

О поэтах и поэзии

Автор:

Дмитрий Быков

О поэтах и поэзии

Дмитрий Львович Быков

33 размышления-эссе Дмитрия Быкова о поэтическом пути, творческой манере выдающихся русских поэтов, и не только, – от Александра Пушкина до БГ – представлены в этой книге. И как бы подчас парадоксально и провокационно ни звучали некоторые открытия в статьях, лекциях Дмитрия Быкова, в его живой мысли, блестящей и необычной, всегда есть здоровое зерно, которое высвечивает неочевидные параллели и подтексты, взаимовлияния и переклички, прозрения о биографиях, судьбах русских поэтов, которые, если поразмышлять, становятся очевидными и достоверными, и неизбежно будут признаны вами, дорогие читатели, стоит только вчитаться.

Дмитрий Быков тот автор, который пробуждает желание думать!

В книге представлены ожившие современные образы поэтов в портретной графике Алексея Аверина.

Дмитрий Львович Быков

О поэтах и поэзии

© Быков Д.Л., 2022

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2022

Пушкин умер 10 февраля 1837 года по новому стилю. Я предложил бы назначить эту дату Всероссийским днем последствий лояльности. Разумеется, ничего дурного о Пушкине здесь сказано не будет. Тяжкий грех для русского поэта – плохо или хоть слегка неодобрительно говорить о нашем верховном покровителе. Но пистолет, из которого убили Пушкина, был заряжен 8(20) сентября 1826 года, в день аудиенции сразу после коронации – когда Николай вызвал его из псковской ссылки, чтобы простить, и самоназначился его цензором.

Пушкин привык опираться на общественное мнение, а общественное мнение во второй половине 30-х было против него.

Впервые он разминулся со своей аудиторией именно тогда, когда принял условия, назначенные Николаем. Следует, однако, различать модус общего настроения в 20-е и 30-е. Наиболее адекватным его выразителем был князь Вяземский, которого Пушкин не без оснований считал другом, а тот, кажется, в глубине души искренне полагал себя поэтом как минимум не слабей.

До декабристского выступления Вяземский активно фрондировал – впрочем, без особенно трагических последствий для себя; об этом ниже. Именно с ним беседует Мицкевич в известном фрагменте третьей части «Дядюв» – «Памятнике Петру Великому» (Пушкин во время петербургского наводнения, как известно, отдыхал и лечился в псковском имении по гуманному распоряжению своего личного врача Александра Павловича, когда оказалось, что ему вреден не только север, но и юг; не исключая, что в новейшем учебнике истории так и будет написано). Возможно, Мицкевичу казалось симметричней, чтобы с ним беседовал «прославленный певец Севера» Пушкин, – но беседовал с ним менее известный певец.

Вяземский после 1825 года сменил открытую фронду на карманную, но был в числе тех самых «друзей», к которым обращено стихотворение «Друзьям» с разъяснением позиции, изложенной в «Стансах». Вяземский осудил пушкинскую лояльность и в 1826, и в 1831 году, когда появилось стихотворение «Клеветникам России». Ахматова – считавшая, что всегда надо быть на стороне поэта, – об этом говорила: Пушкин высказался на всю Россию, а Вяземский прошипел в дневнике. Пушкин, вероятно, тоже предпочел бы позицию карманной фронды, по крайней мере, не отказался бы от нее, но у него другая ниша: он первый поэт России, в эпохи заморозков «оставлена вакансия поэта» (от которой 100 лет спустя в ужасе отрекся Пастернак), и возможности «прошипеть в дневнике» поэт лишен. Его дело – быть «эхом русского народа», а в эпохи оледенений русский народ думает именно так:

...Для вас безмолвны Кремль и Прага;

Бессмысленно прельщает вас

Борьбы отчаянной отвага —

И ненавидите вы нас...

За что ж? ответствуйте: за то ли,

Что на развалинах пылающей Москвы

Мы не признали наглой воли

Того, под кем дрожали вы?

За то ль, что в бездну повалили

Мы тяготеющий над царствами кумир

И нашей кровью искупили

Европы вольность, честь и мир?..

Вы грозны на словах – попробуйте на деле!

Иль старый богатырь, покойный на постеле,

Не в силах завинтить свой измаильский штык?

Иль русского царя уже бессильно слово?

Иль нам с Европой спорить ново?

Иль русский от побед отвык?

Это хорошие стихи – по замечанию Белинского, есть люди, Пушкин в том числе, которые ничего не умеют делать плохо; иное дело, что вдохновлены они рессентиментом, и в этом нет ничего чрезвычайного.

Поэт не обязан вдохновляться исключительно чувствами добрыми – иногда его вдохновляет и ревность, и ненависть, и страх; будем откровенны: для обиды у Пушкина были все основания, как и у Бродского в 1994 году, когда он писал стихи «На независимость Украины» – гораздо более брюзгливые и слабые, нежели «Клеветникам», но у него и темперамент был другой – «Для человека частного и всю жизнь эту частность предпочитающего...», как начинается его Нобелевская лекция.

Эти два стихотворения – «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» – в пушкинистике объясняют по-разному: одни припоминают, что писаны они летом 1831 года, которое Пушкин провел в Царском Селе, тут подступили лицейские воспоминания, выиграло ретивое, вспомнилось, как провожали войска в 1812 году, «со старшими мы братьями прощались и в сень наук с досадой возвращались, завидуя тому, кто умирать шел мимо нас». Другие полагают, что у Пушкина были все основания ревновать к славе и репутации вольнолюбивого Мицкевича, чье стихотворение «К друзьям-москалям» больно ранило его два года спустя и спровоцировало незавершенный ответ; к счастью, дописывать этот довольно-таки лицемерный ответ Пушкин не стал:

...Но теперь

Наш мирный гость нам стал врагом – и ядом

Стихи свои, в угоду черни буйной,

Он напояет. Издали до нас

Доходит голос злобного поэта,

Знакомый голос!.. боже! освяти

В нем сердце правдою твоей и миром.

Скажите, пожалуйста, какое миролюбие. Правда, и у Мицкевича, будем откровенны, имелось некоторое основание обратиться к русским друзьям с несколькими словами упрека, и «чернь буйная» тут ни при чем; к счастью, Пушкин, чье моральное и поэтическое чутье было безупречно, предпочел ответить Мицкевичу «Медным всадником», где объяснил политическую систему России – конфликт гранита и болота – с предельной наглядностью. Там он объяснил и заложническую роль поэта, который становится первой жертвой бунтующей стихии: при царе еще кое-как можно выживать, но при русском бунте, бессмысленном и беспощадном, тебя никакой царь не защитит. Русский поэт – и более того, интеллигент – всегда существует между этими двумя одинаково враждебными ему и одинаково поэтическими стихиями. С одной стороны его преследует ожившая статуя (каковой инвариант в творчестве Пушкина подробно рассмотрел Якобсон), с другой:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.
Лотки под мокрой пеленой,
Обломки хижин, бревны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бледной нищеты,
Грозой снесенные мосты...

Естественно, со временем эта стихия должна оледенеть, что и происходило во второй половине 30-х (а в 40-х, после Лермонтова, русская общественная жизнь вовсе вымерла и вымерзла, «и декабрьским террором пахнуло на людей, переживших террор», как писал Некрасов, прямой преемник и заочный ученик Лермонтова). И тут Пушкин не мог не столкнуться с тем, что ликвидируется и его собственная ниша, что поэт больше не нужен, что «знание друг о друге предельно крайних двух начал» уже неактуально. Времена, когда «наш двойня гремел соловьем», закончились: начинается соло.

Государственная власть не нуждается уже в трансляторах своей воли и в ответной передаче сигналов общества: общества более нет.

Общество Пушкина предало с тем наслаждением, с каким всегда низвергает кумира: эстетически оно ему предпочло Бенедиктова, а морально – Дантеса. Дантес в этой драме был в такой безупречной позиции – галантный, красивый любовник против стареющего, нелюбимого, бешено ревнивого мужа! Сердце разрывается, как подумаешь о положении Пушкина в 36-м, о злорадном шипении со всех сторон. Но на кого ему было опираться? Люди чести вымерли, переродились, многие смирились с неизбежным. Пушкин в бешенстве говорит молодому Владимиру Соллогубу – чуть ли не единственному своему тогдашнему собеседнику: «Я уйду в оппозицию!» – и 23-летний Соллогуб понимает то, чего не видит, не понимает Пушкин: оппозиции нет, уходить некуда. Нет не только людей, мыслящих свободно, но и ниши для таких людей, что и подтвердит своей судьбой Лермонтов четыре года спустя.

Самому Пушкину не было места, прав Блок – «его убило отсутствие воздуха, и культура его с ним умерла»; он не мог и предполагать этого в сентябре 1826 года, но решилось все тогда. Кстати, Блок бессознательно цитирует Пушкина об Овидии: «Поэт сдержал свое слово, и тайна его с ним умерла»; Овидий был первым, кто перестал вписываться во времена позднего Августа. Повод неважен.

