



П. М. БИЦИЛЛИ

Место Лермонтова в истории русской поэзии

<...> Понятие поэтического развития в применении к Лермонтову приобретает совсем особенный смысл. Лермонтов прогрессировал только в умении управлять собою, своим вдохновением, своей творческой мощью. С возрастом он не стал ни ловче, ни сильнее, ни умнее. Он стал только *экономнее*. Сначала он творит подобно природе, выбрасывающей на свет тысячи и тысячи хилых, уродливых созданий для того, чтобы дать жизнь одному, совершенному; позже он выучился обуздывать себя. Выучился — благодаря тому, что *нашел свою манеру*, осознал себя самого. Опять-таки и это в применении к Лермонтову следует понимать особым образом. Нельзя сказать, чтобы Лермонтов — с точки зрения развития индивидуальности — шел тем же, *нормальным*, путем, каким шли и идут все художники: сперва — голое подражание, затем ассимиляция извне полученных элементов, выработка *своего стиля* при помощи накопленных предыдущим развитием искусства средств. *Ассимилировать* Лермонтов решительно не умел, и ни о каком «байронизме» Лермонтова не может быть и речи, по крайней мере в том смысле, в каком мы говорим о «байронизме» Пушкина. Здесь различие не в *степени* «влияния», а в *природе* его. Лермонтов был «байронистом» в такой же степени, как и «пушкинистом»; т. е. он совершенно по-детски, поразительно беспомощно переписывал и портил «Кавказского пленника» — так же, как он переписывал, портя их, и «Беппо», и «Дон-Жуана», и «Гяура», и «Шильонского узника». И замечательно, что в результате этих младенческих упражнений, путем последовательных переделок все одного и того же мотива, одной и той же темы получилась гениальная, вполне самобытная, лишь внешне «байроническая» поэма «Мцыри». То, что у Бай-

рона взял Лермонтов, — натянутость положений и «адских», «бешеных» страстей, нелепая экспозиция — с середины какого-то, ничем не мотивированного действия, избавляющая от обязанности мотивировать и дальнейшее его развитие, экзотическая обстановка, изображаемая безвкусно-преувеличенно, — все это принадлежит к тому, что как раз наименее ценно, интересно, значительно в Байроне. У Байрона все это — хотя и в очень несовершенной степени — имеет отношение к его личной жизни, как и к тому значительному, широкому умственному движению, которого он был представителем и выразителем.

Основой душевного строя Байрона был бунт, протест; он бунтует против Соути¹, против собственной жены², против Бога — с одинаковой серьезностью и с одинаковым пылом. Его бунт обособован и содержателен. Его идеалы, требования и запросы ясны, определены и ограничены. Его разочарование — разочарование в вещах, ему превосходно известных. Но против кого, и против чего, и во имя чего бунтует Лермонтов? Да и какой это бунт? Его демон — существо кроткое и ручное, влюбленный мальчик, и как-то не верится, чтобы он действительно только и занимался тем, что «сеял зло», да еще и «без сожаленья».

Знакомясь с ним, сомневаешься, правда ли, что у него было такое скверное, революционное прошлое. Во всяком случае, он так искренно готов исправиться, так сильно хочет «любить и молиться», что вполне заслуживает прощения и принятия на прежнюю должность. Бунт Лермонтова беспредметен, несерьезен, неубедителен. Он не был бы великим поэтом, если бы человеческое было ему чуждо, если бы он был бесстрастен, если бы он не испытывал никогда ни озлобления, ни ненависти, если бы не ощутил привлекательности Зла; и все-таки его дело не бунтовать, не протестовать, не проклинать, а благословлять и молиться. *Грусть*, а не озлобление, а не отчаяние, — основа его душевного настроения. Это изумительно тонко подметил и выразил Ключевский³.

