



И. З. СЕРМАН

Судьба поэтического «я» в творчестве Лермонтова

Тот романтизм, к которому примкнул юноша Лермонтов и который был для него наполнением всей его духовной жизни, — русский романтизм 1830-х годов — весь был направлен против Пушкина и пушкинской школы. В Лермонтове быстро увидели поэта, который занял место Пушкина, еще и по очень существенным хронологическим причинам. Именно «Смерть поэта» (стихи) сделала Лермонтова «всеизвестным»*, как показал во время следствия о них друг Лермонтова Святослав Равевский. Кроме того, нужно помнить, что современники и читатели Лермонтова в период его насильственно укороченной литературной деятельности (1836—1841), да и несколько поколений русских читателей потом не знали ничего или почти ничего из написанного им до 1836 года.

Только после 1860 года, когда были опубликованы так называемые «ученические тетради» Лермонтова, а особенно после издания 1891 года, осуществленного Висковатовым, почти весь ранний Лермонтов стал доступен и читателям, и исследователям. В результате общая оценка лермонтовского творчества под грузом ранних двухсот стихотворений, десятка поэм, нескольких драм неизбежно стала определяться именно этой, не литературной для самого Лермонтова и его современникам неизвестной, количественно подавляющей частью его наследия.

Наибольшее впечатление произвело раннее творчество Лермонтова на Владимира Соловьева, который пришел к убеждению, что главная черта всей поэзии Лермонтова — это «страш-

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников / Составление, подготовка текстов, вступительная статья и примечания М. И. Гилельсона и В. А. Мануйлова. М., 1964. С. 397.

ная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем Я, страшная сила личного чувства» *.

Запомним это определение и, не споря с ним, попробуем его проверить на творчестве Лермонтова 1835—1841 годов.

По отношению к раннему или, лучше сказать, «московскому» Лермонтову оно совершенно верно. В стихах этого периода (1828—1832) всегда одно и то же «я», как бы оно ни называлось. Это «я» всегда страдает от непонимания окружающих, от их враждебности или глупости, от их пошлости или практического цинизма. Центральный персонаж московского периода как бы гость из другого мира, из мира высоких идей, поэтических чувств, неразделенных стремлений к недоступному идеалу. Куда бы ни заносила фантазия Михаила Лермонтова, где бы ни происходило действие его поэм или драм, между ним и его окружением всегда идет борьба: мир, по самой своей природе состоящий из зла и пошлости, вынуждает поэта вооружаться единственно возможным оружием защиты и нападения, заставляет его стать демоном, подавить в себе мечту о «всеобщем братстве» и многое другое, о чем мечталось поклоннику Шиллера и нового христианства сенсимонистов.

В тот момент, когда Лермонтов заявил о себе в стихах «Смерть поэта», литературная гегемония Пушкина-поэта несколько лет, как кончилась. Критика до середины десятилетия ищет и не находит никого, кто мог бы Пушкина заменить. Два имени, которые прежде всего вспомнит современный читатель, — Баратынский и Тютчев — ни в критике, ни у читателей не получили не только должного, как кажется нам в XX веке, признания, но и серьезного отклика.

Ситуация в поэзии середины 1830-х годов складывается, следовательно, из общего равнодушия и даже разочарования в Пушкине, из равнодушия и незаинтересованности в Баратынском и Тютчеве и из того, в чем почти вся критика эпохи увидела признак нового расцвета русской поэзии: из феноменального успеха в 1835 году первого сборника дотоле совершенно неизвестного поэта — Владимира Бенедиктова.

Для того чтобы понять, почему мыслящая часть русского общества второй половины 1830-х годов поняла и приняла Лермонтова в свое сознание и в свои чувства, нужно одновременно объяснить, почему эта же часть русского общества немного ранее восторгалась Бенедиктовым.

* Соловьев Вл. С. Лермонтов // Соловьев Вл. С. Полное собрание сочинений. М., 1911. Т. 8.

