



**Е. Г. ЭТКИНД**

## **Поэтическая личность Лермонтова**

(«Диалектика души» в лирике)

Личность Лермонтова выступает из его стихотворений медленно, приобретая мало-помалу отчетливую неповторимость. Она оказывается многосторонней, психологически очень сложной и потому — в кратких логических формулах — трудно определенной. Поэзия и в этом случае предшествует прозе, открывает ей новые пути. В России законы такого предшествования проявляются неукоснительно: для того чтобы в прозе, в пушкинских «Египетских ночах», возник импровизатор Чарский, нужны были оды Державина, где одно лицо концентрировало в себе высокую поэзию и низменно-бытовую прозу; для того чтобы родился роман, должен был сначала появиться «Евгений Онегин», а повести и рассказы первоначально содержатся в повествовательных поэмах Пушкина и Баратынского, даже Козлова и Рыльева. В литературах Запада действует тот же закон: поэзия прокладывает путь, она осуществляет те прорывы, в которые, вслед за танками стихов, устремляется пехота прозаических жанров: от новеллы до романа-эпопеи.

Многосторонний, неразрешимо усложненный характер, противоположный психологическим схемам классицизма, окажется уже в сороковых-пятидесятых годах в центре художественно-аналитических повествований Лермонтова, Льва Толстого, Аксакова, Тургенева, позднее — Герцена, Гончарова, Достоевского, Лескова. Однако первоначально он родился в поэзии, проявившись с наибольшей яркостью и художественным совершенством в лирическом творчестве Лермонтова. Об этой особой роли поэта Лермонтова как предшественника русских романистов пронизательно писал Б. Пастернак: «Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был его первым обитателем. В ин-

теллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности, обогащенную впоследствии великолепной конкретностью Льва Толстого, а затем чеховской безошибочной хваткой и зоркостью к действительности. Но тогда как Пушкин объективен, достоверен и точен, тогда как Пушкин позволяет широчайшие обобщения, все творчество Лермонтова проникнуто его личностью и его страстью, поэтому Лермонтов ограниченнее. Пушкин глубоко реалистичен и служит как бы проводником высшего творческого начала. Лермонтов — живое воплощение личности» \*.

В зрелой поэзии Лермонтова-лирика есть небольшая группа стихотворений, примыкающих к традиции классицистической условности. Таковы близкие к жанру элегии пьесы, построенные на цепочке риторических вопросов — вроде «Ветки Палестины», или на принципах аллегорической притчи — как «Листок». «Ветка Палестины» (1836—1837?) — серия вопросов, обращенных к пальмовой ветви, которая неведомо каким путем оказалась украшением иконы:

Заботой тайною хранима  
 Перед иконой золотой  
 Стоишь ты, ветвь Ерусалима,  
 Святыни верный часовой!

Уже сквозь эту условную повествовательность пробивается характер лирического «я», которому свойственно прежде всего благоговение перед загадочно одушевленной природой, наделенной отнюдь не литературно-метафорической, а подлинной жизнью, близкой к жизни человека:

И пальма та жива ль поныне?  
 Все так же ль манит в летний зной  
 Она прохожего в пустыне  
 Широколиственной главой?

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

---

\* Письмо Юджину М. Кейдену от 22 августа 1958 г. (английский текст оригинала см.: *Pasternak Boris. Poems, translated from the Russian by Eugene M. Kayden. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959. P. IX*). Цит. по кн.: *Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта», Б. с.). М.; Л., 1965. С. 632.*

Разумеется, вопросы, обращенные к ветке, примыкают к условной риторике классицизма. Однако развитие стихотворения эту риторичность преодолевает. Удивительное свойство лермонтовской поэзии — способность вдохнуть жизнь в, казалось бы, опустошенный, чисто формальный прием, который при иных обстоятельствах мог бы показаться старомодным, едва ли не смешным. В этой лирической системе заключительная строфа естественно рождается из предшествующих, на первый взгляд риторичных, а по сути своей далеких от риторической условности четверостиший:

Прозрачный сумрак, блеск лампы,  
Кивот и крест, символ святой...  
Все полно мира и отрады  
Вокруг тебя и над тобой.

Черты поэтической личности, которые обнаруживаются в стихотворении, — это вера в живые и животворные силы природы, в ее одушевленность и даже одухотворенность; это и благоговейное смирение перед высшей силой, каковой оказывается всепроникающая жизнь.

Стихотворение «Листок» (1841) тоже могло бы показаться старомодной и едва ли не комичной аллегорией: листок северного дуба, сорванный ветром, унесен на юг, и здесь он молит молодую чинару принять его в свою листву; чинара отвергает его — ей не нужен сухой, увядший лист. К тому же сюжет унесенного ветром листка, олицетворяющего безнадежность одиночества, широко известен во французской и, следом за ней, в русской поэзии; стихотворение Арно (Antoine-Vincent Arnault, 1815) переводилось до Лермонтова по меньшей мере дважды (Жуковский — 1818, Д. Давыдов — 1821). У Арно листок, отвечая на вопрос поэта «Куда летишь?», говорит: «Не знаю сам...», и далее разъясняет: «Стремлюсь, куда велит мне рок, / Куда на свете все стремится, / Куда и лист лавровый мчится, / И легкий розовый листок» (перевод Жуковского). Лермонтов подхватил этот, уже ставший общим местом, сюжет и еще усилил аллегорическую условность: его листок обращается с мольбой о приюте к чинаре. Случилось, однако, что и эта наивная, по сюжету примитивная баллада прожила полтора столетия, не увянув: Лермонтов оживил, одухотворил и этот басенно-балладный схематичный сюжет. Сквозь диалог листка и чинары просматривается судьба изгнанника, отвергнутого чуждой ему, не желающей его понять цивилизацией. Такое отождествление листка и человека могло бы вы-

глядеть плоской аллегорией — так воспринимаются многие притчи подобного рода, написанные в XVIII веке. Но лермонтовский пятистопный амфибрахий со сплошными женскими рифмами обладает такой музыкальной силой, а медлительная речь, напоминающая сказку и в то же время античные гекзаметры, — такой убедительностью, что мы забываем о схематизме балладного сюжета:

И странник прижался у корня чинары высокой;  
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,  
И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,  
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Один и без цели по свету ношуся давно я,  
Задох я без тени, увял я без сна и покоя...»

В этом стихотворении — как и в предыдущем — есть безусловная уверенность в том, что жизнь вездесуща и что в природе все одухотворено:

У Черного моря чинара стоит молодая;  
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;  
На ветвях зеленых качаются райские птицы;  
Поют они песни про славу морской царь-девицы.

Все персонажи этой строфы — живые: чинара, ветер, птицы, ветви. Дело опять-таки не в литературности метафор, то есть не в риторике, а в особенностях поэтического мира Лермонтова.

