

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р



Т. П. ГОЛОВАНОВА



**НАСЛЕДИЕ
ЛЕРМОНТОВА
В СОВЕТСКОЙ
ПОЭЗИИ**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Т. П. ГОЛОВАНОВА

НАСЛЕДИЕ
ЛЕРМОНТОВА
В СОВЕТСКОЙ
ПОЭЗИИ



Ленинград
«НАУКА»
Ленинградское отделение
1978

Ответственный редактор
А. И. ПАВЛОВСКИЙ

Г $\frac{70202-544}{042(02)-78}$ 362-78

© Издательство «Наука», 1978

Предисловие

Изучение традиций Лермонтова в советской литературе — задача, во многом подсказанная самой литературной практикой и потому вполне органичная в кругу других историко-литературных тем. Она органична не только потому, что в недрах всякой литературы прямо или опосредованно обнаруживается влияние классических традиций, — в частности, в советской поэзии явственно уловимы отзвуки индивидуально яркой поэтической системы Лермонтова. Эти отзвуки, эти традиции неоднократно осознавались самими наследниками как традиции именно лермонтовские.

На протяжении более чем полувековой истории советского общества периодически возникал повышенный интерес к Лермонтову — к его личности и к его творчеству, что нашло отражение и в критике, и в прямых высказываниях писателей, и в их художественном творчестве — в воссоздании образа поэта, в развитии характерных для Лермонтова тем и поэтических мотивов, в подчеркнутом внимании к особенностям лермонтовского стиха и его поэтики вообще. Постоянство соприкосновений с поэтом в различные эпохи характеризует одну из важнейших особенностей лермонтовской традиции — ее многосоставность. Особенность эта не случайна.

Короткая жизнь Лермонтова оказалась на редкость вместительной: поэт охватил и художественно воплотил черты двух исторических периодов — 30-х годов, периода, творчески полностью им прожитого, и 40-х годов, начало которых он едва успел встретить. Массив 30-х годов также не был однородным у Лермонтова, как и в самой русской жизни. На близость молодого поэта к кругу декабристских идей, к художественной системе писателей-декабристов указывалось в литературе неоднократно. С равным основанием писали и о движении «самостоятельных симпатий» Лермонтова в сторону идей европейского социального утопизма, в сторону зарождавшейся русской революционно-демократической мысли с ее социальными

и нравственными исканиями, вниманием к внутреннему миру человека.

Стремительность движения, диапазон охвата разнородных философских и эстетических явлений на том этапе ломки и смены идейных ориентиров обусловили сложную нюансировку поэтической системы Лермонтова. Резкому социальному критицизму в творчестве поэта сопутствует утверждение высочайших гуманистических ценностей, патетика романтизма уживается с «натуральностью» реального взгляда на жизнь, безотрадность, безверие в жизнь и чувства человеческие — с жаждой жизни и избытком чувства.

«Глубокость и разнообразие идей», «необъятность содержания» Белинский считал «родовыми характеристическими приметами поэзии Лермонтова и залогом ее будущего, великого развития».¹

История подтвердила мысль Белинского о том, что литературное наследие Лермонтова объединило в себе «все стихии поэзии» в тенденции их развития (там же). Не было эпохи, не было поколения, которое бы так или иначе не обращалось к творческому опыту поэта.

Богатая лирическими оттенками и сложная по содержанию поэзия Лермонтова на протяжении многих лет давала возможность различного ее восприятия — и в смене десятилетий, поколений, политических доктрин и вкусов различными культурными и социальными слоями читающей публики выделялись то одна, то другая сторона мировосприятия поэта, то одни, то другие краски его художественной палитры.

Истоки разновосприятия Лермонтова на рубеже XIX и XX веков, в предреволюционную и революционную эпоху хорошо определяет Д. Е. Максимов. Указывая на сплетение «утверждений и отрицаний» поэта, выражавшееся не только в темах и логических формулах, но и в «музыкальной структуре, характере лиризма и тональности стиха», Д. Е. Максимов соотносит с лермонтовским разносторонним видением мира многообразие его поэтических форм, сочетавших в себе «простые и сладкие звуки» с «железным стихом, облитым горечью и злостью»,

¹ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова. — Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. IV. М., 1954, с. 502. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте.

героический лиризм с мелодиями «душевной невзгоды», с доверительной интонацией сокровенных признаний и раздумий. Сочетание этих лирических начал и является, по определению Д. Е. Максимова, «одной из самых примечательных особенностей Лермонтова»,² выделяющей его на фоне русской поэзии.

Людям 20-х годов нашего века оставался близок революционный романтизм и потому особенно импонировал лермонтовский дух бунтарства, пафос богоборчества, мятежный парус как символ вечной борьбы. Вторая половина десятилетия осложнилась для некоторых современников, расценивших новую экономическую политику как отступление от революционных идеалов, настроениями трагической растерянности перед действительностью. И этим настроениям находились созвучия в мелодиях многогональной поэзии Лермонтова. В лирике Багрицкого, Луговского, Тихонова находим мы отзвуки сомневающейся, ищущей, вопрошающей музыки великого предшественника.

Созидательный порыв 30-х годов, расширивший границы труда и духовного взора советского человека, географию обновляющейся страны, обусловил и новые завоевания поэзии. Становясь все более трезвой, конкретной, вместительной, она в то же время была романтической, философски устремленной к новым идеалам, обобщающе символичной. Тема Кавказа, родины смелых и мужественных людей, штурмовавших высоты гор, как и новые моральные высоты, обретает животрепещущий интерес в произведениях Тихонова, в переводах с кавказских языков Пастернака, Заболоцкого и других поэтов, вдохновленных темой дружбы народов, идеями интернационализма. Восточные мотивы в лирике Есенина, Маяковского, Тихонова влекли за собой и обращение к Лермонтову как певцу Кавказа.

Личность человеческая в ее героических деяниях и взаимоотношениях с обществом, в ее волюнтаризме и детерминизме, в ее исторической, психологической и социальной сущности все больше и больше занимала внимание современников. Это был естественный путь обращения поэтов к традициям Лермонтова как родоначальника русского психологического реализма.

² Максимов Д. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, с. 20.