И к кому, и за что пламенел бы нежный, полный любви, с душою, рвущейся к небу, Лермонтов той «жаждой мщенья», которой он с таким однообразием наделяет, в подражание Байрону, своих испанцев, черкесов, варягов и демонов? И как у Лермонтова все это выходит неловко, неестественно, безвкусно, вяло и натянуто! Позволю себе одно сближение: Лермонтов усиливался писать и «фривольные» пьесы, эротического содержания, в духе шалостей В. Л. Пушкина⁴ и самого Пушкина, — и у него ничего не выходило, кроме цинического набора не-

пристойных слов. Эту неспособность Лермонтова ассимилировать себе «забавы», которые тешили «предков», хорошо подметил Розанов. В точно таком же положении, в каком он находится к Лафонтену⁵ или к В. Л. Пушкину, он находится и по отношению к Байрону. «Духа», «сути дела» он не понимает. Все чужое от него отскакивает. Байрон так же мало помог ему стать поэтом, как и В. Л. Пушкин. Он никакого движения не продолжает собою и не развивает, ни от кого не исходит, никому ничем в существе дела не обязан, ничего не завершает, а только *начинает*. *Своя манера* у него явилась уже с того самого момента, как он стал писать. «Нищий» и «Ангел» ничем не уступают ни «Сну», ни «Спору». Стихотворения Лермонтова (избранные) можно печатать в любом порядке — и так это иногда и делается: они не имеют хронологии. Для всякого другого нахождение своей манеры связано с некоторым усилием, с необходимостью разорвать какие-то путы, от чего-то отречься. У Лермонтова, который как бы родился во всеоружии, это означало — открыть глаза и увидеть, что он свободен. Что это так — о том свидетельствуют факты: и то, что в самый разгар своего «байронизма» он мог написать чисто лермонтовского и нисколько не «байронического» «Ангела», и то, что и позже он мог снова облечься в Гарольдов плащ и продолжать работать над «Демоном». Именно потому, что байронизм был для него только одеянием, ему ничего не стоило отходить от него и возвращаться к нему. В его плоть и кровь байронизм не входил никогда.

Необычайное явление Лермонтова служит как бы ответом на одну из проблем, поставленных «Моцартом и Сальери». Если бы Сальери был только «завистником презренным», не было бы трагедии, потому что не было бы конфликта *равноправных* моральных сил. Но Пушкин умел понять и *правду* Сальери: Сальери ставит вопрос о судьбе не только своей, не только служителей музыки, но и о судьбе *самого искусства*. Моцарт вознес его на такую высоту, что дальше оно не может развиваться. «Оно падет опять, как он исчезнет». И, убивая Моцарта, Сальери думает, что спасает искусство. На *этот* вопрос у Пушкина нет ответа. Сальери по-своему прав: та музыка, которой служил Моцарт, которой служил он сам, *после* Моцарта уже не могла существовать. Быть может, вопрос, которым терзался Сальери, тревожил и самого Пушкина, применительно к русской поэзии и к самому себе. Если бы искусство развивалось в буквальном смысле «эволюционно», относительная

правда Сальери была бы абсолютной. Выход из тупика в том, что искусство не только прогрессирует, но и *обновляется*.

По дороге Пушкина дальше некуда было идти: поэзии оставалось или погибнуть, или переродиться; и выполнить эту задачу спасения поэзии мог удачнее всего такой гений, который, подобно Лермонтову, был как бы органически неспособен подчиняться чьему бы то ни было воздействию, был как бы предназначен к тому, чтобы возмутить закономерность эволюционного хода развития поэзии. Для верящих в «философию истории» Лермонтов мог бы служить подтверждением их теории, что гений появляется всегда вовремя.

Мы никогда не выпутаемся из противоречий, попытка разрешить которые обязательно приводит к выводам, явно бессмысленным и абсурдным, если только попробуем стать на точку зрения «искусства для искусства». Нелепости начинаются уже с самого того момента, когда мы стараемся раскрыть эту формулу. Она или не значит ровно ничего, или значит, что в искусстве — главное дело «красота», и притом красота «абсолютная», «самодовлеющая». В таком случае нам пришлось бы определять, что такое «абсолютная и самодовлеющая красота» и, рассуждая последовательно, или признать, что имеются «правила» и «законы» прекрасного «самого по себе» и что, следовательно, задача художника — следовать этим правилам (например, правилам древнегреческой скульптуры V в. и никаким другим), — или отрицать их и тогда прийти и к отрицанию всякой возможности эстетических оценок и согласиться с тем, что «прекрасное» есть дело личного вкуса. Но тогда невозможно даже понять, что такое искусство и где его границы. Искусство всегда было средством выражения духовной деятельности, и, следовательно, только в качестве такового оно и может быть изучаемо и оцениваемо. Прекрасно то, что *выразительно*. Поэтому понять произведение искусства — значит понять, *что* оно собою выражает. Если Лермонтов явился у нас создателем новой поэзии, то это потому, что он принес с собою какое-то новое мироощущение, какой-то новый внутренний опыт, как-то по-своему понял и по-своему разрешил трагедию жизни. <...>