Рядом с «Листком» можно поставить философскую балладу «Три пальмы» (1839). Пальмы, растущие в оазисе, ропщут на Бога, который обрек их на бесполезность — они стоят в пустыне, «ничей благосклонный не радуя взор». В ответ на их ропот появляется караван; люди останавливаются здесь на ночь, срубают пальмы, сжигают их в костре и покидают разоренный оазис. Философия этого «восточного сказания» — высшая целесообразность природы, которую не дано понять отдельным существам. Ведь главный персонаж баллады — ручей, ради которого пальмы и росли «в песчаных степях»:

Родник между ними из почвы бесплодной,  
Журча, пробивался волною холодной,  
Хранимый под сенью зеленых листов  
От знойных лучей и летучих песков.

Ручей встречается в четырех строфах, он назван шестью синонимами (*родник, холодная волна, студеная влага, звучный*

*ручей, студёный ручей, гремучий ключ*). Ручей — это жизнь, гибель пальм привела к смерти ручья:

И ныне все дико и пусто кругом —  
 Не шепчутся листья с гремучим ключом:  
 Напрасно пророка о тени он просит —  
 Его лишь песок раскаленный заносит...

Так умирает ручей. Смерть деревьев рассказана как убийство:

По корням упругим топор застучал,  
 И пали без жизни питомцы столетий!  
 Одежду их сорвали малые дети,  
 Изрублены были тела их потом,  
 И медленно жгли их до утра огнем.

Пальмы хотели служить людям, мечтали принести им пользу. Люди же — носители смерти. Появление каравана в пустыне — зрелище красивое, но безликое, отвлеченное. Упоминаются только предметы, а также «смуглые ручки» и «черные очи»:

Звонков раздавались нестройные звуки,  
 Пестрели коврами покрытые вьюки...  
 . . . . .  
 ...Мотаясь, висели меж твердых горбов  
 Узорные полы походных шатров;  
 Их смуглые ручки порой подымали,  
 И черные очи оттуда сверкали...

Когда же появляется зримый целиком человек, то вместе с ним и орудие смерти:

И белой одежды красивые складки  
 По плéчам фариса вились в беспорядке;  
 И с криком и свистом несясь по песку,  
 Бросал и ловил он копьё на скаку.

Природа одушевлена вездесущей жизнью. Человек несет ей смерть.

С наибольшей ясностью эта центральная идея Лермонтова выражена в стихотворном послании «Валерик» (1840): автор рассказывает женщине, которую он любил и не может забыть, о кавказских военных буднях, о небесах Востока и южных горах, о «мирном татарине», который «свой намаз / Творит, не подымая глаз...». Потом начинается схватка «под Гихами», в темном лесу. С кем — непонятно, противника не видно:

И градом пуль с вершин дерев  
 Отряд осыпан. Впереди же  
 Все тихо — там между кустов  
 Бежал поток. Подходим ближе.  
 Пустили несколько гранат;  
 Еще подвинулись; молчат;  
 Но вот над бревнами завала  
 Ружье как будто заблестало;  
 Потом мелькнуло шапки две;  
 И вновь все спряталось в траве...

Безымянные бойцы не испытывают ненависти — да и к кому? Все же они дерутся и погибают. Режут друг друга безжалостно и, в сущности, бессмысленно:

...«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.  
 Хотел воды я зачерпнуть...  
 (И зной и битва утомили  
 Меня), но мутная волна  
 Была тепла, была красна...

Характерна форма глаголов — *резались*, *запрудили* — без подлежащих. Рассказчик противопоставляет кровавым картинам резни величавую природу:

А там вдали грядой нестройной,  
 Но вечно гордой и спокойной,  
 В своем наряде снеговом,  
 Тянулись горы — и Казбек  
 Сверкал главой остроконечной... —

и передает свои горькие размышления:

И с грустью тайной и сердечной  
 Я думал: жалкий человек.  
 Чего он хочет?.. небо ясно,  
 Под небом места много всем,  
 Но беспрестанно и напрасно  
 Один враждует он — зачем?..

Это недоуменное «зачем?» выражает любимую мысль Лермонтова. Его отношение к социальному бытию близко к тому, что он думает о войне. Люди полны недоброжелательства, а то и вражды друг к другу, — это тоже форма войны, бескровная,

но равно бесчеловечная. Неизменно уродливому общественному сосуществованию противостоит вечная красота природы.

Элегия Лермонтова «Родина» (1841) начинается стихом: «Люблю отчизну я, но странною любовью!..» Определение «странная» объясняется тем, что речь идет не о бытии народа, а только о внешних чертах — о природе, пейзажах, деревенской архитектуре. Все, что связано с военными победами («слава, купленная кровью»), с имперской государственностью («полный гордого доверия покой»), с историей России («темной старины заветные преданья»), — все это автору безразлично («Не шевелят во мне отрадного мечтанья»). Что же он любит?

Ее степей холодное молчанье,  
Ее лесов безбрежных колыханье,  
Разливы рек ее, подобные морям...

В дальнейшем перечислены: «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивьи», «чета белеющих берез», «полное гумно», «изба, покрытая соломой», «с резными ставнями окно», праздничная пляска. Приводя заключительные строки, критики социологического толка обычно выделяют *мужиков* — будто бы Лермонтов тут выразил свою к ним особую привязанность. Ничуть не бывало; он говорит о другом:

И в праздник, вечером росистым,  
Смотреть до полночи готов  
На пляску с топаньем и свистом  
Под говор пьяных мужичков.

Его привлекает *зрелище пляски* — мужички своим «говором» создают для нее лишь звуковой фон. Пляска же поставлена в один ряд с другими чертами российского пейзажа, окрашенного социально только потому, что речь идет о любимой Лермонтовым деревенской природе, а не о чуждом ему городе. В стихотворении «Родина» провозглашена важнейшая декларация: Лермонтову близка не держава, не история, а природа и естественный, близкий к ней народный быт. Да у него и нет ни одного произведения, которое бы воспевало — подобно пушкинской «Полтаве» — торжество имперского оружия, величие Петра, красоту Петербурга, триумф русского народа. Исключением кажется баллада «Бородино»; однако и здесь нет апологии победоносной кампании. Повествование ведется не от автора, а от лица бывшего солдата, простецкого мужика, вос-

клицавшего перед боем: «Постой-ка, брат мусью!», а теперь вспоминающего Бородинское сражение с ужасом:

Звучал булат, картечь визжала...  
И ядрам пролетать мешала  
Гора кровавых тел!