Л. Я. Гинзбург соглашается с мнением Белинского, что Бенедиктов был поэтом петербургского чиновничества, любимцем этой публики *. Достаточно просмотреть список, который приводит сама же Л. Я. Гинзбург, чтобы увидеть, что это не петербургские чиновники, а сливки литературной интеллигенции обеих столиц: «Среди современников, ценивших стихи Бенедиктова <...> можно назвать имена Жуковского, Вяземского, А. И. Тургенева, Плетнева, Шевырева, Краевского, Тютчева, Сенковского, И. С. Тургенева, Грановского, Ап. Григорьева, Фета, Некрасова и т. д.» **.

Бенедиктов явился перед читателями со своей книгой стихотворений без всякой подготовки в виде журнальных публикаций или отзывов рецензентов. Читатели встретились со своего рода поэтическим Адамом: у поэта не было никакого груза воспоминаний, никаких обманутых надежд, никаких утраченных иллюзий, никакого спора с действительностью. Стихи Бенедиктова освобождали от груза истории (какая б она ни была!), поднимали над прозой повседневности и предлагали жизнь в мире, преображенном фантазией поэта. Отсюда восторги русских интеллектуалов, от пятидесятилетнего Жуковского до семнадцатилетнего Ивана Тургенева, по его собственным словам, плакавшего (да еще в обнимку с Тимофеем Грановским) над стихами Бенедиктова ***.

Можно, конечно, с высоты нашего исторического опыта и посмеяться над наивными восторгами и неуместными слезами. А почему, собственно, считать эти восторги и слезы чем-то неприличным? Тургенев и Грановский плакали, читая стихи Бенедиктова, не потому, что в них, как через десять лет в стихах Некрасова, звучало сочувствие к «меньшому брату». Они плакали от чистого и ничем не замутненного восторга перед волшебством поэзии, которая освобождала их, как им казалось, от неласковых объятий исторической действительности.

Новый поэт свободно подчинялся капризам своей фантазии, — он создал мир своих поэтических радостей, в котором на уровень этого мира оказались подняты и некоторые элементы быта, и черты петербургской повседневности. Правда, уже существовал фантастически освещенный «Невский проспект». Но у Гоголя за красотой и фантастикой прячется социальная

* Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 123.

** Там же. С. 110—111.

*** Тургенев И. С. Воспоминания о Белинском // Тургенев И. С. Собрание сочинений: В 12 т. М., 1956. Т. 10. С. 275.

трагедия, а у Бенедиктова это не трагедия, а поэтические радости жизни. Достаточно сравнить бал, который создан бредом художника Пискарева, и балы и вальсы в стихах Бенедиктова.

Было еще одно в стихах Бенедиктова, что пленяло и завораживало. Со времен полемических статей Белинского принято смеяться над Шевыревым за то, что он назвал Бенедиктова «поэтом мысли». Может быть, сначала надо понять, что же имел в виду Шевырев, когда давал такую аттестацию поэту-дебютанту: «...всякий из этих предметов (о которых пишет Бенедиктов. — *И. С.*) одушевился его собственным духовным миром <...> сквозь каждый из них блещет его собственная, его глубокая мысль» *. Смысл этих слов в том, что Шевырев понял и почувствовал «духовный мир» Бенедиктова, хотя и преувеличил глубину его «мысли».

Как пример силы и масштабов мысли Бенедиктова-поэта Шевырев перепечатал в своей статье его «Утес»:

Отсюда объятый равниною моря,
Утес гордо высится, — мрачен, суров,
Незыблем стоит он, в могуществе спора
С приboями волн и с напором веков.
Валы только лижут могучего пяты,
От времени только бразды вдоль чела,
Мох серый ползет на широкие скаты,
Седая вершина — престол для орла.

