

**НА ПУТЯХ К РЕАЛИЗМУ**

В предлагаемой работе автор не делает попытки поставить во всем его объеме вопрос об эволюции творчества Лермонтова от романтизма к реализму, и тем менее пытается он решить этот сложный вопрос. Автор лишь делится своими исследованиями отдельных стадий, пройденных Лермонтовым на путях к реализму.

**1**

В обширном и искреннем дневнике, который Лермонтов, под видом лирических стихотворений, вел в течение всего своего отрочества и ранней юности, есть запись исключительной ценности. Она помечена Лермонтовым: «1831-го июня 11 дня». Эта запись открывается словами:

Моя душа, я помню, с детских лет  
Чудесного искала.

*(Т. I, стр. 173.)*

Нельзя проще, яснее и точнее определить себя как поэта-романтика, чем сделал Лермонтов в первой же строке своего признания. Если заменить в этом признании слово «душа» каким угодно словом, выражающим творческую волю поэта, то можно сказать, что в течение нескольких лет эта воля поэта была устремлена на поэтические поиски «чудесного».

Четырнадцатилетний мальчик, принимаясь за первые поэмы, уносится в них как можно дальше от текущей действительности, от России 20-х годов и, не отваживаясь еще на самостоятельный полет, на чужих крыльях поэзии Пушкина, Козлова, Жуковского, Байрона переносится в чудесные края романтического вымысла —

на байронизированный Кавказ, на фантастическое море корсаров, в идеализированную, по Шиллеру, Испанию, в древнеславянский Новгород, реконструированный по героическим мечтам Рыльева. Пятнадцати лет Лермонтов приступает уже к созданию собственного «чудесного» вымысла. Он не удовлетворен романтически-чудесной географией («Кавказский пленник», «Черкесы», «Корсар») и такой же чудесной историей («Олег»): он пытается создать свою романтически-чудесную космологию, свою небесную предисторию — пишет в 1829 г. первый очерк «Демона».

«То был безумный, страстный, детский бред», — отозвался впоследствии поэт об этой своей работе, но ей отдал он около десяти лет жизни, мысли, творчества.

Ко времени, когда в лирический дневник Лермонтова была внесена указанная запись, поэт уже был автором десяти поэм и около двухсот стихотворений и имел право на основании этого большого поэтического материала сделать те дальнейшие признания, которые находятся в достопамятной записи 11 июня 1831 г.:

Как часто силой мысли в краткий час  
Я жил века и жизньию иной,  
И о земле позабывал. Не раз  
Встревоженный печальною мечтой  
Я плакал; но все образы мои,  
Предметы мнимой злобы иль любви,  
Не походили на существ земных.  
О нет! все было ад иль небо в них.

*(Т. I, стр. 173.)*

Невозможно лучше характеризовать раннюю лирику, поэмы и драмы Лермонтова, чем это сделал он сам в этих строках. Кого бы Лермонтов ни брал своим героем в эти годы, себя ли со своими мечтами, мыслями и желаниями, или других людей, и где бы и когда бы ни жили и ни действовали эти люди, в истории или в современности, на Кавказе в эпоху Александра I или при вещем Олеге, в дворянском особняке

грибоедовской Москвы или на берегах Гвадалквивира, — все равно эти люди «не походили на существ земных».

Неприятие бытия как данности; отталкивание от сущего как от неполного и несовершенного; отвержение земного и действительного как случайного и безобразного, — все это лежит в основе мировоззрения и жизнечувствия каждого поэта-романтика XIX столетия. Это же воззрение на жизнь не миновало и юношу Лермонтова: по крайней мере, оно лежит в основе главных его произведений ранней поры.

«Исканием чудесного» объясняются все любимые образы Лермонтова. Его героями были всегда люди иные, чем те, с которыми он встречался в жизни: люди отважных исканий, сильных страстей, люди дела, существование которых похоже на бурный стремительный

### 165

поток. Таких героев Лермонтов-поэт искал повсюду, но особенно охотно в иных странах, о которых можно было думать, что там живут полнее, чем у нас, или в иных эпохах, когда человек знал жизнь более непосредственную, менее стесненную условностями, или, наконец, в иных мирах, населенных иными, чем человек, существами»<sup>1</sup>.

Для писателя-реалиста жизнь и человек существуют в их данности, в их несомненном бытии во времени, пространстве, в истории. В своем творчестве писатель-реалист стремится постигнуть законы человеческого бытия, он старается показать жизнь в полноте ее явлений. Наоборот, поэт-романтик отказывается исходить в своем творчестве от жизни как данности. Поэт-романтик — в его историческом явлении в Европе XIX столетия — всегда пытался переформировать жизнь и человека: он не изображает жизнь — но строит ее заново, по собственному плану и по пропорциям, которые измышлены им самим.

В своей ранней поэтике Лермонтов разделял это воззрение немецких и французских романтиков 1820-х гг. Вот отысканная им тогда формула творческого процесса:

Одно воображение творит<sup>2</sup>  
Тот новый мир, который заставляет  
Нас презирать бесчувственную землю.

(Т. I, стр. 287.)

Поэт, по Лермонтову, строит свой поэтический мир изнутри себя, и этот мир, построенный поэтом, есть полнейшая антитеза миру земному: «новый мир», «сотворенный одним воображением», так прекрасен, что он заставляет «презирать бесчувственную землю».

Поэт уверен, что, замкнувшись в этот самодовлеющий «мир иной», созданный им самим, он обогатится высоким познанием, недоступным для тех, кто находится в плену у действительности.

Мои неясные мечты  
Я выразить хотел стихами, —

признается Лермонтов, обращаясь в своем послании к «Н. Ф. И...вой»  
(1830)

Но взор спокойный, чистый твой  
В меня вперился изумленный.  
Ты покачала головой,  
Сказав, что болен разум мой,  
Желаньем вздорным ослепленный. —

Я, веруя твоим словам,  
Глубоко в сердце погрузился,

166

Однако же нашел я там,  
Что ум мой не по пустякам  
К чему-то тайному стремился,  
К тому, чего даны в залог  
С толпою звезд ночные своды,  
К тому, что обещал нам бог,  
И что б уразуметь я мог  
Через мышления и годы.

*(Т. I, стр. 70—71.)*

В «Послании к И...вой» — девушке, к которой поэт был равнодушен — раскрыт примечательный эпизод из истории внутреннего развития Лермонтова. Усомнившись на миг, под влиянием любимой девушки, в верности своей романтической теории творчества, поэт, пройдя некое самоиспытание, пришел к старому выводу о возможности этого познания и о том, что на путях этого познания ему откроются великие тайны бытия. Запись лирического дневника от 11 июня 1831 г. продолжает, развивает и дополняет мысли и чувствования, выраженные в послании к «Н. Ф. И...вой».

Лермонтов испытывает муки слова. Творимый им «мир иной» так прекрасен и в то же время, оторванный от земного и человеческого, он так безобразен, что оказывается не подвластным слову и может быть отражен только в звуках. Но и звуки поэзии — это только «скучные песни земли»; они недостаточно емки, чтоб выразить полноту иного бытия, они недостаточно светлы, чтобы не замутить чистоту небесного звучания:

Холодной буквой трудно объяснить  
Боренье дум. Нет звуков у людей  
Довольно сильных, чтоб изобразить  
Желание блаженства. Пыл страстей  
Возвышенных я чувствую, но слов  
Не нахожу и в этот миг готов  
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь  
Хоть тень их перелить в другую грудь.

*(Т. I, стр. 173—174.)*

Этот отрывок, все из той же записи лирического дневника Лермонтова, мог бы войти замечательным документом в не написанную еще никем «Историю муки слова у романтиков».

Юношеская лирика Лермонтова переливает всеми тонами романтической выпренности и упорной надмирности. Лермонтов-юноша пишет, старается писать, по собственным словам, так,

Чтоб бытия земного звуки  
Не замешались в песнь мою.

Лермонтов в юные годы очень много заботится о том, что относится к музыке в его стихах, — о ритмах и метрах, о строфике

167

и мелодике, и очень мало озабочен тем, что тесно связано с «бытием земным», — красками и линиями, точностью эпитетов, живой правдой образов, верностью глаза и меткостью руки. Его ранние стихи и поэмы иногда хорошо звучат, но они не дают ничего видеть<sup>1</sup>. Они не улавливают, по выражению Баратынского, «лица необщего выраженья» ни у людей, ни у природы. Ранние стихи Лермонтова поражают тем, что самым различным явлениям из человеческого и природного мира придают одно «общее выражение» — романтическое.

Я видел юношу, он был верхом  
На серой, борзой лошади — и мчался  
Вдоль берега крутого Клязьмы. Вечер  
Погас уж на багряном небосклоне,  
И месяц в облаках блистал и в волнах...  
— Он мчится. Звучный топот по полям  
Разносит ветер; вот идет прохожий;  
Он путника остановил, и этот  
Ему дорогу молча указал  
И скрылся, удаляясь в дубраве.  
И всадник примечает огонек,  
Трепещущий на берегу противном,  
И различил окно и дом, но мост  
Изломан... и несется быстро Клязьма...  
Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул  
Коня — и шумные плеснули воды  
И с пеною раздвинулись они.

(Т. I, стр. 200—201.)

Есть вероятность, что эти стихи причастны к стихам, вызванным влюбленностью Лермонтова в Н. Ф. Иванову. Исследователями было высказано даже предположение, что на берегу Клязьмы было имение Ивановых, куда Лермонтов ездил из Москвы.

Но было бы тщетно отыскивать в приведенном отрывке черты среднерусской природы, среди которой вырос Лермонтов, — их нет ни одной. Пред нами общеромантический пейзаж, оживленный условными общеромантическими же фигурами тоскующего юного всадника и случайного путника. Кто этот путник? Он мог столько же быть русским крепостным крестьянином, сколько шотландским пуританином: в лермонтовскую романтическую схему можно подставить любого жителя всех частей света, как в алгебраическую формулу можно подставить любое число. Реке Лермонтов дал имя Клязьмы, но дал только имя, не отыскав ни одного признака, по которому можно было бы узнать реку средней России. Вместо тихой русской реки, со спокойным течением, в пологих

168

берегах, пред нами обычная декоративная река общеромантического пейзажа: в «крутых» берегах, она «несется быстро», ее «шумные воды» вскипают «пеною» под конем романтического всадника, — вместо Клязьмы, мирно текущей в Московской и Владимирской губерниях, пред нами чуть ли не горный поток, бурный Терек или, по крайней мере, пушкинский шумный Гвадалквивир.

Романтический юноша, скакавший среди этого романтического пейзажа, «заплакал» в тоске, и из глаз его скатилась

Отчаянья свинцовая слеза.

На год раньше такая же точно слеза скатилась из глаз демона:

И странно: из потухших глаз

Слезка свинцовая катится.

*(Первый очерк «Демона», 1829.)*

Эта слеза — такой же общеромантический образ, как юноша, ее проливший, как чувства, которые он переживает, как путник, которого

он встречается, как пейзаж, среди которого он едет.

Что это так, легко доказать, перелистывая лирический дневник Лермонтова.

Прочтем еще одно стихотворение:

Блистая, пробегают облака  
По голубому небу. Холм крутой  
Осенним солнцем озарен. Река  
Бежит внизу по камням с быстротой.  
И на холме пришелец молодой  
Завернут в плащ недвижимо сидит  
Под старую березой. Он молчит,  
Но грудь его подымается порой;  
Но бледный лик меняет часто цвет; —  
Чего он ищет здесь? — спокойствия? — о нет! —

Он смотрит в даль: тут лес пестреет, там  
Поля и степи, там встречает взгляд  
Опять дубраву, или по кустам  
Рассеянные сосны. Мир как сад  
Цветет — надев могильный свой наряд:  
Поблекнувшие листья: жалок мир!  
В нем каждый средь толпы забыт и сир;  
И люди все к ничтожеству спешат...

*(Т. I, стр. 193.)*

Стихотворение кажется прямым продолжением предыдущего; правда, вместе с общеромантической «дубравой» здесь упоминается «береза, сосны», но они появляются здесь так же, как в предыдущем стихотворении Клязьма: появляются как номенклатура, прикрывающая все тот же обобщенный романтический пейзаж,

в котором нет живых очертаний и красок местности, в котором все принесено в жертву колориту романтического уныния («могильный наряд» природы). «Пришелец молодой» данного стихотворения так же

безлик и бесплотен, так же укрыт поэтом под общеромантическую шапку-невидимку, как и «всадник» «Видения».

А между тем приведенные стихи, вместо заглавия, носят самую определенную помету: «7-го августа. В деревне, на холме, у забора». Иными словами — это листок из дневника Лермонтова. «Пришелец молодой» — это сам Лермонтов под романтическим гримом. «Мир, надевший могильный свой наряд», — это мирное, веселое подмосковное Средниково. В Средникове Лермонтов провел июль и август 1831 г. (см. его собственноручную помету от 29 июля в приписке к стихотворению «Желание»: «Средниково. Вечер на бельведере»), но все очертания пейзажа Средникова исчезли здесь под романтическим гримом точно так же, как собственное лицо Лермонтова исчезло под гримом «молодого пришельца».

Еще первыми исследователями творчества Лермонтова — в их числе обстоятельнее других А. Д. Галаховым — была установлена родственность героев ранних поэм Лермонтова, точнее сказать — передвижение одного и того же мятежного героя из одной поэмы в другую. Самый переход этого героя из страны в страну был возможен только потому, что переходивший герой был создан из романтического тумана и не имел твердой социально-психологической характеристики своей личности.

Действие поэмы «Исповедь» (1830) происходит на юге, но это узнается только по одному признаку, по одному слову:

Светило южное текло,  
Беспечно, пышно и светло.

Что действие поэмы происходит не в Италии, не в Грузии, не в Абиссинии, а в Испании, это также узнается лишь по одному признаку и опять по одному слову:

Крутась бежал Гвадалквивир.

Герой поэмы — «отшельник молодой», сидящий в «монастырской тюрьме». К какой принадлежит он народности, об этом можно узнать также только из одной строки и из одного слова:

Испанец родом и душой...

*(Т. III, стр. 104.)*

Если в поэме в 226 стихов вычеркнуть только три слова: южное, Гвадалквивир и испанец — мы, ничего не меняя ни в сюжете, ни в сценарии поэмы, ни в характере ее героя, можем перенести действие поэмы и ее героя в любую страну, в любую эпоху, когда существовали христианские монастыри, а если вычеркнуть в поэме еще два слова: «мадонна» и «херувим», то действие поэмы может происходить и в Индии и в Сиаме, —

170

всюду, где есть буддийские монастыри. Герой поэмы — в своем психологическом существе — не прикреплен ни к какому историческому укладу жизни, в своем бытии не связан ни с какой социальной почвой.