Бывалый солдат гордится своим поколением, одержавшим верх над басурманами: «Могучее, лихое племя...» Однако это отнюдь не имперская гордость — перед нами ветеран, вспоминающий о бесстрашии и патриотической преданности своих сверстников. Характерно, что Лермонтов, показав в «Бородине» народно-солдатское презрение к «мусью» и «басурманам», в других стихотворениях выразил восхищение Наполеоном и негодование по адресу французов, которые предали своего национального героя.

Речь идет прежде всего о «Последнем новоселье» (1841), посвященном перенесению праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж в 1840 году. В стихотворении изложена история Франции, как ее понимал Лермонтов. Русский поэт говорит о перерождении Французской революции — в годы якобинского террора она предала собственные идеалы. Обращаясь к народу Франции, Лермонтов утверждает:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,  
Из вольности — орудье палача;  
И все заветные отцовские поверья  
Ты им рубил, рубил сплеча, —  
Ты погибал...

Эта оценка якобинства близка к пушкинской (ср. «Андрей Шень» — «Убийцу с палачами / Избрали мы в цари»). Бонапарт появляется у Лермонтова как спаситель нации от кровавого хаоса:

Ты погибал... и он явился, с строгим взором,  
Отмеченный божественным перстом,  
И признан за вождя всеобщим приговором,  
И ваша жизнь слилася в нем, —  
И вы окрепли вновь в тени его державы,  
И мир трепещущий в безмолвии взирал  
На ризу чудную могущества и славы,  
Которой вас он одевал...

Не удивительно ли, что Лермонтов, не сочинивший ни строки во славу Российской империи, воспел императора французов? Наполеон оказался для него идеальным воплощением ро-



мантического героя; спасителя, ниспосланного судьбой, обязанного властью и мировым могуществом лишь самому себе и вознагражденного чудовищной неблагодарностью черни; важная черта романтического героя — трагическое одиночество:

Один, — он был везде, холодный, неизменный,  
Отец седых дружин, любимый сын молвы,  
В степях египетских, у стен покорной Вены,  
В снегах пылающей Москвы.

Французы оказались ничтожными: они отвернулись от него («Как женщина, ему вы изменили, / И, как рабы, вы предали его!») и даже его сына выдали врагам. А теперь «ветреное племя» присвоило себе его «останки тленные». Стихотворение кончается четверостишием:

Как будет он жалеть, печалию томимый,  
О знойном острове, под небом дальних стран,  
Где сторожил его, как он непобедимый,  
Как он великий, океан!

Эти грандиозные строки вызывают в памяти строфы пушкинского стихотворения «К морю» (1824), где о Байроне говорится:

Шуми, взволнуйся непогодой:  
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,  
Он духом создан был твоим:  
Как ты, могущ, глубок и мрачен,  
Как ты, ничем не укротим.

Это — о Байроне, который, однако, сближается с Наполеоном, умершим на острове Святой Елены:

Одна скала, гробница славы...  
Там погружались в хладный сон  
Воспоминанья величавы:  
Там угасал Наполеон.

В «Последнем новоселье» то же соотношение величия и ничтожества, что и в других стихах Лермонтова, — речь, однако, идет о Франции: уродливое общество — прекрасная природа. Гений близок природе и враждебен обществу. Общество недостойно гения. Наполеон привлекает Лермонтова не тем, что он завоеватель, а скорее тем, что он жертва национального преда-

тельства. Эта трагическая тема звучала и десятилетием раньше — в юношеском стихотворении «Святая Елена» (1831):

Сын моря, средь морей твоя могила!  
Вот мщение за муки стольких дней!  
Порочная страна не заслужила,  
Чтобы великий жизнь окончил в ней.

У Лермонтова природа противостоит обществу, как прекрасное — уродливому, вечное — тленному, истинное — лживому. Это особенно наглядно в знаменитом стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), первые две строфы которого — гротескная картина светского бала, где

При шуме музыки и пляски,  
При диком шепоте затверженных речей,  
Мелькают образы бездушные людей,  
Приличьем стянутые маски...

Все здесь фальшиво: речи — *затверженные*, люди — *бездушные*, вместо лиц — *маски*, а в следующей строфе красавицы — *городские* (для Лермонтова это определение — иронически-осуждающее), их руки — *давно бестрепетные*, иначе говоря, бесчувственные и светски равнодушные. В противоположность миру лжи, притворства, суеты, в воспоминаниях поэта рождается другой — мир истины и естественности:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,  
А за прудом село дымится — и встают  
Вдали туманы над полями.  
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты  
Глядит вечерний луч, и желтые листы  
Шумят под робкими шагами.

Природе свойственна *жизнь*: туманы *встают*, вечерний луч *глядит*, и это не просто языковые метафоры: в отличие от бездуховного света пруд, туманы, луч, листы — все живое.

В этом стихотворении, как и во многих других, сопряжены жанры, которые в системе классицизма не только отличны друг от друга, но и противоположны: сатира и элегия. Начальные и заключительные строфы сатиричны, центральные элегичны; при этом элегия движется от внешней картины, от усадебного пейзажа («...высокий барский дом / И сад с разрушенной теплицей»), вглубь — во внутреннее пространство, где образы воспоминаний неотличимы от образов воображения:

И странная тоска теснит уж грудь мою:  
Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня  
За рощей первое сиянье.

Стиль сатирический (строфы I и VII) несовместим с элегическим (III—VI, особенно IV—V); достаточно сравнить две строки:

При диком шепоте затверженных речей... (I)

С глазами, полными лазурного огня... (V)

Характерная черта лермонтовской поэзии — совмещение таких несовместимых жанров-стилей. Оно отражает сложность поэтической личности, в которой сочетаются противоположные черты; в данном случае это — сентиментальность романтического юноши:

Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
Люблю мечты моей созданье... (V) —

и непримиримость гражданского обвинителя, сурового судьи-сатирика:

О, как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!..

Подобная противоречивая сложность выступает во многих стихотворениях зрелого Лермонтова, начиная со «Смерти поэта» (1837), где лирическое «я», развиваясь на глазах читателя, проходит до десятка ипостасей. Перед нами сперва рассказчик, который в немногих словах, но с явным сочувствием к поэту повествует о драматических обстоятельствах, повлекших за собой убийство:

Не вынесла душа поэта  
Позора мелочных обид,  
Восстал он против мнений света  
Один как прежде... и убит!

Рассказчика сменяет обвинитель общества, произносящий монолог в духе Чацкого, усиленный конструкцией риторического вопроса:

Не вы ль сперва так злобно гнали  
Его свободный, смелый дар?..

Вслед за ним возникает оратор классицистического стиля, который пользуется характерными для такого стиля аллегориями:

Угас, как светоч, дивный гений,  
Увял торжественный венок.