Как в плащ, исполин весь во мглу завернулся,
Поник, будто в думах, косматой главой;
Бесстрашно над морем всем станом нагнулся
И грозно нависнул над бездной морской.
Вы ждете — падет он, — не ждите паденья!
Наклонно он стал, чтобы сверху взирать
На слабые волны с усмешкой презренья
И смертного взоры отвагой пугать.

Он хладен, но жар в нем закован природный:
Во дни чудодейства зиждительных сил
Он силой огня — сын огня первородный —
Из сердца земли мощно выдвинут был!
Взлетел и застыл он твердыней гранита.
Ему не живителен солнечный луч,
Для нег его грудь вековая закрыта,
И дик и угрюм он, — зато он могуч!

* *Шевырев С. П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Ч. III. С. 444.

Зато он неистойвой радостью блещет,
 Как ветры помчатся в разгульный свой путь,
 Когда в него море бурунами хлещет
 И прыгает жадно гиганту на грудь.
 Вот молнии пламя над ним засверкало.
 Перун свой удар ему в темя нанес —
 Что ж? — огненный змей изломил свое жало,
 И весь невредимый хохочет утес.

«Утес» у Бенедиктова — это поэт, сопоставленный рядом сравнений и метафор с могучим явлением природы. Именно в этом сопоставлении человеческого и природного, в их отождествлении убежденный шеллингианец Шевырев увидел поэтическую мысль, *поэзию мысли* Бенедиктова. Тут можно прибавить, что утес у Бенедиктова не только воплощение силы и гордости поэта, он дан в мужественном противостоянии громам и силам неба вообще. Это должно было импонировать сверстникам молодого Тургенева. А начальству, цензуре, благонамеренной критике в стихах Бенедиктова должна была нравиться их свобода от злобы дня, о которой еще продолжал напоминать, к общему недовольству (от царя до светских салонов), Пушкин, стихами «На выздоровление Лукулла» например.

И в обращенности ко всем, а не к избранным, к читателям, а не к поэтам, не к элите, была новизна стихов Бенедиктова, понятая, как кажется, Лермонтовым.

Какие у нас основания так думать?

Сборник Лермонтова 1840 года построен контрастно «московской» поэзии: там «я» в центре, там все время ищутся пути к этому «я», и негативно, и позитивно. «Нет, я не Байрон...» — означает *масштаб* в собственном о себе представлении, но ничего не говорит, о чем же этот «избранник» собирается поведать миру.

Значительная часть «московской» лирики циклизуется вокруг женских персонажей — предметов любви и виновниц страданий лирического «я». Те же темы изложены в драматической форме в пьесах этого времени.

Немногое из раннего периода, признанное позднее критиками и читателями («Ангел», «Парус»), написано вне привычной «московскому» Лермонтову концентрации вокруг «я». Эти немногие стихи именно поэтому могли быть в литературном сознании подверстаны к «петербургской» лирике.

Петербургский период начинается с «Бородина» и «Смерти поэта». И в той и в другой вещи нет центрирующего «я». Переделанное в 1836 году «Поле Бородина» — теперь «Бородино» —

освобождено от всяких воспоминаний о войнах XVIII века, оно выключено из традиции, оно дано как неповторимое событие национальной истории.

Неопределенное «я» («Поле Бородина») — не то поэт, не то участник сражения, а может быть, и то и другое, — заменено рассказчиком-солдатом. А главная тема вещи, сближающая ее с «Думой» и другими стихами сборника 1840 года, — это контраст времен, контраст поколений. В «Смерти поэта», где нет «я», есть нечто с точки зрения нашей темы очень любопытное: лицо, от имени которого идет рассказ о гибели поэта, все время обращается к тем, кого оно винит в смерти Пушкина, они для него — это «вы»: «А вы, надменные потомки...», «И вы не сможете всей вашей черной кровью...» Кто же тот, кто к ним обращается? «Какой-то совершенно никому не известный некий господин Лермонтов — гусарский офицер», как писала брату Софья Карамзина*.