Лермонтов-юноша долго не искал и не знал выхода из этого круговорота романтических мнимостей, переходящих одна в другую и одинаково лишенных дыхания жизни. Он усердно менял свои романтические декорации — северный пейзаж на южный, монастырь на замок, корабль корсара на саклю горца; он обновлял костюмировку действующих лиц — папаху черкеса заменял скуфьей монаха, мундир русского офицера сменял звездным плащом Азраила, но он неизменно оставался в одном и том же кругу действия, с одним и тем же составом действующих лиц.

Невидимым режиссером этого романтического кругового действия, как установлено исследователями, был Байрон. В помощниках режиссера числились Альфред де Виньи, Козлов, Марлинский и другие романтики. Список этих «режиссеров и помощников режиссера» романтических действий и сценариев, увлекавших юношу Лермонтова, подробно разработан исследователями: он достаточно велик и достаточно пестр.

Лермонтов никогда не порвал бы прекрасной, но коварной цепи этого пестрого круговорота романтических мнимостей и навек остался бы

талантливым последователем величайшего из поэтов-романтиков, если б в нем не прозябало зерно истинного, действительного самосознания — самосознания великого поэта, кровно связанного со своим народом, со своей страной и ее историей.

## 2

Лермонтов дважды сопоставлял свой жизненный жребий со жребием Байрона.

В 1830 г. он писал:

Я молод; но кипят на сердце звуки,  
И Байрона достигнуть я б хотел:  
У нас одна душа, одни и те же муки; —  
О если б одинаков был удел!.....

Как он, ищу забвенья и свободы,  
Как он, в ребячестве пылал уж я душой,  
Любил закат в горах, пенящиеся воды,  
И бурь земных и бурь небесных вой. —

*(Т. I, стр. 124.)*

В мировой поэзии вряд ли найдется другое признание, в котором с такой силой и страстью было бы выражено желание одного

## 171

поэта, начинающего, срастись с судьбой другого поэта, закончившего свой путь. Лермонтов жаждет одного: чтоб его жизнь и поэзия пересказали, до последней черты сходства, жизнь и поэзию Байрона.

Когда вдумываешься в эти стихи, они кажутся отличным, хотя не намеренным предисловием к поэмам Лермонтова 1829—1831 гг. «Байрона достигнуть я б хотел» — это именно и усиливается делать Лермонтов в «Корсаре», «Двух братьях», «Двух невольницах» и т. д.

В мыслях, чувствованиях, образах, темах, сюжетах, в самом языке и стихе этих поэм слышится постоянно, как юноша-поэт старательно облекает свои звуки и мелодии в инструментовку Байрона, чувствуется постоянно, как он упорно стремится соединить собственное

поэтическое чувство и мятежную печаль с «уделом Байрона», повторяя вслед за ним «бурь земных и бурь небесных вой».

Эта байронизация собственного творчества продолжалась и в 1832 г., когда была написана самая обширная из поэм Лермонтова — «Измаил-Бей» (2277 стихов). Но в то время как Лермонтов строил свой романтический замок по самым точным планам байронической ориентальной поэмы (столкновение двух героев из двух полярно противоположных миров — горца и европейца; кроткий женский образ; яркие картины природы; драматический диалог внутри повествования; лирическая песня, введенная в ткань поэмы; трагический финал), в то время как он возводил этот самый обширный и высокий из своих романтических замков, он еще раз сравнил свой жребий поэта с жребием Байрона и вписал в свой лирический дневник коротенькую заметку:

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

*(Т. I, стр. 350.)*

Это стихотворение — великолепный образец самопознания художника. Все верно в этой самохарактеристике — вплоть до грустного и, увы, не обманчивого сознания: «Я раньше начал, кончу ране». Но самое ценное в ней — это решительный отрыв себя от литературного жребия Байрона, с которым так решительно

связывал себя поэт всего два года назад. «Я — другой»: этого сознания достаточно для нового свободного ощущения своего творческого «я», но этого мало для нахождения своего настоящего места в жизни и литературе. И Лермонтов углубляет свое самосознание поэта признанием: «Но только с русскою душой». Этим признанием юноша Лермонтов устанавливает свою кровную связь со своим народом и тем самым соподчиняет свое дело поэта верховным задачам строительства культуры своего народа:

Кто толпе (=народу) мои расскажет думы?

Еще недавно Лермонтов полагал, что эти его думы можно рассказать, только став вторым Байроном, его русским alter ego. Теперь он отвечает на этот вопрос: эти «думы расскажет» или он сам, или никто 1.

Это самопризнание, занесенное в дневник и подводившее итог многим раздумьям и сомнениям поэта, знаменует собою поворотный пункт в поэтическом пути Лермонтова. После этой дневниковой записи в стихах можно указать лишь две поэмы Лермонтова, в которых слышен еще прямой отзвук «бурь земных и бурь небесных» Байрона, — это «Хаджи Абрек» (1833—1834) и «Боярин Орша» (1835).

Но сам Лермонтов с необыкновенной твердостью подписал приговор своим поэмам, в которых он слишком явно взял себе «удел» английского поэта: ни одну из этих поэм не признал достойной печати, а когда одна из них, «Хаджи Абрек», без ведома автора была напечатана в «Библиотеке для чтения», Лермонтов, по словам А. П. Шан-Гирея, «был взбешен» 2.

Осознав свою независимость от Байрона (и в его лице от всех романтиков меньших рангов), почувствовав свое призвание как призвание писателя «с русскою душой», Лермонтов не отказался от своих освободительно-мятежных дум, от своих исконных поэтических сочувствий, — он только пытливо и упорно стал искать для них новой формы, и в этом искании он все определенной и тверже начал переходить на пути реализма.

Лермонтов не оставил после себя никаких высказываний о путях развития своего творчества, кроме тех, которые заключены в самих его произведениях; его письма, в противоположность письмам Пушкина, Л. Толстого, Тургенева и других писателей, не дают в этом отношении почти ничего. Еще меньше дают воспоминания о Лермонтове, по большей части принадлежащие лицам,

173

которых Лермонтов ни на секунду не впускал в свою рабочую комнату. Но поистине драгоценный материал, еще далеко не вполне оцененный с этой стороны, дают зато сами произведения Лермонтова, если исследователь возьмет на себя труд изучать их с точки зрения основных устремлений творческой эволюции Лермонтова.

В 1830 г. Лермонтов написал стихотворение, в начале которого вместо заглавия поставил обозначение того литературного рода, к которому оно принадлежит: «Баллада» (1830).

В избушке позднею порою  
Славянка юная сидит.  
Вдали багровой полосою  
На небе зарево горит...  
И люльку детскую качая,  
Поет славянка молодая:

«Не плачь, не плачь! Иль сердцем чуешь,  
Дитя, ты близкую беду!..» и т. д.

*(Т. I, стр. 167.)*

В том же самом году, когда написана эта «Баллада», Лермонтов, не ведший никогда прозаического дневника, записал в тетрадь, где писал стихи (тетрадь VI, ИРЛИ):

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал; ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если бы услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала моя покойная мать».

Эта прозаическая запись и эта «Баллада» одновременны. Можно с полным правом предполагать, что из прозаической записи

припомнившегося простого факта из истории своего детства Лермонтов попытался вырастить художественный образ «юной» матери (Марье Михайловне Лермонтовой был всего 21 год, когда ее сыну исполнилось три года), поющей над колыбелью сына. Но какая разница между прозаической записью и поэтической «Балладою»? Запись трогает своей внутренней правдой и поражает своей прекрасной простотой. «Баллада» же представляется холодным риторическим упражнением, написанным в духе, стиле и тоне того декоративного героического «славянизма», который был начат еще в XVIII в. Державиным, Херасковым, Карамзиным, а затем послужил формой для сентиментальных мечтаний раннего Жуковского и для гражданских чувств Рыльева. В песне, которую «славянка» поет над люлькой ребенка — ни в тоне, ни в ритме, ни в лексике ее, — нет и следа богатейшей народной лирики «колыбельных песен». «Славянка юная» не столько поет, сколько разглагольствует над колыбелью ребенка; она то осведомляет его о гражданских добродетелях его отца-воина, то снабжает его афоризмами вроде такого: «Не плачут дети на могилах, — им чужд и стыд и страх цепей». Речь — а не песня — «славянки» вся — без единого прорыва к народному языку — выдержана

174

в строе общеромантической унылости, причем участником этой унылости, с явной преждевременностью, становится сам младенец:

О, полно, рано ты тоскуешь... —

сама мать должна умерять его романтическую унылость.

Лермонтову-романтику недостаточно этой славяно-элегической сцены. Он завершает балладу появлением и смертью израненного отца, о котором шла речь в песне, и заключительной сентенцией матери-героини:

«Смотри, как умирают люди,  
И мстить учись у женской груди!..»

(Т. I, стр. 167—168.)

Всего через год после «Баллады» Лермонтов разрабатывает план трагедии из эпохи завоевания Руси татарами, героем которой должен был явиться Мстислав Черный. «Черный — прозвание от его задумчивости», — поясняет сам себе Лермонтов в плане трагедии. Весь план трагедии, все, что мы знаем о ней, свидетельствует, что замышляемой пьесе назначено было носить ярко выраженный характер романтической трагедии на освободительную тему. В сценарий трагедии должна была войти и та драматическая сцена, которую Лермонтов попытался изобразить в «Балладе».

Вот что читаем в первом отрывке плана трагедии: «Каким образом умирает Мстислав. Он израненный лежит в хижине, хозяйка крестьянка баюкает ребенка песнью: «Что за пыль пылит...» Входит муж ее израненный».

Сцена эта в точности соответствует сцене в «Балладе», но за одним существеннейшим исключением: песня «славянки» заменена подлинной народной песней. Эту знаменитую народную колыбельную песню, древнейшую из русских колыбельных песен, восходящую к ранним временам татарщины, Лермонтов если не слышал от тархановских крестьян, то мог взять из альманаха Максимовича «Денница», который вышел как раз в 1831 г., в пору замысла «Мстислава», или из «Московского телеграфа» за тот же 1831 г., где она была перепечатана в № 41.

В восьмом отрывке того же плана пьесы Лермонтов намечает такую сцену трагедии: «Мстислав проходит мимо деревни; одна женщина поет, баюкая ребенка — он радуется тому, что эта песня вдохнет ребенку ненависть против татар и что если он погибнет, то останется еще мститель за отечество».

И опять и в эту сцену Лермонтов вставляет не песню «славянки» из «Баллады», а ту же народную песню «Что за пыль пылит».

Эту же песню Лермонтов в третий раз вмещает в план трагедии в такой намечаемой сцене:

«Поместить песню: печальную, о любви или Что за пыль пылит; Ольга молодая, невинная, ангел — поет ее; входит брат ее — после паломник».

Знакомство Лермонтова с превосходной народной песней, в которой суровая историческая правда сочетается с высокой поэзией, вскрыло перед ним всю художественную фальшь и историческую неправду его нарочито романтической песни «славянки», и он зачеркнул ее бесповоротно.

Трагедия «Мстислав», в которой такое видное место занимал драматический мотив матери, убаюкивающей сына в то время, как отец находится на войне, не была написана Лермонтовым, но мотив этот продолжал жить в душе поэта и зреть для действительно художественного воплощения.

В 1840 г. («Отечественные записки», № 2) появилась «Казачья колыбельная песня».

Предание, крепко бытующее на Северном Кавказе, в казачьих станицах, утверждает, что Лермонтов написал это стихотворение под живым впечатлением пережитого в станице Червленной: молодая казачка, хозяйка избы, где остановился поэт, качала колыбель ребенка, тихо баюкая его песней<sup>1</sup>. Жизнь казачки-матери не могла не быть известна Лермонтову как кавказскому офицеру, которому, по роду службы, приходилось жить в казачьих станицах. Возможно, что Лермонтов, кроме уже известной нам «Что в поле за пыль пылит», был знаком и с другими народными колыбельными песнями, — может быть, он слыхивал и казацкую песню «Как у нас то было на тихом Дону», где поется о том, как «качала мать сына в зыбочке, берегла от солнышка красного, — не уберегла от службицы государевой».

Бесспорно одно: Лермонтов перенес издавна любимый им образ матери, поющей над сыном, на реальную почву живой действительности и на этой почве создал неподражаемый образец поэзии и народности. Все основные мотивы старой «Баллады» сохранились в новой «Песне», но какая разница! Вместо вымышленной, мертвенной «славянки», из самых звуков

«Колыбельной песни», из самого ее внешнего уклада и внутреннего лада восстает прекрасный образ матери-казачки, восстает во всей полноте жизненной правды, психологической глубины и исторической достоверности. Лермонтову не понадобилось теперь снабжать песню заключительной сценой трагического прихода раненого отца. Образ отца-воина в песне только намечен, но судьбу отца мы чувствуем в жребии сына, намечаемом матерью: вечная тягота военной

176

службы, непрерывные опасности и вероятная смерть от вражьей пули. Простыми словами поэт говорит теперь о самых простых вещах и о самых обыденных действиях — о том, как молодой казак «вденет ногу в стремя», как «возьмет ружье», о том, как мать ему «седельце боевое шелком разошьет», о том, как при проводах он только «махнет рукой», прощаясь с матерью, — и из этих простых вещей и действий, высвобожденных из-под покрова какой-либо нарочитой поэтичности, сама собой слагается картина, исполненная глубокого драматизма и обаятельного лиризма и в то же время богатая социальным содержанием.

В «Балладе» Лермонтов хотел создать апофеоз героического материнства, и оказалось, что средствами одного романтического воображения можно было создать только драматически-декоративное представление на тему о материнской доблести.

В «Казачьей колыбельной песне» Лермонтов был поэтом действительности, ни на минуту не уходя из ее исторически сложившегося круга, но создал песню, про которую Белинский писал: «Ее идея — мать; но поэт умел дать индивидуальное значение этой идее: его мать — казачка, и потому содержание ее колыбельной песни выражает собою особенности и оттенки казачьего быта. Это стихотворение есть художественная апофеоза матери; все, что есть святого, беззаветного в любви матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте. Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умильную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть выражения?»<sup>1</sup>

Исследователям народной словесности приходится теперь изучать без малого столетнюю жизнь «Казачьей колыбельной песни» в устах народа, — и прежде всего в устах тысяч матерей, баюкающих ею своих детей, — на Волге, на Урале, в Сибири, на Северном Кавказе — всюду, где слышится русская речь<sup>2</sup>.

Таков победный путь одного любимого замысла и образа Лермонтова от романтизма к реализму.

### 3

В 1829 г., будучи пятнадцати лет, Лермонтов написал стихотворение под названием «Война»:

Зажглась, друзья мои, война;  
И развились знамена чести;

177

Трубой заветною она  
Манит в поля кровавой мести!  
Простите, шумные пиры,  
Хвалы достойные напевы,  
И Вакха милые дары,  
Святая Русь и красны девы!  
Забуду я тебя: любовь,  
Сует и юности отравы,  
И полечу, свободный, вновь  
Ловить венок небренной славы!