Оратор-классицист снова уступает место рассказчику, сухая проза которого противоположна предшествующему напыщенному слогу:

Его убийца хладнокровно  
Навел удар... спасенья нет:  
Пустое сердце бьется ровно,  
В руке не дрогнул пистолет...

Этот прозаический стиль сменяется близким к нему, но другим — стилем трезвого политического комментария:

И что за диво?.. издалека,  
Подобный сотням беглецов,  
На ловлю счастья и чинов  
Заброшен к нам по воле рока...

Здесь уже начинает звучать громкий голос гражданина, говорящего от имени всей нации, — появляется некое «мы»:

Заброшен к *нам* по воле рока...  
Не мог щадить он *нашей* славы...

Следует резкое стилистическое переключение — теперь звучит голос пушкинского читателя, вспоминающего центральный эпизод из «Евгения Онегина»:

И он убит — и взят могилой,  
Как тот певец, неведомый, но милый,  
Добыча ревности глухой...

Снова появляется оратор, продолжающий декламацию в форме риторических вопросов, — теперь этих вопросов два, они занимают каждый по три стиха — терцеты, составляющие традиционно-романтическую строфу, рифмованную по схеме ААв ССб, с укороченным последним стихом:

Зачем от мирных нег...  
Зачем он руку дал...  
Зачем поверил он...

Монолог оратора уступает место словам некоего апостола нового Христа:

И прежний сняв венок, — они венец терновый,  
Увитый лаврами, надели на него:  
Но иглы тайные сурово  
Язвили славное чело.

Снова звучит голос политического обвинителя:

Отравлены его последние мгновенья  
Коварным шепотом насмешливых невежд...

И сразу вслед за этим — голос элегического поэта, автора новых «Tristia»<sup>1</sup>:

Замолкли звуки чудных песен,  
Не раздаваться им опять:  
Приют певца угрюм и тесен,  
И на устах его печать.

Наконец, последняя тирада «Смерти поэта» — инвектива, обращенная к целому социальному классу: к потомкам временщиков и фаворитов, отстранивших от власти древнюю аристократию; к царедворцам, утверждающим свою власть за счет духовных ценностей нации:

Свободы, Гения и Славы палачи!..

Эта инвектива продолжает риторико-стилистические принципы якобинского красноречия; в монологе Лермонтова можно без труда найти близкие аналогии к речам Камилла Демулена, Сен-Жюста, Робеспьера, даже к журналистике Марата<sup>2</sup>. Сюда относится и настойчивая обращенность инвективы («А вы, надменные потомки... Вы, жадною толпой... Таитесь вы... Пред вами...»), и ее разветвленность, риторически усложненный синтаксис, и аллегорическая образность («Свободы, Гения и Славы палачи!..»), и ударная метафорическая концовка:

И вы не смаете всей вашей черной кровью  
Поэта праведную кровь!

В авторе стихотворения «Смерть поэта» сосуществуют элегический поэт и прозаик-повествователь, политический комментатор и пророк-апостол, читатель «Евгения Онегина» и революционер-якобинец. Все эти облики, отчетливо выраженные в стилистических сменах и скачках, представляют собою труд-

нососовместимые в едином характере ипостаси, составляющие, однако, поэтическую личность Лермонтова.

Лирический субъект «мы» появляется в «Смерти поэта»; он пройдет через гражданскую лирику Лермонтова, порою выдвигаясь на передний план, — как в «Думе» (1838), где коллективное местоимение означает поколение, от имени которого Лермонтов произносит горький исповедальный монолог. Что же оно собою представляет, лермонтовское поколение? Понять это для нашей темы необходимо — ведь, говоря о нем, поэт говорит о себе. Стихотворение, озаглавленное «Дума», — оно обманчиво именуется по жанру, напоминающему о Рылееве, хотя никакого к нему отношения не имеет, а восходит к французскому (ламартиновскому) «Méditation»<sup>3</sup>, — содержит три временных плана. *Прошлое* — это то, что унаследовано от отцов: «Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом», — иначе говоря, теми иллюзиями, которым предавалось поколение декабристов и которые они хоть и поздно, но осознали. Значит, Лермонтов и его сверстники хранят в сознании память и об этих революционно-романтических надеждах, и об их крушении. *Будущее* — это сыновья, которые с презрением и насмешкой отнесутся к «потерянному поколению» своих отцов, ничего им не оставивших в наследство. В «Думе», таким образом, идет речь о трех поколениях: прошлом («отцы»), настоящем («мы») и будущем («сыновья»). Нынешнее поколение — ему посвящено все стихотворение, кроме начальных и конечных строк, — отличается рядом негативных свойств: это бездействие; равнодушие; трусость; холопство; книжная ученость; скупость; насмешливость; скука. Если бы все обстояло так, не было бы никакой сложности. На самом деле характеристика последекабристского поколения перечислением пороков не ограничивается. Что же есть в этих людях еще? Прежде всего уже названное выше — память об иллюзиях отцов и крушении этих иллюзий. Далее — Лермонтов говорит:

И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови.

Признание чрезвычайно важное: «огонь кипит в крови»; эти люди способны к пламенным страстям, которые, однако, охлаждены сознанием. Поэт противопоставляет понятия *кровь* и *душа*; в крови кипит огонь, в душе — царствует холод. По-видимому, под *кровью* разумеется реальная физическая жизнь,

под *душой* (здесь) — рациональное сознание, *мысль* о жизни. Так или иначе, Лермонтов говорит о противоречивости своих современников (и о своей собственной); им свойственны одновременно огонь — и холод, страстность крови — и безразличие души. Противоречивые черты существуют именно одновременно, отрицая и дополняя друг друга. То же взрывчатое соединение противоположностей в строках:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,  
Тая завистливо от ближних и друзей  
Надежды лучшие и голос благородный  
Неверием осмеянных страстей.

Лучшие надежды и благородные страсти этому поколению свойственны, но они вступают в противоречие с книжной ученостью, неверием и врожденной немотой — неспособностью или нежеланием выразить свою сокровенную суть. Это и есть — бессилие в действии и речи. Определяющей чертой оказывается непримиримый конфликт: внутреннее богатство при внешнем параличе. Причиной же паралича оказывается губительный рационализм поколения: «...под бременем познания и сомнения / В бездействии состарится оно», «Мы иссушили ум наукою бесплодной».

Стихотворение «Дума» — психологический этюд, рассматривающий умонастроение целого поколения, — поколения, которое уместно назвать промежуточным. По Лермонтову, коллективная психология его сверстников отличается противоречивой сложностью — сам автор понимает, что предшественники и потомки, не разрывающиеся непримиримыми тенденциями, гораздо проще его современников, не способных бросить векам «ни мысли плодovitой, / Ни гением начатого труда». Между тем психологическое изучение этого поколения представляет особый, ни с чем не сравнимый интерес, — именно такому изучению и посвящен «Герой нашего времени» (ср.: «наше поколение»). Разумеется, поэзия здесь впереди прозы, творимой тем же автором.