Страхов, если не ошибаюсь, первый подметил некоторые черты лермонтовской поэзии, выступающие особенно выпукло при сравнении ее с поэзией Пушкина (на такой параллели и построена у него его характеристика Лермонтова): это преувеличенность его образов и схематизм их сочетаний⁶. Для первого Страхов приводил в пример «Когда волнуется желтеющая

нива...». Как много «красот» требовал Лермонтов от Природы, для того чтобы она воздействовала на его душу! Насколько умереннее и скромнее был Пушкин! И насколько правдивее и объективнее! Пушкин — это другой пример Страхова — сумел описать Петербург во всем его великолепии, не украшая его, однако, венецианскими дворцами, купающими широкие ступени своих гранитных крылец в пене вод («Сказка для детей», строфа 11), с чугунными балконами, которые «гордились дивною резьбой» (там же, строфа 13). Пушкин просто сказал: «твоих оград узор чугунный». В качестве доказательства второго своего положения Страхов проводил параллель между двумя «клятвами»: в «Демоне» («Клянусь я *первым* днем творенья, клянусь его *последним* днем» и т. д.) и в «Подражании Корану»: «Клянусь четой и нечетой, клянусь мечом и правой битвой...» Насколько у Пушкина все свободнее, неожиданнее, смелее! Страхов делал отсюда заключение о поэтическом превосходстве Пушкина над Лермонтовым, заключение вряд ли законное, ибо оно основано на предпосылке, что всех поэтов можно мерить одной меркой. Надо было бы предварительно еще доказать, что Лермонтов преследовал те же художественные задачи, что и Пушкин.

Но факты Страхов констатировал верно. Его наблюдения чрезвычайно плодотворны, и для нашей цели нам остается лишь их пополнить.

Для начала — еще одно сопоставление, которого не сделал Страхов: «Цветок» и «Ветка Палестины». Нет сомнения, что она навеяна пушкинским стихотворением: она совпадает с ним и по размеру, и по ритму, и по теме. У Пушкина вид цветка наполняет душу поэта мечтой странной, и он сразу бросает один за другим несколько нахлынувших в его ум вопросов; сразу, невольно для самого поэта, он намечает возможность поэтической темы, пробегает ее до конца и отходит. У Лермонтова ветке задаются исчерпывающие тему вопросы, следующие в безупречном логическом порядке. Это — допрос по пунктам в порядке постепенного нисхождения от общего к частному, от необходимого к возможному и случайному; строго выдержан принцип дихотомии — или *A*, или *B*: где росла — на холмах или в долине; что делали бедные сыны Солима: пели песню или шептали молитву... И, чтобы выдержать схему, в завершение:

Все полно мира и отрады
Вокруг тебя и над тобой.

Такое построение можно считать типическим для Лермонтова. Его самые вдохновенные произведения построены всегда по какой-нибудь строгой логической схеме. Если сказано *A*, должно быть сказано и *B*, если поставлен один вопрос, должен быть поставлен и другой, и третий, пока все возможности не исчерпаны, и на все поставленные вопросы должны быть даны ответы. Мысль должна развиваться в порядке; сначала общее положение, затем — выводимые из него частности (см. характерное в этом отношении стихотворение «Нет, не тебя так пылко я люблю...»). Есть что-то средневековое, что-то напоминающее Данте, в этом пристрастии Лермонтова к логическому схематизму.

«...Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» *A* в следующей строфе ответы: «Увы! Он счастья не ищет, и не от счастья бежит» *. Или: «Любить? Но кого же?..» И сейчас вслед за тем, от идеи экспансии он обращается к противоположной — самососредоточения: «В себя ли заглянешь» и т. д. ...