*(Т. I, стр. 25.)*

Стихотворение это вызвано началом войны с Турцией, завязавшейся разом на двух фронтах — на Дунае и на Кавказе, но в стихотворении нет ни единой черты, по которой можно было бы судить, с кем, где и ради чего начата война. Если вычеркнуть одну строку — «Святая Русь и красны девы», можно подумать, что стихотворение представляет переложение из какого-нибудь третьестепенного древнеримского поэта, сделанное с французского перевода рукою русского романтика начала XIX столетия, любителя военно-вакхических од и дифирамбов.

В поэме «Ангел смерти» (1831), действие которой происходит где-то «под жарким небом Индостана», Лермонтову, в связи с философским замыслом поэмы, пришлось дать картину битвы. Это описание он начинает так же, как начал два года назад стихотворение «Война»:

В долине пыль клубится тучей,  
И вот звучит труба войны...

*(Т. III, стр. 156.)*

Этой трафаретной романтической фанфарой начинается столь же трафаретная романтическая картина «боя вообще», неизвестно где происходящего, неизвестно между кем возгоревшегося, неизвестно ради чего запылавшего:

Новорожденное светило  
С лазурной неба вышины  
Кровавым блеском озарило  
Доспехи ратные бойцов,  
Меж тем войска еще сходились  
Все ближе, ближе... и сразились.  
И звуку копий и щитов,  
Казалось, сами удивились;  
Но мщенье: царь в душах людей, —  
И удивления сильней.  
Была ужасна эта встреча,  
Подобно встрече двух громов  
В грозу меж дымных облаков;

178

С успехом ровным длилась сеча,  
И все теснилось; кровь рекой  
Лилась везде, мечи блистали,  
Как тени знамена блуждали  
Над каждой темною толпой,  
И с криком смерти роковой  
На трупы трупы упали;  
Но отступает наконец

Одна толпа... и побежденный  
Уж не противится боец,  
И по траве окровавленной  
Скользит испуганный беглец.

*(Т. III, стр. 156.)*

Описанный бой произошел где-то в Индостане, но в представленной картине не отыскивается ни одного признака не только Индостана, но просто южной страны. Поэт настолько далек от какой-либо конкретности, что сражающихся он просто делит на «толпы», не заботясь подыскать для воинских делений какой-нибудь более подходящий термин: отряд, полк, конница и т. д. Противник ничем не отделен от противника: нет ни единой черты (национальной, военной и т. д.), которая обособляла бы одно сражающееся войско от другого.

Лермонтов создает общеромантическую батальную картину и озабочен лишь накоплением в ней внешних эффектов военного драматизма: солнце «кровавым блеском» озаряет «доспехи ратные бойцов», «кровь рекой лилась везде», «с криком смерти роковой на трупы трупы упали» и т. д.

Эта безобразная, бескрасочная, но шумная романтическая баталия нужна поэту лишь для того, чтоб доказать свой романтико-философический тезис: падший человек оскверняет невинность природы:

Зачем в долине сокровенной  
От миртов дышит аромат! —  
Зачем? — властители вселенной,  
Природу люди осквернят.

*(Там же, стр. 155.)*

В других поэмах, как «Измаил-Бей», «Боярин Орша», сцена боя не внушена поэту его философской идеей, наоборот, она продиктована самым развитием сюжета, и тем не менее она почти так же лишена конкретных черт — исторических, географических, этнографических и т. д.

Вчитаемся в описание затихшего боя в «Боярине Орше» — поэме, переходной с романтического на реалистический путь (1835—1836):

179

Тут бой ужасный закипел,  
Тут и затих. Громада тел,  
Обезображенных мечом,  
Пестрела на кургане том,  
И снег, окрашенный в крови,  
Кой-где протаял до земли;  
Кора на дубе вековом  
Была изрублена кругом,  
И кровь на ней видна была,  
Как будто бы она текла  
Из глубины сих новых ран.....

*(Т. III, стр. 304.)*

Действие поэмы «Боярин Орша» происходит в точно определенную эпоху — конец XVI в., в не менее определенном месте: на русско-литовском рубеже. Но если судить о месте и времени действия поэмы по приведенному отрывку, можно вывести только одно заключение: битва происходила зимою, и сражение шло в рукопашную: никакой исторической приметы нет у этой битвы. Поэта, как в «Ангеле смерти», увлекает лишь одна задача: показать жестокость и кровавость сечи. Он делает это в обычных романтических пропорциях, повторяя приемы «Ангела смерти». Там «на трупы трупы упали» и

Из мертвых тел  
Вокруг него (героя поэмы) была ограда.

Здесь:

Громада тел,  
Обезображенных мечом,  
Пестрела на кургане том.

Там:

Кровь рекой лилась везде.

Здесь:

...снег, окрашенный в крови,  
Кой-где протаял до земли.

Но и этого показалось мало поэту, ищущему предельной романтической напряженности в изображении битвы: изранен в сечи оказался даже старый дуб — по его коре, как из бесчисленных ран, стекала кровь.

От обычной для конца XVI в. военной стычки русских с поляками и литовцами — какой должна быть эта картина боя — здесь не осталось и следа: все историческое, народное, географическое утонуло в обманчивом тумане романтической баталии.

Но вот в эпоху «Ангела смерти», в 1831 г., Лермонтов обращается к прямой исторической задаче: накануне 20-летней годовщины знаменитого сражения он пишет «Поле Бородина». Исторический материал для такой темы был широко доступен Лермонтову:

*180*

участники битвы еще обильно встречались в помещичьих усадьбах и московских гостиных, в крепостной дворне и деревне. Средниково, в котором Лермонтов часто гостил летом в свои московские времена (1827—1832), находилось в Волоколамском уезде, соседнем с Можайским, где лежит Бородино; рассказы и предания о славной битве были летучими в тех местах. Наконец в журналах и отдельными книгами немало издано было уже записок о двенадцатом годе. Казалось бы, и народных, и дворянских, и устных, и книжных источников было довольно для того, кто приступал к теме «Поле Бородина». Но то, что написал Лермонтов, не миновавший, конечно, тех или других из этих источников, оказалось трагическим монологом на военно-романтическую тему. На рассказчике — участнике Бородинской битвы — надета не серая солдатская шинель, а наброшен траурный романтический плащ. То, о чем он рассказывает, это уже не общеромантическая баталия, наподобие описанной в «Ангеле смерти»: исторические черты действительного Бородина здесь проступают достаточно явственно:

Всю ночь у пушек пролежали  
Мы без палаток, без огней,  
Штыки вострили...  
Пробили зорю барабаны...  
.....сказал перед полками:  
«Ребята, не Москва ль за нами?  
Умремте ж под Москвой,  
Как наши братья умирали»...  
И батареи замолчали,  
И барабаны застучали,  
Противник отступил...

*(Т. I, стр. 283—284.)*

Все это — подлинные черты Бородинской битвы. Но из-под какого густого романтического тумана проступают эти верные черты! Какую сложную романтическую декорацию еще считает нужным соорудить поэт для того, чтоб среди нее представить волнующую картину боя! Как еще трудно ему сбросить с себя оковы романтической фразеологии, когда приходится говорить о явлениях и людях, не терпящих никакой фразы и далеких от какого бы то ни было театрального наигрыша!

Через шесть лет наступил 25-летний юбилей Бородина, и Лермонтов вновь обратился к своему стихотворению. Что он сделал с ним? Он прежде всего переменяет личность рассказчика. В 1831 г. рассказчиком был некий мрачный романтический субъект, жизненное лицо и социальная позиция которого были совершенно неопределенны. По его изысканным элегическим чувствованиям невероятно, чтобы он был простой солдат; какой же солдат, говоря о смертельной опасности, мог выразиться так: «Я спорил о могильной сени»? Какой же «служивый» мог, изощряясь в военно-исторических

сравнениях чесменской битвы и полтавской победы с Бородиным, резюмировать в конце концов:

Там души волновала слава,  
Отчаяние было здесь.

*(Т. I, стр. 284.)*

Но рассказчик не был и офицер: он не командует в сражении, а сражается, как рядовой: лежит вместе со всеми у пушек, принимает на свой счет обращение командира: «Ребята, не Москва ль за нами!», стреляет за себя и за убитого товарища.

Эту странную неопределенную личность Лермонтов заменяет в «Бородине» лицом вполне определенным, психологически-ясным, исторически-бесспорным: пред нами старый солдат, «служивый», и его душевный склад, жизненный уклад и житейский быт обнаружены в его рассказе с такою ясностью и полнотою, что его слова не нуждаются ни в каких авторских пояснениях для того, чтобы прочесть в них всю автобиографию этого человека, одного из многих тысяч русских солдат, в XVIII и XIX вв. измеривших своими ногами и уложивших своими телами неизмеримые пространства от Сен-Готарда до Кавказа, от равнины По до Ботнического залива. В лице рассказчика «Бородина» Лермонтов создал реалистический образ русского солдата и дал его не в простой бытовой зарисовке, не в анекдотическом нравоописательном очерке (наподобие плутоватых и остроумных «служивых» В. Даля), — Лермонтов раскрыл образ русского солдата в самый ответственный момент его исторического дела, когда его руками создается будущее его народа и родной страны.

Такой человек, скромный, простой и малословный, не может произносить монологи, и Лермонтов дал ему в собеседники, возможно, какого-то крестьянского парня, беседующего с ним на завалинке, или молодого рекрута, задающего любопытствующий вопрос бывалому солдату. Вопрос задан так ловко, что из одного обращения к рассказчику: «Скажи-ка, дядя» — мы узнаем возраст героя Бородина: он еще не старик, иначе его назвали бы, по правилам старой народной вежливости, не «дядей», а «дедушкой».

По рассказчику — и рассказ: Лермонтов устраняет из него всю романтическую позу и всю героическую бутафорию прежнего элегико-

мемориального монолога:

Шумела буря до рассвета;  
Я, голову подняв с лафета,  
    Товарищу сказал:  
«Брат, слушай песню непогоды:  
Она дика, как песнь свободы».  
Но, вспоминая прежни годы,  
    Товарищ не слышал.

*(Там же, стр. 283.)*

182

Битва — буря в истории — должна происходить среди бури в природе. Таково было убеждение поэта-романтика в 1831 г. В 1837 г., пройдя немалый путь реалистического переосознания жизни и истории, поэт рисует другую, противоположную картину:

Прилег вздремнуть я у лафета,  
И слышно было до рассвета,  
    Как ликовал француз.  
Но тих был наш бивак открытый:  
Кто кивер чистил, весь избитый,  
Кто штык точил, ворча сердито,  
    Кусая длинный ус.

*(Т. II, стр. 11.)*

Эффектная тирада: «Брат, слушай песню непогоды» бесследно исчезает. Она сменена самой прозаической заботой и думой:

Забил заряд я в пушку туго  
И думал: угощу я друга!  
    Постой-ка, брат, мусью...

*(Там же.)*

Лермонтов-реалист не боится внести в предгрозовую симфонию ноту живого народного юмора. «Мусью» — это самая обиходная формула народного языка для обозначения «француза», — формула,

сложившаяся в годы долгих встреч русских дворовых и крестьян с барскими камердинерами (вспомним камердинера Онегина), гувернерами, куаферами с Кузнецкого моста и т. д. Но этот «мусью» одобрен добродушным присловьем «брат», благодаря которому все обращение к врагу приняло характер непоколебимого, хотя и слегка иронического благодушия, свойственного народу, уверенному в своей силе и чуждому поэтому всякой задорной презрительности по отношению к противнику.

В трагическом монологе «вождь сказал перед полками»:

«Ребята, не Москва ль за нами?» и т. д.

В «Бородине» этого «вождя», годившегося в любую битву от Ганнибала до Карла XII, сменяет «полковник», удостоившийся от солдат высшей аттестации: «хват». Самая аттестация взята из бытового солдатского жаргона. Безликий «вождь», этот алгебраический значок, в который можно уместить всех военачальников, от фельдмаршала до подпрапорщика, превращен Лермонтовым в исторически-типичную фигуру.

В байронической поэме «Ангел смерти» «дым» облаков — только один из элементов весьма обычного романтического сравнения. В «Поле Бородина» сравнение превращается в главную деталь боя:

В дыму огонь блестел.

*(Т. I, стр. 284.)*

### 183

В лаконизм этой фразы сжаты клубы дыма от пушечных выстрелов и ружейных залпов.

В «Бородине» сохранен этот стих, точный и емкий, но тот же образ, в ином запечатлении, употреблен в другом месте:

Ну ж был денек! Сквозь дым летучий  
Французы двинулись как тучи...

*(Т. II, стр. 12.)*

Мы помним некоторые нарочито мелодраматические детали романтической инсценировки битв в «Ангеле смерти» и «Боярине Орше»:

И с криком смерти роковой  
На трупы трупы упали...  
..... Из мертвых тел  
Вокруг него была ограда.....

*(Т. III, стр. 156—157.)*

..... Громада тел,  
Обезображенных мечом,  
Пестрела на кургане том...

*(Т. III, стр. 304.)*

Еще в «Поле Бородина» Лермонтов довел этот образ до жуткой сжатости:

И ядрам пролетать мешала  
Гора кровавых тел.

*(Т. I, стр. 284.)*

Но ему показался недостаточен этот образ, и он дублировал его, усилив до мелодраматической, несбыточной сцены:

В душе сказав: помилуй, боже!  
На труп застывший, как на ложе,  
Я голову склонил.

И крепко, крепко наши спали  
Отчизны в роковую ночь.

*(Там же, стр. 285.)*

Поэт сохранил в «Бородине» две вышеприведенные строки из «Поля Бородина», но устранил и это ультраромантическое ложе из трупов и непонятно-крепкий сон на подобных ложах.

Место этой элегической ночи на трупах заняла простая, вполне достоверная картина:

Вот затрещали барабаны —  
И отступили басурманы.  
Тогда считать мы стали раны,  
Товарищей считать.

*(Т. II, стр. 12.)*

184

«Поле Бородина» оканчивалось героико-романтическим надгробием в стиле пышно-декламационных од Державина и военно-элегических панегириков Жуковского:

Мои товарищи, вы пали!  
Но этим не могли помочь. —  
Однако же в преданьях славы  
Все громче Римника, Полтавы  
Гремит Бородино<sup>1</sup>.  
Скорей обманет глас пророчий,  
Скорей небес погаснут очи,  
Чем в памяти сынов полночи  
Изгладится оно.

*(Т. I, стр. 285.)*

Вместо этого пышно-траурного надгробия, в конце «Бородина» раздаётся голос солдата, покрытого ранами, болеющего памятью о боевых товарищах, легших костью, защищая родину:

Плохая им досталась доля:  
Немногие вернулись с поля...