В героические и трагические годы Великой Отечественной войны Ольга Берггольц, Константин Симонов, Александр Твардовский, Алексей Сурков и многие другие выдающиеся мастера советской поэзии развивали патриотические традиции русской классической литературы. Факты свидетельствуют, что одним из наиболее часто вспоминаемых и чтимых поэтов прошлого был в военную пору автор «Бородина».³

Как справедливо отмечалось специалистами, поэзия 1941—1945 годов не была однородной. Она вмещала в себя все политические, идейные и эмоциональные диапазоны войны, ее ритмы и образы. «Железные», маршевые, ораторские интонации военной поэзии, отражавшие хронику борьбы, ее непосредственный пыл, сменились более глубоким ее осмыслением и размышлениями, в которых наряду с подъемом духа различимы горечь поражений, скорбь о погибших, дыхание каждого нелегкого дня — вся суровая правда войны. От публицистики к лирике и эпосу, от ораторского слова к слову, несущему в себе многогранность чувств и мысли человеческой, — такова тенденция развития поэзии военных лет.⁴ И на всех этих этапах неизменно значимыми, живыми, мобилизующими оставались многие мотивы батальной лирики и эпоса Лермонтова. Как и прежде, побуждал к мужеству образ непобедимой Москвы, увековеченный в «Бородине», предавался позору трус, подобный проклятому поэтом «Беглецу», духовным братом ощущался свободолюбивый «Мцыри», трогала человечность «Валерика» и «Завещания».

После войны советская поэзия отразила возросший интерес общества к проблемам жизнестроительства, обогатилась новыми темами, рожденными веком технической революции. Завоевание космоса, проникновение в микрокосмос отозвались в поэзии изменившимся миром нравственных и эстетических представлений. Дискуссии о положительном литературном герое, споры «физиков и лириков» свидетельствовали о новых аспектах поэтического

³ См.: Брезницкая Г. Поэт Лермонтов в Великой Отечественной войне советского народа. — В кн.: Слово, которое вело в бой. Киев, 1971, с. 62—74.

⁴ См. об этом: Павловский А. И. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1967, с. 22—74.

видения «земли» и «неба», человека во времени и пространстве, «внутреннего» человека.

Реальное и фантастическое, ясное и таинственное как эстетические категории родственны поэтике Лермонтова, поскольку они преломляют процессы познания и самопознания, противоречия действительности, «диалектику души».

Поэты нашего времени, вводя в сферу чудесного мир, казалось бы, самых обыденных вещей, продолжают традиции Лермонтова — его исследовательский пафос, его стремление и умение проникать в суть явлений, в глубины человеческого духа («Моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала...»).

В последние десятилетия особенно явственно обозначился интерес к поэзии и поэтике Лермонтова. П. Антокольский, С. Маршак, О. Берггольц, Я. Смеляков, С. Наровчатов, В. Федоров, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина пишут стихи и прозу о Лермонтове, устанавливая «высоковольтную линию» связи сегодняшнего человека с человеком лермонтовским.

О Лермонтове как о постоянном спутнике нашей жизни говорит Сергей Наровчатов в книге «Лирика Лермонтова. Заметки поэта»:

«В мою жизнь лермонтовские стихи вошли с детства. Свободно и легко я подчинился волнистому ритму „Русалки“, тихим строкам „Ангела“, манящей тревожности „Паруса“. Повторяя стихи наизусть, я испытывал то странное чувство, которое приходит на грани бодрствования и сна. Реальное смешивалось с нереальным, четкое с зыбким, и все это вместе было поэзией...»

Позже, в часы раздумчивого горя, выпадающего в той или иной мере на долю каждого человека, я повторял либо строки „Сна“, либо „Благодарности“, либо — бог знает из каких еще стихов, все они мне близки. Так, в годы войны с неожиданной яркостью вспомнилось не только „Бородино“, но и горькая исповедь умирающего офицера («Завещание»)...

Облагораживающее воздействие лермонтовской поэзии особенно было ощутимо в годы испытаний. И, может быть, никто из русских поэтов не оказал такого влияния на мое поколение, как Лермонтов. Все большее в нем становилось созвучно, по мере того как мы выросли. Если „Парус“ был символом нашей тревожной юности, то

строки „Бородина“ стали однозвучными с горько-горделивыми словами людей, сызнова защищавших Москву. Потом, в „Песне про... купца Калашникова“ мы находили ответ на мучивший нас вопрос о достоинстве человека перед лицом истории. „Валерик“ ставил нас перед проблемой войны, которую до сих пор решает весь мир. А в его лирике каждый из нас постигал „цель упований и страстей“».⁵

Трудно охватить все проблемы в таком сложном процессе, как процесс литературного наследования, — поскольку мы имеем дело, с одной стороны, с индивидуальными художественными системами, а с другой стороны, с закономерностями историко-литературного движения, еще не всегда и недостаточно изученными.

Мы ограничиваемся в настоящей книге рассмотрением наиболее выдающихся и характерных, с нашей точки зрения, явлений советской поэзии, отражающих ее преемственные связи с художественной системой Лермонтова. В избирательном подходе к именам, которыми представлены эти явления, сказалось стремление, во-первых, отметить хронологические вехи процесса, небезразличные для установления исторических и психологических закономерностей, лежащих в основе наследования; во-вторых, мы стремились сосредоточить внимание на наименее изученных моментах литературных взаимоотношений, отвечающих личному интересу исследователя; в-третьих, мы ставили перед собой задачу выявить разнообразные пути и типы литературного наследования. В книге освещены предреволюционные годы постольку, поскольку они играли роль в становлении творческих индивидуальностей старшего поколения советских поэтов. Более подробно мы останавливаемся на послереволюционных годах — времени поэтической деятельности таких крупных поэтов, как Брюсов, Блок, Есенин, Маяковский, по-разному преломивших в своем творчестве наследие Лермонтова. Именно они, а в 30-е годы — Тихонов, Луговской, которым также посвящены соответствующие разделы, позволяют говорить о несходстве форм и линий преемственности. Скажем, если Брюсов, поэтическое новаторство которого основывалось на овладении лирическим опытом предшественников, раз-

⁵ Наровчатов С. Лирика Лермонтова. Заметки поэта. Изд. 2-е. М., 1970, с. 5—6.

витии классических литературных форм, из которых отбиралось то, что соответствовало задачам нового времени, — короче, если Брюсов шел путем сознательного следования культурным традициям, то Маяковский — создатель новых форм искусства, исходил преимущественно из сознательного отталкивания от традиционного эстетического опыта. Но и на этом пути Маяковский посвоему развивал идейные и эстетические традиции предшественников.