Заметим кстати, что в коллаборации с властью Пушкина чаще всего упрекали люди, которые, в отличие от него, ни в каких ссылках не бывали, в оппозиции отмечены не были и отнюдь не являли собою нравственного эталона. Это не о Вяземском – героический участник Бородинского сражения Вяземский после кампании травли, развернутой против него в 1827–28, вынужден был публично оправдываться, а потом и каяться и, в общем, претерпел достаточно. Двусмысленность позиции Пушкина была в том, что, дав предельно честный ответ о неизбежности своего присутствия на Сенатской, будь он в Петербурге, он к самому восстанию относился крайне сложно и успех его исключал. Для него в 1826 году, через три месяца после казни декабристов, подать руку тирану – особенно если учесть, что в кармане у него в это время лежит «Пророк» с черновой строфой «Восстань, восстань, пророк России», – было крайне сложным выбором. Но вообразите, что у вас в столе лежит «Годунов», лучшая русская драма, где об исторических судьбах России сказаны едва ли не главные слова; что у вас закончены две трети «Онегина», что вы четыре года лишены среды, что новый царь России, умелый вербовщик, прикидывается реформатором и вашим единомышленником, что из псковского сельца Михайловское вы извлечены непосредственно после коронации и возвращены в Москву, – чья голова не закружится? «Не должно избегать сделать доброе дело» – и вы соглашаетесь даже изложить ваши мысли о народном образовании, за которые вам «вымыли голову»; кто из больших поэтов воздержится от «труда

со всеми сообща и заодно с правопорядком»? В христологической биографии Пушкина это гефсиманский момент. И, согласившись на предложения Николая и фактически вписавшись в его союзники, Пушкин ни разу не отступил от этого согласия, ибо таков был его рыцарский, аристократический кодекс; узнав о перлюстрации своих писем в 1834 году, он в особенности негодовал именно потому, что со стороны правительства это было отступление от правил, которые он соблюдал свято.

Для него вообще было сюрпризом, что власть в этой сделке не считает себя обязанной соблюдать собственные гарантии. Один из главных уроков его судьбы именно в том, что нельзя им верить, когда они вербуют, – никогда, ни при каких обстоятельствах! – но, с другой стороны, 8 сентября 1826 года Пушкин купил себе десять лет жизни и работы, и какой работы! Так что упрекнуть его, как всегда, не в чем.

...Ну вот. А десять лет спустя, когда они перестали быть совместимы, они убили его, ударив в самое уязвимое и самое болезненное место – его семейную драму; и выбрали для убийства, как всегда, самых грязных и омерзительных людей тогдашней России, которым ничего за это не было.

2

«Маленькие трагедии» исключительно трудны для постановки и редко удаются режиссерам – прежде всего потому, что оксюморонны по существу, как и их названия. «Моцарт и Сальери» – два лика искусства, и художнику приходится их в себе сочетать; гость не может быть каменным, рыцарь не может быть скупым, чума – не время для пиров. Единственно правильной постановкой цикла из четырех пушкинских пьес была бы диалогия: первый спектакль представлял бы традиционную, поверхностную версию, с веселым и доброжелательным Моцартом, мужественным председателем, дерзким поэтом Дон Гуаном и жестоким скупцом Бароном. Второй демонстрировал бы депрессивного и мрачного Моцарта, грозно намекающего Сальери на его преступление («Правда ли, Сальери, что Бомарше...»), «бессовестного и безбожного» Дон Гуана, который радуется случаю заняться любовью в присутствии трупа врага, трусливого Председателя, страшщегося взглянуть в лицо трагедии и потому кощунствующего, – и...

Вот здесь заминка, поскольку сыграть «Скупого рыцаря» в противоположной, «обратной» трактовке еще никому, насколько я знаю, не приходило в голову. На что велик был Смоктуновский – а и он в замечательном фильме Швейцера сыграл какого-то ростовщика, трактирщика Мойсея из чеховской «Степи», уже им сыгранного у Бондарчука. Между тем своя амбивалентность есть и тут, поскольку Пушкин изображает здесь не просто скупца, а подлинного рыцаря, аскета; и если во всех «Маленьких трагедиях» есть отмеченный Ахматовой автобиографизм, стремление переиграть собственную судьбу или подвести предварительные итоги – то и «Скупой рыцарь» есть глубоко личное высказывание. Если увидеть в трагедии отголосок разрыва Пушкина с отцом, который шпионил за сыном и оскорблял его своей скупостью, – приходится признать параллель между Пушкиным и вспыльчивым юнцом Альбером, но думается, что в Бароне куда больше достоинства и ума; говоря прямо, Барон над своими сокровищами – это и поэт над своими сочинениями. Смысловой центр трагедии, ее кульминация – монолог Барона, создание поэтического героя, заставляющее увидеть именно в Бароне автопортрет зрелого Пушкина.

Как молодой повеса ждет свиданья

С какой-нибудь развратницей лукавой

Иль дурой, им обманутой, так я

Весь день минуты ждал, когда сойду

В подвал мой тайный, к верным сундукам, —

это прямое признание поэта, который среди любых занятий, чем бы он ни был увлечен и каким бы страстям ни поддавался, ждет на самом деле только одного: возвращения к творчеству, когда он будет наконец равен себе и, более того, сосредоточится на том единственном, для чего создан. Пока другие прожигают жизнь, тратя ее на любовные или карьерные интриги, – Барон созидает крепость своего величия; и как он собирает дублоны – так поэт коллекционирует чужие страсти и судьбы, да и чужие слезы. Этот образ, кстати, странно аукнулся потом у Маяковского, тоже в трагедии: «В. Маяковский неуклюже топчется, собирает слезы в чемодан. Стал с чемоданом». И как за каждым дублоном в своих сундуках Барон видит трагедию – так и поэт за каждой новой строкой видит концентрат боли, чужой и своей.

Что не подвластно мне? как некий демон

Отселе править миром я могу;
Лишь захочу – воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут...

Эта декларация собственного величия сродни и будущему «Памятнику», и сонету, где утверждается право Поэта на верховное одиночество. «Отсюда править миром я могу» – это вполне созвучно формуле «Ты царь, живи один».

Мне все послушно, я же – ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

Мотив памятника возникает и здесь – в рассказе о царе, который приказал своим воинам принести по горсти земли, «и гордый холм возвысился». Барон пересказывает здесь известную легенду о «камнях Тамерлана».

Но главное, что роднит поэта и скупца, – как ни странно, абсолютное бескорыстие Барона: он собирает золото в свои сундуки никак не для того, чтобы его тратить, а мысль о том, чтобы завещать богатство сыну, приводит старика в содроганье. Барон – подлинный аскет, своего рода рыцарь скупости: деньги нужны ему именно как концентрат жизни, своего рода эквивалент времени, запирать их в сундук – единственный, кажется, способ удержать все эфемерное и зыбкое, найти ему материальный аналог. Поэзия – такой же концентрат времени, единственный бессмертный след чужого бытия: «Ржавеет золото, и истлевают сталь, крошится мрамор»... с той только разницей, что золото не ржавеет. Сама мысль о том, что сокровища будут растрочены сыном и его беспечными друзьями, отравляет Барону мысль о посмертном покое: «И потекут сокровища мои в атласные дырявые карманы» – сам-то Барон не потратил ничего, живет аскетически, сына держит в черном теле. «Бескорыстная любовь к деньгам» – в этой шутке только доля шутки: для Барона деньги – никак не средство обмена. Это подлинно концентрат жизни, память о

ней, памятник. Сам слог, которым говорит он о своих сокровищах, – сродни интонациям поэта, подводящего итог своему пути; и не следует думать, что поэт творчески преобразует мир, а скупец только коллекционирует изделия чужих рук. От Барона требуется столько изобретательности, хитрости и даже самопожертвования, что его труд вполне сопоставим с творчеством. Главное же – Пушкин тоже категорически настаивает на том, что прагматические мысли о поэзии постыдны; деньги не для того, чтобы их тратить, – и стихи не для того, чтобы ими воспитывать народы и улучшать нравы. «Не для житейского волнения» etc, yes!

Мне возразят, что Барон жесток: чего стоит сцена, когда он с невероятным хладнокровием шантажирует стоящую на коленях вдову. Но и поэзия – жестокое занятие: «Поэзия выше нравственности или по крайней мере совсем иное дело». Пушкин цитирует слова Дмитриева о Державине, который повесил двух пугачевцев «из пиитического любопытства». Ради искусства поэт не щадит себя – но не слишком церемонится и с другими: «Какое дело поэту мирному до вас!» Понимание поэта как всеобщего благодетеля, неременного гуманиста, народного слуги – это непозволительное предъявление прав на то, что людям совершенно не принадлежит. Искусство – для любования, а не для воспитания. И чувства Барона —

Хочу себе сегодня пир устроить:

Зажгу свечу пред каждым сундуком,

И все их отопру, и стану сам

Средь них глядеть на блещущие груды, —

весьма сродни тем, какие испытывал Пушкин при виде своих творений: «Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!»

Тем же, кто привык видеть Пушкина, даже зрелого, любвеобильным гулякой, другом своих друзей и страстным народолюбом, – мы ничего возражать не станем, руководствуясь верным принципом «и не оспаривай глупца».

Адам Мицкевич

Жизнеописание Мицкевича (1798–1855) тут не будет, благо оно вполне доступно, а вдаваться в тонкости его национальной идентификации (белорус по происхождению, литовец по рождению, поляк по языку, европейский скиталец по месту жительства, рожденный в окрестностях Вильно и умерший в Константинополе) здесь нет места. Нас занимает один конкретный вопрос – его дружба и полемика с Пушкиным, его представление о месте Польши в ряду европейских народов, его поэтическая стратегия в депрессивную постромантическую эпоху, в мире, где скомпрометирован Наполеон и умер Байрон, а проект европейской революции в очередной раз кончился почти повсеместным торжеством реакции. Мицкевич оказался в ссылке по ложному обвинению (разумеется, политическому), три месяца отсидел, был выслан в Санкт-Петербург, «жил в Одессе, бывал в Крыму», в 1829 году из России уехал и более не возвращался – ни в Россию, ни в родную Литву. Похоронен в Париже, перезахоронен в Кракове.