Если он что-либо утверждает, то ведет аргументацию по пунктам, все аккуратно обосновывая: «Ты жалок потому, что вера, слава, гений» и т. д. ... Ср. аргументацию Шат-Горы в «Споре». Чинара, отказывая в его мольбе «дубовому листочку», отвечает по порядку на все его доводы, словно кладет мотивированную резолюцию на прошение.

В качестве образцов наиболее выдержанного построения по определенной логической схеме можно привести: «Как мальчик кудрявый, резва...» и «На светские цепи...». Очевидно, «логизм» был глубоко заложен в его духе, потому что как раз такие произведения (см. еще «Спор», «Дубовый листок», «Когда волнуется желтеющая нива...») принадлежат к его величайшим поэтическим достижениям.

Логические схемы, употребляемые Лермонтовым, можно было бы свести к нескольким типам (напр<имер>, тип: *если*, или *когда* — *то*, или *тогда* — и т. д.: «Когда волнуется желтеющая нива...»; «Когда зари румяный полусвет...»; «Когда одни воспоминанья...»; «Слышу ли голос твой...» и т. д.), но такая работа вряд ли дала бы сколько-нибудь ценные для нас результаты.

Такова сила поэтического таланта Лермонтова, что из этого, казалось бы, антипоэтического способа творить он извлекает

* Ср.: «Что же мне так больно и так трудно?..» И ответы в порядке на вопросы: «Но не жду от жизни ничего я» и т. д.

иногда самые поразительные поэтические эффекты. Так в «Споре» он дает описание войска, в канцелярском порядке перечисляя роды оружия и боевые единицы, деля полки на батальоны*; но пользуется этим приемом для создания впечатления постепенно приближающейся и становящейся все отчетливее и все в больших подробностях видимой, стройной массы людей.

В соответствии с этой чертой находится и построение его речи: такой же схематизм, пристрастие к дихотомиям, к антитезам, к попарным сочетаниям идей и образов — «с свинцом в груди и с жаждой мести»; «пустое сердце бьется ровно, в руке не дрогнет пистолет»; «молодость светлую, старость покойную»; «в утро ли шумное, в ночь ли безгласную»; «гляжу на будущность с боязнию, гляжу на прошлое с тоской»; «как я любил, за что страдал, тому судья лишь Бог да совесть»; иногда — чисто внешне, лишь бы была выдержана схема: «укор невежд, укор людей» — и к контрастирующим и тем взаимно усиливающимся образам и определениям: «и железная лопата в каменную грудь»; «но Юга родного на ней сохранились приметы среди ледяного, среди беспощадного света»; «расстаться казалось нам трудно, но встретиться было б трудней»; «не слышно на нем капитана, не видно матросов на нем»; «и гордый ропот человека твой гордый мир не возмутит» и т. д. В стихотворении «Как небеса, твой взор блистает...» — прием сочетания образов и идей попарно проходит со строгой последовательностью через все стихотворение. <...>

Поэзия Лермонтова насыщена элементом, почитаемым принадлежностью прозы, — интеллектуализмом. Это — поэзия человека, которому мало чувствовать, созерцать, переживать, который желает понимать, объяснять, определять: «каждый час страданья или радости для нас становится понятен и себе отчет мы можем дать в своей судьбе» <...>

Стихи Лермонтова изобилуют абстрактными выражениями: «полный гордого доверия покой»; «ее полей холодное молчанье, ее лесов дремучих колыханье»; «и повесть горьких мук моих не призовет... вниманье скорбное ничье...»; «и было все на небесах светло и тихо» (ср.: «в небесах торжественно и чудно»), другой сказал бы: небеса были светлы и тихи. «Со всех сторон дышала сладость бытия...». «И миллионом черных глаз

* Ничто ни забыто; есть и пехота, и кавалерия («улань»), и артиллерия, и «командный состав». И какая точность: «Впереди несут знамены, в барабаны бьют».

смотрела ночи темнота сквозь ветви каждого куста». Если, как предполагают, Лермонтов заимствовал это у Тютчева («ночь темная, как зверь стокий, глядит из каждого куста») ⁷, то заимствовал творчески. Тютчев персонифицирует феномены, Лермонтов — отвлекаемые от них их признаки. Качества, свойства, особенности вещей выступают для него на первый план: «и мрак очей был так глубок..., что думы пылкие мои смутились...»; «я видел прелесть бестелесных» — и т. п.