Изысканный, интеллигентный, «весь городской» Блок и стихийно-деревенский, непосредственный Есенин дают возможность проследить, как разнообразны могут быть пути и результаты историко-генетического и историко-типологического наследования.

Касаясь поэзии военных лет, достаточно хорошо изученной, мы выделяем в ней с точки зрения лермонтовских традиций проблему патриотизма и рассматриваем ее главным образом на примере поэзии О. Берггольц, К. Симонова и А. Твардовского, оригинально воплотившего в новых демократических формах лучшие поэтические заветы великого предшественника.

Рассмотрение отдельных образцов советской послевоенной поэзии не претендует на исчерпывающую полноту материала и систематичность — на выявление всех лермонтовских мотивов и образов. Задача этого раздела — показать усложнение преемственных связей по мере отдаления от первоисточника. Отсюда — относительность сопоставлений творчества Лермонтова с творчеством Л. Мартынова и Е. Винокурова, А. Вознесенского и Е. Евтушенко.

«Отзвуки» Лермонтова в поэзии XIX века неоднократно привлекали внимание исследователей. Известны работы Б. В. Неймана, И. Н. Розанова, Л. П. Семенова, К. Пигарева;⁶ почти в каждой монографии, посвященной творчеству выдающихся русских писателей, наряду с традициями Пушкина и Некрасова, говорится о традициях Лермонтова.

⁶ Нейман Б. В. Отзвуки поэзии Пушкина и Лермонтова в творчестве Никитина. — Филол. записки, 1912, вып. 3, с. 454—472; Розанов И. Н. Отзвуки Лермонтова. — В кн.: Венок М. Ю. Лермонтову. М.—Пг., 1914, с. 237—289; Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М. 1914, с. 464; Пигарев К. Лермонтов и литературное потомство. — Лит. обозрение, 1939, № 22, с. 41—45.

Названные работы не решали вопросов широкого историко-литературного, а тем более теоретического значения. Большой частью — это наблюдения, касающиеся отдельных текстовых совпадений, некоторых смысловых и мелодических созвучий, параллельных мотивов и образов, которые рассматриваются как следы литературного ученичества того или иного писателя или как свидетельство эстетических влияний. В понятии «отзвуков» отражается, как правило, интерес к посмертной судьбе одного или нескольких произведений изучаемого писателя. Сам по себе такой интерес небесполезен. Совокупность накопленных наблюдений дает возможность обратиться к вопросам обобщающего характера, к установлению определенных закономерностей в процессе литературного наследования, которые, с одной стороны, ретроспективно освещают явление, стоящее у истоков наследования, а с другой — характеризуют сам ход литературного развития, совершающегося в борьбе традиционных и новаторских элементов.

Такие задачи частично решались в изучении судьбы литературного наследия Лермонтова в поэзии XX века. Отдельными аспектами этой проблемы занимались Д. Е. Максимов, И. Е. Усок (Лермонтов и Блок), А. В. Кулинич, Е. Наумов, А. Жаворонков (Лермонтов и Есенин), Н. Плиско, И. Розанов, К. Петросов (Лермонтов и Маяковский), Б. И. Соловьев, И. Л. Гринберг, В. А. Шошин (Лермонтов и Тихонов), И. Я. Заславский (Лермонтов и украинская советская поэзия) и другие авторы. Ссылки на конкретные их работы будут даны в соответствующих разделах книги; здесь же хотелось бы указать на коллективную монографию, посвященную проблеме связей классической поэзии с поэзией советской, — «Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945» (Л., 1972).

Автору этих строк в названной книге принадлежит статья «Наследие Лермонтова в поэзии XX века», сосредоточенная на поэзии Брюсова, Блока, Есенина, Маяковского и предвещающая настоящую книгу.

Методологически мы опираемся в своей работе на классические труды, трактующие проблемы культурного наследия, а также на ряд работ последнего времени, специально рассматривающих преемственность художественного развития как проблему исследования. Речь идет о соответствующих трудах В. М. Жирмунского, А. С. Буш-

мина, М. Б. Храпченко, материалах дискуссии 1961 г. о взаимосвязи и взаимодействии национальных литератур, в свою очередь опирающихся на классическую марксистско-ленинскую методологию.⁷ В этих работах мы находим хорошо разработанную систему координации задач, направления и аспектов исследования, аргументированные рекомендации принципов и типов сравнительно-исторического изучения, ориентацию на высшие образцы. Преемственность рассматривается в этих трудах как объективная закономерность культурного развития общества. Она обретает свою историческую специфику в связи с особенностями тех или иных литературных этапов и направлений. Преемственная прямая между классической и советской литературой осложняется процессами взаимодействия между писателями-современниками и наличием не прямых, опосредованных другими влияниями связей. Наиболее важным опорным моментом в методологии исследования интересующей нас темы является диалектическое представление о соотношениях традиционных и новаторских моментов в литературе, где видимое сходство наблюдаемого явления с предшествующим образцом далеко не всегда говорит о процессе наследования — и наоборот, явления истинно новаторские чаще всего не имеют прямых, очевидных подобий в прошлом.

Анализируя виды и формы наследования традиций Лермонтова в советской поэзии, мы стремились учитывать названный выше опыт.

⁷ См. кн.: Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. М., 1961; IV Международный съезд славистов, т. 1. М., 1962.

Жирмунский В. М. Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960; Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 138—190; Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3-е. М., 1975.

В предреволюционные годы интерес к Лермонтову был значительно стимулирован столетним юбилеем со дня рождения поэта, отмечавшимся в 1914 году. Появились новые издания сочинений Лермонтова, в частности первое академическое издание под редакцией Д. И. Абрамовича (1910—1916 годы), были изданы посвященные Лермонтову книги Д. Н. Овсяннико-Куликовского, Н. А. Котляревского, Л. П. Семенова, Б. В. Неймана и др., вышел сборник статей «Венок Лермонтову», в котором приняли участие П. Н. Сакулин, Н. Л. Бродский, С. В. Шувалов, И. Н. Розанов и другие ученые. В сборнике была сделана и первая попытка выявить преемственные литературные связи Лермонтова с младшими современниками и потомками.¹ Юбилей способствовал расширению знаний о Лермонтове, но, как всякий юбилей, в какой-то мере развивал и искусственное оживление вокруг имени поэта. И все же обращение к Лермонтову в те годы не было обусловлено лишь внешними, календарными обстоятельствами. Даже такое историческое событие, как начало первой мировой войны, совпавшее с юбилейным годом, только отчасти определило направление нового художественного «открытия» Лермонтова. Конечно, патриотические и батальные мотивы в творчестве поэта выделялись достаточно явственно в критической литературе и в художественном освоении идей Лермонтова, но почва для этого была подготовлена самим содержанием поэзии Лермонтова.