«Дума» — поэтический трактат о психологии поколения; ей предшествует стихотворение, изнутри выражающее его, этого поколения, эмоциональный мир, — «Гляжу на будущность с боязнью...» Это лирическая исповедь, формально связанная с ренессансной философской лирикой: каждая из двух строф представляет собой как бы усеченный сонет — катрен, сопровождаемый двумя терцетами (AbAb CCd EEd). Стихотворение говорит об одиночестве, о готовности к смерти, о горечи разоча-

рования и усталости; однако такой пересказ безнадежно его обедняет. Поэт боится будущего, горюет о прошлом, ни с кем и ни с чем не связан в настоящем (строфа 1):

Гляжу на будущность с боязнью,  
Гляжу на прошлое с тоской  
И, как преступник перед казнью,  
Ищу кругом души родной.

Таково положение нынешнего человека во времени: прошлое ему внушает тоску, будущее — страх, настоящее — отчаяние одиночества. Все же он еще ждет, надеясь на появление некоего учителя — может быть, мудреца или поэта, способного внушить потерянному поколению понимание смысла жизни:

Придет ли вестник избавленья  
Открыть мне жизни назначенье,  
Цель упований и страстей...

Возможно, впрочем, что речь идет о внутреннем «вожде» — о поэтическом вдохновении или жизненной мудрости, и что «вестник избавленья» — это как бы «второе рождение» того же поколения, которое созреет и тогда поймет гибель собственных иллюзий, источник своего скепсиса:

Поведать, что мне Бог готовил,  
Зачем так горько прекословил  
Надеждам юности моей.

Вторая строфа (второй «усеченный сонет») говорит о готовности встретить смерть — ведь в жизни уже ничего более сделать не удастся:

Земле я отдал дань земную  
Любви, надежд, добра и зла;  
Начать готов я жизнь другую,  
Молчу и жду: пора пришла.

Таков катрен «сонета». Первый терцет — об одиночестве, о тоске и отчаянии смертельно усталого человека:

Я в мире не оставлю брата,  
И тьмой и холодом объята  
Душа усталая моя...

Второй терцет — о психологической особенности этого поколения; оно очень молодым утратило смысл существования, интерес к жизни:



Как ранний плод, лишенный сока,  
Она увяла в бурях рока  
Под знойным солнцем бытия.

Здесь-то и проявляется внутренний конфликт: поэт, утверждающий опустошенность и отчаяние, скепсис и разочарование, осознает трагическую глубину и напряженность существования. «Рок» и «бытие» противопоставлены друг другу, как «бури» и «солнце» — как Время и Вечность; человек, современник Лермонтова, не выдержал ни перемен Времени, ни неизменного покоя Вечности. Сочетание «в бурях рока» говорит об Истории, «под знойным солнцем бытия» — о Природе. Стихотворение посвящено обоим ипостасям человека, который является и социально-историческим деятелем («в бурях рока»), и метафизическим существом, стоящим перед лицом Смерти, Вечности, Бога («под знойным солнцем бытия»). Этому человеку свойственны одновременно прозаический скепсис и поэтический восторг, опустошенность и насыщенность. В «Думе» конфликт этого стихотворения будет развернут с обстоятельностью, характерной для трактата, хотя здесь тема Истории окажется сильнее темы Вечности. В стихотворении же «Гляжу на будущность с боязнью...» они равноправны; первой отдана одна строфа, второй — другая. Каждый из двух «усеченных сонетов» обладает самостоятельностью, как это и свойственно философским сонетам, скажем, Данта или Дю Белле<sup>4</sup>. Дополняя друг друга, обе строфы в то же время противоположны: в первом «сонете» поэт выражает надежду на продолжение жизни, сулящей открытие новых смыслов — не придет ли «вестник избавленья», не обнаружится ли «цель упований и страстей»? Во втором надежд нет, утверждается безоговорочное ожидание смерти — она неизбежна для души, которая «и тьмой и холодом объята». (В стихотворении «Мое грядущее в тумане...», предшествующем «Гляжу на будущность с боязнью...» и являющемся наброском к нему, композиция почти такая же: те же два усеченных сонета, к которым, однако, прибавлено еще одно четверостишие; но соотношение строф иное.) Стихотворение вмещает в себя еще один контраст: в нем сосуществуют противоположные начала — лирическое и философское, иначе говоря, субъективное и объективное; из них каждое доведено до предела. Лирическое начало выражено в исповедальности, предельно откровенном раскрытии чувств (*с боязнью, с тоской, душа усталая* и проч.); философское — в сонетной форме и в преобладании абстрактных понятий (*будущность, прошлое, избавленье, назначенье, упования, страсти, надежды, юность*,

любовь, добро, зло, тьма, холод, рок, бытие). Таковы собственные Лермонтову принципы психологической, эстетической и чисто формальной многослойности, даже контрастности, лежащей в основе его лирики.

Эта многослойность — совмещение в одном человеке нескольких личностей — получила наиболее полное выражение в стихотворении «Не верь себе» (1839). В пяти строфах звучат семь или даже восемь отдельных голосов, как бы принадлежащих совершенно разным субъектам, не имеющим между собой ничего общего. Их объединяет лишь скептическое отношение к занятию поэзией; в сущности, каждый из них утверждает, обращаясь к поэту: «Не пиши стихов!» Аргументы, однако, у каждого свои, и даже они — взаимоисключающие. Первый утверждает, что вдохновение — не более чем болезнь, физическая и душевная:

Оно — тяжелый бред души твоей больной  
Иль пленной мысли раздраженье.

Нагнетаются логические и эмоциональные доводы, поддерживающие эту мысль; поэтическая настроенность объясняется физиологическим расстройством: «То кровь кипит, то сил избыток!»

Кто высказывает такое мнение? Скорее всего, прожженный скептик, далекий от всякого творчества, — может быть, преклонных лет врач или трезвый старик-отец, стремящийся образумить мечтателя-сына, который, как ему кажется, ничего не смыслит в реальной жизни; он и призывает мечтателя вернуться на землю: «Скорее жизнь свою в заботах истощи...»