Эта отвлеченность лермонтовского языка, отвлеченность лермонтовского мышления стоят в несомненной связи с особенностями его миро- и само-ощущения.

Все поэты, всюду и всегда, добиваются выразительности, сравнивая абстрактное с конкретным, далекое с близким, неопределенное с определенным, внутреннее с внешним. Лермонтов поступает противоположным образом. Он материальное уподобляет духовному, индивидуальное общему, близкое отдаленному; яркое, отчетливо воспринимаемое, тому, что узнается лишь по намекам, о чем приходится догадываться. Вот образчики его сравнений: «блестит огонь трепещущих лампад, как мысль в уме, подавленном тоской»; «пещера есть одна — жилище змей — хладна, темна, как ум, обманутый мечтами»; «она была прекрасна, как мечта ребенка под светилом южных стран»; «взгляни на этот лик: искусством он небрежно на холсте изображен, как отголосок мысли неземной»; «горные хребты, причудливые как мечты» (дважды — в «Измаил-Бее» и в «Мцыри»); «я видел деву: как последний сон души, на небо призванной, она сидела...»; «они (смертные останки поэта) остались хладны... как презренье»; «...далекий звук, как благодарность в злой душе, порой раздастся и умрет...»; «свеча горит... и блеск ее с лучом луны... мешается, играет, как любви огонь живой с презрением в крови»; «я видел: в недалекий лес спешил с своею ношей он и наконец совсем исчез, как перед утром лживый сон»; «кидала ночь свой лживый полусвет, румяный запад с новою денницей сливались, как привет свидания с молением разлуки»; «спокоен твой лазурный взор, как воспоминание о нем, как дальний отзыв дальних гор, твой голос нравится во всем». Он хочет передать впечатление красоты мертвого лика Тамары: «И были все ее черты исполнены той красоты, как мрамор, чуждой выраженья, лишеной чувства и ума, таинственной, как смерть сама». Получается какой-то порочный круг.

В мире, открытом нашим чувствам, он с трудом ориентируется, как будто слабо воспринимает, как будто плохо видит и

слышит. Когда он пробует писать, как все, выходит вот что: красивые граниты, высокая грудь, белые руки, черные очи, жестокая буря, высокая чинара, огромный Казбек; и это — не только в детских вещах: последние три примера взяты из шедевров зрелой поры. Зато он как дома в мире отзвуков, отблесков, теней, призраков, которые создает воображение в полусвете зари, в тумане; в его символике важную роль играют такие выражения, как: тень следов, тени чувств, тени облаков, отголосок рая, — и слова «туман», «облака» и т. п. попадают у него на каждом шагу. Чтобы конкретные вещи остановили его внимание, они должны быть грандиозны, ослепительны; отсюда, по-видимому, его преувеличения, отмеченные Страховым; зато он видит такие вещи, которых до него, кажется, никто не видал: он видит, как волны «баюкают тень береговой скалы»; он видит, как «облака, одетые туманом, обнявшись, свившись, будто куча змей, беспечно дремлют на скале своей», и усматривает между качествами и вещами такие связи, каких до него никогда никто не усматривал: «я... люблю, люблю мечты моей созданье с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой, как молодого дня за роцей первое сиянье». То, что у всякого другого было бы признаком слабости, бездарности, неумелости, у Лермонтова с неотразимой убедительностью, присущей Прекрасному, свидетельствует о силе, о гениальности, об исключительности поэтической натуры.

Дело не в слабости воззрительной способности, не в недостатке поэтической одаренности или вкуса, а в чем-то другом, в особенностях мироощущения, которые можно было бы представить себе, допустив на минуту, что некоторые излюбленные лермонтовские метафоры имеют буквальный смысл. Это именно те, которые относятся к его *точке зрения* на мир. Лермонтов производит впечатление существа, которое бы глядело на землю с какой-то буквально «междупланетной точки зрения», — так, как глядит на нее его Демон, или он сам в юношеском «Сне» и в «Ночи II»: «Кой-где во тьме вертелись и мелькали светящиеся точки, и между них Земля вертелась наша. На ней, спокойствием объятый тихим, уснуло все, и я один лишь не спал...» Он как бы способен занимать положение, эксцентрическое по отношению к миру и к самому себе. В «Ночи I» он видит себя самого в гробу, созерцает со стороны разложение собственного тела.