Назвать Мицкевича поэтом-романтиком – каковой штамп повторяется с унылым постоянством почти во всех его жизнеописаниях, – можно весьма условно: Мицкевич начал печататься с 1818 года, когда романтизм был уже позади. Уже и Байрон, признанный глава школы, с ним простился; Наполеон, главный герой европейских романтиков, угасал на далеком вулканическом острове. Романтизм возник как реакция на Просвещение – или, если угодно, как реализация мысли Канта о том, что эстетическое наслаждение бывает двух родов: положительное, т. е. гармоническое, и отрицательное, т. е. тревожное и мрачное. Есть пейзажи умиротворенные, как штиль, а есть упоение в бою и бездны мрачной на краю; соответственно и романтизм оспаривает концепцию Просвещения, согласно которой для человека естественно быть хорошим. Французская революция показала, что в условиях свободы человек больше интересуется массовыми публичными казнями, нежели творческим трудом, а жажда социальной справедливости оборачивается жаждой расправ. Оказалось даже, что поместить человека в условия вождя равенства недостаточно – он тут же принимается искать неравенства; супружеское счастье, Филемон и Бавкида – идеал весьма незначительной части населения. Толпа неспособна решать свою судьбу, более того – вообще ни к чему не способна; чтобы повелевать толпой, нужен сверхчеловек, Каин и Манфред, которого все равно потом либо

проклянут, либо растопчут; из романтизма, обработанного Ницше, в скором времени получился фашизм, хотя ни романтизм, ни даже Ницше в этом не виноваты. Романтизм, освоенный массами, как раз и есть главная чума XX века. Романтизм – тупик, хоть он и дает подчас великолепные художественные результаты. Что теперь делать – вот вопрос; ситуацию после Наполеона и Байрона с великолепной точностью и трезвостью описал в 1824 году Пушкин:

О чем жалеть? Куда бы ныне

Я путь беспечный устремил?

Один предмет в твоей пустыне

Мою бы душу поразил.

Одна скала, гробница славы...

Там погружались в хладный сон

Воспоминанья величавы:

Там угасал Наполеон.

Там он почил среди мучений.

И вслед за ним, как бури шум,

Другой от нас умчался гений,

Другой властитель наших дум.

.....

Мир опустел... Теперь куда же

Меня б ты вынес, океан?

Судьба земли повсюду та же:

Где капля блага, там на страже

Уж просвещенье иль тиран.

То, что Пушкин ставит Просвещение в один ряд с тиранией, не случайно: то и другое исходит из абстрактного представления о человеке, из идеала, хоть и различного, то и другое оборачивается насилием над ним. Н. О. Лернер заметил,

что «мысль Пушкина очень ясна: в ней отразилась старая романтическая идея: «просвещение», т. е. внешнюю культуру, сотканную из лжи и условностей, поэт считает не менее враждебной благу истинной, естественной свободы, чем тирания».

И вот из этого тупика, ясно сознаваемого главными поэтами (читай, главными мыслителями постромантической эпохи), надо было выбираться; после смерти Байрона Пушкин оглядывался только на двух современников – Гете и Мицкевича. Все трое друг за другом внимательно следили (существовала даже легенда, что Гете передал Пушкину свое перо, – доказательств, увы, нет, кроме рассказа самого Пушкина, записанного Нащокиным). Сравнению поэтических стратегий Гете и Байрона Мицкевич посвятил весьма дельную статью. Не будет преувеличением сказать, что после краха романтической утопии (антиутопии?) Мицкевич, Гете и Пушкин каждый по-своему решали одну и ту же задачу – создание национального эпоса. Любопытно, что все трое избрали для него драматическую форму. Гете тридцать лет работал над «Фаустом», Пушкин высшим своим созданием считал «Годунова» и «Маленькие трагедии», Мицкевич всю жизнь (точней, до середины тридцатых, пока не отошел от поэзии) сочинял мистерию «Дзяды».

2

Но вначале несколько слов об отношениях Пушкина и Мицкевича, этих сверстников (Мицкевич на полгода старше) и соперников. Пушкин обладал чертой истинного гения – способностью восхищаться чужим даром; он вполне сознавал уникальность своего таланта и потому не завидовал чужому. «Что я перед ним?!» – восклицал он в восхищении, услышав импровизации Мицкевича (этот феномен – способность импровизировать гладкие, законченные, насыщенные сложной мыслью стихи – занимал его всерьез; ему и самому случалось сочинять с поразительной легкостью, но все его черновики хранят следы долгой шлифовки текста). При встрече Пушкин однажды приветствовал Мицкевича словами «С дороги двойка, туз идет!» – и почтительно посторонился, на что Мицкевич в рифму ответил: «Козы?рна двойка туза бьет». Знакомство состоялось в 1826 году, когда Пушкин вернулся из ссылки; сближение было стремительно, биографические и творческие параллели многочисленны. Оба были влюблены в Каролину Собаньску, о которой каких только слухов не ходило – но работу ее на тайную полицию можно считать доказанной; именно она сказала Мицкевичу, что они с Пушкиным – первые поэты своих народов – должны сойтись. (К вопросу о европейских контекстах и связях Пушкина: великой

драмой для него и для всей русской литературы следует признать его вынужденную изоляцию. Собаньска была родной сестрой Ганской, подруги и супруги Бальзака. Именно полная исключенность Пушкина из живого европейского контекста, рискнем предположить, привела его к той апологии имперскости-державности-изоляционизма, которая слышится в стихах 1831 года). Оба одновременно обратились к историческим сюжетам, и эпическая «Полтава» Пушкина появилась одновременно с «Конрадом Валленродом» Мицкевича. Отход Мицкевича от поэзии во второй половине тридцатых диктовался, вероятно, теми же причинами, что и пушкинское движение к исторической прозе: не в исторических обстоятельствах тут дело, но просто все проявления мирового духа, от политики до поэзии, диктуются одними и теми же сдвигами в незримых сферах, и об этих сдвигах мы понятия не имеем. Об этом хорошо говорил Блок в черновом предисловии к «Двенадцати».

Легенда о близкой дружбе, конечно, несостоятельна и во многом поддерживалась самим Мицкевичем – в «Памятнике Петра Великого» он говорит о двух юношах-поэтах, укрывавшихся под одним плащом. Стихи одного гремят по всей России, другой – польский изгнанник, которого утешают и ободряют русские единомышленники-вольнолюбцы. Между тем Пушкин пропустил наводнение 1824 года, во время которого два поэта дискутируют близ Медного всадника; он здесь, так сказать, для симметричности. В заметке о Мицкевиче Вяземский сам косвенно признает, что слова, приписанные в стихотворении русскому поэту, принадлежали ему. Пушкин наверняка говорил бы ему совсем другие вещи, ибо к 1824 году в любых политических переменах глубоко разочаровался; настоящий спор о Медном всаднике случился у них заочно, и только в 1833 году, причем Мицкевич пушкинского ответа так и не прочитал. (А хоть бы и прочитал? Что, передумал бы? Едва ли.)

Оба в высшей степени обладали чертами идеального поэта – прозорливостью, быстроумием и тем, что Пушкин определял как «расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных». Вдохновение есть прежде всего понимание, мгновенное проникновение в суть вещей. При этом трудно было сыскать манеры более противоположные, имиджи, так сказать, столь несовместимые: Мицкевич был классическим европейцем, благородно-сдержанным, заботился о внешности, никого не эпатировал, – Пушкин, напротив, часто юродствовал и иногда, кажется, нарочно подставлялся. Внешность у Пушкина была, как говорили поздней, неавантажная, – и вместе с тем он производил более сильное впечатление, ибо давал волю темпераменту; Мицкевич даже в минуты вдохновения, во время импровизации (которой всегда

предшествовала минута тишины и полного самоуглубления), был джентльмен до кончиков ногтей. И в полемике, случившейся между ними позднее, Мицкевич выглядит лучше, чего там, – но Пушкин симпатичней: не потому, что он наш, а потому, что меньше обвинял и больше объяснял. Ему внятны были тот иррациональный ход вещей, который направлял русскую историю ее извилистым, циклически-замкнутым путем; он мог любить или ненавидеть эту историю – по настроению, – но понимал, что менять ее не стоит: «плетью обуха не перешибешь», любил повторять он.

Иногда кажется, что в поэтическом диалоге они находились во второй половине двадцатых постоянно – и во многом бессознательно. Скажем, не факт, что Пушкин знал апрельское стихотворение 1825 года «Пловец» – до декабрьского восстания оставалось 8 месяцев! – но кажется, в «Арионе», написанном два года спустя, он прямо полемизирует с Мицкевичем. У бескомпромиссного поляка читаем:

Давно исчез корабль в тумане
И уплыла надежда с ним;
Что толку в немощном рыданье,
Когда конец неотвратим?
Нет, лучше, с грозной бурей споря,
Последний миг борьбе отдать,
Чем с отмели глядеть на море
И раны горестно считать.

Пушкин отвечает:

Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою,
Я гимны прежние пою
И ризу влажную мою

Сушу на солнце под скалою.

Пушкинистика – в особенности советская – уже и то ставит Пушкину в заслугу, что он «гимны прежние поет». По совести говоря, мало радости петь на суше морские песни, да еще в процессе сушки мокрой ризы: не слишком триумфальное зрелище. Но если для европейца моральная правота всецело за Мицкевичем, то для русского и то уже большая удача, что он на берег выброшен грозой и не вовсе утратил вокальные способности. Дальнейшее развитие этой полемики относится к трагическим для обоих тридцатым годам, когда Пушкину выпало быть национальным поэтом в условиях бесправия, перлюстрации, а то и прямой травли, – а Мицкевичу горькое счастье быть национальным поэтом без Родины.

3

На путях выхода из романтизма все трое – Гете, Мицкевич и Пушкин – пытались переопределить национальный дух. Гете обнаружил в основе немецкого духа именно фаустианство – жажду экспансии, стремление к высотам мастерства и познания, пусть даже под покровительством черта. Он пытался, конечно, в порядке самооправдания доказать, что это не сам сатана, а один из его симпатичных ассистентов, который будоражит и испытывает человека с благословения самого Господа. Но черного черта не отмоешь добела – драма о Фаусте оказалась пророческой, и Манн в «Докторе Фаустусе» наглядно показал, чем кончается для мастера (и нации) покровительство дьявола. Гете нечаянно – а может, и вполне осознанно – напроорочил Германии фаустианский путь, который и привел ее к катастрофе; возможно, именно осознание этого риска мешало ему закончить драму и приводило к многослойной аллегорической тайнописи, которую и сам автор, кажется, к старости не истолковал бы.