В. Г. Белинский, определяя эстетику «лермонтовского элемента», наряду с «художественной роскошью форм», заключавшейся в «поэтической прелести и благородной красоте образов, энергии, могучести языка, алмазной крепости и металлической звучности стиха», указывал на полноту чувств и на «избыток внутреннего, субъективного элемента» в поэзии Лермонтова. Подчеркивая осво-

¹ Розанов И. Отзвуки Лермонтова. — В кн.: Венок Лермонтову. М.—Пг., 1914, с. 237—289.

бодительные революционные тенденции такого субъективизма, противостоявшего косности и застою мысли в мрачные годы николаевской реакции, критик писал: «Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем Я, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре живет все, чем живет человечество... По этому признаку мы узнаем в нем (в Лермонтове, — Т. Г.) поэта русского, народного в высшем и благороднейшем значении этого слова — поэта, в котором выразился исторический момент русского общества» (4, 502, 521). Если обличительное направление поэзии Лермонтова составляло, по мысли Белинского, Добролюбова, Герцена, основу истинного, действительного патриотизма поэта, наполняя прекрасным смыслом его «странную» любовь к Родине — любовь-подвиг, любовь-ненависть, любовь-отчаяние, то идеологи официальной народности видели в такой любви лишь «неприличие» трезвости и разочарования, чуждое якобы русскому национальному духу.² Сама история ответила на вопрос, что было наиболее живого в творчестве поэта и что наиболее отвечало русскому национальному духу.

В революционной ситуации нового века именно гражданское критическое направление поэзии Лермонтова нашло естественное продолжение в философских и эстетических исканиях передовой интеллигенции — прежде всего в творчестве Блока.³

Эстетическая позиция Блока, как и позиция Лермонтова, была гражданственна с первых лет его работы и открыто противостояла позиции «чистого искусства». В мемуарах Леонида Борисова приводится характерный эпизод: «Георгий Иванов в присутствии Блока заявил однажды, что

² Шевырев С. Стихотворения Лермонтова. — Москвитянин, 1841, ч. II, № 4, с. 537.

³ Вопрос о преемственном соотношении творчества Блока и Лермонтова на фоне литературного движения конца XIX—начала XX века с наибольшей методологической плодотворностью поставлен, на наш взгляд, в книге Д. Максимова «Поэзия Лермонтова» (Л., 1958, с. 309—325; изд. 2-е. Л., 1964). Солидаризуясь с основными положениями этой работы, мы обращаем преимущественное внимание на эволюцию «лермонтовского элемента» в поэтике Блока. Особенностям блоковского восприятия Лермонтова в разные периоды его творчества посвящена содержательная статья И. Е. Усок «Лермонтов и Блок» (в кн.: Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974, с. 192—211).

поэзия представляет собой забаву, искусство веселое и приятное. Блок заметил на это:

— Нда. Не за это ли убили Пушкина и Лермонтова? Встал и ушел».⁴

Блок имел все основания утверждать, что писатели, «у которых нет ореола общественного... еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы». Определяя свою собственную литературную позицию как позицию гражданственную, поэт указывал на демократические традиции русской литературы и на близость этих традиций «народному духу» новой эпохи: «... сама Россия в муках этой новой <...> гражданственности оказалась нашей собственной душой».⁵

В последних работах о Блоке, например в названной выше книге Д. Е. Максимова, справедливо подчеркивается сложность, неоднозначность отношений поэта с символизмом, к которому он принадлежал и от которого во многом отталкивался.

Символизм как особое эстетическое направление не случайно во многих отношениях возрождал и культивировал лермонтовское начало. Идеалистическая философская основа мысли Лермонтова, утонченность его духовных запросов, богатство чувств и средств их выражения — музыкальных, красочных, световых тонов и полутонов — глубоко импонировали многим поэтам-символистам. Но не только символистам. Сравнивая творчество различных поэтов-романтиков начала двадцатого века, убеждаешься, что формирующей традицию платформой выступал чаще всего не поэтический язык, а тип философского мировосприятия — и, следовательно, прежде всего — содержательный, общественный, аспект творчества.⁶

Многих поэтов-декадентов, современников Блока, особенно привлекала религиозная сторона философских взглядов Лермонтова, в которых они искали опору собственным философским исканиям. Во времена ожесточенной «сшибки» религиозных и атеистических идей не могли не вспомнить о Лермонтове и его поэзии, где «вере теплой

⁴ Борисов Л. За круглым столом прошлого. Л., 1974, с. 15.

⁵ Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 159, 308. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

⁶ Роль поэзии XIX в. в литературной жизни конца XIX—начала XX в. концепционно освещена в кн.: Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977, с. 5—59.

опыт хладный Противуречит каждый миг» («Исповедь», 1831). Обращаясь за разрешением своих вопросов к творчеству Лермонтова, поэты начала XX века воспринимали его нравственно-философское содержание далеко не однородно. Чаще всего в нем выделялось богоборческое, грандиозное, «сверхчеловеческое» начало, но относились к этому протестующему началу разные поэты по-разному. Даже в недрах одного, например христианско-идеалистического, направления не существовало согласия. Некоторые поэты просто-напросто не видели в Лермонтове бунтаря. Вслед за Достоевским, Спасовичем, Ключевским они воспринимали Лермонтова смиренным «печальником горя народного», усматривали в его поэзии «наклонность» к глубокому религиозному чувству и определяли его грусть как «художественный отголосок практической русско-христианской грусти», источник которой «не протест, а примирение с грустной действительностью».⁷ Эти мотивы, характерные для 80-х годов, получили отзвук и в канун революции в стихотворениях И. И. Горбунова-Посадова, В. Ярмонкина, опубликованных в сборнике «М. Ю. Лермонтов в русской поэзии» (М., 1915). Односторонность такой точки зрения очевидна, и, естественно, не она определила магистральное русло восприятия Лермонтова. Не были плодотворными и попытки прочтения Лермонтова как поэта, соединявшего богоборческие и богоутверждающие стремления. Так, проповедовавший неохристианство Д. С. Мережковский считал, что «источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический»; если бы продолжить этот бунт в бесконечность, он привел бы «к глубокому, истинному смирению...».⁸

Другой поэт христианско-идеалистического направления, Вл. Соловьев, с достаточными основаниями отрицал в поэзии Лермонтова пафос смирения, но порицал его за это. «Сверхчеловеческое» у поэта ему представлялось апофеозом зла ницшеанского толка. Он так и писал: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которые для крат-

⁷ Достоевский Ф. М. *Дневник писателя за 1877 год*. М.—Л., 1929, с. 353—354; Спасович В. *Соч.*, т. II. СПб., 1889, с. 369; Ключевский В. — *Рус. мысль*, 1891, кн. VII, с. 13.