*(Т. II, стр. 13.)*

Поэтическими отражениями 1812 г., появившимися до «Бородина», можно наполнить несколько больших томов стихов и прозы. В «Бородине» всего 98 коротких строк. Но эти строки перевешивают целые полки больших томов. Великую народную эпопею Лермонтов сумел сжать до скупого, бесхитростного рассказа, но в этот рассказ он вместил и исторически верную картину славной битвы<sup>2</sup>, и правдиво разработанный характер солдата-героя, не подозревающего о своем

геройстве, и черты подлинного спокойного величия, проявленного русским народом в победной обороне своей родины.

Рассказчик «Бородина» меньше всего озабочен тем, чтоб создать свою автобиографию героя: его повествование ведется не от «я», а от «мы», и оно повествует не о «нем», а о «нас» — обо всех, кто вместе борется с врагом, пришедшим на родные поля: «наше время», «мы...отступали», «мы пойдем ломить стеною», «постоим мы головою за родину свою», «мы были в перестрелке», «и умереть мы обещали», «клятву верности сдержали мы в Бородинский

185

бой». В рассказе, устами солдата, изображается бой как общее трудное и великое дело, где личное, «мое», тонет в «нашем», в общенародном.

В «Бородине», идя все дальше и дальше по пути исторической достоверности и реалистической правды, Лермонтов вычеркивает и торжественную эпитафию. Велик был народный подвиг при Бородине, и велики были люди, его совершившие, но прямого, непосредственного результата — победы, заграждавшей путь в столицу, — он не имел.

Таков прямой смысл знаменитых зачина и концовки солдатского рассказа:

Да, были люди в наше время,  
Могучее, лихое племя  
Богатыри — не вы.

Плохая им досталась доля:  
Немногие вернулись с поля.  
Когда б на то не божья воля,  
Не отдали б Москвы.

*(Т. II, стр. 13.)*

Еще Белинский, в самый год появления «Бородина», обратил особое внимание на этот одинаковый зачин и конец рассказа солдата. «Вся основная идея стихотворения, — говорит он, — выражена во втором куплете... Эта мысль — жалоба на настоящее поколение, дремлющее в

бездействию, зависть к великому прошлому, столь полному славы и великих дел»<sup>1</sup>. Эту «жалобу» на убийственное безлюдье последекабрьской России, на «бездействие» поколения Печориных Лермонтов пытался выразить в сотнях стихотворений и в десятках поэм своей ранней поры и не выразил с тою полнотою и силой, которая удовлетворила бы его самого. В бесхитростном рассказе бородинского солдата, удаленного на огромное социальное расстояние и от жалобщика, и от тех, на кого он жаловался, казалось бы, совершенно невозможно найти место даже намеку на эту морально-политическую жалобу. И, однако, именно в этом рассказе, который, по Белинскому, «отличается простотою и безыскусственностью», поэт нашел совершенное выражение этой пламенной жалобы своей на поколение лишних людей.

«Бородино» — не просто прекрасное стихотворение Лермонтова. В этом стихотворении Лермонтов впервые ощутил свою полную независимость от Байрона и осознал себя как поэта народного, «с русскою душой», как определил он это сам. Все эти заключения — не домысел: это непреложный вывод из простого факта. Со стихотворением «Бородино» Лермонтов кончил поэтическое затворничество, продолжавшееся у него много лет, и впервые выступил на поприще

## 186

писателя, пишущего для читателя. «Бородино» было первым произведением Лермонтова, напечатанным по воле автора<sup>1</sup>. Оно появилось во 2-й книге «Современника», разрешенной цензурой 2 мая. Еще недостаточно оценен этот важнейший факт из творческой истории Лермонтова. Он решился выступить в печати только тогда, когда уже сделал несколько уверенных шагов на пути реализма, и дебютировал произведением, не только совершенным по форме, но и бесспорным с точки зрения творческого метода: реалистическим «Бородино».

Этим недлинным стихотворением Лермонтов начинал новую главу в истории русской литературы.

Было бы напрасно искать в этом стихотворении связи с предшествующими стихотворениями русских поэтов, посвященными 1812 г. («Певец во стане русских воинов» и «Вождю победителей» — Жуковского, «К Жуковскому» — Вяземского, «К Александру I» и «Бородинская годовщина» — Пушкина и др.). Торжественно-одический строй, батально-патетический лад этих стихотворений ничего не имеют общего с безыскусственно-простым рассказом лермонтовского солдата. В то время как в стихах Жуковского, Пушкина, Вяземского, Батюшкова и др., посвященных 1812 г. и в частности Бородину, чувствуется громкое эхо торжественной оды XVIII столетия, «в каждом слове «Бородина», — по выражению Белинского, — слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо-простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии»<sup>2</sup>.

Своим поэтически-правдивым стихотворением «Бородино» Лермонтов не завершал старую линию военно-патриотических стихотворений, а начинал новую главу в истории русской поэзии.

После «Бородина», появившегося через четыре месяца после смерти Пушкина в его осиротелом журнале, стало ясно, что на сменународному поэту Пушкину пришел народный поэт Лермонтов.

В 1909 г. автору этих строк довелось вести беседу о Лермонтове со Львом Николаевичем Толстым.

— Его «Бородино», — сказал Толстой, — это зерно моей «Войны и мира».

Это замечательные слова.

Они указывают истинное место «Бородина» в русской литературе: это целая народная эпопея в простом реалистическом рассказе, и самый этот рассказ есть торжество народности и реализма в русской литературе.

В «Валерике», написанном в 1840 г., Лермонтов представил другой опыт углубленного реалистического повествования.

Общеизвестно, что то, что озаглавлено первым издателем этого произведения, Владиславлевым, «Валерик», есть послание, написанное к В. А. Лопухиной, в замужестве Бахметьевой. Но издатель альманаха «Утренняя заря», сам того не ведая, оказался прав, озаглавив стихотворение Лермонтова не «Посланием к \*\*\*», а «Валериком». По существу своему и по тому значению, которое получило оно в русской литературе, — это военный рассказ, рассказ офицера, в противоположность «Бородину», рассказу солдата. Как в «Бородине» сквозь рассказ проступает рассказчик, так в «Валерике», в лице повествующего Лермонтова, перед нами русский передовой интеллигент 40-х годов, один из представителей поколения Герцена и Белинского, ушедший на войну поневоле, как уходили многие в те годы, но честно и твердо несший свою жизненную долю. В «Валерике» личность автора так же объективирована до типичного образа его современника, как в кавказских же военных рассказах Л. Толстого. Стихотворный рассказ «Валерик», если бы мы не знали имени его автора, легко было бы принять за первый военный рассказ автора «Набега» и «Встречи в отряде».

Не может быть сомнений в сильнейших внутренних побуждениях, вынудивших Лермонтова приняться за его послание к издавна любимой и давно отошедшей от него женщине. Лермонтовской грусти в «Валерике», быть может, больше, чем в каком-либо другом его произведении. Но лирическое в этом стихотворении является лишь фоном для реалистического повествования, преисполненного безысходным драматизмом.

Лермонтов не в первый раз рисовал стычку русских с черкесами. Но стоит сравнить зарисовку такой стычки в «Измаил-Бее» (1832) с зарисовкой в «Валерике», чтобы понять, какая бездна, заполненная годами творческого труда и пытливой мысли, лежит между романтической батальной условностью «Измаил-Бея» и глубокой реалистической правдой «Валерика».

В «восточной повести» Лермонтова весь рисунок стычки черкесов с русскими, помимо воли автора, искривлен романтически-преувеличенными пропорциями, в которых ему надо представить доблесть и властность «героя рока» — демонического отверженца Измаила.

Как только Измаил «ринулся» в бой, он

.....смял

Врагов, и путь за ним кровавый  
Меж их рядами виден стал! —

*(Т. III, стр. 247.)*

188

Шашка Измаила разит неодолимо, но незримо:

Не видят блеск ее враги  
И беззащитно умирают!

*(Т. III, стр. 247.)*

Измаил, «как юный лев, врубился в середину» врагов, но он, вопреки всяким вероятиям, остается невредим:

Шелом удары не согнули,  
И худо метится стрелок

*(Там же.)*

Измаил все время остается в бою единственной точкой непопадания, но зато сам он — неиссякаемый источник смерти для врагов:

.....главы валятся

Под взмахом княжеской руки...

*(Там же, стр. 249.)*

Исход сражения решен Измаилом:

Бегут в расстройстве казаки!  
Как злые духи, горцы мчатся...

*(Там же.)*

Романтическая стратегия — один против всех — готова увенчаться неслыханной победой, но тут поэт вспомнил, что в 20-х годах XIX в. (время действия поэмы) существует артиллерия, и это воспоминание вынудило Лермонтова на заключительный реалистический штрих и трагический финал его романтической стычки:

Как град посыпалась картеча;  
Пальбу услыша издалеча,  
Направля синие штыки,  
Спешат ширванские полки.

*(Там же.)*

Из этой обширной романтической баталии, которой отведено 140 стихов поэмы, Лермонтов мог бы воспользоваться для «Валерика» разве только четырьмя последними стихами.

В «Валерике», как в «Бородине», все ново с точки зрения литературной батальной живописи.

У Лермонтова война меньше всего походит на парад и очень далека от маневров. Показная ритмика боя, встречающаяся на батальных гравюрах и в военных панорамах, у него полностью отсутствует: зато страшная, живая, всепоглощающая динамика боя передается им неподражаемо. Он нечувствительно и незаметно превращает читателя в участника боя, вводя его в общую атмосферу борьбы и огня, заражая его общей напряженностью, подчиняя его общему боевому устремлению.

189

Центральное место в «Валерике» — самое описание боя — существует в двух вариантах — беловом (от 125 стиха: «Нам был обещан бой жестокий» до «Дружнее! раздалось за нами!») и черновом («И шли мы в тишине глубокой» — «Не мешкать, братцы! молодцами!»). Если бы место позволяло сделать подробное сопоставление этих двух вариантов, было бы увлекательно следить, как Лермонтов преодолевает излишнюю военно-описательную детализацию картины

боя: отвергая сухие, натуралистические подробности, он избирает мазки и краски, предельно ясные и простые, и не менее того предельно точные и емкие по своей выразительности.

В мировой художественной литературе о войне немного есть страниц, равных по силе десяти строкам Лермонтова:

—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.

*(Т. II, стр. 93—94.)*

В эти десять строк вмещены два образа, неизменно, как мы видели, проходившие через все батальные сцены Лермонтова. «Из мертвых тел ограда» («Ангел смерти»), «громада тел» («Боярин Орша»), «гора кровавых тел» («Бородино») — все это вместилось в одну, ужасную в своей простоте, строку: «Ручей телами запрудили». Другой образ — «кровь рекой» («Ангел смерти»), «снег, окрашенный в крови», который «протаял до земли» («Боярин Орша») — теперь соподчинен первому: плотина из тел запрудила ручей, окровавив его воду.

В этот сложный образ, вырабатывавшийся в процессе долгой работы над разными произведениями, отлились подлинныевпечатления от сражения при Валерике (11 июля 1840 г.).

В письме к А. А. Лопухину от 12 сентября 1840 г. Лермонтов пишет о сражении при Валерике как о «деле довольно жарком, которое продолжалось 6 часов сряду»: «...Все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте — кажется хорошо! — вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью».

О жестокой напряженности сражения, одной из задач которого было для русских форсировать «речку Валерик», свидетельствует и официальный «Журнал военных действий отряда на левом фланге Кавказской линии». Солдаты Мингрельского егерского

190

полка «перебирались через овраг по обрывам, по грудь в воде»; «они сошлись с чеченцами лицом к лицу; огонь умолк на время; губительное холодное оружие заступило его...» О дальнейшем течении боя «Журнал» свидетельствует: «Это не был уже бой, а походило более на травлю диких зверей»<sup>1</sup>.

Последняя фраза официального донесения как бы повторяет строку Лермонтова: «Резались жестоко как звери».

Работая над «Валериком», Лермонтов стремился расширить и углубить полноту охвата жизненного явления, которое занимало его в данное время. Широкий, глубокий, но вместе с тем емкий и четкий показ жизни поэт стал предпочитать теперь тщательному воспроизведению своих собственных чувств по поводу данного явления.

За приведенными выше десятью стихами «Валерика», оканчивающимися строкою: «Была тепла, была красна», первоначально следовало:

Тогда на самом месте сечи,  
У батареи, я прилег  
Без сил и чувств: я изнемог,  
Но слышал, как просил картечи  
Артиллерист. Он приберег  
Один заряд на крайний случай.  
Уж раза три чеченцы тучей  
Кидались шашки на-голо.  
Прикрытье все почти легло.  
Я слушал очень равнодушно;  
Хотелось спать и было душно.

Этому отрывку предшествовало другое, но сходное начало:

Тогда довольно равнодушно  
На батарее я прилег;  
Признаться вам, я изнемог;  
Хотелось спать и было душно.

Но все это не удовлетворяло поэта, и он от изображения собственных чувств и ощущений перешел к совсем другой теме, потребовавшей строгой четкости и сжатой силы реалистического повествования. Вот чем Лермонтов заменил приведенные стихотворные куски:

На берегу, под тенью дуба,  
Пройдя завалов первый ряд,  
Стоял кружок. Один солдат  
Был на коленях; мрачно, грубо  
Казалось выраженье лиц,  
Но слезы капали с ресниц,

*191*

Покрытых пылью... на шинели,  
Спиною к дереву, лежал  
Их капитан. Он умирал;  
В груди его едва чернели  
Две ранки; кровь его чуть-чуть  
Сочилась. Но высоко грудь  
И трудно подымалась, взоры  
Бродили страшно, он шептал...  
Спасите, братцы. — Тащат в горы.  
Постойте — ранен генерал...  
Не слышат... Долго он стонал,  
Но все слабей и понемногу  
Затих и душу отдал богу;  
На ружья опершись, кругом  
Стояли усачи седые...  
И тихо плакали... потом  
Его остатки боевые  
Накрыли бережно плащом  
И понесли.

*(Т. II, стр. 94.)*

Эпизод этот — по теме и по сюжету — восходит к «Бородину»:

Полковник наш рожден был хватом:

Слуга царю, отец солдатам...

Да, жаль его: сражен булатом,

Он спит в земле сырой.

*(Там же, стр. 11.)*

Но то, что в «Бородине» набросано двумя штрихами, здесь развернуто в целую картину, написанную по труднейшему из повествовательных приемов — чтобы словам было тесно, а мысли просторно. «Теснота слов» здесь кажется предельной: попробуйте передать этот эпизод прозой — станет ясно, что лермонтовский стих здесь выковывает образ действительности проще и лаконичней, чем любой прием прозаической речи. «Смерть капитана» — это в полном смысле слова образец реалистического рассказа: психология умирающего, физические признаки умирания, самая обстановка смерти — все это раскрыто в такой подлинной глубине и с такой покоряющей ясностью изображения, что понятен восторг, с каким Лев Толстой всегда ссылался на этот кусок лермонтовского рассказа. Но этим не исчерпывается его богатство. В нем есть несравненная зарисовка солдат, потрясающая своей суровой правдой и утаенной нежностью. Вся эта зарисовка сделана по принципу *pars pro toto* — часть вместо целого, но по этой «части», по малой детали, какое величие «целого» узнается в этом эпизоде!