Пушкин тоже создал национальную мистерию – и это не столько «Борис Годунов», сколько «Маленькие трагедии», высший творческий взлет его гения. Несомненно, это единый текст, четыре пьесы (из задуманных десяти – но и Евангелий было именно четыре, а не двенадцать); все они построены по одному композиционному принципу и названы оксюморонами, да и само их название являет собою оксюморон – «Маленькие трагедии», ибо трагедия, как и мистерия, маленькой не бывает. «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери» – все совмещение несовместимого, воплощенный антагонизм. В основе действия – амбивалентность, в высшей степени

характерная для русского характера: «Моцарта и Сальери» можно сыграть так, что страшной и грозной фигурой будет Моцарт. Барон может оказаться умнее и вдохновеннее Альбера, поскольку скупец над своими сундуками – то же, что и поэт над своими сочинениями: вот куда ушла жизнь. В «Пире» нет окончательной правоты ни за священником, ни за Вальсингамом. «Каменный гость» – история вовсе не о первой настоящей влюбленности Дон Гуана, а скорее хроника еще одного удачного соблазнения, и Дон Гуана можно сыграть таким же отвратительным циником, каким он рисуется Дон Карлосу. Амбивалентность русского характера и возможность прочесть русскую историю прямо противоположным образом, с диаметральных позиций, – тут явлена с небывалой наглядностью. Ну и характерное для России противостояние двух ипостасей всякой творческой – в том числе пушкинской – личности проходит через весь цикл: Моцарт против Сальери, Гуан против Командора, Альбер против Барона, Священник против Вальсингама (двоится и женский образ – вакханка Лаура против смиренной Анны, вакханка Луиза против смиренной Мэри).

«Дзяды» – тоже мистерия, предсказывающая путь Восточной Европы на годы вперед и намечающая главные черты польского характера; нигде перформативная функция искусства не сказалась с такой силой. «Дзяды», поясняет Мицкевич, предваряя вторую часть (публиковались они в порядке 2-4-3-1), – «название торжественного обряда, доньше справляемого простым народом во многих местностях Литвы, Пруссии и Курляндии в память «дзядов», то есть умерших предков». Как и некоторые сцены Фауста, эта мистерия с поющими духами немного напоминает, конечно, прутковское «Сродство мировых сил», но на меня в детстве вся эта сельская готика производила впечатление. Вторая и четвертая части – описание праздничной ночи, нечто вроде восточноевропейского Хэллоуина, когда духи сходятся к кудеснику; все они жалуются на то, что застряли между небом и землей, как позднее – кафкианский охотник Гракх, обреченный вечно странствовать между жизнью и смертью. У Мицкевича явлен парад этих сущностей, оторвавшихся от земли и не взятых на небо: тут и Отшельник, которого оставила жестокая девушка, прельстившись богатым женихом, и дети-близнецы, которые при жизни не знали горя и потому не узрят на небесах радости, и красавица, никогда никого не полюбившая, – и, кстати, злобный помещик, который сроду никого не пожалел и недостойн даже ада, так и бродит по земле, томясь вечным голодом и жаждой. Все эти души блуждают в некоем промежутке, в пространстве, где они никому не нужны; думаю, эта неприкаянность – олицетворение польского духа, одинаково чуждого востоку и западу, одинаково отверженного всюду; не знаю, имел ли Мицкевич в виду участь Восточной Европы, или просто сочинял вариации на мифологические темы, – но вольно или невольно он угадал.

Третья часть – центральная: это отдельная драматическая поэма, судьба польского поэта Конрада, брошенного в тюрьму по подозрению в заговоре, как и сам Мицкевич. В этой части содержится описание видения ксендза Петра, где Польша предстает европейским Христом, искупительницей грехов всего Запада:

Се лютый Ирод встал и жезл кровавый свой

Простер над Польшей молодой.

Что вижу? Крестные пути во мрак грядущий,

Дороги дальние через поля и пуши,

Все к полночи! – туда, в страну, где вечный снег,

Текут, как воды рек.

Текут! В конце одной – врата в затвор тюремный,

Другая – в рудники, к работе подъяремной.

А третья – в океан. Возки, возки по ним

Летят, как облака под ветром грозовым,

.....

Он на кресте висит. Бегут глядеть народы,

Галл молвит: «Вот народ, узревший свет свободы».

Господь, я вижу крест, – и долгою тропой

Ему с крестом идти, – о, сжался над слугой!

Дай сил ему, Господь, – конец пути далече,

В длину Европы всей тот крест раскинул плечи,

Из трех народов крест, из древа трех пород.

На место лобное возводят мой народ.

«Я жажду», – стонет он, глотка воды он просит,

Но уксус Пруссия, желчь – Австрия подносит,

У ног Свобода-мать стоит, скорбя о нем.

Царев солдат пронзил распятого копьем,

Но этот лютый враг исправится в грядущем,

Один из всех прощен он будет Всемогущим.

Почему именно Россия будет прощена – в «Видении» не говорится: уж не за Пушкина ли? И не за свою ли вольнолюбивую интеллигенцию, с которой Мицкевич дружил в Петербурге?

Трудно сказать, в какой степени Польша соответствовала (и соответствует до сих пор) своему христологическому предназначению, как видел его Мицкевич. Но несомненно, что для страны, пережившей три раздела, именно такая идентификация – страдания за всю Европу, вечно раздираемую войнами и противоречиями, – наиболее утешительна. Мицкевич выдумал для Польши национальный модус – победу через поражение, гордость среди упадка; участь Польши во Второй мировой была плачевна потому, что ей не суждена была победа – ее сначала захватили, потом освободили, субъектности же у нее как будто не было вовсе. Утешаться тут можно только мыслью Мицкевича об искупительном страдании, христианской концепцией крестного пути, гордостью одиночества и обреченного сопротивления. Как бы то ни было, именно из такого понимания польского пути выросла вся польская поэзия, все ее послевоенное кино, вся ее экзистенциальная трагедия шестидесятых-семидесятых; думаю, истоки драматургии Иоанна Павла II и его интереса к театру – именно в поэтической драматургии Мицкевича.

4

В третьей части «Дзядов» существенней всего «Ustep», добавление или отступление, – цикл петербургских элегий, из которых наиболее значительны «Петербург», «Памятник Петра Великого» и «Олешкевич».

Много воды утекло в Неве с тех пор, как Мицкевич отбыл в Париж; случилось польское восстание 1831 года, во время которого Пушкин всерьез опасался, что Мицкевич помчится в Польшу и сложит голову, но он поучаствовал в польском движении иначе. Появилась ключевая его драматическая поэма. Пушкин написал немедленно дошедшие до Мицкевича стихи «Клеветникам России» и

«Бородинская годовщина», самое талантливое и полное выражение ресентимента в русской поэзии. Именно после них Чаадаев написал ему, что Пушкин наконец вырос в национального поэта, – иное дело, что это в устах Чаадаева так себе комплимент. Можно понять, объяснить, даже и принять этот излом пушкинской биографии: во всяком случае, у автора были, что называется, уважительные причины, куда более серьезные, чем государственный прессинг. Человек, принявший на себя роль первого поэта империи, согласившийся на личную цензуру царя и пообещавший ему лояльность в обмен на полное прощение грехов молодости, – нуждался в лирическом обосновании такой позиции, хотя бы и для себя самого. Правду сказать, в обоих патриотических стихотворениях 1831 года слышится некое самовнушение, понятный самоподзавод – человек, которого ни под каким видом не выпускают из России, должен внушить себе, что ему и не нужна никакая Европа, что она ему изначально чужда и враждебна. Не станем пенять на Пушкина за то, что в действительности было его трагедией, но признаем, что «Клеветникам России» – вероятно, самое риторическое и обиженное, что он написал, и вдохновлено это стихотворение не гордостью, а травмой. Мицкевич, однако, воспринял эти стихи как предательство идеалов, и его «К московским друзьям» – тоже результат обиды; нельзя отрицать лишь, что пафоса в этих стихах меньше, а живого чувства – больше:

А может, кто триумф жестокости монаршей

В холопском рвении восславить ныне тщится?

Иль топчет польский край, умывшись кровью нашей,

И, будто похвалой, проклятьями кичится?

Из дальней стороны в полночный мир суровый

Пусть вольный голос мой предвестьем воскресенья —

Домчится и звучит. Да рухнут льда покровы!

Так трубы журавлей вещают пир весенний.

Мой голос вам знаком! Как все, дохнуть не смея,

Когда-то ползал я под царскою дубиной,

Обманывал его я наподобье змея —

Но вам распахнут был душою голубиной.

Когда же горечь слез прожгла мою отчизну

И в речь мою влилась – что может быть нелепей

Молчанья моего? Я кубок весь разбрызну:

Пусть разъедает желчь – не вас, но ваши цепи.

А если кто-нибудь из вас ответит бранью —

Что ж, вспомню лишний раз холуйства образ жуткий:

Несчастный пес цепной клыками руку ранит,

Решившую извлечь его из подлой будки.

(Цитирую в переводе Анатолия Якобсона, более точном и темпераментном, чем хрестоматийный левиковский.)