⁸ Мережковский Д. С. *Лермонтов — поэт сверхчеловечества*. СПб., 1909, с. 19. (В 1922 г. эмигрировал во Францию, где выступал со статьями резкой антисоветской направленности).

кости можно назвать „ницшеанством“...». Глубочайший смысл и характер деятельности Лермонтова, по мнению Соловьева, освещаются «писаниями его ближайшего преемника Ницше». ⁹ Прямую параллель между богоборчеством Лермонтова и антихристианством Ницше проводил и декадентствующий теоретик А. Закржевский: «Оба они сходятся в сверхчеловеческом дерзании и в мечтах об абсолютной свободе личности, причем у Лермонтова находим критическое отношение к морали и к тем ценностям, переоценке которых посвящена философия Ницше». Восприимая, по его утверждению, Лермонтова «таким, каким он был на самом деле и каким он становится особенно дорогим нам», Закржевский определял его как поэта, «презирающего жизнь и людей, религия которого — отчаяние, надежда которого — гибель, молитва — проклятье». ¹⁰

К. Д. Бальмонт воспринял мятежный дух лермонтовской поэзии как глубоко ему импонировавший. В своей поэтической самохарактеристике он обращается к Лермонтову:

Нет, не за то тебя я полюбил,
Что ты поэт и полновластный гений,
Но за тоску, за этот страстный пыл
Ни с кем не разделяемых мучений,
За то, что ты нечеловеком был.

О, Лермонтов, презрением могучим
К бездушным людям, к мелким их страстям,
Ты был подобен молнии и тучам,
Бегущим по нетронутым путям,
Где только гром гремит псалмом могучим. ¹¹

В трактате Бальмонта «Поэзия как волшебство» среди литературных учителей не упоминается Лермонтов, но среди поэтических образов, сопутствующих основным мыслям трактата, мы найдем и лермонтовские излюбленные образные сочетания, например дуб, листок, белое облачко, тучку, а рядом грозное облако и грозную тучу. ¹² Конечно, в трактате Бальмонта выделялись наиболее употребитель-

⁹ Соловьев В. С. Лермонтов. — В кн.: Собр. соч., т. 8. СПб. (1897—1900), с. 384, 391.

¹⁰ Закржевский А. Лермонтов и современность. Киев, 1915, с. 1.

¹¹ Бальмонт К. Д. Собрание лирики. Кн. 4. М., 1917, с. 160.

¹² См.: Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., «Задруга», 1922, с. 6.

ные художественные средства романтической поэзии вообще, но некоторые детали указывают и на непосредственную связь с лермонтовской поэтикой, с его характерной словесно-звуковой музыкальностью. Вспомним у Лермонтова: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм, — как, например, на Ю». Бальмонт выделяет «отдельные поющие буквы, которые имеют такой объемлющий нрав, что повторяются не только в речи человека, но и в голосах природы». Среди примеров — «„Ю“ — вьющееся как плющ и льущееся в струю», «в текучей, бесформенной влажности, как пляшущие воды разлива»; и «Л» — в котором слышен «лепет волны... что-то влажное, влюбленное...».¹³ Всем памятен «лепет волны» — комбинация плавных «Р» и «Л» — у Лермонтова в «Русалке»:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной,
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны...

Символисты виртуозно развили такие особенности лермонтовского стиха, как звучность, мелодичность, богатство метрического рисунка. И Бальмонт, вместе с другими символистами старшего поколения далеко отошедший от Пушкина, Лермонтова, Некрасова в своем «разобщении» поэзии, многое внес в классическую мелодику русского стиха, по достоинству оценив «громы певучих страстей... в языке отошедших людей» (стихотворение «Гармония слов»). Уходя в сторону почти самоцельной музыкальности, он создал особую систему «речи уклонов», варьируя до бесконечности «перепевные, гневные, нежные звоны», «переплеск многопенный разорванно-слитный», «внезапный излом» и т. д. Склонность Лермонтова к вопросу-ответным интонациям, восклицаниям, повторениям, формировавшим поэзию мысли и чувства, переросла у Бальмонта в стихотворения-диалоги, ритмическую игру вопросами и ответами, баюкающую читателя повторами слов и интонаций и размывающую четкие контуры мысли (стихотворения «Кому я молюсь?», «Отчего?», «Зачем?», «Для чего?» и др.).

Пути литературного наследования особенно легко прослеживаются в однотемных стихотворениях. Есть у Баль-

¹³ Там же, с. 76.

монта своеобразное «Бородино» и «тюремный» цикл стихотворений, в которых, с одной стороны, явно чувствуется зависимость от лермонтовской традиции, а с другой стороны, происходит утрата «лермонтовского содержания». Так, в сонете (именно сонете!) «Крик часового» речь идет о солдатах на поле боя, в ночь накануне сражения. В строфах постоянно повторяются несущие основную мысль слова «Солдаты спят», но если в первой строфе эти слова относятся к плану реальному («Пройдя луга, леса, болота, горы, Завоевав чужие города, Солдаты спят...» и т. д.), то затем они подчеркнута переводятся в план декадентско-философских абстракций и символов («Солдаты спят, как нищие, как воры... Все спят. Все спит. И пусть. Я — верный — тут»). Отступление от гражданских традиций лирики Лермонтова очевидно и в стихотворениях, где варьируется мотив «темницы».

Из острогов, из затворов,
От немых холодных взоров,
От напрасных разговоров
Улети.

(«Улети», 1813)

Здесь налицо явное перевоплощение темы «вольности великой», нашедшей выражение, например, в строках лермонтовского «Желания» («Отворите мне темницу...»):

Мне бы волю, волю, волю
И не надо счастья мне...