Второй голос (в строфе 2) приводит иной аргумент: эмоционально-душевную жизнь «внутреннего человека» — «...деятельный родник, / Простых и сладких звуков полный» — передать в грубо материальной форме слов, и тем более искусственных стихов, невозможно: «Стихом размеренным и словом ледяным / Не передашь ты их значенья». Этот аргумент повторяет одну из центральных идей немецких романтиков: материальное слово не может выразить духовное содержание чувств или мыслей, для этого годится разве что музыка. В русской поэзии эту идею до Лермонтова сформулировали Жуковский («Невыразимое», 1819: «Но то, что слито с сей блестящей красотой, / Сие столь смутное, волнующее нас... / Какой для них язык?..») и Тютчев («Silentium», 1830). Заметим, что второй аргумент несовместим с первым: первый отрицает поэтическое творчество как душевную болезнь — и призывает к практиче-

ской деятельности; второй отрицает поэзию вследствие невозможности передать духовное содержание в материальной форме — и призывает к молчанию (ср. у Жуковского: «И лишь молчание понятно говорит»). Для первого само содержание поэзии — уродливая болезнь, язва; для второго это содержание возвышенно и прекрасно, низка же и уродлива материя формы («Стихом размеренным и словом ледяным...»).

Третий голос, отвергая поэзию, приводит другой аргумент: нельзя выставлять душевные переживания на потеху толпе, нельзя обнаруживать свои сокровенные чувства. «Не унижай себя, — провозглашает этот голос. — Стыдися торговать / То гневом, то тоской послушной / И гной душевных ран надменно выставлять / На диво черни простодушной». Толпа ничего не поймет — поэтому выставлять себя напоказ глупо; продавать свои переживания в виде литературных произведений, книг — унижительно, даже бесстыдно; делать это из презрения к толпе — безнравственно («...надменно выставлять / На диво черни...»). Этот третий аргумент несовместим с двумя предыдущими; он близок к идеям французских романтиков, отвергавших сопряжение поэзии и рынка, высокого искусства и низменно-буржуазной коммерции (Гюго, Мюссе). Лермонтов развивает мысль, близкую пушкинской, высказанной неоднократно: «Молчи, бессмысленный народ, / Поденщик, раб нужды, забот! / Несносен мне твой ропот дерзкий, / Ты червь земли, не сын небес...» («Поэт и толпа», 1828).

Этот голос сменяется еще одним, четвертым; на сей раз он принадлежит той самой «черни простодушной», перед которой нельзя «торговать / То гневом, то тоской послушной». Чернь говорит с презрением и враждой, обращаясь к поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?  
 На что нам знать твои волнения,  
 Надежды глупые первоначальных лет,  
 Рассудка злые сожаленья?..

Чернь отвергает лирические излияния поэта, его душевные муки — они ей безразличны; толпа говорит о них грубо, чуть ли не вульгарно: «Какое дело нам... На что нам знать... Надежды глупые...» Таков четвертый аргумент против поэзии — на сей раз его выдвигает та самая толпа, которой она предназначена и которая отвергает поэта, как чуждого ей самовлюбленного эгоиста.

В той же самой строфе, однако, рождается еще один голос, пятый, — он противоположен предшествующему:

Взгляни: перед тобой играючи идет  
 Толпа дорогою привычной;  
 На лицах праздничных чуть виден след забот,  
 Слезы не встретишь неприличной.

Если прежний голос звучал изнутри толпы, то этот описывает ее внешний облик: толпа идет *играючи*; лица изображают праздничность, слезы считаются неприличными. Такова толпа снаружи; именно потому, что она «играет» в праздничность, она обрушивает на поэта свой сарказм:

Какое дело нам, страдал ты или нет?

В последней строфе голос крепнет — теперь он опровергает взгляд на толпу как на единую массу: нет, она ничуть не праздничная, она состоит из отдельных тяжело страдающих людей. В сущности, это голос новый, шестой. Пятый описывал толпу снаружи, как ее видят простодушные наблюдатели; шестой раскрывает ее суть:

А между тем из них едва ли есть один,  
 Тяжелой пыткой не измятый,  
 До преждевременных добравшийся морщин  
 Без преступленья иль утраты!..

Оказывается, толпа, чернь — это обман зрения; ее на самом деле нет. Есть преступники или страдальцы, которых объединяет «тяжелая пытка» пройденного ими жизненного пути; каждому человеку свойственна роковая тайна — тайна «преступленья иль утраты». Вероятно, в этих строках содержится спор с Пушкиным — ведь в стихотворении «Поэт и толпа» (1828) «чернь» сама о себе обобщенно говорила: «Мы малодушны, мы коварны, / Бесстыдны, злы, неблагодарны; / Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы; / Гнездятся клубом в нас пороки...» Поэт соглашался с чернью и отвечал ей: «Душе противны вы, как гробы...» Лермонтов отвергает это «мы» черни, это «вы» в устах поэта; он видит отдельных страдающих людей, которые отнюдь не «клеветники, рабы, глупцы» en masse\*. И наконец, последние четыре стиха обращены к поэту — кем? Самим поэтом? Другим, над ним воздвигающимся мудрецом, имеющим право поучать его, поэта? Так или иначе, это еще один голос (седьмой), уверенно обобщающий всю тему стихотворения — отрицание поэзии:

\* в подавляющем большинстве (фр.). — *Сост.*

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор  
 С своим напевом заученным,  
 Как разрумяненный трагический актер,  
 Махающий мечом картонным...

Это означает: искусство со всеми его условностями — для жизни не нужно, оно способно вызвать лишь смех; картонный меч аксессуаром трагедии быть не может. Позднее Александр Блок подхватит этот образ в пьесе «Балаганчик», где условно раненный актер будет кричать: «Я истекаю клюквенным соком». Для этих *отдельных* людей-мучеников всякий театр *смешон* своей очевидной условностью; книжная же поэзия — *плач, укор, заученный напев* — ничем не отличается от ярмарочного зрелища.

Семь, казалось бы, не связанных друг с другом голосов, порою даже противоречащих друг другу, все же сливаются вместе. Их, как уже говорилось, объединяет идея отрицания поэзии; их объединяет и то, что они в совокупности принадлежат одному и тому же носителю, они — разные аспекты поэта Лермонтова. Потому их и трудно отделить один от другого. Стихотворение «Не верь себе» в целом представляет собой дискуссию на тему: «Почему поэзия невозможна?» Этот вопрос получает несколько ответов: потому что 1) вдохновенье — болезнь, патологический самообман, 2) материальное слово и стих не могут передать духовности внутренней жизни, 3) не следует торговать своими страданиями и выставлять их напоказ толпе, 4) сама толпа не желает самовыражения поэта — она занята сокрытием страданий каждого из составляющих ее мучеников, 5) каждый из этих образующих толпу людей не терпит «игры в жизнь», художественного или балаганно-театрального подражания реальности. Ответы следуют один за другим; окончательным оказывается последний. Все остальные хотя и отменены, однако существуют или, точнее, сосуществуют в душе поэта, которая оказывается сотканной из вопиющих противоречий, несовместимых друг с другом, — и тем не менее их можно привести к некоему общему знаменателю. В стихотворении «Не верь себе» несколько спорящих между собой призрачных персонажей существуют как стороны лермонтовского поэтического «я».

