольклорность, полусюжетность, полуновеллистичность, введение второго голоса — не авторского, как в «Соседе», а просторечного, с предполагаемым простым сознанием, — и сразу, в связи с этими чертами, точный язык народной наблюдательности и зрительной меткости («А с плеча, будто сдул ветерок, / Полосатый скатился платок»). Очевидно, все эти черты взаимосвязаны. Те же взаимосвязанные черты (с разной, конечно, развитостью каждой из них) мы найдем во всем цикле полубаллад последних лет: «Дары Терека» (снова беседующие географические существа, как горы в «Споре»), «Казачья колыбельная песня», «Свиданье» (скорее новелла), «Морская

царевна» (скорее баллада). А все вообще и анализировавшиеся, и просто упомянутые нами стихотворения принадлежат повествовательной поэзии.

Есть промежуточные случаи. Тема «Трех пальм» принадлежит, скорее, к первому кругу тем Лермонтова, но трактовка и язык («и медленно жгли их до утра огнем») внеэмоциональны от начала до конца. В еще большей степени это относится к стихотворению «Дубовый листок...», тема которого совершенно архаична и восходит к сентиментальной лирике XVIII века, а Лермонтову нужна как вариант темы одинокого странника, строй же речи (и полусюжетность) приближает это стихотворение к неэмоциональному типу (например, снова беседа неодувшевленных лиц; или для языка: «Ты пылен и желт, — и сыном моим свежим не пара»).

Таким образом, борьба двух стилей у Лермонтова очень не-проста, она представляет глубокий непрерывный стилистический кризис творчества, и хотя второй стиль в зрелый период как будто берет верх, не следует забывать, что «Русалка» относится к 1836 году, а «Пленный рыцарь» и «Воздушный корабль» к 1840 году. Сатиры Лермонтова падают тоже на зрелые годы творчества, равно как и лучшие стихотворения романского типа. Между тем как раз в одном из этих стихотворений («Из-под таинственной, холодной полумаски...») принципиальная эмоциональность речи приводит к рискованному случаю («...локон своевольный, / Родных кудрей покинувший волну»), а рискованность стихотворения «Когда волнуется...» (школьно-ораторское построение непогрешимого временного периода в сочетании с «малиновой сливой», «тенью сладостной», «душистой росой», «серебристым ландышем» — странное сочетание ораторского принципа с романским) всегда вызывала подавленное чувство неловкости, пока Гл. Успенский не сказал громко то, что всегда думали все³¹.

Таким образом, разрешение кризиса, если бы жизнь Лермонтова продлилась, вовсе не предрешено. Совершенно неправильно также полагать, что второй стиль «лучше» первого; между тем такая оценка прямо или скрыто была частой в дореволюционной науке, которая строила развитие Лермонтова от «демонизма» к «примирению» («и в небесах я вижу Бога»), и мелькает иногда в науке советской (даже в юбилейных статьях 1939 года). Напротив, только сосуществование и взаимодействие обоих стилей делает Лермонтова центральным поэтом 30-х годов, потому что только они выражают обе стороны роста страны и созревания ее к будущему перелому русской истории.

ческой жизни в 60-е годы. Первый стиль, через первую тему (мнимый индивидуализм), выражает и драму побежденного декабризма, и медленный поворот к новым формам революционной идеологии (Чаадаев, Герцен, Белинский) и к новому классовому составу революционных деятелей; второй стиль, через вторую тему (народность), выражает рост самого народа, стремление его к сознанию себя как нации. В обоих процессах вместе взятых был залог всего будущего движения русской истории. <...>