Этому «вы», которое прозвучало в «Смерти поэта», противостоит не корнет Лермонтов, о существовании которого читатели только что узнали, а не обозначенное, но остро ощутимое «мы». Начальство, когда ему стали известны криминальные 16 строк, так называемое «прибавление», сразу решило, что это стихотворение — голос «партии»; об этом же писали дипломаты из Петербурга в донесениях своим правительствам**.

Преувеличивая размеры опасности в собственно политическом смысле, начальство не ошиблось в литературном отношении. Не названное «мы» — это единомышленники Лермонтова, ему, конечно, незнакомые, его поколение — вот от имени кого говорил он в «Смерти поэта».

Так еще не названное, но подразумеваемое и остро ощущаемое, затекстовое «мы» появляется в «Смерти поэта», чтобы в «Думе» не только прозвучать фактически, но и полностью вытеснить «я» самого поэта, которое нужно в этой вещи только для того, чтобы у читателей не возникло неверного представления о непричастности поэта к этому «мы». После того как сказано, что поколение «наше», сомнений уже быть не может.

«Дума» выражает *наше* мироощущение, поэт говорит о своем поколении («богаты мы, едва из колыбели», «жизнь для нас»).

* Письмо от 22 февраля 1837 г. Цит. по: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 174.

** Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина: Исследования и материалы. М., 1987. С. 325—328, 330, 333, 335, 340 и сл.

Следовательно, отсутствие привычного для нас в «московской» поэзии «я» в «Думе» не случайно, а преднамеренно. Поэт мог бы себя отделить от тех, о ком он говорит, но здесь не «вы» (как в «Смерти поэта»), здесь «мы», наше поколение. Вслед за темой «поколения» у Лермонтова появляется, в его собственной, оригинальной трактовке, тема поэта и толпы: «Толпу ругали все поэты», — иронически замечает у Лермонтова Читатель в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840). Вспомним пушкинское стихотворение «Поэт и толпа». У Пушкина толпа говорит поэту о себе и ждет от него понимания и сочувствия:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.

Лермонтов перевернул ситуацию: у него в стихотворении «Не верь себе» поэт со своими душевными терзаниями жалок по сравнению с каждым человеком *из толпы*. Исторически это означало решительную перемену всей системы поэтических ценностей, а следовательно, и переоценку места поэзии в социально-культурных отношениях. Лермонтов говорит за толпу и от ее имени: «Какое дело *нам*, страдал ты или нет?..»

«Толпа» — это то большинство, о котором Лермонтов сказал Самарину: «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого»*. «Толпа» страдает, не понимая этого и тем более не понимая причин своего страдания. И это непонимание «большинства», «массы», как сказали бы в наше время, — предмет забот и раздумий поэта Лермонтова, который эту трагедию толпы понимает.

Поэт Лермонтов находит для себя в социальной ситуации особое место. Если он не с «мечтателями», то с кем же? Он ведь и не человек толпы, хотя видит ее страдания и понимает ее. Поэт Лермонтов со своим поколением — как мы видели это в «Думе».

Что же такое «поколение», какого рода это понятие, откуда оно идет? XVIII век его не знал, поскольку он не видел вокруг

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 304.

себя истории, а находил ее только в книгах о республиканских временах Рима и героической борьбе Спарты. Историю вокруг себя, в своей жизни европейцы стали ощущать и осознавать под воздействием эпохи 1789—1815 годов. Так появилось осознанное отношение к смене исторических эпох, а в жизни каждой страны — к смене поколений. Пушкин в так называемом «Романе в письмах» говорит об интервале между поколениями примерно в десять лет (кстати, так же позднее считал и Эйхенбаум). Поэтически это свое понимание смены эпох и поколений Пушкин высказал в послании «К вельможе». Его оценка нового поколения, которое идет на смену людям 1820-х годов, — это холодное и недоброжелательное мнение стороннего наблюдателя, человека, которому чужды и не очень понятны заботы новых людей:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
 Едва опомнились младые поколенья.
 Жестоких опытов собирая поздний плод,
 Они торопятся с расходом свесть приход.
 Им некогда шутить, обедать у Темиры,
 Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
 Звук лиры Байрона развлечь едва их мог...