Нет ничего легче, как подыскать к этим произведениям параллели из Байрона. И не было бы ничего поверхностнее и ошибочнее, как успокоиться на этом указании «источника».

Темы, затронутые Лермонтовым в первом «Сне» и в «Ночах», занимали его всю его жизнь и им посвящены его гениальнейшие вещи. Кроме того, не надо забывать, что Лермонтов ведь действительно был *пророк*, что такие вещи, как предсказание о России («Настанет год, России черный год, когда царей корона упадет...») и «Сон» («В полдневный жар...»), свидетельствуют о подлинном даре ясновидения, «второго зрения». Лермонтов обладал несомненной способностью видеть то, что скрыто от взоров обыкновенных людей. Но *что* именно и *как* он видел? Кто занимался вопросами мистики, знает, что мистический опыт, как об этом независимо друг от друга сообщают все переживавшие его, такого рода, что передать его невозможно. Все мистики, усиливавшиеся познакомиться других с сущностью своих экстазов, всегда намеренно прибегали к уподоблениям, символам, иносказаниям. И Лермонтов мучается сознанием бессилия выразить свои переживания, «рассказать толпе свои думы». Несоответствие между мыслью и словом тяготит более или менее всех великих поэтов: об этом — каждый по-своему — говорят и Гете, и Шиллер, и Тютчев, и Блок. Один лишь Пушкин — и в этом величайший и сильнейший из всех поэтов, потому что объективнейший, в том смысле что он целиком и без остатка погружается в общую жизнь, без рефлексий, без воспоминания даже о «жизни частной», «жертвой» которой ощущает себя Тютчев, — один Пушкин в своей *божественной* наивности никогда на это не жалуется. Но Лермонтов жалуется особым образом: не на слабость только и ограниченность словесных средств, не только на непреодолимость стены, воздвигаемой принципом индивидуации, как Шиллер и Тютчев, но на свойство самих своих переживаний, не поддающихся передаче. В «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой...» Лермонтов высказал приблизительно то же, что высказывали и Тютчев и Шиллер; но в других местах мы находим у него иного рода мысли, те, которые впоследствии с таким совершенством разовьет Блок в своем «Художнику»⁸. Его переживания мимолетны, их нельзя зафиксировать; его «демон» ему «покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда»; та «чудная, тайная сила», которой «близость» он чувствует, дает себя знать лишь при условии *абсолютного* самососредоточения, лишь тому, «кто, как в гробу, в душе своей живет»; она постигается душою лишь совершенно непосредственно («...далекий путь, который измеряет жилец не взором, но душой»). Его мечты — «не ясны», его «образы» — лишены реальности в обыденном

значении (это — «предметы мнимой злобы иль любви», которые не походят «на существ земных»).

Поэтому «передать красоту» его видений «на бумагу» трудно: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена»; и свой поэтический дар он ощущает как муку и как проклятие: «От страшной жажды песнопенья пускай, Творец, освобожусь». С другой же стороны, в самом творчестве лежит освобождающая сила. Его «бред» преследует его, и только стихами он в состоянии от него «отделаться»*. Грандиозная, яркая, богатая, разнообразная символика Байрона явилась ему на помощь: она послужила ему как материал для оформления его собственной мечты. С *этой* точки зрения нет различия между Лермонтовым — учеником Байрона и Лермонтовым — самобытным поэтом: пользуется ли он словами и сюжетами, взятыми у Байрона, или же сочиняет «свои слова» — все равно: его *символы* символизируют всегда одно и то же — свое, особенное, единственное, лермонтовское. Никогда он не брал у Байрона его *слов* в их *символическом* значении; и вряд ли он когда-либо, как следует, *понимал* Байрона.

Всю его недолгую жизнь его занимали, собственно говоря, две темы, те, которые конденсированы в «Ангеле» и в «Сне»: тема смерти и тема «другого мира». Все его произведения так или иначе группируются вокруг этих двух центров, где его внутренний мир отразился с наибольшей отчетливостью, простотой и наглядностью.