Стилистически каждый из этих персонажей-призраков отличается от других отчетливо маркированной тенденцией, представляющей собой, как правило, лишь сердцевину стиля. Первый — как *язвы, тяжелый бред, раздраженье мысли, кровь кипит, сил избыток*: словарь, близкий к медицинскому, есте-

ственно-научному, прозаический; единственный высокий оборот во всей строфе относится к отрицаемому романтическому мироощущению — «В нем признака небес напрасно не ищи...» Второй — *заветный чудный миг, неведомый и девственный родник, простых и сладких звуков полный, покров забвенья*: словарь мистического романтизма, каждый оборот восходит к поэзии Жуковского и родствен раннему Тютчеву; обилие эпитетов (*заветный, чудный, неведомый, девственный, простых и сладких*) и самый характер этих оценочных определений, так же как и метафор (*отрыть в душе... родник... звуков полный..., покров забвенья*), связаны с этой традицией. Третий — *тайник души, страсть с грозой и вьюгой, бешеная подруга, послушная тоска, гной душевных ран* — своим экстремизмом приближается к поэзии Гюго или столь любимого Лермонтовым Огюста Барбье. Четвертый — *какое дело нам, на что нам знать, надежды глупые, злые сожаленья* — вульгарный слог чуждой, точнее, враждебной всякому искусству уличной черни («Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы»). Пятый — *играючи идет толпа, на лицах праздничных, след забот, неприличная слеза*: трезво-прозаический слог повествователя, окрашенный *иронией*; так, во фразе «Слезы не встретишь *неприличной*» определение как бы поставлено в иронические кавычки, то же относится к эпитету «на лицах *праздничных*». Следующий, шестой, — *тяжелой пыткой не измятый, до преждевременных добравшийся морщин, преступленья, утраты*: от иронии не остается следа, слог трагический, с характерным для него пренебрежением логикой (ср.: *из них едва ли есть один*, где *из них* относится к собирательному *толпа*; грамматическая логика нарушена). Наконец, седьмой: *для них смешон, заученный напев, раздумянный актер, картонный меч* — подчеркнуто прозаический слог, своим профессионально-театральным характером противопоставленный эстетическому обману, столь ценимому и классическим, и романтическим театром.

Мы насчитали семь голосов, или персонажей-призраков; есть, однако, и еще один, восьмой: это французский поэт Огюст Барбье. Из его пролога к сборнику «Ямбы и стихотворения» («Iambes et poèmes», 1831) взят эпиграф, четыре строки которого перекликаются с последним ответом, содержащимся в заключительных четырех строках у Лермонтова (а также, разумеется, с речью толпы в строках 25—28). Барбье с издевкой говорит о стихотворцах, торгующих патетикой и «пляшущих на фразе», как циркачи-канатоходцы:

Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase  
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase...

Конструкция начала (эпиграф) в точности воспроизведена Лермонтовым в строфе 4: «Que nous font apres tout...» — «Какое дело нам...» Для того чтобы приблизить к своему тексту строки Барбье, он даже сделал (может быть, бессознательно) небольшое изменение — вместо «Que *me* font...» написал: «Que *nous* font...» Перед нами случай двойного перевода: сперва Лермонтов перевел оборот Барбье с французского на русский, а затем приспособил французский оригинал к русскому варианту.

Однако присутствие Барбье отразилось не только в эпиграфе, но и в форме стиха: это «французские ямбы» — четверостишия с чередованием двенадцатисложника с восьмисложником (по-русски — шестистопного ямба с четырехстопным). «Ямбами» написаны важнейшие стихотворения упомянутого сборника Барбье; среди них самые прославленные — «Раздел добычи» («La Curée») и «Кумир» («L'Idole»)\*. Дух Огюста Барбье пронизывает все стихотворение Лермонтова — а дух этот не только бунтарский, но и открыто революционный. Сборник Барбье родился как отклик на июльскую революцию 1830 года в Париже — она произвела огромное впечатление и на Лермонтова; ей посвящены строки «Опять вы, гордые, восстали...» и стихотворение «30 июля. (Париж) 1830 года», где читаем: «И загорелся страшный бой, / И знамя вольности, как дух, / Идет пред гордою толпой...» Не та ли «гордая толпа» имеется в виду у Лермонтова, когда он «под знаком Барбье» (то есть июльской революции 1830 года) говорит о тех, кому смешон «плач» и «укор» поэта — «с своим напевом заучённым»? В стихотворении «Не верь себе» звучит, таким образом, голос Огюста Барбье и, следовательно, отзвук июльской революции. Барбье — поэт социальный, гражданский, и одушевленное им стихотворение Лермонтова, разумеется, относится к «бурям рока», а не к «знойному солнцу бытия».

Все эти голоса, все эти персонажи-призраки составляют в совокупности небывалый по сложной противоречивости образ поэта Лермонтова.

\* К сожалению, этот факт не отмечен в превосходных, очень обстоятельных комментариях Э. Э. Найдича к изданию: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание стихотворений («Библиотека поэта», Б. с.). Л., 1989. Т. 2. С. 609—610.



Другое произведение, в котором похожая многослойность характера обнаруживается с не меньшей наглядностью, — «Журналист, читатель и писатель» (1840). О нем много и хорошо написано\*; нас, однако, интересуют не прототипы Журналиста и Читателя, а только Писатель, произносящий наиболее длинную речь. Этот монолог, в сущности философско-лирическое стихотворение, — развернутый ответ на поставленный в самом начале вопрос: «О чем писать?» Друг друга сменяют различные стили, из которых каждый соответствует определенному аспекту внутреннего мира Писателя. Монолог начинается почти прозаическим повествованием, объясняющим, в какой момент рождается вдохновение (стиль 1):

О чем писать?.. Бывает время,  
 Когда забот спадает бремя,  
 Дни вдохновенного труда,  
 Когда и ум, и сердце полны...

Этот стиль спокойного рассказа сменяется повествованием поэтико-романтическим, где о поэте говорится в третьем лице — с использованием всего арсенала романтизма 20-х—30-х годов, русского и французского, со специфическими для этой художественной системы неожиданными метафорами и сравнениями (стиль 2):

И рифмы дружные, как волны,  
 Журча, одна вослед другой  
 Несутся вольной чередой.  
 Восходит чудное светило,  
 В душе, проснувшейся едва;  
 На мысли, дышащие силой,  
 Как жемчуг, нживутся слова...

Следует иронически-романтический комментарий к этому «полету» (стиль 3):

Но эти странные творенья  
 Читает дома он один,  
 И ими после без зазренья  
 Он затопляет свой камин.