Это можно принять за объективную картину смены эпох и поколений. На самом же деле — разве новые поколения остались равнодушны к поэзии Байрона? Это звучало как обвинение, даже как оскорбление. И острота нападок на Пушкина за это послание вызвана была не адресатом, Юсуповым, а его, послания, *антиромантическим* пафосом. Юсупов-адресат был только удобной мишенью.

Пушкин рвал с романтиками, и они вызов приняли; он, желая или не желая, все свои симпатии от современности перенес на XVIII век, на время Екатерины и Державина.

Лермонтов себя ощутил и осознал поэтом своего поколения, каким бы оно ни было и каковы бы ни были его слабости и даже пороки.

Понятие «поколения» получило в XX веке необходимую научную разработку. Особенно интересна и плодотворна концепция поколения, которую предложил испанский мыслитель Ортега-и-Гассет*. По его мнению, жизнь каждого человека — это драма, где характер, сюжет и постановка зависят от норм и

* См.: *Sturm F. G. Ortega's «Idea of Generations»: Methodology for Intellectual History // Centenario Ortega y Gasset. University of New Mexico. Madrid, 1985. P. 93—103.*

обычаев, которые определяют жизненное чувство каждого поколения. Поколение, которое всегда состоит из мыслящего меньшинства и пассивного большинства, само по себе представляет динамический компромисс между массой, и личностью; этот компромисс и является движущим началом исторической эволюции.

«Мыслящее меньшинство» Лермонтова приняло и полюбило*, хотя самое появление сборника его стихов в 1840 году удивило даже доброжелательную критику. В. Межевич, в прошлом соученик Лермонтова по Благородному пансиону, писал в рецензии на этот сборник: «...надобно иметь много силы, много самобытности, чтобы к стихам приковать общее внимание в то время, когда стихи потеряли весь кредит и оставлены мальчикам в забаву»**.

Но даже недоброжелательная критика заметила новую для эпохи и для русской поэзии вообще установку — отказ от центрирующего «я» и замену его темой поколения, «мы». Шевырев выразил это впечатление, может быть, резче всех. Он писал, что по стихам лермонтовского сборника 1840 года невозможно «начертать портрет лирика»***, тогда как в стихах Бенедиктова он увидел привлекательный для него образ мыслящего поэта.

Невозможность «начертать портрет лирика», если отбросить в этом определении оценочный момент, означала, что Лермонтов пришел в русскую поэзию с новой поэтической программой — как выразитель новой эпохи общественного сознания, когда страдания несознающего большинства уже стали глубокой внутренней причиной страданий сознающего меньшинства.

Понять «страдания большинства» — это дело поэта. И не только понять, но в идеале, как конечная цель, выразить. А пока Лермонтов преимущественно занят страданиями тех, кто их понимает, кто сознает, как Печорин, что если жизнь — это пир, то не веселый, а печальный. После дуэли с Грушницким, сосланный в крепость к Максиму Максимычу, Печорин

* См.: Гиллельсон М. И. Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 253—260.

** Межевич В. С. Стихотворения Лермонтова // Северная пчела. 1840. № 284.

*** Шевырев С. П. Стихотворения Лермонтова // Москвитянин. 1841. Ч. 1.

записывает: «Я думал умереть, это было невозможно: я еще не осушил *чаши страданий*, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (127)*.