Лермонтов сам, с не оставляющей ничего желать определенностью, выразил особенности своей «ориентации» по отношению к миру в образе сокола, сидящего поздней порою на морской скале:

Хоть недалеко и блестят
Ветрила бедных челноков, —
Движенье дальних облаков
Следит его прилежный взгляд¹¹.

Отсюда его манера сравниванья. У Лермонтова своя точка зрения и свои мерки. Среди нас он занимает положение дальнорозоркого среди близоруких: он видит отдаленное отчетливее,

* «Сашка»⁹. Ср. «Толпе»¹⁰:

Мои слова печальны, знаю.
Но смысла их вам не понять;
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать.

нежели близкое, и «потустороннее» отчетливее, чем «посюстороннее»: «заиграл румянец на щеках, как радуга в вечерних облаках»; «раздвинул тучи месяц золотой, как херувим духов враждебных рой». На окружающее, близкое, видимое другими, он *слеп*; и не случайно одно из самых значительных по своему символическому смыслу его стихотворений («Хомутовой») построено на теме *слепца* (поэта Козлова): «...он вас не зрел, но ваши речи, как *отголосок* юных дней, при первом звуке новой встречи его встревожили сильней».

Отдаляясь от этого, тесного для него («мир земной мне тесен») мира, возвышаясь над ним, он видит его в перспективе; ему открываются грандиозные видения смены эпох, исторических и космических («Спор», «Азраил»: «Все умирает, все проходит. Гляжу, за веком век уводит толпы народов и миров»); он прозревает путь к «неведомой земле» («на площади пустынной, как чудный путь к неведомой земле, лежала тень от колокольни длинной», «Сашка»); он ждет смерти, чтобы увидеть «новый мир» («но я без страха жду довременный конец: давно пора мне мир увидеть новый»), который он уже предвкушает в своем воображении («в уме своем я создал мир иной и образов иных существованье»). Там его родина, та родина, которую сквозь туман провидит Мцыри, о которой говорит ему «тайный голос». <...>

Лермонтов был в нашей поэзии первым подлинным представителем и выразителем мистической религиозности. Наша поэзия дала начиная с Ломоносова немало образцов искренней и глубокой религиозности, но это была религиозность в рамках церковности; или же это была религиозность в смысле рационалистического признания объективного существования «иного мира», или же, наконец, в смысле тоски по этому миру, стремления прорваться в него, постигнуть его, прикоснуться к нему. Лермонтов был первым, у которого касание иного мира было не предметом стремлений, а *переживанием*, который в мистическом опыте посетил этот мир, который не просто *знал* о нем, но непосредственно ощутил его объективную реальность. Но своего мистического пути он не прошел до конца. Он знал, что рано умрет, он шел к смерти, но она и смущала его, и была страшна ему. И жизнь, от которой он стремился уйти, этот мир, сосредоточенный в «Ней», еще был дорог ему и не отпускал его.

Одна лишь дума в сердце опустелом —
То мысль о ней... О! далеко она,

И над моим недвижимым, бедным телом
 Не упадет слеза ее одна!..¹²

Эти колебания на избранном мистическом пути составили *его* трагедию. Как истинный поэт, Лермонтов искал ее разрешения в поэзии. И ему *gab ein Gott zu sagen, was er leidet* *¹³. То успокоение, которое он не мог обрести в мистическом опыте, он нашел в символическом воспроизведении этого опыта. Он не был бы великим поэтом, если бы это воспроизведение не было *ценнее* самого опыта: ценнее в том смысле, что в поэтическом воспроизведении, в этих поистине божественных стихах сам опыт кажется совершенным и полным. Те звуки рая, «звуки небес», которые он силился воскресить в своей памяти и которые для него слишком часто заглушались скучными песнями земли, — эти звуки для каждого, умеющего слушать, раздались в его стихах. Здесь мы вступаем в область, постороннюю науке. В абсолютно прекрасном есть нечто непосредственно убедительное, аксиоматическое и потому подлежащее не доказыванию, а только констатированию.