Ирония уступает место трезво-горькому самоосуждению (стиль 4):

---

\* Последний по времени, обобщающий текст об этой «драме в миниатюре» см. в упомянутых комментариях Э. Э. Найдича (С. 613—615).



Ужель ребяческие чувства,  
Воздушный, безотчетный бред,  
Достойны строгого искусства?  
Их осмеет, забудет свет...

Все то, что наивно утверждалось выше (стиль 2), теперь с беспощадной прямоотой обличается как глупость: *ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред...* (стиль 4).

После этой жесткой характеристики, посредством которой прозаик зачеркивает в себе поэта, Писатель возвращается к тому, что только что назвал «безотчетным бредом». Теперь он рассказывает с трагическим надрывом о бессонных ночах, когда

...горят и плачут очи,  
На сердце — жадная тоска;  
Дрожа, холодная рука  
Подушку жаркую объемлет;  
Невольный страх власы подъемлет;  
Болезненный, безумный крик  
Из груди рвется...

В этом состоянии священного безумия поэт, погружаясь в воспоминания о днях юности, поддается воздействию прежних иллюзий, одновременно уже сознавая их беспочвенность:

В очах любовь, в устах обман —  
И веришь снова им невольно,  
И как-то весело и больно  
Тревожить язвы старых ран...

Так возникает стиль 5 — на слиянии нынешнего безумия с юношеской наивной влюбленностью и более поздним скепсисом опытного человека, убедившегося в обманчивости давних надежд.

Отсюда прямой путь к стилю 6 — он исполнен сарказма и суровой разоблачительности, он беспощадно срывает флер юношеских иллюзий и обнаруживает неприглядную сущность того, что пленяло когда-то:

Тогда пишу. Диктует совесть,  
Пером сердитый водит ум:  
То соблазнительная повесть  
Сокрытых дел и тайных дум;  
Картины хладные разврата,  
Преданья глухих юных дней,  
Давно без пользы и возврата  
Погибших в омуте страстей,

Средь битв незримых, но упорных,  
Среди обманщиц и невежд,  
Среди сомнений ложно-черных  
И ложно-радужных надежд.

Сам автор определил этот стиль, сказав: «Пером *сердитый* водит *ум*», — здесь в самом деле доминируют аналитичность и озлобленность; почти каждый стих говорит о срывании иллюзорных масок и о борьбе с самообманом («...повесть / Сокрытых дел и тайных дум», «Среди сомнений ложно-черных / И ложно-радужных надежд»). Эта самооценка — глупая юность, увиденная умудренной зрелостью, — сменяется обобщающим пятистишием, дающим характеристику этого разоблачительного произведения и его автора (стиль 7):

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

Двигаясь от стиля 5 к стилю 7, поэт поднимается по ступеням откровенной, беспощадно разоблачительной речи — в последних строках, только что процитированных, даются как бы окончательные формулы: «Приличьем скрашенный порок» — это формула объекта, подвергнутого развенчанию; «Неумолим я и жесток» — формула субъекта, который обличает и собственное прошлое, и отныне понятный ему мир светского обмана. На этом монолог, поднявшийся на самый высокий уровень гражданского пафоса, обрывается. Следует горько-прозаичный комментарий, возвращающий к началу монолога (стиль 1):

Но, право, этих горьких строк  
Неприготовленному взору  
Я не решусь показать...  
Скажите ж мне, о чем писать?

Эти четыре стиха одновременно подхватывают и прозаический комментарий стиля 3.

Казалось бы, монолог окончен. Нет, следует заключительный пассаж, поднимающийся на еще большую риторическую высоту (стиль 8). Этот пассаж содержит мотивировку окончательного отказа от писательства:

К чему толпы неблагодарной  
Мне злость и ненависть навлечь,

Чтоб бранью назвали коварной  
Мою пророческую речь?..

Поэт утверждает свою правоту перед лицом озлобленного невежества толпы, которая пророчество толкует как брань. Стоит ли писать ради этой «толпы неблагодарной»?

Чтоб тайный яд страницы знойной  
Смутил ребенка сон покойный  
И сердце слабое увлек  
В свой необузданный поток?..

А здесь соотношение иное, скорее противоположное: повесть, содержащая «картины хладные разврата» и «приличьем скрашенный порок», может оказаться губительной для детской души, «сердце слабое» может вовлечься в «омут страстей» (недаром выше появлялась «*соблазнительная повесть / Сокрытых дел и тайных дум*» — определение, казавшееся поначалу немотивированным, почти загадочным).

Мы подходим к окончательному выводу Лермонтова — он относится сразу к двум линиям внутренних рассуждений:

О нет! преступною мечтою  
Не ослепляя мысль мою,  
Такой тяжелою ценою  
Я вашей славы не куплю.

«Преступною мечтою»: «преступление» оказывается двойным — и с точки зрения толпы, которая примет пророчество за брань; и по отношению к ребенку, которого «соблазнительная повесть» развратит. Значит, определение *преступная* имеет двойной смысл. «Тяжелую ценою» тоже двойственно: и потому, что автор может навлечь на себя «злость и ненависть» толпы; и потому, что он смутит «ребенка сон покойный», развратит его. Цена оказывается тяжелой — в первом случае для гражданского самочувствия автора в обществе, во втором — для его человеческой совести. Заключительное четырехстишие, отяжеленное двойственностью противоположных смыслов и сарказмом обращения к слушателям («Я вашей славы не куплю»), отличается от всего предшествующего монолога (стиль 9).

Перечисленные стили соответствуют, как уже говорилось, разным чертам, свойственным личности Писателя; эти черты — прозаическая трезвость взгляда, юношеская увлеченность и влюбленность, саркастическое самобичевание, горькая ироничность, романтическое безумие, озлобленный рационализм, беспощадная обличительность, пророческий пафос, граж-

данская страсть, боязнь ненужных социальных осложнений, боязнь угрызений совести... Некоторые из этих черт вступают в вопиющее противоречие с другими. Лермонтовский Писатель склонен одновременно к самовозвышению и к самоосуждению; он испытывает восторг поэтического творчества — и осуждает это творчество как нечто для людей опасное и даже вредное; он стремится к разоблачению светской лжи и юношеских иллюзий, одновременно боясь, что разоблачения могут оказаться «соблазнительной повестью» о разврате и греховности; он мечтает о правде, осознавая, что стремление к ней может обернуться преступлением.

Такие непримиримости и представляют собой характерную особенность поэтической личности Лермонтова. Его «диалектика души» — открытие, которое ставит его на особое место в русской литературе и обеспечивает ему одно из самых первых мест в литературе мировой. После лирики Лермонтова Толстой, Гончаров и Достоевский двигались по пути, уже проложенному поэзией.