Страдание как обязательный удел мыслящего человека поколение Лермонтова ощущало во всех его стихах, даже в таких, казалось, спокойных и безмятежных, как «Горные вершины». Вот свидетельство такого понимания. Николай Елагин писал отцу 18 августа 1840 года: «Читали вы в “Отечественных записках” стихи Лермонтова, перевод из Гете? Стихи эти очень понравились Москве, и кто оттуда к нам ни приедет, всякий непременно знает их наизусть и хвалит. Я сочинил музыку на эти стихи, и они поются у нас в Люблино с утра до вечера»**.

Напомню это стихотворение:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Последняя строка с ее резким утвердительным ответом на невысказанные, но подразумевающиеся жалобы уставшего от дороги (от жизни) человека подготовлена предпоследней строкой, которая резко контрастирует по своей императивно-разговорной форме с предшествующим шестистишием.

Два первых двустишия дают два соположенных, хотя и контрастных, понятия-образа: *вершины* — *долины*. Каждое из них является семантическим и грамматическим центром «своего» двустишия. При очень тщательно продуманном параллелизме конструкции, есть и существенные различия. Эпитеты разнопорядковые: *горные* — *тихие*, но если второй, *тихие*, однозначен, то эпитет *горные* содержит и дополнительные значения, всегда в поэзии связанные с понятием «гора» и производными от него. Эпитет *горные* дает не только исходную точку для описания, он предполагает как обязательный элемент существования «долин», контрастных «горам» не только по расположению, но и по образу своего бытия. Тем более важно для этого

* Ссылки в скобках здесь и далее на страницы по изданию: *Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений / Под редакцией Б. М. Эйхенбаума. М.; Л., 1948. Т. IV.*

** *Гиллельсон М. И. Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных. С. 256.*

стихотворения то, что объединяет эти контрастные понятия — сон, покой, тишина.

Глаз поэта видит и то, чего не происходит на самом деле: появляющиеся в пятой и шестой строках глаголы действия (*пылит, дрожат*) даны с отрицательной частицей *не* и означают отсутствие действия — они уточняют, конкретизируют картину всеобщего сна и покоя, в котором находится природа. Ее не тревожит ни ветер, ни присутствие человека, который мог бы проехать или пройти по дороге. И концовка, с ее прямым обращением поэта к читателю («ты»), разрушает этот мир покоя, это царство сказочной спящей красавицы и вводит тревожно мятущегося героя, для которого отдых и покой возможны только в смерти.

Именно скрытый, но ощущаемый трагизм и, следовательно, неопровержимость последней строки объединяли это стихотворение, в оригинале, у Гете, звучащее как спокойная медитация, с лермонтовским строем чувств и с его обостренным ощущением трагизма любой жизненной или психологической ситуации. И это, пожалуй, более всего поражало читателей-современников — умение поэта уловить в самой простой, не трагической и даже не драматической ситуации скрытую энергию трагизма.

Даже непримиримый идеологический противник Лермонтова С. Бурачок увидел его поэтическое превосходство над недавним кумиром, Бенедиктовым: «Это замечательный стихотворец, очень и очень не последний, может быть, из нынешних “стихотворцев”. Стих славный, стальной: он и гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли. Но отличительное достоинство этого стиха — в нем столько слов, сколько нужно их для полного и ясного выражения мысли. <...> Ежели совершенный стих должен в чтении сохранять всю естественность и свободу прозы — а это действительно так, — то стих Лермонтова очень близок к совершенству. <...> Он совершенно противоположен стиху Бенедиктова, увешанному метафорическими серьгами, браслетами, фероньерками, где брильянтовыми, а где, и большей частью, стразовыми, оттого что в них иногда, за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических гранях стиха, — “вода”, простая, стеклянная вода» *.

Перестроив свою лирику, изгнав из нее себя как центрального героя, Лермонтов не ввел в сборник 1840 года несколько

* Бурачок С. О. Стихотворения Лермонтова // Маяк. 1840. Ч. XII. Раздел 4. С. 152.