Пушкин явно мог принять на свой счет слова о «холопском рвении» (хотя не с меньшим основанием можно их отнести и к Жуковскому, чья ода на взятие Варшавы была издана в одной брошюре с пушкинскими стихами), – Дмитрий Галковский полагает даже, что решение вывести Пушкина в «Памятнике Петра Великого» (вместо Вяземского) диктовалось желанием «застучать» бывшего друга. Едва ли Мицкевича вдохновляли мотивы столь низменные (хотя что взять с русофоба, как его теперь постоянно называют в критике известного направления!). Поясним лишь, что взаимная ненависть обычно – удел графоманов; подлинные поэты, вопреки словам Кедрина, друг друга не оплеывают, ибо нуждаются в равном собеседнике, а Пушкин и Мицкевич именно такими собеседниками не были избалованы; Пушкин вступался за Мицкевича перед Бенкендорфом в 1828 году – маловероятно, что гордый поляк отплатил бы доносом, да и не рассматривал он российское правительство как адресата. Пушкин ответил стихотворением «Он между нами жил» (10 августа 1834), которого не напечатал. Отношение его к полякам, как показал Цявловский, никогда не было особенно доброжелательным, – еще в 1824 году он соперничал с графом Олизаром за сердце Марии Раевской, причем оба были отвергнуты, но и тогда в послании к Олизару он подчеркнул, что войны войнами, а поэтическое родство священо:

Но глас поэзии чудесной
Сердца враждебные дружит —
Перед улыбкой муз небесной
Земная ненависть молчит...

Мицкевича он пытается утихомирить с интонацией несколько фарисейской, но от публичного выражения чувств воздержался; упоминания о нем в его стихах и письмах неизменно доброжелательны, но главное сказано в «петербургской повести».

Именно полемике с Мицкевичем обязаны мы появлением «Медного всадника» – последним и лучшим эпическим сочинением Пушкина. Первую подробную – и, пожалуй, лучшую – русскую статью об этом опубликовал Брюсов в 1909 году, ссылаясь на исследование поляка Йозефа Третьяка «Мицкевич и Пушкин» (1906). Он же детально исследовал те фрагменты текста Мицкевича, на которые Пушкин прямо отвечает (в том числе ссылается в комментариях); с тех пор мысль о польских корнях «Медного всадника» и его полемической заостренности стала общим местом. Пушкин внимательно читал «Ustep», выезжая из Петербурга летом 1833 года в Оренбург и застав начало очередного наводнения; все вступление в «Медного всадника», составляющее треть поэмы, – торжественный ответ на знаменитые строки:

У зодчих поговорка есть одна;
Рим создан человеческой рукою,
Венеция богами создана;
Но каждый согласился бы со мною,
Что Петербург построил сатана.

Собственно, и зародыш пушкинского сюжета содержится здесь же:

И десятеро прочь пошли, а там,
На площади, лишь пилигрим остался.
Зловещий взор как бы грозил домам.

Он сжал кулак и вдруг расхохотался,
И, повернувшись к царскому дворцу,
Он на груди скрестил безмолвно руки,
И молния скользнула по лицу.
Угрюмый взгляд был тайной полон муки
И ненависти. Так из-за колонн
На филистимлян встарь глядел Самсон.

Здесь на польского изгнанника глядит одинокий петербуржец, подходит к нему, хочет поговорить – но натывается на глухое, недоверчивое молчание; а между тем двум славянам было бы о чем побеседовать – но никакого доверия к русскому польский тайный оппозиционер не чувствует. Пушкин развернул этот сюжет иначе, но источник его несомненен. Главный пафос «Медного всадника», однако, – не полемика и тем более не обида; взяв сюжет и декорации Мицкевича, Пушкин пытается ему показать, что все у нас на деле устроено несколько сложнее, и в суждении об этих вопросах нужно – как рекомендовал он молодому Белинскому, – «более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, – словом, более зрелости». Что говорит в нем – горький ли опыт, осмотрительность или в самом деле зрелость, – сказать трудно: все сразу. В политические перемены он к этому времени давно не верит: «Лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений». (В статье, условно называемой «Путешествие из Москвы в Петербург», следовало продолжение: «А те люди, которые замышляют у нас невозможные перевороты, или молоды и не знают нашего народа, или уж люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка».) Это хоть и не авторская речь в «Капитанской дочке», но изображение пугачевского бунта и картина наводнения в петербургской повести подозрительно схожи бессмысленностью и беспощадностью. Да и британский путешественник Фрекленд вспоминает, что в 1831 году слышал от самого Пушкина подобные сентенции. Российская история – конфликт гранита и болота, взаимопонимание между ними невозможно, это так устроено. Раз в сто лет стихия бунтует – «и, пучась ветром от залива», затопляет город, причем первой жертвой становится ни в чем не повинный маленький человек, а Нева возвращается в берега и еще сто лет течет по-прежнему. Любопытно, что в «Дзядях» (стихотворение «Олешкевич») Мицкевич устами польского гидрографа дает сходный прогноз:

Я слышу: словно чудища морские,
Выходят вихри из полярных льдов.
Борей уж волны воздымать готов
И поднял крылья – тучи грозовые,
И хлябь морская путы порвала,
И ледяные гложет удила,
И влажную подьемлет к небу выю.
Одна лишь цепь еще теснит стихию,
Но молотов уже я слышу стук...

Польский художник, масон Юзеф Олешкевич – реальное лицо, центр польского кружка в Петербурге – только поляки в большинстве были высланы, а он переехал в столицу добровольно.

Пушкин пытался внушить Мицкевичу, что с этим порядком вещей – гранитной властью и болотистой страной – ничего не сделаешь, что никакое рабство тут не виновато, что принятие такого порядка вещей не есть холопство. Мицкевич в некрологе Пушкину замечал, что худшее в нем происходило от среды, а лучшее – от сердечных свойств, поистине превосходных.

Он был одарен необыкновенною памятью, суждением верным, вкусом утонченным и превосходным. Когда говорил он о политике внешней и отечественной, можно было думать, что слушаешь человека, заматеревшего в государственных делах и пропитанного ежедневным чтением парламентарных прений. Он нажил себе много врагов эпиграммами и колкими насмешками. Они мстили ему клеветой. Я довольно близко и довольно долго знал русского поэта; находил я в нем характер слишком впечатлительный, а иногда легкомысленный, но всегда искренний, благородный и способный к сердечным излияниям. Погрешности его казались плодами обстоятельств, среди которых он жил; все, что было в нем хорошего, вытекало из сердца.

(Перевод Вяземского, находившего, однако, что Мицкевич приписал Пушкину свой интерес к фурьеризму и вообще насытил статью «польско-политическими пряностями»; все это обычные «нарекания западной печати на Россию» – поистине ничто не ново под этой глупою луной на этом глупом небосклоне.)

5

Самое же любопытное совпадение в их биографиях заключалось в том, что оба были, как сказано выше, влюблены в Каролину Собаньску, женщину невероятного обаяния, пленительных форм, многочисленных дарований, высокого роста (повыше, чем Пушкин и даже Мицкевич), державной стати и решительного нрава.

Мицкевич посвятил ей одно из лучших стихотворений:

Все чувства как в огне; все мысли как во мгле:

То гнев проводит вдруг мне складки на челе,

То тихая печаль задумчивость приманит,

То сожаление слезою взор туманит —

И ты бежишь меня, чужда моей борьбе,

Или скучать со мной не хочется тебе...

Не знаешь ты меня: так страсть меня измяла.

Нет, в глубь души моей ты загляни сначала...

.....

Но что же если бы твой подданный вдруг стал

Властителем твоим? Чего бы пожелал,

Что повелел бы он?.. Ты вправе рассмеяться...

Хоть гордость не велит, но надобно сознаться:

Он пожелал бы быть всегда твоим слугой —

И не было, и нет в нем прихоти другой.

Пушкин вписал в ее альбом едва ли не самый глубокий и меланхолический шедевр своей лирики – «Что в имени тебе моем»; он может, пожалуй, соперничать лишь с посвящением другой польской красавице – «Храни меня, мой талисман», адресованным Елизавете Ксаверьевне Воронцовой.

Оба любили Собаньску искренне и вполне безнадежно; Пушкин расстался с ней, что было в его обычае, мирно – Мицкевич посвятил ей гневное «Прощание», что тоже соответствует его темпераменту. Она пережила обоих, прожила до 90 лет и умерла в 1885 году. На протяжении долгой жизни она многократно была содержанкой людей богатых и влиятельных, а также агентом тайной полиции, прилежно наблюдая за обоими влюбленными вольнодумцами.

Что-то здесь есть глубоко символическое, роднящее русских либералов и государственников глубже любых сходств.

Ангелы и демоны Михаила Лермонтова

Должен вам сразу сказать, что Лермонтов – тема во многих отношениях трудная, если не гарантированно провальная, потому что к нему, в отличие от большинства русских классиков, невозможно относиться объективно. У каждого он интимно свой, каждый думает, что понимает его лучше остальных. Пожалуй, только в случае Окуджавы сталкивался я с таким непримиримым, собственническим, глубоко личным отношением.

И это очень хорошо, что к нему до сих пор относятся как живому. Может быть, это так потому, что и «Герой нашего времени» – самая живая, наверное, книга русской прозы. Признаемся себе, мы очень редко для удовольствия перечитываем «Преступление и наказание», удовольствие, сами понимаете, то еще. Еще реже из удовольствия обращаемся к «Войне и миру»: иногда нам хочется перечитать сцену охоты, например, как Ленину не безызвестному, но тут же мы перед этой бескомпромиссной твердыней духа сознаем свой масштаб, и нам несколько не по себе. «Герой», безусловно, самая читаемая книга из всего

школьного набора. Трудно объяснить природу того наслаждения, с которым мы его читаем. Но, подозреваю, она немного в том, что перед нами человек очень молодой, чьи заблуждения, чье самолюбование, чье самомнение, чьи великие надежды так трогательны, что мы смотрим на них с легкой смесью высокомерия и брезгливости, как смотрим на собственную юность. Нам доставляет наслаждение думать, что мы уже преодолели этот этап, не ждем от жизни ничего и не считаем себя пупами земли, да и к женщинам относимся несколько более терпимо.

Может быть, поэтому чтение Лермонтова – из тех интимных наслаждений, что и рассматривание собственных подростковых фотографий, которые мы очень любим наедине с собой и к которым очень неохотно допускаем окружающих. А если допускаем, то они испытывают, как правило, неловкость. Поэтому все, что я буду говорить, чрезвычайно субъективно и почти наверняка рассчитано на несогласие, но, может быть, именно это и интересно.