Старые кавказские бойцы-солдаты склонились над умирающим капитаном:

192

...мрачно, грубо

Казалось выражение лиц,

Но слезы капали с ресниц,

Покрытых пылью.

Достаточно одной этой подробности, выисканной из десятков других, возможных при данном случае, достаточно этих скупых, тяжелых солдатских слез из-под ресниц, «покрытых пылью» только что отшумевшей битвы, чтобы узнать в этих «усачах седых» родных братьев рассказчика «Бородина» и его боевых товарищей.

Мы помним, каким легким романтико-философическим эпитафием на тему о падшем человеке и невинной природе Лермонтов снабдил описание сражения в «Ангеле смерти».

В «Валерике» нет такого эпитафия. Там, наоборот, философское раздумье не предваряет, а заключает описание сражения:

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?

*(Т. II, стр. 95.)*

Это знаменитое раздумье Лермонтова предваряет подобное же раздумье, составившее собою содержание, смысл и трагедию жизни и творчества Льва Толстого.

В шести строках Лермонтова заключен лейтмотив целой плеяды художественных созданий Гаршина, Мусоргского, Верещагина, художников, задумывавшихся над проблемою «война и человечество».

Первоначально за приведенными стихами следовало еще четыре стиха:

Как зверь, он жаден, дик и злобен,  
К любви и счастью не способен!  
Пускай же гибнет поделом!  
И стало мне смешно...

Лермонтов зачеркнул их: он не захотел сохранить этих шумливых декламаций в реалистическом рассказе, исполненном правды, грусти и простоты: очень эффектный в искривленных усмешкой устах какого-нибудь Измаил-Бея, этот желчно-романтический выпад против

человека был глубоко фальшив в устах реалистического повествователя, только что проникновенно рассказывавшего про людей, которые умеют сохранить высокую человечность и в разгаре битвы, и в смерти на поле сражения.

Лермонтов заканчивает «Валерик» словами:

Теперь прощайте: если вас  
Мой безыскусственный рассказ

193

Развеселит, займет хоть малость,  
Я буду счастлив.

*(Т. II, стр. 96.)*

Рассказ Лермонтова действительно «безыскусственный». И в творчестве самого Лермонтова, и во всей русской литературе он навсегда дискредитировал романтическую «искусственность» в рассказе о войне.

Если сам Толстой видел в «Бородине» Лермонтова зерно своей «Войны и мира», то в «Валерике» нельзя не видеть родоначальника кавказских и севастопольских рассказов Толстого.

В творчестве же самого Лермонтова «Валерик» замыкает целую вереницу опытов изображения войны. Начинаясь романтическими манифестами (вроде стихотворения «Война»), вереница эта завершается произведением, явившимся для последующих русских писателей училищем реалистического подхода к теме «война и человек».

В лирике и в поэмах Лермонтова можно проследить несколько таких тематико-сюжетных верениц, зачин которых — романтический, а окончательное решение — реалистическое. Облюбовав, еще на заре писательства, определенный образ, тему или идею-силу (*idée-force*), приковавшую внимание поэта родственностью с его внутренними чувствованиями и мыслительными исканиями, Лермонтов проносил этот образ или тему через всю свою жизнь, постепенно оплотняя свой романтический замысел до реалистического воплощения.

Недостаток места не позволяет проследить развитие ряда таких тематико-сюжетных верениц, и здесь поневоле приходится ограничиться простыми сопоставлениями.

В 1831 г. Лермонтов, после многих попыток писать стихами этюды и эскизы среднерусского пейзажа, сделал попытку дать обобщенный, широкий пейзаж родной природы, включая в него раздумье о родном народе.

Вот что у него получилось:

Прекрасны вы, поля земли родной,  
Еще прекрасней ваши непогоды;  
Зима сходна в ней с первою зимой  
Как с первыми людьми ее народы!....  
Туман здесь одевает неба своды!  
И степь раскинулась лиловой пеленой,  
И так она свежа, и так родня с душой,  
Как будто создана лишь для свободы...

Но эта степь любви моей чужда;  
Но этот снег летучий серебристый  
И для страны порочной — слишком чистый  
Не веселит мне сердце никогда.

194

Его одеждой хладной, неизменной  
Сокрыта от очей могильная гряда  
И позабытый прах, но мне, но мне бесценный.

*(Т. I, стр. 214.)*

Реальные, природно-географические очертания русской земли здесь потонули под волнами романтического тумана, — тот же туман изменил до неузнаваемости облик русского народа. Если поверить поэту, то самое прекрасное в России — это ее «непогоды», ее осенние бури и зимние бураны; поэт, увлекаясь преувеличенностью пропорций, утверждает, что бодряя и здоровая русская зима «сходна с первой зимой» — с бурным, злым оледенением, ниспущившимся когда-то на

земной шар. Еще поразительнее другое признание поэта: оказывается, «народы» русской земли, т. е. прежде всего многомиллионное крестьянство, «сходны с первыми людьми», т. е. первобытным человеком. Вся Россия — «порочная страна»; для ее пороков — каких? исторических? нравственных? — «слишком чист» ее снег. Неоглядная «степь» — так называет поэт-романтик «русскую равнину» — «свежа», «но эта степь любви моей чужда», — холодно признается поэт.

Такова родина на близорукий взгляд, брошенный с узких высот романтического уединения и упорного замыкания в себе.

Не такова родина на взгляд, умудренный трудным опытом жизни, не такова она для взора, освободившегося от романтических туманов и приученного искать тесной и близкой встречи с явлениями жизни и природы:

Люблю отчизну я, но странною любовью!  
Не победит ее рассудок мой.  
Ни слава, купленная кровью,  
Ни полный гордого доверия покой,  
Ни темной старины заветные преданья  
Не шевелят во мне отрадного мечтанья.

Но я люблю — за что не знаю сам? —  
Ее степей холодное молчанье,  
Ее лесов безбрежных колыханье,  
Разливы рек ее подобные морям...  
Просёлочным путем люблю скакать в телеге,  
И, взором медленным пронзая ночи тень,  
Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,  
Дрожащие огни печальных деревень;  
    Люблю дымок спалённой жнивы,  
    В степи ночующий обоз,  
    И на холме средь желтой нивы  
    Чету белеющих берёз.  
    С отрадой многим незнакомой

Я вижу полное гумно,  
 Избу, покрытую соломой,  
 С резными ставнями окно;  
 И в праздник, вечером росистым,  
 Смотреть до полночи готов  
 На пляску с топаньем и свистом  
 Под говор пьяных мужичков.

*(Т. II, стр. 100—101.)*

В стихотворении «Родина» (1841) произошел перестрой всей темы «родная страна»; получив вместо романтического реалистическое звучание, она получила вместе с тем новое идейное наполнение.

13 марта 1841 г. Белинский писал Боткину:

«Лермонтов еще в Питере. Если будет напечатана его «Родина», то, аллах керим, что за вещь, — пушкинская, то есть одна из лучших пушкинских»<sup>1</sup>.

Белинский считал, что та любовь к родине, в которой признается здесь Лермонтов, должна казаться непозволительной и неблагонадежной с точки зрения цензуры. Преемник Белинского, Н. А. Добролюбов, уже без всяких намеков истолковал, в чем заключается та новая любовь к отчизне, о которой Лермонтов говорит в «Родине» и которую как «странную» он тут же противопоставляет всем официальным «родам и видам» любви к отечеству. Лермонтов, по словам Добролюбова, обладал «громадным талантом и, умевши постичь недостатки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит замечательное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно».

Можно установить как закон лермонтовского творчества: чем дальше идет поэт по пути реалистической обработки образа или сюжета, тем

больше увеличивается их художественная ценность и тем больше повышается их общественное значение.

Одно из высших созданий лирики Лермонтова — «Смерть поэта» — является образцом политического стихотворения, с которым поэт, как с реальным оружием, становится непосредственным участником общественно-освободительной борьбы своего времени.

Как писал Лермонтов это стихотворение, он рассказал в своем официальном объяснении, подтвержденном официальными же пояснениями его друга С. А. Раевского, привлеченного к делу о стихах на смерть Пушкина. Но рассказ Лермонтова, адресованный его обвинителям, не полон — Лермонтов подчеркивает, что сам

196

он был болен, не выходил из дому, когда писал стихотворение: оно явилось отпором-возражением на те речи и слухи, направленные против Пушкина, которые дошли до больного поэта.

Лермонтов утаил от своих обвинителей одно чрезвычайно важное обстоятельство: что, больной или полубольной, он сам был у тела убитого Пушкина и оттуда, от окровавленного трупа великого поэта, вынес не только живую скорбь о нем, но и еще более живую ненависть к его врагам. У нас есть свидетель, видевший Лермонтова у гроба Пушкина.

В 1913 г. на торжественном собрании по случаю закладки памятника Лермонтову в Петербурге маститый П. П. Семенов, вице-президент Географического общества, заявил с кафедры дословно следующее:

«Я единственный из присутствующих, знавший и видевший Лермонтова. Десятилетним мальчиком дядя возил меня в дом умиравшего Пушкина и там у гроба умершего гения я видел и знавал великого Лермонтова».

Лермонтов стремился запечатлеть в своих стихах с реалистической точностью те чувства и те мысли, которые преисполняли его в эти страшные дни.

Его знаменитые стихи хранят на себе следы не длительной, но упорной работы. Как всегда, Лермонтов озабочен реалистической точностью образов и речений. Он пишет первоначально о противниках Пушкина:

Из любопытства возбуждали  
Чуть затаившийся пожар.

Далее идет замена:

И для потехи возбуждали.

Поэт останавливается на третьем варианте:

И для потехи раздували.

Художественное преимущество этого варианта бесспорно. Но главная забота поэта направлена на этот раз на политико-обличительную точность и полноту стихотворения. Упорно работает он над убийственной по меткости характеристикой Дантеса. Что, собственно, произошло там, в вечеряющий зимний день, на Черной речке?

Лермонтов пишет:

Его (Пушкина) противник хладнокровно  
Наметил выстрел...

Итак, на Черной речке произошла дуэль, обычный поединок, каких за зиму немало происходило в окрестностях Петербурга. Поэт неудовлетворен. Нет, произошло не то. Лермонтов зачеркивает начатый стих и вновь пишет:

Сошлись. Противник хладнокровно  
Навел удар... надежды нет.

197

Все стало действенной, решительней: вместо «наметил» — «навел», вместо «выстрел» — «удар»; предопределен и печальный для Пушкина результат: «надежды нет». Но это все дуэль, поединок с опасным противником.

Лермонтов зачеркивает и этот вариант и останавливается на третьем:

Его убийца хладнокровно  
Навел удар... спасенья нет.

Теперь все ясно: то, что происходило на Черной речке, не было дуэлью: то было убийство Пушкина, осуществленное Дантесом, но организованное теми, кого далее Лермонтов назовет их настоящим именем:

Свободы, гения и славы палачи.

На смерть Пушкина написано много талантливых и искренних стихов, но все это, начиная с прекрасной думы Кольцова «Лес», было патетическими элегиями на кончину знаменитого поэта, как будто кончина эта была мирна, как падение восьмидесятилетнего дуба Гёте. Один Лермонтов написал стихи не на кончину поэта, а на убийство поэта и с совершенной точностью указал все приметы его убийц, потребовав суда над ними. Вот почему все романтично-элегические отклики на смерть Пушкина прошли беззвучно и бесследно, а реалистический отклик Лермонтова на гибель Пушкина вызвал эхо, пронесшее его звуки по всей стране, и привел к ссылке Лермонтова.

Николаю I почудилось, что это один из декабристов взошел на всенародную трибуну и возобновил свои обвинительные речи, прерванные пушками 14 декабря, возобновил с новой силой, с поэтической мощью, напомнившей Николаю I только что смолкшего, ненавистного ему Пушкина. Царь поспешил сослать Лермонтова, представившегося ему законным наследником Пушкина и декабристов, на Кавказ и тем навсегда засвидетельствовал, что Лермонтов вступил в высшую пору своего развития: его страшный по своей правде реализм политического поэта был уже не словом, а делом.

## 5

Во всем литературном наследстве Лермонтова самую неизученную частью являются так называемые «юнкерские поэмы» — «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша», написанные в 1833—1834 гг., и примыкающая к ним поэма «Монго», написанная в 1836 г., когда Лермонтов был уже офицером.

Об этой части лермонтовского наследства давно сложилось общее мнение, ярче и резче всех выраженное Вл. Соловьевым, который писал об этих поэмах как «о произведениях, внушенных демоном

198

нечистоты»<sup>1</sup>. Через четверть века после В. Соловьева Б. Эйхенбаум писал: «Вместо иносказаний и каламбуров (как в еретических поэмах Вольтера и Пушкина. — *С. Д.*) мы видим в них просто скабрзную терминологию, грубость которой не производит никакого впечатления, потому что не является художественным приемом... Недаром поэмы эти написаны Лермонтовым именно в тот период, когда творчество его, сначала (1830—1831) очень напряженное и обильное, вдруг ослабело и почти остановилось. За этими поэмами скрывается, повидимому, разочарование в своей юношеской работе и мрачные думы о ничтожестве... Поэмы 1833—1834 гг. я склонен рассматривать не как литературные произведения, а как психологический документ, оправдывающий деление творчества Лермонтова на два периода (1829—1832 и 1836—1841)»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что Вл. Соловьев и Эйхенбаум стояли на совершенно несходных точках зрения: один — мистической морали, другой — формального литературоведения, оба приходят к одинаковому выводу: юнкерские поэмы Лермонтова стоят вне литературы. Если Вл. Соловьев видит в них факт морального падения Лермонтова, то для Эйхенбаума они свидетельствовали о литературном падении Лермонтова. Падение это настолько глубоко, что литературовед решительно отказывался рассматривать эти поэмы «как литературные произведения», а видел, подобно Вл. Соловьеву, в них лишь «психологический документ».

Противоположная точка зрения на юнкерские поэмы Лермонтова была намечена академиком П. Н. Сакулиным в его статье «Земля и небо в поэзии Лермонтова»:

«Если забыть об этической оценке этих произведений, то им следует приписать важное значение в эволюции лермонтовского творчества. Как шуточные и эротические повести других поэтов (например, того

же Пушкина), фривольные поэмы Лермонтова вносили в его поэзию струю простоты и жизненности, черты, которых так недоставало «романтическим» поэмам Лермонтова и его современников»<sup>3</sup>.