*Я, мать Божия, ныне с молитвою
 Пред твоим образом, ярким сиянием,
 Не о спасении, не перед битвою,
 Не с благодарностью иль покаянием;*

*Не за свою молю душу пустынную,
 За душу странника, в свете безродного,
 Но я вручить хочу деву невинную
 Теплой заступнице мира холодного.*

*Окружи счастьем счастья достойную,
 Дай ей сопутников, полных внимания,
 Молодость светлую, старость покойную,
 Сердцу незлобному мир упования.*

*Срок ли приблизится часу прощальному
 В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,
 Ты восприяв пошли к ложу печальному
 Лучшего ангела душу прекрасную.*

Необыкновенная, неподражаемая, невоспроизводимая *мягкость*, нежность этих слов, полнота любви, изливающаяся из них, обусловлена изумительным соответствием смысла с подбо-

* дал некий бог поведать, чем он страждет (нем.). — Сост.

ром звуков — обилием йотованных гласных и самых музыкальных сочетаний: л + гласный. То, что, напр<имер>, у Батюшкова — только внешне красиво, подчас несколько вяло, слащаво, монотонно, здесь в буквальном смысле слова *очаровательно*, потому что гармонирует со смыслом и с настроением. Это — небесная гармония. Не менее изумителен ритм целого — движение, почти безостановочное, с необыкновенно легкими, разнообразящими его замираниями в первых стопах (*не о спа / сѣнии*); и начинает казаться, словно действительно слышишь молитвенные воздыхания ангелов и трепет их крыл. Так *подделать*, так *сочинить* — невозможно.

И все же — это только иллюзии. Небожители не поют и не играют. Ритм и музыка — порождение нашего несовершенства и неполноты наших экстазов. Абсолютная гармония — это абсолютная тишина. Лермонтов приблизился в «Молитве» к пределу совершенства и гармонии, о котором только в состоянии грезить человек; если бы он перешагнул его, поэзия бы исчезла. Его «Молитва» — молитва страдающего человеческого сердца. И не случайно здесь уже, в этой самой молитве, он разбивает тот ритм, который, будь он выдержан с полной строгостью, дал бы уже, благодаря своей отвлеченной закономерности, впечатление прекращения всякого движения. «Окружи́ / сча́тием / сча́стья дос/то́йную», — здесь уже нарушение правильности тонического стиха и переход к свободе стиха силлабического.

Так Лермонтов, великий поэт, потому что «плохой» мистик, доведя поэзию до пределов возможного в передаче потустороннего, отвлеченного, надземного, доведя ритм, движение во времени до предела совершенства в передаче вневременного, вечного, тем самым предопределил дальнейшую эволюцию русской поэзии — до ее возврата к исходной точке, от которой возможно идти далее лишь в двух направлениях: либо в сторону полного разложения поэзии, ее вытеснения прозой, либо в сторону открытия нового цикла, т. е. возврата к ямбу.

Попытаемся формулировать общие выводы. «Эволюция» и «творчество» не исключают друг друга. Рассматриваемые в отвлечении, явления русской поэзии слагаются в некоторый эволюционный ряд, т. е. смена их представляет собою известную закономерность в смысле последовательности раскрытия заложенных в духе и строе русского языка поэтических возможностей, причем процесс этого раскрытия завершается не ранее того, как все эти возможности оказываются исчерпанными. Но для самих поэтов не существовало никакой этого рода законо-

мерности. Решая те или иные поэтические задачи, они подчинялись не потребности способствовать «поступательному ходу поэзии», а иной, более благородной: найти подходящие символы для выражения работы своего духа. И если бы даже смену отраженных в величайших образцах русской поэзии мироощущений возможно было, в свою очередь, изобразить *post factum* в виде некоторого эволюционного ряда, то, во всяком случае, в получившемся при этом совпадении обоих рядов не было бы ничего, что бы свидетельствовало в пользу теории чистого эволюционизма, т. е. предначертанности и абсолютной закономерности развития русской поэзии. Развитие это шло «скачками» — и убедительнейшим доказательством этого является то, что поэтические новшества Лермонтова прошли незамеченными, почему и впоследствии его роль как обновителя русского поэтического языка была забыта.

До Пушкина Лермонтов вряд ли мог бы появиться. Но из этого не следует, что после Пушкина он обязательно *должен* был появиться. То, что русская поэзия проделала *известный определенный* круг развития, обусловлено духом и строем русской речи. То, что вообще она этот круг *проделала*, — есть *чудо*, каким является всякая индивидуальная жизнь.