Начал бы я с одного из самых загадочных лермонтовских стихотворений, которое представляет собой, на мой взгляд, скрытый автопортрет и в этом качестве наиболее интересно. Речь идет о «Морской царевне».

В море царевич купает коня;

Слышит: «Царевич! взгляни на меня!»

Фыркает конь и ушами прядет,

Брызжет и плещет и дале плывет.

Слышит царевич: «Я царская дочь!

Хочешь провести ты с царевною ночь?»

Вот показалась рука из воды,

Ловит за кисти шелко?вой узды.

Вышла младая потом голова;

В косу вплелась морская трава.

Синие очи любовью горят;

Брызги на шее как жемчуг дрожат.

Мыслит царевич: «Добро же! постой!»

За косу ловко схватил он рукой.

Держит, рука боевая сильна:

Плачет и молит и бьется она.

К берегу витязь отважно плывет;

Выплыл; товарищей громко зовет.

«Эй вы! сходитесь, лихие друзья!

Гляньте, как бьется добыча моя...

Что ж вы стоите смущенной толпой?

Али красы не видали такой?»

Вот оглянулся царевич назад:

Ахнул! померк торжествующий взгляд.

Видит, лежит на песке золотом

Чудо морское с зеленым хвостом;

Хвост чешуею змеиной покрыт,

Весь замирая, свиваясь дрожит;

Пена струями сбегает с чела,

Очи одела смертельная мгла.

Бледные руки хватают песок;

Шепчут уста непонятный упрек...

Едет царевич задумчиво прочь.

Будет он помнить про царскую дочь!

Это стихотворение, по-лермонтовски язвительное и по-лермонтовски горькое, возможно, самое трагическое во всей его лирике, может быть трактовано на двух разных уровнях. Хотя я думаю, что там гораздо большее количество пластов, просто два плана наиболее очевидны. Первый – самый простой – это та самая любовная удача, которая сопровождает и Лермонтова, и всех его любимых героев на путях. Это неотразимость сознающей себя силы, неотразимость путаницы, которую этот человек вносит в чужую жизнь, неотразимость его неприкаянности, его абсолютно бесцельных, даром растрачиваемых способностей —

всего того, что женщина так любит, понимая, что этот человек не может принадлежать ей до конца. Вот она – любовная удача – и вот то, чем она оборачивается, потому что вытаскиваешь-то ты чаще всего на берег «чудо морское с зеленым хвостом», с которым теперь непонятно, как жить. Это трактовка самая простая и в каком-то смысле самая плоская.

Гораздо более глубокий пласт, на мой взгляд, уловила Новелла Матвеева:

Я к мастеру вошла однажды в дом

И вдохновенье, кажется, спугнула.

Оно со свистом шлепнулось со стула,

Зеленое, с раздвоенным хвостом.

Мне кажется, здесь поймана та глубочайшая сущность искусства, которая сначала соблазняет своей молодой главой, синими глазами, перлами брызг – чем угодно, а потом оказывается вот этим страшным морским чудовищем, которое губит тебя целиком или гибнет вместе с тобой. Ведь, в сущности, что он вытаскивает из воды? То, что его соблазняет, то, что манит, то, чем он хотел бы обладать и обладает в результате. Надо? Смотри!

Вот это и есть та роковая сущность власти, той власти над искусством, над словом и людьми, которую Лермонтов чувствовал с самого начала. Которую так хорошо понимали его последователи и потомки, не случайно Толстой о нем сказал: «Этот пришел как власть имеющий». И действительно, эту власть мы чувствуем в Лермонтове с самого начала, такой власти не имел над нами и Пушкин, и, более того, он никогда так ею не упивался.

А изнанка этой власти вот такова: это расчеловечивание, назовем вещи своими именами, и тот, кто предан искусству, тот, кто получил его во власть, не должен удивляться, если после этого он и сам превратится в «чудо морское с зеленым хвостом».

А идея власти, идея великого поприща, которому не суждено было свершиться, проходит через все лермонтовские тексты. Это, пожалуй, единственный его сквозной мотив, который мы находим во всем бесконечном разнообразии его сочинений. И, конечно, за десять неполных лет создать такой мощный корпус текстов, из которых уж как минимум три четверти тянут на беспримесное совершенство, – это исключительная одаренность. Прибавим к этому, что из всех русских поэтов он, вероятно, рисовал лучше всего.

Так вот, если вообразить невероятную интенсивность и разнообразие его творчества, только одну тему мы встречаем здесь с поразительным постоянством. Это тема власти, власти бесполезной, бессмысленной, власти, которой нечем владеть, власти, которая обращена на мучительство вместо того, чтобы быть обращенной на созидание. Мы, к сожалению, слишком долго увлекались социологической критикой. Сегодня начали от этого избавляться: кто-то в пользу структурализма, кто-то в пользу фрейдизма, кто-то еще в пользу каких-нибудь бессмысленных измов. Мы совершенно забываем, к сожалению, о тех условиях, которые никак не сбросишь со счетов, об условиях, в которых Лермонтов жил и творил, об условиях чудовищного разочарования, пустоты, топтания на месте, николаевской тоски и безвыходности.

Я думаю, что Лермонтов сегодня – иначе не решился бы о нем говорить, – действительно тема, чересчур интимная для каждого. Но Лермонтов – наш брат и современник в высшем смысле, потому что и нам достались те самые сороковые годы, которые убили его, и нам предстоит как-то нащупывать выход из безвременья. Я много раз уже говорил о том, что мы переживаем сегодня 1848–1849 годы, эпоху зарубежных революций, глубочайшего внутреннего застоя, а надо заметить, что Лермонтов начиная с 1835 года довольно резко

переламывается, хотя начинал он как убежденный патриот и крепкий государственный деятель. В этом смысле он наш брат именно потому, что в нем совершается глубочайшая, отчаяннейшая работа разочарования – работа по своему очень благотворная и совершенно необходимая. В конце концов, две крайние точки его пути – это, с одной стороны, пафосное, полное безоглядной веры в Россию «Бородино», а с другой – «Прощай, немытая Россия...», которое так не нравится патриотам, что они все время пытаются объявить его минаевской фальшивкой. Хотя если бы Минаев умел так писать, другая была бы его литературная судьба.

В общем, во всякой крупной мировой религии обязательно есть очень интересная фигура, фигура заочного ученика, того самого, который не знаком лично с учителем, того, который наследует ему косвенно, того, который подобрал идею или которого, если угодно, подобрала идея и сломала его жизнь пополам. В христианстве такой фигурой становится Савл, который по пути в Дамаск увидел Иисуса и услышал от него: «Савл, что гонишь меня?», и после этого стал Павлом, главным христианским автором. И если основателем Церкви остается для нас Петр, то основателем христианской литературы, хотим мы того или нет, всегда будет апостол Павел с его огненным темпераментом и с его абсолютной бескомпромиссностью, бескомпромиссностью уверовавшего неопфита.

При Пушкине, безусловно, христологической фигуре, – при Пушкине, который знаменует собой все главные добродетели русской жизни: легкость, счастье, дружество, некоторый моральный релятивизм относительно закона, строгий морализм относительно дружбы и так далее, – при христологической роли Пушкина мы должны признать, что Лермонтов – некий Савл при нем. Павел, жизнь которого переломилась в 1837 году, переломилась именно на тексте «Смерти поэта». И та титаническая работа, которую проделал Лермонтов над собой в эти четыре года, сделавшись из вполне вольнодумного, но лояльного юнкера главным оппозиционером режиму, единственным, если угодно, его оппозиционером, эта работа для нас сегодня чрезвычайно, я бы сказал, болезненно актуальна. Это не значит, что мы можем эту работу повторить. (Если бы каждый из нас мог написать «Героя нашего времени», опять-таки куда легче было бы и нам, и России.) Но что-то в себе мы сделать можем, безусловно. И то, что сделал Лермонтов, мне представляется чрезвычайно важным не потому, что это революция политическая, а потому, что это революция метафизическая: то, что сделал Лермонтов с русской литературой и с собственным литературным даром, это, в общем, посылка каждому. И это единственный правильный революционный путь, путь не влево и не вправо, а вверх, путь ввысь, к

метафизике.

Что мы можем сказать о революции, которую Лермонтов проделал в русской литературе и породил после этого огромную школу подражателей? Мережковский вполне прав, говоря, что русская литература, увы, пошла не по пушкинскому пути – эллинскому пути всепримирения. Не по пути радости, даже не по пути аристократического, может быть, снобского, но все-таки примирения с мелочами, потому что, в конце концов, на фоне собственного дара, на фоне такого дара, как жизнь, что такое все препятствия, все досадные мелочи? Мимо этого пушкинского солнца русская литература прошла и постепенно поспешила лермонтовским, лунным путем, путем лермонтовской дихотомии. Потому что если эллинский мир Пушкина, в общем, един, в нем все – человеческое, и добро, и зло, то, к сожалению, мир Лермонтова уже бескомпромиссно расколот, как мир раннего христианства, расколот на грубый, ненавистный, презираемый мир и горние недосыгаемые выси, на скучные песни земли, которые никогда не могли заменить душе звуки небес, и на те дальние, непостижимые, невыразимые словами видения, которые становятся сюжетом лермонтовской поэзии. Пожалуй, Лермонтов – самый абстрактный, самый метафизический, самый сентиментальный из русских поэтов. Все, что видит он вокруг себя, вызывает у него глубокую, закоренелую, желчную ненависть, а то, что видит он в собственных грезах, провожая взглядом облака над Казбеком, внушает ему чувства более чистые, чем детская надежда, чем детский сон. Невозможно представить себе, что одна рука писала уланские поэмы, юнкерские поэмы, «Тамбовскую казначейшу» и «Тучки небесные, вечные странники...» или «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...». Ведь в самом деле те стихи одинокого книжного ребенка, которые пишет он в 1841 году за месяцы до смерти, невообразимы в устах того лирического героя, к которому мы привыкли по романтическим поэмам, по «Демону» и даже по «Герою нашего времени». Это невыразимо слезны, так сентиментальны звуки его интимной лирики. Именно потому так невероятно чиста эта детская надежда, что все вокруг не внушает ему ничего другого, кроме омерзения. Все требует «смутить веселость их и бросить им в глаза железный стих, облитый горечью и злостью». И этой горечи и злости в лермонтовских текстах мы найдем больше, чем у кого-либо другого из русских литераторов.