Точка зрения, намеченная Сакулиным, есть единственно возможная, с которой следует подходить к юнкерским поэмам Лермонтова (включая в их число и «Монго»): она позволяет определить место, занимаемое этими поэмами в творческой эволюции Лермонтова.

Годы пребывания Лермонтова в школе гвардейских подпрапорщиков (1832—1834) он сам, в письме к М. А. Лопухиной (от 23 декабря 1834 г.), назвал «двумя ужасными годами» (*deux années terribles*). Печать «ужасных лет» лежит на юнкерских поэмах.

### 199

Только в условиях особого быта и нравов казенного закрытого мужского военно-учебного заведения 30-х годов, где все было подчинено жестокой внешней муштре и бравой выправке и где запрещено было чтение литературных произведений, только в обстановке, где нелепая строгость николаевской казармы соединилась с распущенностью мужской холостой половины крепостной усадьбы, — только в этой удушливой атмосфере мог зародиться потаенный юнкерский журнальчик «Школьная заря», а в нем появиться «Петергофский праздник», «Уланша», «Гошпиталь». Лермонтов писал для определенного круга читателей, и вкусы этого круга не могли не отразиться на его произведениях. Об эстетической требовательности и об этической строгости этого вкуса не может быть и речи. «Непристойность», очевидно, входила, как неперемное условие, в литературный заказ, обращенный гвардейскими подпрапорщиками к их поэтам. Лермонтов этот заказ, к сожалению, выполнил.

Все это бесспорно.

Но, исполняя тот же заказ, Лермонтов мог выполнить его, прибегая к совсем иной литературной форме, в совсем другом стиле, применяя совсем иные приемы повествования. Вместо непристойного «рассказа» — таков авторский подзаголовок «Гошпиталя», одинаково идущий и к трем другим поэмам, — поэт мог предложить своим

однокашникам столь же непристойную сказку, фривольную балладу или эротическую пародию на героическую поэму в духе «Rucelle» или «Гавриилиады». Но Лермонтов написал именно рассказ, притом рассказ с сюжетом из текущей действительности, и таких рассказов написал четыре подряд. Мало того. Все свидетели юнкерской жизни Лермонтова и все его биографы согласны в том, что ни один из сюжетов, разработанных в этих «рассказах», не является вымыслом, а представляет собой разработку действительных происшествий, случившихся с товарищами Лермонтова («Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша») и с ним самим («Монго»).

Как бы отрицательно ни относиться к тематике этих произведений и как бы ни сожалеть о затрате творческих сил поэта на эти поэмы, остается бесспорным важным факт: в юнкерских поэмах Лермонтов-писатель впервые обратился к прямому воспроизведению действительности в форме реалистического рассказа.

Специфичность «заказа» обусловила тот специфический выбор, который Лермонтов сделал из скудного материала окружающей его юнкерско-офицерской действительности, но выбор сделан был именно из материала действительности и обработан рукой реалиста, как будто никогда не державшего романтическое перо.

От романтической Испании и декоративного Кавказа с их благородно-мятежными

## 200

героями, наделенными возвышенною страстью и безмерной мечтою, до юнкерского «Гошпиталя» с таким персонажем, как «князь Б., любитель наслаждений», и «Лафа буян лихой», — «дистанция огромного размера», но в эту дистанцию укладываются несколько шагов Лермонтова на пути к реалистическому изображению действительности. Оттолкнувшись с силой от старых излюбленных тем и сюжетов, по стилю их воплощения связанных с романтизмом, Лермонтов упал в юнкерских поэмах, как в болото, в крайний натурализм: в них описывается то, что не подлежит описанию.

Но этими натуралистическими грязными пятнами, заменяемыми в собраниях сочинений Лермонтова строками точек, не исчерпывается содержание юнкерских поэм.

В них есть страницы и эпизоды, в которых, по прекрасному выражению Сакулина, пробивается «струя простоты и жизненности».

Такова, например, яркая, пестрая, шумливая картина летнего гулянья, которою открывается «Петергофский праздник». Правда, когда всматриваешься в его узорчатую пестрядь:

Узоры радужных огней,  
Дворец, жемчужные фонтаны,  
Жандармы, белые султаны,  
Корсеты дам, гербы ливрей,  
Колеты кирасир мучные,  
Лядунки, ментики золотые,  
Купчих парчевые платки,  
Кинжалы, сабли, алебарды,  
С гнилыми фруктами лотки,  
Старухи, франты, казаки,  
Глупцов чиновных бакенбарды... —

*(Т. III, стр. 538.)*

когда вчитываешься в эти живые строки, вспоминаешь невольно:

Дворцы, сады, монастыри,  
Бухарцы, сани, огороды,  
Купцы, лачужки, мужики и т. д., —

вспоминаешь въезд Лариных в Москву, но тем не менее в «Петергофском празднике» есть яркость и живопись, присущие самой жизни, а не пышной декорации. Речи и разговоры, ведущиеся в юнкерских рассказах, непристойны, но это речи живых людей, а не романтических призраков, это разговоры естественно-жизненные для тех темных житейских углов, в которых они ведутся.

Если слегка охмелевший — и потому осмелевший — юнкер, «с досадой глядя на фонтаны», ворчит на дворцовом петергофском

празднике:

201

...два года в школе,  
А от роду — смешно сказать —  
Лет двадцать мне и даже боле;  
А не могу еще по воле  
Сидеть в палатке иль гулять!  
Нет, видишь, гонят как скотину!  
Ступай-де в сад, да губ не дуй! —

*(Т. III, стр. 539.)*

то в этом ворчаньи что ни слово — то верный штрих из жизни, нужный для обрисовки юнкера, изнывающего от казенной муштры.

Слов, настолько естественных в устах того, кто их произносит, не найдешь ни в одной из предшествующих романтических поэм Лермонтова.

В «Уланше» Лермонтов дает легкую зарисовку усталого офицера-квартирьера, в удушливый летний вечер отыскивающего квартиры для эскадрона, которому во время маневров надобно заночевать в деревне:

То был Лафа буян лихой,  
С чьей молодецкой головой  
Ни доппель-кюмель, ни мадера,  
И даже шумное *ai*  
*Ни разу сладить не могли;*  
*Его коричневая кожа*  
*Была в сияющих угрях,*  
*И, словом, все: походка, рожь,*  
*На сердце наводили страх.*  
*Надвинув шапку на затылок,*  
*Идет он... все гремит на нем,*  
*Как дюжина пустых бутылок,*  
*Толкаясь в ящике большом.*  
*Шумя, как бес, он в избу входит,*

*Шинель скользя валится с плеч,  
Глазами вокруг он косо водит,  
И мнит, что видит сотню свеч:  
Всего одна в избе лучина!  
Треща пред ним горит она...*

*(Т. III, стр. 543.)*

Зарисовка — не для миниатюры на слоновой кости: карандаш ее очинен грубовато, но из этих грубоватых штрихов слагается точный и верный портрет. Сходство его несомненно, несомненно и мастерство.

Вдумайтесь в это сравнение амуниции улана с «дюжиной пустых бутылок», как и во всю зарисовку: ее колорит — тонкая ирония. Товарищ Лермонтова Н. И. Поливанов, прототип Лафы, мог принять его зарисовку за такую же похвалу в шутке, как известные стихотворные зарисовки Дениса Давыдова

202

с «Бурцева-ёры-забияки». Но всмотрись Поливанов повнимательнее в общий колорит зарисовки, в иронический уклон ее штрихов, он понял бы, что юнкерские поэмы Лермонтова — вовсе не апофеоз гусарской бесшабашности и разгульной «лихости».

Это очень хорошо понял персонаж другой поэмы, — «Гошпиталя, — «князь Б.», попросту — князь Александр Иванович Барятинский. Лермонтов поставил его главным действующим лицом непристойного происшествия, которое меньше всего послужило к славе этого будущего исторического лица — генерал-фельдмаршала, завершившего покорение Кавказа:

*И князь, сидевший за лоханкой,  
Выходит робкою стопой,  
И с торжествующей осанкой  
Лафа ведет его домой.*

*(Т. III, стр. 537.)*

Это отнюдь не викториальный финал истории, весьма не лестной для ее главного действующего лица. Фигура этого премьер-гошпитальной

истории, все его поведение и вся жизненная походка очерчены Лермонтовым с такой нескрываемой иронией, что из-за этого иронического натурализма Барятинский превратился в непримиримого врага Лермонтова.

П. А. Висковатов, знавший лично генерал-фельдмаршала Барятинского и других бывших школьных товарищей Лермонтова, утверждает, что те из них, «которым приходилось играть непохвальную, смешную и обидную роль (в его «рассказах». — *С. Д.*), негодовали на Лермонтова. Негодование это росло вместе со славою поэта, и, таким образом, многие из его школьных товарищей обратились в злейших его врагов. Один из них (А. И. Барятинский. — *С. Д.*) приходил в негодование каждый раз, когда мы заговаривали с ним о Лермонтове. Он называл его самым «безнравственным человеком» и «посредственным подражателем Байрона» и удивлялся, как можно им интересоваться до собирания материалов для его биографии. Гораздо позднее, когда нам попались в руки школьные произведения нашего поэта, мы поняли причину такой злобы. Люди эти даже мешали ему в его служебной карьере, которую сами проходили успешно»<sup>1</sup>.

Круг юнкерских поэм Лермонтова завершает «Монго». Написанный без малого через два года по производстве Лермонтова в офицеры (сентябрь 1836), этот шуточный рассказ по манере повествования, по родственному сюжету, по составу действующих лиц, по языку, даже по размеру примыкает к трем юнкерским рассказам в стихах. Но у «Монго» есть и важные отличия от его трех предшественников. В то время как центром предыдущих рассказов

### 203

является некоторое густо-эротическое происшествие, в «Монго» такого происшествия уже нет: вечерний визит двух офицеров-проказников, Монго и Маешки, на дачу к балерине прерывается внезапным появлением некоего N. N., у которого танцовщица была на содержании, и офицерам приходится спасаться бегством, не солоно хлебавши. Вместо эротического происшествия, внимание рассказчика теперь сосредоточено на бытовых подробностях поездки и визита и на характеристике офицеров и танцовщицы.

«Монго», как и предыдущие поэмы, — отражение истинного происхождения: «Маешка» — сам Лермонтов, «Монго» — А. А. Столыпин, танцовщица — Екатерина Егоровна Пименова.

Дорога в Петергоф. Дача.

И там приют себе смиренный  
Танцорка юная нашла.  
Краса и честь балетной сцены,  
На содержании была:  
N. N., помещик из Казани,  
Богатый волжский старожил,  
Без волокитства, без признаний  
Ее невинности лишил.

.....

Облокотившись у окна,  
Меж тем танцорка молодая  
Сидела дома и одна.

*(Т. III, стр. 548.)*

Мы могли бы ожидать далее сентиментальных вариаций на тему о загубленном девичестве, о печальном жребии, выпавшем на долю бедной девушке, и ничего этого не находим в рассказе Лермонтова. Рассказ сжат, трезв, строго фактичен:

Ей было скучно и зевая  
Так тихо думала она:  
«Чудна судьба: о том ни слова —  
На матушке моей чепец  
Фасона самого дурного,  
И мой отец — простой кузнец!..  
А я — на шелковом диване  
Ем мармелад, пью шоколад;  
На сцене — знаю уж заране —  
Мне будет хлопать третий ряд.  
Теперь со мной плохие шутки:  
Меня сударыней зовут,

И за меня три раза в сутки  
Каналью повара дерут...  
Но вот одиннадцатый час —  
В кареты всех сажают нас.

204

Тут у подъезда офицеры  
Стоят все в ряд, порою в два...<sup>1</sup>  
Какие милые манеры  
И все отборные слова!  
Иных улыбкой ободряешь,  
Других бранишь и отгоняешь,  
Зато — вернулись лишь домой —  
Директор порет на убой:  
Ни взгляд не думай кинуть лишний,  
Ни слова ты сказать не смей...  
А сам, прости ему всевышний,  
Ведь уж какой прелюбодей!..»

*(Т. III, стр. 549.)*

Не будем пока ни разбирать, ни оценивать приведенного рассказа лермонтовской танцорки. Сделаем простое сопоставление этого рассказа с тем, что артистка-современница (А. И. Шуберт) передает в своих записках о быте и нравах петербургской театральной школы конца 1830-х годов:

«Петербургская театральная школа конца 30-х и начала 40-х годов представляла  невообразимую,  невероятную распущенность...Инспектором был назначен Ф. Н. Обер, бывший гувернер сыновей Гедеонова. Надзирательница, простая баба, Русанова рассказывала взрослым девицам двусмысленные анекдоты, а Румянцева, протеже Дубельта<sup>2</sup>, и совсем позорными делами занималась. Ларионова дралась до остервенения линейкой, притом ребром, по чем попало.

Господствующим настроением школы была влюбленность. Даже мы, маленькие девочки, не отставали: каждая занималась каким-нибудь

воспитанником... Старшие воспитанницы уже отворачивались от своих сотоварищей и занимались гвардейскими офицерами, которые в известные часы гуляли по Театральной улице, от Александринского театра до Чернышева моста. Называлась эта улица «Улицей любви». В теплое время окна открывались без церемонии, и воспитанницы стояли у окна, поджидая каждая своего обожателя.

Зимой, когда окна были замазаны, приходилось становиться на окошки, и гвардейцам видна была только голова. Поэтому зимой воспитанницы ходили растрепанные, с большими платками на плечах, но головы убирались тщательно разнообразными прическами, чтобы пленять головой. На караул ставили маленьких для предупреждения о дежурной даме, хотя дамы смотрели на это сквозь пальцы. Офицеры ухитрялись пробираться к нам полотерами и, натирая полы, вели подходящие беседы. Помню,

205

раз как-то забрался князь Мещерский. Были случаи, что они рядились кучерами и возили воспитанниц в театр на казенных линейках. Верными воспитанникам оставались или некрасивые или драматические, и директор не любил, когда выходили замуж за своих. Прямо высказывал приходившим к нему за формальным разрешением:

— Охота пришла нищих разводить...

Нельзя сказать, чтобы дело ограничивалось только платоническими переглядываниями через улицу. Далеко не все обстояло благополучно и в самой школе. Инспектор Обер, бравый мужчина лет 40 с чем-нибудь, разыгрывал роль любящего отца и, прикрываясь непринужденной веселостью, обнимал старших воспитанниц, целовал, говорил «ты», называл полуименем. Водил к себе девиц чай пить и впоследствии лишился места по какому-то скандальному случаю. Потом Л. В. Дубельт. Этот благодетельный старичок, каким я его считала, был другом директора, свой человек у него в доме, значит, свой и в нашей школе.