В «Желании» Лермонтова — полнота жизни, порыв к действию, сила духа; в желаниях Бальмонта — уход от опустылевшей пошлой, мелкой жизни в мечту, порыв к заоблачным далям, ввысь от земли с ее земными делами, предпочтение созерцания действию. За различными «желаниями-символами», за различными представлениями о счастье, о смысле человеческого существования скрывались разные грани социальной проблемы, основополагающей для Лермонтова и весьма существенной для самосознания большинства поэтов-символистов. Речь идет о проблеме личности в исторический период, чреватый революционными преобразованиями. Белинский с полным основанием считал, что пафос поэзии Лермонтова состоял в открытии безбрежных просторов человеческой души, в утверждении права на «субъективный элемент», который в состоянии выразить все, чем живет человечество.

Один из критиков раннего символизма прямо и назвал Лермонтова бальмонтовским словом «предтеча», касаясь современных ему проблем личности в их отношении к обществу и природе. В статье «Бальмонт-лирик» он писал: «...у предтечей нашего стиха и нашего Я природа была объектом, любимым существом, может быть иногда даже идолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия, и в ней — отражения своего Я. ...»

...Выхожу один я на дорогу...

Наш стих... идет уже от бесповоротно сознанного стремления символически стать самой природою, отображая... всё, что вечно обновляется, не переставая быть сном; наконец, всё, что сильно своей влюбленностью: не любовь с ее жертвами, тоской, упреками и отчаяньем, а именно веселой и безоглядной влюбленностью в себя и во всех...¹⁴ Сам критик отмечает коренные отличия субъективизма предшественников от субъективизма своей поры, соотнося социальную сущность реального и иллюзорного взгляда на действительность любви «с ее жертвами» и «безоглядной влюбленностью в себя».

Обращаясь к истории литературы, Анненский устанавливает «некоторую правильность в постепенном обогащении содержания Я» по мере того как растут познания и душевный опыт человека. Однако обогащение внутреннего мира видится автору не только в его индивидуализации, но и в негативной устремленности этих индивидуальных реакций. Среди других «общих культурных и социальных причин», изменяющих содержание самосознания, в «Книге отражений» говорится о возврате религиозных запросов в «опустелую человеческую душу», вызвавших в ней «спасительную» тоску, мистический испуг и чувство смерти, что свидетельствует, по мнению автора, о том, что люди становятся требовательными к себе и «смелей и правдивее в своем определении» (там же).

Именно в этом смысле «Думе» Лермонтова противопоставляется откровенное в своей слабости и пассивности

¹⁴ Анненский И. Ф. Книга отражений. [1]. СПб., 1906, с. 182.

«Его» самого Иннокентия Анненского в стихотворении того же названия:

Я — слабый сын большого поколения
И не пойду искать альпийских роз,
Ни ропот волн, ни рокот ранних гроз
Мне не дадут отрадного волнения...¹⁵

Та же интонация полемики с Лермонтовым в стихотворении «Невозможно»:

Есть слова. Их дыханье — что цвет:
Так же нежно и бело-тревожно;
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя, невозможно.¹⁶

Сама поэтика стихотворения восходит к звукописи, характерной для Лермонтова («Эти в бархат ушедшие звуки», «Этих вэ, этих зэ, этих эм Различить я сумел дуновенье» и т. д.). Написано оно в том же мелодическом рисунке, что и вызвавшие его к жизни строки:

Есть слова — объяснить не могу я,
Отчего у них власть надо мной;
Их услышав, опять оживу я,
Но от них не вожреснет другой.

(«К Д.», 1831)

Но смысл признаний Лермонтова — и в этом стихотворении и в стихотворениях «Молитва» (1839), «Есть речи — значенье»... (1840) — в том, что «созвучья слов живых» обладают для поэта колдовской силой, рождающей немедленный отклик в его душе («И верится, и плачется, и так легко, легко...»), «Не кончив молитвы, На звук тот отвечу, И брошусь из битвы Ему я навстречу...» и т. д.). Поэтизации человеческой отзывчивости, веры в силу слов у Анненского противостоит культ отрицания. Соответственно поэтизируется лексика декаданса (отсюда и «нежное» слово «невозможно»), размывается интенсивность красок, символизирующих здоровые силы души в их восприятии впечатлений бытия.

¹⁵ Посмертные стихи Иннокентия Анненского. Пб., 1923, с. 15.

¹⁶ Анненский И. Кипарисовый ларец. Вторая книга стихов (посмертная). М., 1910, с. 89.

Лермонтов мыслит «про вечность и любовь»,

Когда садится алый день
За синий край земли...

(«Вечер», 1830—1831)

Анненский видит лишь мираж, утомительное мелькание «закатных пятен» в смене тех же красок:

То полудня пламень синий,
То рассвета пламень алый.
— Я ль устал от четких линий,
Солнце ль самое устало?

(«Мираж», 1907)

В стихотворении под значимым названием «Гармония» поэт стремится запечатлеть образ мира в новой палитре — палитре «стертых эмалевых красок». ¹⁷ Признавая за поэтикой Лермонтова «красоту вызова» («Парус зовет бурю, Казбек грозит человеку; Мцыри борется с барсом»), улавливая в нем русскую разбойничью стихию, для которой даже «женщина со своей красотой была ... лишь деталью борьбы», ¹⁸ Анненский считал себя и своих единомышленников провозвестниками новой красоты, находящейся по отношению к Лермонтову в позиции идейного и эстетического противостояния.

Переход от «лермонтовского» к «нелермонтовскому» хорошо заметен в творчестве Федора Сологуба, поэта, обращавшегося порой не только к поэтической технике Лермонтова, но и к его особым лирическим интонациям. Стоит вспомнить, например, стихотворение «Тепло мне потому, что мой уютный дом» (1891) с концовкой-перифразом: «Тепло мне потому, что холодно тебе». ¹⁹ Можно найти у Сологуба медитации «в духе Лермонтова»:

Безочарованность и скуку
Давно возрадив в моей душе,
Мне жизнь приносит злую муку
В своем заржавленном ковше.²⁰

¹⁷ Там же, с. 98.

¹⁸ Анненский И. Ф. Вторая книга отражений. СПб., 1909, с. 14, 16.

¹⁹ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975, с. 102.