Ираклий Андроников был глубоко прав, когда проследил динамику лермонтовских портретов, как уцелевших, немногих живописных, включая знаменитый автопортрет в бурке (1838 года), так и словесных. Андроников в известной статье, которая из года в год перепечатывается как предисловие к

лермонтовским собраниям, просто свел воедино десяток цитат из пресловутого тома «Лермонтов в воспоминаниях современников», который должен был выйти в 1941 году, к столетию гибели поэта, отложился, вышел значительно позже по понятным причинам. Одни говорят об огромных детских, ласковых, печальных, прелестных глазах, другие вспоминают: «Это были не глаза, а длинные щели... Это были узкие, презрительно смеявшиеся щелки... Глаза были небольшие, черные, быстро бегавшие...» Одни вспоминают, что никто не мог выдержать его взгляда, другие говорят, что не было более очаровательного собеседника и ничего не могло быть упоительнее, как глядеться в его радостные, всегда ласковые глаза. Один вспоминает, что, когда Лермонтов умер, рыдал весь Пятигорск. Отказавшийся его отпевать священник говорит: «Вы думаете, кто-нибудь плакал? Все радовались!»

Когда эти цитаты сводятся рядом, возникает непримиримое противоречие, но именно из этого противоречия высекается та наша, глубоко личная искра. О чем говорить? Мы все тоже чрез вычайно хотели бы такого раздвоения личности, чрезвычайно мечтали бы о нем. Только лермонтовская бескомпромиссность помогла ему удержать в себе эти полюса, мы-то, собственно, примиряемся сто раз на дню.

Удивительно и то, что Лермонтов предстает фигурой невероятно противоречивой у Окуджавы. Окуджава именно о нем принимался писать следующий свой роман после «Похождений Шипова» и с присущей ему дотошностью изучал материалы. Кстати, именно тогда в мемуарах Бурнашева он наткнулся на «энциклопедию имен», которую Лермонтов с другими юнкерами сочинял на масленицу 1835 года, – упоминались «la divine Natascha, la suave Lisette, la succulente Georgette и прочее», из чего, собственно, и выросла «Иветта, Лизетта, Мюзетта» в «Песенке решившего жениться». Потом он обратил внимание на историю, которая легла потом в основу «Путешествия дилетантов», и отвлекся, но сначала собирался писать о начале мрачного десятилетия, о Лермонтове, об обстоятельствах дуэли. Его биограф Андрей Крылов однажды его спросил, почему он от этого замысла отказался? Окуджава сказал, что он перечитал записки Мартынова, все записки Мартынова (он трижды их начинал, все они не доведены до конца), и в начале каждой из этих мемуарных глав Мартынов, убийца Лермонтова, говорит: «Да, я убил его. Да, я жестоко раскаиваюсь, да, я все понимаю... И все-таки... Если бы это повторилось, я бы убил его еще раз...» И вот после этого Окуджава говорит: «Вот здесь я впервые задумался, что, наверно, что-то в нем было не вполне так...» И это говорит Окуджава, написавший самое трогательное стихотворение о Лермонтове во всей русской литературе:

Застенчивый, сутулый и неловкий,
Единственный на этот шар земной,
На Усачевке, возле остановки
Лермонтов возник передо мной...

Вот этот идеальный образ, который еще и утешает его, говорит ему:

Мой дорогой, пока с тобой мы живы,
Все будет хорошо у нас с тобой.

Вот эта невозможная, невысказанная, несводимая в одно личность и стала, собственно говоря, матрицей для дальнейшего развития всей русской литературы, которая слышит звуки небес, ненавидит скучные песни земли, не может все это свести в одно и живет всегда в этих двух мирах. Вместо того, чтобы жить в реальности, живет всегда как герой Сологуба: либо в мире страшного недотыкомства, в мире мелких бесов, либо на звезде Маир и звезде Ойле. Лермонтов первым обозначил этот страшный разлом, и вернуться к пушкинской цельности ни у кого уже после этого не получалось.

Но согласимся, что, может быть, при некоторой гибельности такого пути в смысле социальном, при трагизме такого пути в смысле бытовом, – потому что кому же не надоест это вечное сидение в навозе и мечтание о розе? – тем не менее, это дает, и только это дает великие художественные результаты. Потому что если бы не грязь, не отвращение и не злоба таких стихов, как «Дума», я уж не говорю про игривые лермонтовские шалости ранних лет, то, разумеется, никакой тебе тучки золотой на груди утеса-великана... Именно этим страшным взаимным отторжением и обеспечены две великие высокие волны русской литературы. Не будь этой внутренней вражды, у нас никогда не было бы не то что русского романтизма, довольно, кстати, вялого, но и русского реализма, который весь стоит на том же надрыве и том же омерзении. А именно омерзение есть величайшая литературная сила, самый мощный литературный прием.

Когда мы говорим о Лермонтове, приходится признать, что революция, в русском стихе им произведенная, связана не только с бесконечным тематическим его разнообразием, с широким привлечением Востока, с интересом к Востоку, с

интересом к исламу, с его опять-таки непримиримостью и аскезой. Я думаю, прежде всего эта революция связана с тем, что именно с Лермонтова в русскую поэзию широко входит трехсложный размер. Мне могут возразить и возразят наверняка, что это мелкая, формальная деталь, но переход поэзии с двусложника на трехсложник сродни революции в кинематографе – с переходом с 2D на 3D.

Именно третий слог придает русской строфе, русской поэтической стопе объем, ту трехмерность, с которой начинается подлинно великая русская поэзия. Потому что пушкинская гармоническая ясность и цельность недостижима более. Это мир превосходный, по-своему глубокий – и все-таки этот мир пока еще написан на ровной поверхности, не на плоскости, может быть, но он не обрел еще подлинной глубины. Настоящая трагическая глубина, глубина человеческой природы и глубина небес, если угодно, впервые открывается нам у Лермонтова. Мы можем говорить, конечно, о религиозной лирике Пушкина, о великом каменеостровском цикле 1836 года «Отцы-пустынники и жены непорочны...», в конце концов и «Гаврилиада» – религиозное произведение, только понятое по-вольтеровски. Но о подлинно мистическом опыте переживания мы можем говорить в русской литературе, только начиная с Лермонтова.

Проследить это проще всего, разумеется, на примере «Ветки Палестины». Надо сказать, что Лермонтов очень часто и не без удовольствия пользовался пушкинским поэтическим антуражем. Это касается не только довольно наивного парафраза «Прощай, немытая Россия...», это касается не только пушкинских цитат, щедро рассыпанных по «Герою...», это касается и пушкинской тематики, которую он берет. Вот он берет обычный пушкинский «Цветок», прелестный, в сущности, совершенно альбомный мадригал:

Цветок засохший, безуханный,

Забывтый в книге вижу я;

И вот уже мечтою странной

Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?

И долго ль цвел? и сорван кем,

Чужой, знакомой ли рукою?

И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,

Или разлуки роковой,

Иль одинокого гулянья

В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?

И нынче где их уголок?

Или уже они увяли,

Как сей неведомый цветок?

Как видим, здесь есть всего две возможности: живы или умерли – да и, собственно говоря, судьба цветка не более чем предлог для достаточно милой альбомной поделки, которая Пушкину не стоила никакого труда, хотя несет на себе благоуханный отпечаток гармонической его личности. Вот что делает из этого же сюжета Лермонтов, безусловно, отталкиваясь от пушкинского образца:

Скажи мне, ветка Палестины:

Где ты росла, где ты цвела?

Каких холмов, какой долины

Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана

Востока луч тебя ласкал,

Ночной ли ветер в горах Ливана

Тебя сердито колыхал?

Молитву ль тихую читали

Иль пели песни старины,

Когда листы твои сплетали

Солима бедные сыны?

И пальма та жива ль поныне?

Все так же ль манит в летний зной

Она прохожего в пустыне

Широколиственной главой?

Или в разлуке безотрадной

Она увяла, как и ты,

И дольний прах ложится жадно

На пожелтевшие листы?..

Поведай: набожной рукою

Кто в этот край тебя занес?

Грустил он часто над тобою?

Хранишь ты след горючих слез?

Иль, божьей рати лучший воин,

Он был, с безоблачным челом,

Как ты, всегда небес достоин

Перед людьми и божеством?..

Вот здесь лермонтовский выход вверх, его прорыв в совершенно другое религиозное измерение.

Заботой тайною хранима

Перед иконой золотой

Стоишь ты, ветвь Ерусалима,

Святыни верный часовой!

Прозрачный сумрак, луч лампы,

Кивот и крест, символ святой...

Все полно мира и отрады

Вокруг тебя и над тобой.

Можно сказать, что этот лермонтовский прорыв в метафизику, его религиозная, небывалая чистота, небывалая гармоничность таких его стихов, как «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою», «Завещание» – да мало ли у него, в конце концов, стихов о смерти, о загробном ожидании? Того же «Выхожу один я на дорогу»... Его поэзия принципиально неотмирна, и в этом смысле откровенно полемичен его «Пророк» по отношению к пушкинскому.