Понравилась ему одна взрослая девица, и он устраивал с ней свидания в квартире классной дамы, своей протеже, Е. В. Румянцевой. Чтобы

прикрыть неблаговидность этого, он выбрал еще несколько подростков, присылал им гостинцы и платил месячное жалованье; они называли его папашей, а он их дочками. Директор вообще способствовал знакомству девиц с разными барами. Так, великим постом устраивались спектакли на школьной сцене. Почетными посетителями были приятели директора: Нессельроде, Жеребцов<sup>1</sup> и многие другие. В антрактах эти господа прогуливались со своими избранницами. Просто это тогда делалось»<sup>2</sup>.

Простого сопоставления рассказа лермонтовской танцорки с рассказом известной артистки Шуберт, воспитывавшейся в той же школе, достаточно, чтобы сделать заключение, что рассказ танцорки таит в себе превосходно переработанный, выпукло показанный материал действительности, выисканный зорким глазом писателя-реалиста. Сличая два рассказа, стихотворный и прозаический, легко уловить много общих бытовых черт и без труда узнать в лермонтовском «директоре», порющем танцовщиц за безнравственность, инспектора Обера, разыгрывавшего роль благодетельного отца, но полностью заслужившего характеристику:

Ведь уж какой прелюбодей!

Но есть еще одна сторона в рассказе лермонтовской танцорки: он отлично характеризует не только социально-бытовые условия, среди которых она росла, — он не менее превосходно объясняет,

206

как отразились эти условия на ее личности, он прекрасно выявляет психологию самой танцорки. Она сама признается: «мой отец — простой кузнец», а смотрите, с каким рабовладельческим самодовольством она, бывшая «холопка», содержанка откупщика, хвастается:

Меня сударыней зовут,  
И за меня три раза в сутки  
Каналью повара дерут.

Только великий мастер-реалист может дойти до такого художественного лаконизма: три строки, а в них целая психология рабыни, похваляющейся своим позорным правом величаться над другими рабами.

Но вчитаемся еще в один отрывок рассказа «Монго» — в характеристику самого Монго; весь Петербург знал под этой кличкой блестящего гвардейца Алексея Аркадьевича Столыпина (1816—1858).

М. Н. Лонгинов дает ему такую характеристику: «Это был совершеннейший красавец... Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна, и в одеянии современного льва, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать Монго — Столыпина значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, великодушия...»<sup>1</sup> А вот портрет того же человека, набросанный Лермонтовым:

Монго — повеса и корнет,  
Актрис коварный обожатель,  
Был молод сердцем и душой,  
Беспечно женским ласкам верил  
И на аршин предлинный свой  
Людскую честь и совесть мерил.  
Породы английской он был —  
Флегматик с бурыми усами,  
Собак и портер он любил,  
Не занимался он чинами,  
Ходил немытый целый день,  
Носил фуражку на-бекрень;  
Имел он гадкую посадку:  
Неловко гнулся наперед  
И не тянул ноги он в пятку,  
Как должен каждый патриот.  
Но если, милый, вы езжали  
Смотреть российский наш балет,

То верно в креслах замечали  
 Его внимательный лорнет.  
 Одна из дев ему сначала  
 Дней девять сряду отвечала,  
 В десятый день он был забыт —  
 С толпою смешан волокит.  
 Все жесты, вздохи, объясненья  
 Не помогали ничего...  
 И зародился пламень мщенья  
 В душе озлобленной его.

*(Т. III, стр. 246—247).*

В пояснение последних строк приведем выдержку из воспоминаний В. П. Бурнашова: «В одной из дач... жила наша кордебалетная прелестнейшая из прелестных нимфа Пименова, та самая, что постоянно привлекает все лорнеты лож и партера, а в знаменитой бенуарной ложе «волокит» производит появлением своим целую революцию. Столыпин был в числе ее поклонников, да и ей очень нравился. Но громадное богатство приезжего из Казани некоего Моисеева... принадлежащего к... плеяде откупщиков, понравилось девице еще больше черных глаз Монго»<sup>1</sup>.

Монго лермонтовского рассказа и Монго — лонгиновских воспоминаний — словно два разных человека. Происходит что-то, необычное: точно прозаик-мемуарист поменялся кистью с поэтом: у Лонгинова Монго-Столыпин — это рыцарь без страха и упрека, идеальный образец дворянской доблести, у Лермонтова — это обыкновенный «добрый малый» из числа гвардейских повес 1830-х годов.

Нам неважно устанавливать, у кого больше сходства с оригиналом, у Лермонтова или у Лонгинова. Нам важно, что Лермонтов, набрасывая зарисовку с приятеля и родственника, пишет портрет, который оказывается схож с десятками таких же гвардейских любителей собак, портера и балерин, таких же «добрых малых», причинявших большое

зло своим существованием. Эти «охотники за женщинами» были вопиющим несчастьем русского театра чуть не за целое столетие его существования.

Передо мной большой альбом товарища М. Ю. Лермонтова по школе гвардейских подпрапорщиков и по полку — князя Николая Степановича Вяземского. Учась в школе, он был одним из самых прилежных читателей журнала «Школьная заря» и одним из самых больших поклонников юнкерской поэзии Лермонтова. Уже глубоким стариком, в 1879 г., Вяземский бережно хранил у себя подлинный экземпляр журнала «Школьная заря» и юнкерские карикатуры Лермонтова. Вяземский 22 ноября 1834 г. был выпущен корнетом в лейб-гусарский полк.

208

Одновременно с Лермонтовым он служил в Петербурге и на Кавказе. Князь Вяземский был страстным театралом. Но в театре он любил только балет, а в балете он любил только танцовщиц. В своем альбоме Вяземский оставил великолепный документ этой любви, относящийся к лету 1841 г. Приятель Вяземского, — к сожалению, имя его неизвестно — записал для него своеобразнейшее *memento* совместно проведенных «трудов и дней»:

«11 числа (июля 1841 г.) вы по выздоровлении обедали у меня, потом вместе мы посетили Софью Астафьевну (Софья Астафьевна — содержательница веселого дома).

13-го — «Хромой колдун»<sup>1</sup>. Вы начали стрелять (зачеркнуто: лорнировать) на Бормотову, но нечувствительно перешли к Аполлонской». Анастасия Бормотова была ученица балетной школы; Н. С. Аполлонская — танцовщица, впоследствии любовница Николая I, выданная им за актера А. М. Максимова.

«16-го. — Дела ваши начинают итти хорошо. Мы провожаем Школу<sup>2</sup> на Сером. Вы просите Аполлонскую быть в Александринском театре.

«19. — «Хромой колдун». Вы перемигиваетесь. Смирнова<sup>3</sup> грозитя на вас.

20. — Вы пеший и конный рыскаете против Школы.
21. — Воспитанницы в ложе Александринского театра. Встречи на лестнице. Вечер у Савицкой<sup>4</sup>.
22. — «Колдун». Неудачные проводы. Театральный кучер дерется.
23. — «Фанелла». Обращает неги взоры. Я же посылаю колечко.
24. — Гулянье. Вечер у Савицкой. Мы покупаем ей платок.
- Августа 1. — Пьянство у Веригина.
2. — Вечер у Савицкой. Вы дарите два одеяла.
- 3—4—5. — На квартире с подзорными трубами».
- Не нужно пояснять, что подзорные трубы были устремлены на окна балетной школы.
- «8, 9, 10, 11, 12. — Формальная переписка. Ссора.
13. — Примирение.
17. — Кутеж у Софьи Астафьевны. Побиение Иисуса. Гаврюша делает любовь на кредит.
18. — Записка от Аполлонской. «Колдун». Бенефис Круазет. Прощание.
19. — Отъезд ваш и присылка портрета»<sup>5</sup>.

То, что мы прочли, — это отрывок из дневника охотника за танцовщицами. Мы присутствовали при всех перипетиях охоты и с полным правом могли бы заменить одного охотника — кн. Н. С. Вяземского, товарища Лермонтова, — другим охотником и другим его товарищем — Монго: никакой разницы ни в чем не было бы. Мы могли бы проделать и обратное: заставить кн. Н. С. Вяземского нанести, вместо Монго, вечерний визит танцовщице Пименовой, — и опять все осталось бы на своем месте.

Перелистывая альбом Вяземского с его любовными записками и театральными афишками, мы дышим тем же спертым воздухом эпохи, которым дышим в «Монго», и мы видим тех же людей, которых так зорко и остро-правдиво изобразил Лермонтов.

Маленькое «происшествие» из светско-офицерской жизни Лермонтов превратил в своем «Монго» в реалистический рассказ, ярко характерный для своей эпохи. Лермонтов первый из русских писателей реалистическим, а не водевильным пером создал в своем рассказе правдивый облик рядовой актрисы дореформенного казенного театра во всей неприглядности ее печальной судьбы. То, что рассказывается и показывается в «Монго», как явствует из приведенных сопоставлений, есть кусок действительности 30-х годов, имеющий значение исторического свидетельства современника. Историк русского театра может только подивиться зоркому реализму Лермонтова и, засвидетельствовав: «с подлинным верно», дать место извлечениям из поэмы Лермонтова в истории русского театра эпохи Николая I.

Если в юнкерских поэмах центральное место занимало эротическое происшествие, лишь вставленное в реалистическую оправу быта, то в «Монго» это происшествие отходит на второй план, уступая первый — реалистическому очерку нравов.

«Казначейша» (1836) завершает этот путь Лермонтова к реалистическому рассказу в стихах, родившемуся в школе Пушкина; недаром сам Лермонтов дорожил этой связью с Пушкиным, заявляя в «Казначейше»:

Пускай слыву я старовером,  
Мне все равно — я даже рад:  
Пишу Онегина размером.

Выигрыш уланом казначейши — происшествие, каким

Смущен был город благонравный.

Но происшествие это рассказано Лермонтовым так, что эротический момент его вовсе исчез с поверхности повествования и происшествие развернуто сплошь в плане сатирического изображения

провинциального общества, его нравов и характеров. Так построен у Пушкина «Граф Нулин».

Самый сюжет «Казначейши» был прямым вызовом поэтике романтической поэмы: романтические герои, кавказские, испанские, древнерусские, индостанские, из-за героини совершали всевозможные

210

подвиги: одному из них — демону — чтобы добиться любви героини, приходилось даже отречься от своей демонической природы, а тут герой выигрывал героиню в карты, как янтарный чубук или борзую собаку.

Но и этому эпизоду борьбы за героиню — хотя бы и борьбы на зеленом поле карточного стола, — Лермонтов уделил в своей поэме только семь строф из пятидесяти трех, а все остальное отдал сатирическому нравоописанию и иронической характерологии.

«Казначейшу» Лермонтов кончает резкой издевкой над расхожими приемами поэтики романтизма — над патетической напряженностью сюжета, над мелодраматическими финалами, над всем тем, чему сам отдал обильную дань в своих кавказских, испанских и прочих поэмах. Теперь Лермонтов иронически спрашивает читателя-романтика, заранее предполагая, что он оскорблен простотой и обыденностью «Казначейши»:

Вы ждали действия? страстей?  
Повсюду нынче ищут драмы,  
Все просят крови — даже дамы.  
А я, как робкий ученик,  
Остановился в лучший миг;  
Простым нервическим припадком  
Неловко сцену заключил,  
Соперников не помирил,  
И не поссорил их порядком...  
Что ж делать! Вот вам мой рассказ,  
Друзья; покамест будет с вас.

*(Т. III, стр. 356.)*

«Что ж делать!» — а я остался реалистом и отказался от эффекта романтического финала» — таков смысл конца «Казначейши».

Через год этот антиромантический финал послужил увертюрой к новой поэме — «Сашка» (1839):

Наш век смешон и жалок, — всё пиши  
Ему про казни, цепи да изгнанья,  
Про темные волнения души,  
И только слышишь муки да страданья.

.....

Впадал я прежде в эту слабость сам,  
И видел от нее лишь вред глазам;  
Но нынче я не тот уж, как бывало, —  
Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый.

*(Т. III, стр. 364.)*

В этих стихах заключена вся история собственного романтизма Лермонтова: в «Исповеди», в «Последнем сыне вольности», в «Ангеле смерти», в «Измаил-Бее», в «Боярине Орше» он только и писал

## 211

«про казни, цепи да изгнанья», а вся его ранняя лирика была сплошной исповедью «про темные волнения души».

Теперь, в 1839 г., для Лермонтова все это — прошлое. Так, по крайней мере, он хочет уверить себя, решительно и упорно отстраняясь от романтических туманов своего юношеского творчества. Тогда, в те вешние годы своей поэзии, он жил,

Блуждая в мире вымысла без пищи,  
Как лазарони или русский нищий...

*(Т. III, стр. 379.)*

«Нынче» поэт «не тот уж», и вместо мистической автобиографии падшего ангела он берется теперь за реалистическое жизнеописание «доброего малого» из обыкновенной русской дворянской семьи.

Если в «Казначейше» Лермонтов сделал опыт реалистического рассказа в стихах, то «нравственная поэма» «Сашка» была задумана как обширный роман в стихах: одна первая его глава заключает в себе 1 641 стих, т. е. превышает своим размером все поэмы Лермонтова, исключая «Измаил-Бея». Перед нами только одна глава (и маленький обрывок другой главы) обширного романа, но и в нее вмещен уже обширный материал, заимствованный, кроме собственной автобиографии, еще из биографий Полежаева, А. Одоевского и других сверстников. Замыслив своеобразнейшую «историю своего современника», Лермонтов строит ее в романе на широком жизненном факте. Уже в первой главе романа пред нами проходят крепостная усадьба с пестрым составом обитателей — от крепостной девушки до француза-эмигранта в роли учителя, Московский университет 30-х годов, убогое захолустье за Пресненской заставой, крепостные слуги, гулящие девушки. В ткань романа включены яркие картины первой французской буржуазной революции, краткие поэтические некрологи поэта Полежаева и декабриста Одоевского, пейзажи Волги под Симбирском и разных мест Москвы (Кремль, старый барский дом, застава).

Строя свой роман широко и емко, Лермонтов заранее принудил себя к полнейшей правдивости. Уже первая глава романа ставила его под двойной цензурный запрет — со стороны его политического свободомыслия и со стороны натуралистической неприкрытости отдельных его сцен и эпизодов. Лермонтов не мог не знать этого: он писал роман для себя как для единственного его читателя. Вот почему иные строфы «Сашки» звучат как исповедь, а другие поражают своей изобразительной смелостью.

Нам важно знать все это, чтобы оценить все значение «Сашки» в истории лермонтовского перевала от романтизма к реализму.

Ни одно произведение Лермонтова не заключает в себе столько живых следов этого перевала, как «Сашка».

Роман начат интродукцией-манифестом, направленным против романтизма. Но VIII строфа уже способна заронить сомнение в соответствии этой интродукции всему произведению.

Торжественная, построенная на высоте чувств, строфа посвящена Москве.