²⁰ Там же.

Или:

Волна несла в чужую сушу,
Забыв родимый океан,
Свою изменчивую душу,
Свой обольстительный обман.²¹

Вместе с тем поэт вступил почти в прямую полемику с мировосприятием своего предтечи. «Душа моя — мятежная душа» — это казалось бы вполне лермонтовское признание Сологуба не нашло подтверждения в его жизненной позиции. Неудовлетворенность поэта жизнью в годы предреволюционного кризиса в России обернулась философией всепрятия («Да озарятся все дороги!»), что противоречило по существу мятежному духу поэзии Лермонтова.

Рассмотренные примеры позволяют заключить, что на фоне различных вариантов философского идеалистического мышления поэтами выделялась как лермонтовская то граждански активная, но индивидуалистическая идеология, то объявлялось лермонтовским созерцательно-лирическое начало. В соответствии с этим «наследование» традиций Лермонтова сводилось, как правило, к воспроизведению отдельных настроений поэта, к формальному подражанию стиху Лермонтова или к эстетизации музыкальной и образной структуры стиха.

* * *

Попытку сместить границы механического членения поэзии Лермонтова на части мажорную и элегическую, гражданственную и камерную сделал Валерий Брюсов.

В 1900 году в стихотворении «К портрету М. Ю. Лермонтова» он писал:

... угрюмо
Ты затаил, о чем таилась дума,
И вышел к нам с насмешкой на устах.

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах.²²

²¹ Сологуб Федор. Алый мак. М., 1917, с. 74, 124.

²² Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 1. М., 1973, с. 196. Далее ссылки на это издание в тексте.

Начало своей собственной «лермонтовской эпохи» В. Брюсов ознаменовал — в русле модного тогда «нищенского» восприятия поэта — тяготением к романтизму, к образам героев-индивидуалистов, холодных и гордых («Ассаргадон»), декларациями о равноценности любви и греха, стихами о героической страсти («Цезарь Клеопатре»), о космической стихии любви. В своей автобиографии поэт отмечает: «Вторым моим кумиром (после Надсона, — *Т. Г.*) суждено было сделаться Лермонтову. Его мятежная поэзия была всегда любимицей юности. Меня всегда поражала странная сжатость Лермонтова. Мой восторг перед Лермонтовым опять-таки был неумерен. И его я выучил наизусть и твердил „Демона“ по целым дням. Я начал даже писать большое сочинение о типах Демона в литературе, но не совладал с ними, зато прочел для него много разных книг... В подражание „Демону“ написал я очень длинную поэму „Король“, которую переделывал много раз, так что последняя редакция столь же разнилась от первой, как лермонтовский „Демон“ 1841 года от наброска его в 1831 году. Написал я для этой поэмы несколько тысяч стихов октавами. Размером „Мцыри“ написал я поэму „Земля“... Мелких стихов, в которых отразился Лермонтов, и не счесть».²³

Действительно, Брюсов, воздававший щедрую дань пушкинской поэтической традиции, в совершенстве овладел также «тайнами» музыкального лермонтовского стиха, его интонационным рисунком, своеобразием ритмов, лексики, жанровых сплавов, лирических настроений. Все это и получило отзвук в таких стихотворениях, как «Месть Демона», «Добро и зло», «Идеал», «Послание Н. Н. Сапунову», «Разговор», «И снова я, простерши руки», «У земли», «Коварность», «В море», «Поэту», «Кинжал», «Наполеон», «Пока есть небо...» и многих других, в книге «Опыты», в циклах «Думы», «Элегии», «Лирические поэмы», «Современник», в многочисленных статьях о рифмах, о строфике, о поэтическом мастерстве вообще — все эти статьи изобилуют примерами из поэзии Лермонтова.

Брюсов очень рано определил свою литературную платформу как платформу, преемственную по отношению

²³ Брюсов Валерий. Из моей жизни. М., 1927, с. 74—75. О влиянии Лермонтова на молодого Брюсова см. также: Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова. — Литературное наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 204—205.

к культурным достояниям прошлого. И какие бы эстетические увлечения, философские искания, поиски новых форм в искусстве ни руководили поэтом, он никогда не изменял своей исходной позиции — вопреки совсем иным устремлениям многих своих литературных собратьев.

Так не кляните нас, что мы упрямо
Лелеем песни всех былых времен, —

полемиически писал поэт в 1911 году. В том же стихотворении есть строки, очень тесно связанные с «лермонтовским миром», как его воспринимал тогда Брюсов, хотя им и названо в данном случае имя другого поэта:

... Что нами стон Катулла «Odi et amo»
Повторен!

(1, 67)

«Ненавижу и люблю!» — вот та нравственная стихия, через которую чаще всего Брюсов воспринимал Лермонтова в его демонизме и в его «странной», сложной, разнонаправленной любви. Почти постоянно в настроениях Брюсова так или иначе варьируются потребность «бурь» и потребность «лазури». Лермонтов был для Брюсова хранителем тех «тайн» поэзии, которые соединяли «признаки небес» и земные страсти, пророческую речь и «тайный яд» обличения. Как бы вторя строкам лермонтовского «Не верь себе...» («Взгляни: перед тобой играючи идет Толпа дорогою привычной...» и т. д.), Брюсов писал в стихотворении «Люблю одно»:

Смотрю в лицо идущих мимо,
В их тайны властно увлечен,
То полон грустью нелюдимой,
То богомолен, то влюблен...

(1, 328)

Миновав стадию простейшей подражательности, Брюсов в литературном отношении «выводит» себя из Лермонтова при самых разных, иногда полярных психологических состояниях. В цикле «Страсти сна» к опорному стихотворению

И снова я, простерши руки,
Стремглав бросаюсь в глубину,
Чтоб испытать и страх и муки,
Дробя кипящую волну... —

эпиграфом взяты строки из Лермонтова

Я жить хочу! Хочу печали,
Любви и счастья назло.
Они мой ум избаловали
И слишком сгладили чело.