Есть распространенная точка зрения, безусловно, советская, и все мы по школьным годам ее помним, что лермонтовский «Пророк» – это всего лишь пушкинский «Пророк» после разгрома декабристского восстания. Вот действительно случился 1825 год, а тут-то его и побили камнями. Разумеется, это не так. Пушкинский «Пророк» переосмыслен Лермонтовым в том смысле, что попытка «глаголом жечь сердца людей» заканчивается всегда в той же пустыне, в которой начинается действие этого текста. Имеет смысл напомнить пушкинского «Пророка» просто потому, что это большое удовольствие, это действительно высокое наслаждение – припоминать этот текст, который так странно спасся. Тот текст, который Пушкин вез с собой в бумажнике, когда ехал на знаменитую встречу с Николаем в сентябре 1826 года, после московских коронационных торжеств (весьма символично, что московских), и после этого неожиданно обнаружил этот листок выпавшим из кармана, обнаружил уже на ступеньках дворца. Слава богу, его никто не тронул, но что, если бы они прочли последнее черновое четверостишие «Восстань, восстань, пророк России...», от которого он впоследствии отказался? Так вот вспомним:

Духовной жаждою томим,

В пустыне мрачной я влачился,

И шестикрылый серафим

На перепутье мне явился.

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею
И, обходя моря и земли,

Глаголом жги сердца людей».

Вот здесь, собственно, Пушкин заканчивает, а Лермонтов начинает следом:

С тех пор как вечный судия
Мне дал всеведенье пророка,
В очах людей читаю я
Страницы злобы и порока.

Провозглашать я стал любви
И правды чистые ученья:
В меня все ближние мои
Бросали бешено камня.

Посыпал пеплом я главу,
Из городов бежал я нищий,
И вот в пустыне я живу,
Как птицы, даром божьей пищи;

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.

Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо,
То старцы детям говорят
С улыбкою самолюбивой:

«Смотрите: вот пример для вас!

Он горд был, не ужился с нами:

Глупец, хотел уверить нас,

Что бог гласит его устами!

Смотрите ж, дети, на него:

Как он угрюм, и худ, и бледен!

Смотрите, как он наг и беден,

Как презирают все его!»

Я думаю, что здесь вполне сознательная бедность рифмы «вас-нас», «его-него» – чего еще и ждать от этих старцев, которые наблюдают за пророком? Пророк этот бежал в пустыню вовсе не потому, что «провозглашать я стал любви и правды чистые ученья, в меня все ближние мои бросали бешено камня» – этого как раз можно было ожидать. Бежал он потому, что только в пустыне ему покорна тварь земная, что только в пустыне он может осуществиться, и вот именно эта благодатная и благотворная пустыня так манит Лермонтова всегда. Он так любит безлюдные пейзажи, так любит облачную лазурную степь, внутри которой ничего, кроме вечно холодных и вечно свободных облаков – это третье религиозное измерение, которого почти нет у Пушкина или которое он стыдливо скрывает. У Лермонтова оно наиболее очевидно и именно в знаменитых его первых русских трехсложниках.

Тучки небесные, вечные странники!

Степью лазурною, цепью жемчужною

Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники

С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?

Зависть ли тайная? злоба ль открытая?

Или на вас тяготит преступление?

Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...

Чужды вам страсти и чужды страдания;

Вечно холодные, вечно свободные,

Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Вот здесь, в самом трехсложном членении, в самой трехстрочной композиции стихотворения совершенно явственно заложены все три основных пункта этой странной лермонтовской диалектики – самоотжествление с другими изгнанниками небесными, поиск себе какой-никакой параллели в окружающем мертвом холодном пространстве, поиск какого-то спутника, который, как и он, стремится на ненавистный юг, заканчивается в результате признанием того, что ТАМ нет ни милосердия, ни страдания, нет ни клеветы, ни дружеских еще более неуклюжих попыток помочь – нет ничего человеческого, взгляд поднимается вверх, к вечному холоду и вечной свободе. Это выход через расчеловечивание, такое же расчеловечивание, к сожалению, какое видим мы в «Морской царевне». Но никакого другого пути, кроме как стать настоящим нечеловеком, в этом мире нет, любой другой вариант – это пресмыкание, перерождение, вырождение и так далее.

Ведь лермонтовский Печорин, первый сверхчеловек в русской литературе и, боюсь, последний – сверхчеловек не от хорошей жизни. Сверхчеловеком становятся там, где нет возможности человеческого, где нет перспективы, нет веры, нет мира, где нет человечности во взаимоотношениях. Потому что каждый – и это особенно заметно в «Герое...», – каждый стремится только к самоутверждению. Выход один: отринуть постепенно все человеческое, перерасти его и сделаться тем чудовищным, тем ненавистным для всех существом, которым мы застаем в финале Печорина.

Я люблю спрашивать детей, почему, собственно, композиция «Героя...» так противоречива, так нескладна? Потому что хронологически, в общем-то, все было бы легко выстроить: сначала «Тамань», потом «Княжна Мери», потом «Бэла», «Максим Максимыч», и где-то рядом с «Максимом Максимычем» болтается одинокий «Фаталист», маленький рассказ, который, казалось бы, ничего не добавляет к рассказу основному, но тем не менее сообщает ему глубочайшее то самое метафизическое измерение. Тем не менее начинается все

с «Бэлы», продолжается «Максимом Максимычем» – с тем, чтобы мы увидели Печорина максимально отвратительным, предельно отталкивающим. Он и авторским-то взглядом увиден без любви. А в Предисловии к «Журналу Печорина» сказано: «Недавно я узнал, что Печорин умер, возвращаясь из Персии. Это известие чрезвычайно меня обрадовало». Почему такое говорится о герое? Хотя что там обрадовало? Он просто собирается издать его журнал и теперь радуется его бесхозности – ничего более. Но почему это известие его все-таки обрадовало? Потому что герою и автору важно с самого начала явить то, чем он заплатил. Ему важно с самого начала показать свою абсолютную отделенность от мира людей. И с Максимом Максимычем он выпить не хочет. И Бэлу ему не жаль. И не любил он ее, и надоела она ему. И, более того, он же прямой виновник ее гибели, не стань он стрелять в Казбича, может, чего доброго, и Казбич не стал бы ее резать. Но вот для того чтобы мы увидели героя сначала столь отталкивающим, а в конце заглянули бы в его душу и поняли причины этого перерождения – для того и нужна эта странная, вывернутая наизнанку композиция «Героя нашего времени».

Конечно, здесь надо сделать скидку и на молодое самолюбование, и на страшное количество дешевых, поверхностных и часто подражательных афоризмов. И на то, что Печорин, в общем, недалеко ушел от Грушницкого. Но при крайней своей молодости (в двадцать пять лет роман написан) Лермонтов все-таки сумел выполнить главную задачу – показать, как человек, наде ленный великой силой, не находит ей применения и в результате вырождается безусловно хоть и в монстра, но в монстра великого.

Мы не видим, в чем величие Печорина, мы не знаем его стихов, если он их пишет, мы почти не знаем его прошлого, мы не видим его в любви, потому что весь эпизод с Верой – это верхушка айсберга, и все их отношения, которые, возможно, должны были составить «Княгиню Лиговскую» так и не написаны. Мы ничего не знаем, но мы догадываемся. Мы понимаем, что этот человек, столь безжалостный к себе, действительно, носит в себе огромные нереализованные возможности, которые, как кислота, травят его каждую секунду.

И вот, пожалуй, это расчеловечивание Печорина и есть то, за что мы ему прощаем. Потому что мы понимаем, что другой путь – это путь Максима Максимыча, путь просто человека, который, кстати, так понравился Николаю Первому. Николай, который сопроводил известие о гибели Лермонтова словами: «Собаке собачья смерть», чем вызвал негодование даже в собственном доме, этот самый Николай писал жене: «Я уж понадеялся, что героем нашего времени

будет Максим Максимыч». И в самом деле, добрый офицер, честный служака, что бы не написать? Но, к сожалению, путь Максима Максимыча – это путь тупиковый, путь унижительный. В очерке Лермонтова «Кавказец» показан финал этого пути: красный нос, хриплый голос, бессмысленные воспоминания, нищета и одиночество. Как бы мы ни любили Максима Максимыча, мы должны признать, что видеть себя на его месте не хотел бы никто из нас.

Печорин побеждает, во всяком случае, морально побеждает в наших глазах только благодаря одному очень точному замечанию из «Тамани», когда в финале этой удивительной повести (Бунин вообще считал, что это лучшее, что есть в русской прозе) он вдруг говорит: «Для чего должен был я возбудить мирную жизнь честных контрабандистов?» Вот это еще один вопрос, которым я очень люблю смущать детей. И спрашиваю у школьников своих: «А почему честных контрабандистов?» Большинство из них догадывается. Честных контрабандистов потому, что они контрабандисты, и только. Они полностью вписываются в свою социальную роль. Они честно и до конца играют ее: им положено воровать – они воруют, положено убивать случайного свидетеля – пытаются убить. А Печорин не вписывается ни в одну нишу, поэтому проносится по чужим жизням как метеор, только сокрушая их, ломая, уничтожая все на своем пути. Но ничего не поделаешь, он не может свестись ни к одной социальной роли. И в этом-то и заключается его величие – в нежелании вписываться в те жалкие ниши, которые эта реальность оставляет миру, в нежелании быть человеком этой эпохи. Он потому и есть герой нашего времени, что герой ненашего времени, никакого времени, что он герой вне любой условности.

Вот честный контрабандист есть. Есть честный служака. Есть честный юнкер Грушницкий, списанный с такого же честного Мартынова. Про Печорина никто не скажет, что он честный. Вся честность Печорина заключается в отсутствии у него той идентификации, с которой он мог бы радостно и успокоенно совпасть. Он места себе нигде не находит. И немудрено, что главным героем его становится такой персонаж, как Наполеон. И другой замечательный трехсложник, едва ли не лучший амфибрахий в русской литературе Лермонтов посвящает ему, когда цедлицский «Воздушный корабль» перелицовывает на новый лад...

Конец ознакомительного фрагмента.

Купить: https://tellnovel.me/ru/bykov_dmitriy/o-poetah-i-poezii

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)