сугубо личных стихотворений, таких как «Я не хочу, чтоб свет узнал...», «Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Гляжу на будущность с боязнью...», где всюду идет речь о *нем*, о его судьбе, где нет ни «поколения», ни «толпы». Лермонтов нашел другую форму для воплощения собственного лиризма. Это отметил Сенковский в статье о «Герое нашего времени»: «Лермонтов счастливо выпутался из самого затруднительного положения, в каком только может находиться лирический поэт, поставленный между преувеличениями, без которых нет лиризма, и истиной, без которой нет прозы. Он надел плащ истины на преувеличения, и этот наряд очень к лицу им» *.

Если высвободить смысл из-под покрывала красноречия, которым Сенковский украсил свою фразу, то он верно почувствовал, что Лермонтов нашел для своего лиризма место и форму в прозе. Главное, что составляет своеобразие прозы Лермонтова в «Герое нашего времени», — это ощущение скрытого под внешним течением сюжета истинного содержания внутренней душевной жизни, кипения страстей и работы мысли Печорина.

Восторги Тургенева, Чехова, Льва Толстого по поводу «Тамани» известны. С. Дурылин рассказал, что в 1909 году на его вопрос, «какое из произведений русской прозы он считает совершеннейшим с точки зрения художественной, Лев Николаевич, нимало не колеблясь, назвал “Тамань” **». После того как Печорин спасся от грозившей ему смерти, он впервые в «Тамани» говорит о своих чувствах: «Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг ч е с т н ы х к о н т р а б а н д и с т о в? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (65).

В «Тамани» все время идет внутренняя борьба в сознании Печорина между маской служащего офицера, которого беспокоит только выполнение служебного приказа, и поэтически восприимчивой личностью, для которой красота важнее всего.

Ночные морские пейзажи в «Тамани» по выразительности не уступают тому, что к этому времени уже было создано в рус-

* Цит. по статье Э. Э. Найдича «“Герой нашего времени” в русской критике», в кн.: *Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени*. М., 1964. С. 166.

** *Дурылин С. Н.* На путях к романтизму // *Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Сборник 1 / Под ред. Н. Л. Бродского и др.* М., 1941. С. 250.

ской поэзии. При этом Лермонтов совершенно не употребляет эстетически-оценочных эпитетов: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее (лачужки. — *И. С.*), и внизу с беспрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию...» (55). И всего замечательнее скупость, с которой Лермонтов говорит о море: ни длинных описаний, ни прихотливых сравнений. Он как бы перенес в свою прозу дисциплину своих поэтических определений. Пронизанность рассказа морем, морской стихией создается тем одновременно и сюжетным, и стилистическим обстоятельством, что оба персонажа, противостоящие Печорину, — девушка и Янко, — даны в рассказе как порождение морской стихии. Это подчеркнуто прозвищем девушки («русалка»), ее ночными прогулками по берегу, ее песней, ее ожиданием гостя, который появляется из моря и туда же уходит вместе с «русалкой». И чуть-чуть не осуществленное намерение «русалки» утопить Печорина представлено в рассказе как подобие жертвы морю.

Море, по укрепившемуся в русской романтической поэзии представлению, символ свободы; «Прощай, свободная стихия» — этими словами начинается стихотворение Пушкина «К морю» (1824), в котором тема свободы впервые так прочно и естественно отождествлена с морем.

Янко и «русалка», она же «ундина», — дети моря, свободные люди, сами определяющие свою судьбу, независимые и вольные, не обязанные являться «по начальству» и выполнять его предписания. Может быть, поэтому возникает в рассказе Печорина такая щемящая сердце нота, когда он видит лодку, в которой уплывают Янко и «русалка»: «Ветер дул от берега: они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой мальчик все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно» (65).