В строфу Лермонтов ввел парафразу своих «Двух великанов»:

Люблю священный блеск твоих седин  
И этот Кремль зубчатый, безмятежный.  
Напрасно думал чуждый властелин  
С тобой, столетним русским великаном,  
Померяться главою и — обманом  
Тебя низвергнуть. Тщетно поражал  
Тебя пришлец: ты вздрогнул — он упал!  
Вселенная замолкла... Величавый,  
Один ты жив, наследник нашей славы.

*(Т. III, стр. 366.)*

Эти величавые историко-поэтические воспоминания Лермонтов внезапно пересекает интимно-лирической «памятью сердца» — о вольных ласточках старого Кремля, но вдруг обрывает и эти памятки, исполненные тихой грусти, и обрывает резким признанием:

Я не философ — боже сохрани! —  
И не мечтатель... —

*(Там же, стр. 367.)*

и приказывает музе бросить романтическую хартию прошлого и элегический дневник настоящего:

Ну, муза, — ну, скорее, — разверни  
Запачканный листок свой подорожный!  
Не завирайся, — тут зоил безбожный...  
Куда теперь нам ехать из Кремля?  
Ворот здесь много, велика земля!  
Куда? —

*(Там же.)*

Куда уехать из романтической страны исторических воспоминаний и из теплого угла элегических мечтаний?

В жизнь, в действительность, в повседневность:

«На Пресню погоняй, извозчик!» —  
«Старуха, прочь!.. Сворачивай, разносчик!»

*(Там же.)*

Зимняя ночь. Луна.

Но и встреча с луной вызывает поэта на сознательную вылазку против романтизма. Он начинает описание этой встречи романтическим сравнением, как нельзя более идущим к луне, сторожащей покой седого воинственного Кремля:

213

Луна катится в зимних облаках,  
Как щит варяжский...

Но тут же сменяет это сравнение другим, противоположным:

...или сыр голландской.  
Сравнение дерзко, но люблю я страх  
Все дерзости, по вольности дворянской.

*(Т. III, стр. 367.)*

Вся словесно-сюжетная ткань «Сашки», весь ход повествования, весь ее сценарий, все ее пейзажи и портреты построены с насмешливой оглядкой на романтическое зодчество. Поэт, правдиво и твердо повествуя о своем «добром малом» Сашке и его приключениях, как бы говорит читателю: «Вот как течет жизнь, вот каков у нее язык, склад, цвет» и тут же, легко и насмешливо набрасывая параллельный романтический чертеж, добавляет: «А вот как изобразили бы ее романтики».

Оторвав читателя от величавого пейзажа Кремля, сияющего под лунным светом, поэт погружает читателя совсем в другую Москву —

далекой окраины, неприглядного убожества, прозаической обыденности. Поэт нарочито сталкивает два образа бытия — романтический и натуралистический:

Спокойствия рачитель на часах  
У будки пробудился, восклицая:  
«Кто едет?» — «Муза!» — «Что за чорт! Какая?»  
Ответа нет. Но вот уже пруды...  
Белеет мост, по сторонам сады  
Под инеем пушистым спят унылы;  
Луна сребрит пушистые перилы.

Гуляка праздный, пьяный молодец,  
С осанкой важной, в фризовой шинели,  
Держась за них, бредет — и вот конец  
Перилам. — «Всё направо!» — Заскрипели  
Полозья по сугробам, как резец  
По мрамору... Лачуги, цепью длинной  
Мелькая мимо, кланяются чинно...

*(Там же, стр. 367—368.)*

Романтическую «музу» охватывает со всех сторон серая, убогая действительность — сон, нищета и темь московской окраины 30-х годов.

В 1839 г. (я принимаю этот год за год создания «Сашки») Лермонтов возвращается к пятистопному отрывку, написанному семь лет назад:

«Девятый час; уж темно; близ заставы».

Этот отрывок, набросанный в 1832 г. случайно подвернувшемуся реалистическим пером, теперь оказывается одним из этюдов, пригодившихся

при писании большого полотна нравоописательной поэмы.

Все, что мы видим на этюде, весь внезапный приезд «проказника молодого», встреча его с девушками, — все это в переработанном виде

находит себе место на большом полотне картины. Но поэт, вычерчивая реалистические контуры своей картины, ни на миг не забывает тут же, где-то сбоку, набросать, ради пародии, романтический контур того же предмета:

Держи к воротам... Стой, — сугроб глубок!..

Это грубый окрик кучеру. Но тут же поэтическое приглашение музе:

Пойдем по снегу, муза, только тише, —

поэтическое приглашение, увы, кончающееся прозаическим предупреждением:

И платье подними как можно выше.

*(Т. III, стр. 368).*

Нарочитое разрушение романтического образа, упорное противопоставление ему реалистической антитезы, ироническое разрешение романтического аккорда в натуралистический диссонанс — эти приемы остаются неизменными в «Сашке» в течение всего повествования. Лермонтов необычайно находчив, изобретателен и смел в их применении.

Он — ненавистник славянских речений, но они ему нужны для его пародических антитез.

Явился ли герой

Или вотще остался ожидаем, —

таким заведомо фальшивым аккордом начинает Лермонтов рассказ об избраннике сердца веселой и недалекой Параши.

Славянское «вотще», нестерпимая для лермонтовской речи неуклюжая страдательная форма «остался ожидаем» — все это понадобилось лишь для того, чтобы выпретенная фраза о герое поэмы громче и смешнее лопнула на самом прозаическом заверении:

Все это мы со временем узнаем.

Поэт «ночной души», как его называли символисты, Лермонтов завораживающе, как всегда, передает «зимней ночи блеск и силу»:

Все полно тишиной  
И сумраком волшебным; прямо в очи  
Недвижно смотрит месяц золотой  
И на стекле в узоры ледяные  
Кидает искры, блески огневые,  
И голубым сиянием стена  
Игриво и светло озарена.  
И он...

215

Лермонтов внезапно обрывает зарисовку превосходного лунного *interieur*'а, сделанную тончайшей романтической кистью, резким, упругим, реалистическим штрихом:

... (не месяц, но мой Сашка) слышит,  
В углу на ложе кто-то слабо дышит.

*(Т. III, стр. 375.)*

Лермонтова не раз называли звездопоклонником за его страстную, поэтическую любовь к ночному небу, звездам, луне. Его романтическое небо парящих ангелов и чудесных светил, «внимающих» ангельской песне, не раз сравнивали с мистическим небом Данте.

В изучаемой поэме Лермонтов не без горького сожаления, но с решительной твердостью направляет на свое романтическое небо беспощадную призму телескопа точной науки — и неподвижное романтическое небо превращается в астрономическое небо, имеющее свое настоящее, прошедшее и будущее:

И все исчезнет. Верить я готов,  
Что наш безлучный мир — лишь прах могильный  
Другого, — горсть земли, в борьбе веков  
Случайно уцелевшая, рукою сильной  
Заброшенная в вечный круг миров.  
Светилы ей двоюродные братья,  
Хоть носят шлейфы огненного платья,

И по сродству имеют в добрый час  
Влиянье благотворное на нас...  
И дай сойтись, так заварится каша, —  
В кулачки, и... прощай планета наша!

И пусть они блестят до той поры,  
Как ангелов вечерние лампы.  
Придет конец воздушной их игры, —  
Печальная разгадка сей шарады...

*(Т. III, стр. 380.)*

Разбивая не без боли неподвижный хрустальный свод романтического неба, Лермонтов делает это не для игры в иронию, не для эффектов поэтической светотени. У Лермонтова нет сдвигов поэтики без перемен внутреннего самочувствия и жизневоззрения.

В том же 1839 г., когда была написана приведенная строфа «Сашки», был написан «Фаталист». Вот что рассказывает в нем Печорин:

«Я возвращался домой пустыми переулками станицы; месяц, полный и красный, как зарево пожара, начал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно, когда я вспомнил, что были

## 216

некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права. И что ж! Эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником!»

Отрывок из «Сашки» и отрывок из записок Печорина — однотёмны: конец астрологического неба, угасанье его «вечерних лампад». Но стихи поэта еще исполнены внутренней тревоги, грусти по угасающим «лампадам», тогда как в спокойных словах Печорина звучит уже простая ясность познанной истины вместе с холодной иронией по поводу тысячелетнего заблуждения.

Так пишет Лермонтов «Сашку»: романтизм, — а в некоторых частях поэмы он звучит еще сильно, — преодолевает при помощи реализма, даже натурализма. Герой поэмы, студент Сашка, «рожден под гибельной звездой» (опять остаток «романтического неба»), «с желаньями, безбрежными как вечность», но эта романтическая сердцевина образа оплотнена такими прочными слоями жизненности и быта юноши 30-х годов, вышедшего из дворянской поместной среды, что Сашка оказывается живым человеком определенной эпохи и жизненная логика его поведения меньше всего зависит от его романтической мечты.

Лермонтов сталкивает этот реальный образ московского студента 30-х годов с исполинским вымыслом, занимавшим поэта в течение целого десятилетия.

Про своего Сашку с его романтической искрой он, не без сожаления о невозможном, восклицает:

О, если б мог он, как бесплотный дух,  
В вечерний час сливаться с облаками,  
Склонять к волнам кипящим жадный слух  
И долго упиваться их речами,  
И обнимать их перси, как супруг!!!

*(Т. III, стр. 389.)*

Поэт как бы жалеет, что уже не может раздуть романтическую искру, теплящуюся в груди московского студента, в бурный пламень романтического стихийного духа, поэт как будто опечален, что его Сашка — не Демон:

О, если б мог он, в молнию одет,  
Одним ударом весь разрушить свет!..

*(Там же.)*

Но только что готов читатель поверить в полноту и силу этого сожаления, как поэт немедленно разрушает эту веру ироническим замечанием в скобках:

(Но к счастью для вас, читатель милый,  
Он не был одарен подобной силой.)

*(Т. III, стр. 389.)*

Более того: рисуя реалистический образ студента Сашки, поэт уверен, что натолкнется на «журналиста всеведущего», который примется искать и подчеркивать особое родство Сашки с демоническими натурами; на этот случай у поэта заготовлена отповедь:

Пусть скажет он, что бесом одержим  
Был Сашка, — я и тут согласен с ним,  
Хотя, боюсь, приятель мой, повеса,  
Взбесил бы иногда любого беса.

*(Там же.)*

Можно бы долго продолжать обзор поэмы «Сашка», и он привел бы нас к одному выводу: она построена вся на умышленном противопоставлении реального романтическому, на пародировании романтических формул и образов, на высвобождении реалистического повествования из-под оболочки привычной для Лермонтова романтической планировки и сценировки действия.

В этой борьбе против идеализирования жизни Лермонтов не щадит самого заветного.

Про одну из веселых девушек убогого домика на московской окраине Лермонтов сообщает:

Она звалась Варюшею, —

и тут же зачеркивает это имя:

Но я

Желал бы ей другое дать название:  
Скажу ль, при этом имени, друзья,  
В груди моей шипит воспоминанье,  
Как под ногой прижатая змея...

*(Там же, стр. 372.)*

Дело идет о любви Лермонтова к Варваре Александровне Лопухиной, вышедшей замуж за старого Бахметьева. Вызывая в памяти этот образ женщины, автор поэмы, чинящий расправу с романтизмом, признается:

Увы, минувших лет безумный сон  
Со смехом повторить не смеет лира!]

*(Там же.)*

«Ли́ра», настроенная на реально-сатирический строй, не смеет переложить на новый лад старого романтического мотива.

«Безумный сон», вновь ожив в строфе «нравственной поэмы», тотчас же вводит с собой в ее строй романтический образ:

218

Живой водой печали окроплен,  
Как труп давно застывшего вампира,  
Грозя перстом, поднялся молча он,  
И мысль к нему прикована... Ужели  
В моей груди изгладить не успели  
Столь много лет и столько мук иных —  
Волшебный стан и пару глаз больших?

*(Т. III, стр. 372.)*

Опять поднимается романтическая волна, — самая высокая из подобных волн, потому что она несет на своем гребне воспоминание о большой, подлинной любви Лермонтова. Однако гребень и этой волны срезается острым скептическим ножом — замечанием в скобках:

(Хоть, признаюсь вам, разбирая строго,  
Получше их видал я после много.)

*(Там же.)*

Это автобиографическое замечание в скобках — образец тех «горестных замет», которыми богата поэма.

Тема «войны с людскими предрассудками» есть жизненная тема всей поэмы «Сашка».

Одна из девиц, Тирза, спрашивает студента Сашку:

«Откуда ты?» — «Не спрашивай, мой друг!  
Я был на бале!» — «Бал! а что такое?» —  
«Невежда! это — говор, шум и стук,  
Толпа глупцов, веселье городское, —  
Наружный блеск, обманчивый недуг;  
Кружатся девы, чванятся нарядом,  
Притворствуют и голосом и взглядом.  
Кто ловит душу, кто пять тысяч душ...

*(Т. III, стр. 377.)*

Из всех описаний дворянского бала в русской литературе 1820—1830 гг. эта зарисовка, сделанная рукою московского студента, презирающего свою социальную среду, превосходит все по едкости.

Тема «войны с предрассудками» ярко и выпукло проведена в приведенной сюжетной линии «нравственной поэмы», но в ней намечена и вторая, несравненно более важная, огневая линия той же войны.

Эта линия связана с жизненным путем самого Сашки как представителя современного ему поколения. Что ждет в будущем этого московского студента, вылетевшего из дворянского гнезда?

Для Сашки, как и для всего его поколения, как и для всех людей его класса, возможны были лишь два пути в царской России 1830-х годов XIX столетия.

## 219

Эти два пути Лермонтов противопоставляет жребию вольного сына степей, живущего общею жизнью с природой.

«Блажен!» — восклицает поэт по адресу этого свободного вскормленника природы.

...Его душа всегда полна  
Поэзией природы, звуков чистых;  
Он не успеет вычерпать до дна  
Сосуд надежд; в его кудрях волнистых  
Не выглянет до время седина;  
Он, в двадцать лет желающий чего-то,  
Не будет вечной одержим зевотой,  
И в тридцать лет не кинет край родной  
С больною грудью и больной душой,  
И не решится от одной лишь скуки  
Писать стихи, марать в чернилах руки, —  
Или, трудясь, как глупая овца,  
В рядах дворянства, с рабским униженьем,  
Прикрыв мундиром сердце подлеца, —  
Искать чинов, мирясь с людским презреньем...

*(Т. III, стр. 414.)*

В немногих словах Лермонтов верно наметил два пути, по которым предстояло идти представителям класса, откуда вышел Сашка: или широкая, торная дорога служилого и всяческого приспособленчества к самодержавно-чиновничьему строю царской России, или узкая одинокая тропа «лишних людей», не желающих примириться со смиренным «овечеством» дворянских масс, но в то же время не находящих в себе сил на борьбу с николаевским режимом.

Лермонтов в самой этой наметке двух возможных путей дворянской молодежи уже показал, с какой большой зрелостью мысли и с какой страстной ненавистью против режима «страны рабов, страны господ» приступил он к своему роману в стихах.