Печорин в «Тамани» не видит своей вины перед «честными контрабандистами», которых он вынудил бежать в поисках более безопасного места. Он винит «судьбу»: мысли о том, что каждое его вольное или невольное вторжение в чужую жизнь кончается печально или трагически, у него не возникает — так же, как не появляется у него раскаяния в «Бэле», где он становится виновником гибели Бэлы, ее отца, несчастья Казбича и соучастником преступления Азамата. Только в той части «журнала» Печорина, которая действительно построена как

дневник, он пытается понять себя и смысл собственных поступков и действий.

Своего рода стилистическую формулу для дневника Печорин находит сам. Так, о своих разговорах с единственным человеком, с которым для него возможно взаимопонимание, Печорин записывает для себя: «Одно слово — для нас целая история» (75).

Вот и «чаша страданий» — образ, возникающий совершенно неожиданно в журнале Печорина, — содержит в себе целую «историю», как, впрочем, все те дневниковые записи, где он, отвлекаясь от, так сказать, «текущих дел», то есть от двойной интриги, которую он затевает от скуки, размышляет о себе. Мотив «страдания» возникает снова в той записи, в которой Печорин объясняет самому себе, зачем он затевает интригу против Грушницкого и Мери: «Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости?» (99). И далее идет рассуждение о том, что такое страсти, как они соотносятся с идеями и чем в конечном итоге определяется смысл жизни и высший уровень сознания: «...душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно. <...> Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» (99).

По Печорину оказывается, что искать объяснения своих страстей и действий человек может только в самом себе и что это есть высшее состояние самопознания. Следовательно, как каждое слово в дневнике Печорина — это «целая история», так и несколько эпизодов из жизни офицера кавказской армии превращаются у Лермонтова в «историю души человеческой», которая «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (54), по его ироническому заявлению.

Устойчивое читательское впечатление от героя времени, каким представил Печорина Лермонтов, внесло очень важную дополнительную черту в литературный облик его автора. Читатели отождествили Лермонтова с Печориным, увидели в персонаже портрет автора. Решение Николая I, что Лермонтову надо перевоспитаться на кавказской войне, относилось в равной степени и к его персонажу.

Впервые в прозе осуществилось то, что уже стало привычным для русской романтической поэзии. Его прозу прочли так, как привыкли читать романтиков, как читали Байрона или Ламартина, Веневитинова или Бенедиктова. И если до Лермон-

това стихи и проза как-то могли в русской литературе сосуществовать, хотя первенство и переходило к прозе, то лермонтовский роман убедил и критику и читателей, что время стихов ушло и наступает эпоха прозы.

Пушкин строил свою прозу как антитезу стихам, на другой стилистической основе; Марлинский перенес в прозу весь блеск и все красноречие романтической поэзии, частью чужой, а частью — собственной; Лермонтов избежал таких крайних позиций, как мы теперь понимаем, не оправдавших себя.

Конечно, опыт обоих предшественников он использовал; но, если персонажи Пушкина рассказывали только о том, что с ними происходило, а не то, о чем они думали, а персонажи Марлинского излагали свои суждения о других, выражали свои страсти, Печорин стал судить себя, объяснять себя, да так, что в романе образовался рядом с прагматическим сюжетом (интригой) другой, параллельный роман мысли, роман самопознания.

Всю свою поэзию мысли, всю силу мыслительности, как говорили в 1830-е годы, выраженную в его же поэтическом творчестве 1836—1841 годов, Лермонтов сумел высказать в прозе.

Так по странному ходу истории поэт Лермонтов создал прозу, которая не только «убила» на полустолетие поэзию, но и стала основой классической русской прозы, отменившей надолго романтизм, — прозы от Тургенева до Чехова.

Как сказала однажды Анна Ахматова о Лермонтове: «В прозе он опередил сам себя на целое столетие»*.

И кажется, мы имеем право сказать, что романтик Лермонтов стал основоположником русской реалистической прозы XIX века.



* Œuvres et opinions. Moscou, 1963. No 3. P. 140.