(2, 35)

В традициях Лермонтова развивалась Брюсовым в предреволюционные годы тема поэта и его общественного назначения. Еще в 1903 году, снова подхватывая (в эпиграфе) вопрос Лермонтова: «Иль никогда на голос мщенья Из золотых ножен не вырвешь свой клинок...», — Брюсов отвечал стихотворением «Кинжал», построенным как ответ — даже интонационно:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый,
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

(1, 422)

Стихотворения «Поэту», «Служителю муз», «Довольным», «К счастливым» по-лермонтовски исполнены чувства современности и ответственности за поколение, хотя и служат иным социальным задачам. Брюсов унаследовал от Лермонтова выразительность экспрессивных форм ораторской стиховой речи — восклицаний, риторических вопросов, междометий, «высоких» обращений. Это в корне противоречило избирательности, с которой отнеслись к языку Лермонтова другие символисты, и само по себе свидетельствовало о чуткости Брюсова к языку революционной эпохи.

В дальнейшем, после революции, Брюсов в поисках новых форм поэзии, которая была бы близка народу, слишком усилил патетическое звучание стихотворной речи, иногда впадая в вульгаризацию («Полюби ж в толпе вседневный Шум ее, и гул и гам, — Даже грубый, даже гневный, Даже с бранью пополам») (3, 54). В стихотворении «Новый синтаксис» (1922) поэт как бы подытоживает свои мысли о выразительных возможностях нового «грубого» искусства, которое, являясь «целеньем долгих анемий» (3, 154), по существу продолжало бы классические традиции.

Разумеется, не одни частности позволяют говорить о следовании Брюсова за Лермонтовым. Поэт широко охватывал круг политических, научных, литературных проблем, и «лермонтовским» можно назвать самый подход к этим проблемам. Характерен, например, для обоих поэтов пиетет по отношению к личности, прежде всего общественно активной, характерна и склонность к историко-философскому мышлению вообще, интеллектуализм (в поэтике эта особенность проявилась как склонность к образам-символам).

Если в начале творческого пути Брюсова его философское мышление тяготело к идеализму, то позднее поэт предпочел «синтез реализма и идеализма»,²⁴ и сочетание романтического и реалистического начал у Лермонтова в этом смысле естественно становилось образцом.

Чудо человеческой личности, противопоставленной негармоничному миру, проявилось у Брюсова, как и у Лермонтова, рельефнее всего в лирических размышлениях дневникового типа, имеющих в основе реальные жизненные обстоятельства и выражающих эмоциональное отношение к миру человека, осознавшего себя свободным. «Я хочу и по смерти и в море Сознать свое вольное Я», — так сформулировал эту мысль Брюсов в стихотворении «К самому себе» (1, 202). Но в отличие от Лермонтова, у которого «Я» осознается всюду как выражение личностного, индивидуального восприятия («Мой дом», «Мой демон» и т. д.), а местоимение «мы» расширительно лишь типологически (мы — человечество, мы — поколение; например, «мы пьем из чаши бытия...», «и ненавидим мы и любим мы случайно...»), у Брюсова заметно сознательное движение от подчеркнуто личностного восприятия мира к коллективному восприятию, ощущению своей личности как частицы народа. Стихотворение «Гребень волны» (1917 г.) открывается характерным признаком: «Я — капля в море!..». И в другом месте:

В мире широком, в море шумящем
Мы — гребень встающей волны!

(2, 457)

Демократической устремленностью отличается брюсовская трактовка традиционного романтического мотива

²⁴ См. об этом: Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 90.

«мира-темницы». У Лермонтова темница — и символ, и вполне материализованное понятие, острог, — вспомним стихотворения «Узник», «Пленный рыцарь», «Соседка» с их аллегориями и с их реальным бытом, с образами часовых, тюремщика, дочери его, клетчатый ее платок и т. д.

У Брюсова о вполне реальной тюрьме рассказывает не поэт, а «каменщик в фартуке белом», даже, точнее, не каменщик, а каменщики («Строим мы, строим тюрьму»), которые и являются лирическими, но в то же время и новыми социальными героями стихотворения. Важно отметить, что это и другие стихотворения Брюсова о тюрьме («В неоконченном здании», «Прозрение») не утратили символического значения, остались в русле романтических образов поэта, таких же характерных для него, как и образы-символы бурного моря, летящего листа, поэзии-кинжала и других.

Иногда случалось, что лермонтовские образы у Брюсова мельчали, теряли свою выразительную силу, не отвечая содержанию новой эпохи. Так, неоднократно встречается у Брюсова мотив одинокого листка. Но это либо «листик, тихо падающий, словно легкий мотылек», символизирующий красивую усталость лирического героя, в данном случае героини («Словно в лодочке отчаливая, Уношусь в свою печаль» — стихотворение «В том же парке», 1906 г.); либо тоже довольно поверхностная аллегория, иллюстрирующая выдвинутый поэтом в 1920 году лозунг: «Грозы! Любовь! Революция!». В стихотворении «Под гулы и взрывы» (1920) автор рисует себя и свою возлюбленную в образе «легких листиков», взвеванных «в сумрачной бурности» (3, 60).

Искренне приветствуя революцию в цикле стихотворений «В дни красных знамен» (1917), Брюсов как художник оказался на распутье, которое прекрасно осознавал сам. Он писал о себе: «Померк огонь алмазный в сверканьи многих слов И потускнели краски не раз изжитых снов...» (2, 220). И действительно, всевозможные «властные маги» и «нелживые чары», соседствовавшие лексически с «красными флагами», «красными бантами» и включенные в маршевые ритмы, теряли поэтическую власть. Гражданственные традиции предшествовавшей литературы, воспринятые на этом этапе Брюсовым в духе осовремененной эстетики классицизма, уже не имели от-

ношения к Лермонтову. И если в эти годы Лермонтов все же присутствует в мире поэтических ассоциаций Брюсова, то вряд ли можно назвать творческими отзвуки, которые угадываются, например, в стихотворении «Пока есть небо» (1917):

Везде — торжественно и чудно,
Везде — сиянье красоты.
Весной стоцветно-изумрудной,
Зимой — в раздольях пустоты...

(3, 22)

Если говорить о поэзии Брюсова в целом, то она является примером сознательного усвоения традиций Лермонтова в ряде существенных идейных и эстетических особенностей. Но поэзия Брюсова отличалась по природе самого таланта поэта большей рациональностью, склонностью к научному мышлению. Брюсов был натурой скорее ломоносовского художественного склада, чем лермонтовского. Брюсов понял Лермонтова лучше, чем многие его предшественники, увидел и почувствовал в нем поэта широкого эмоционального диапазона, активного общественного темперамента, человека, умеющего с равной силой любить и ненавидеть, сомневаться и отрицать во имя утверждения, но назвать Брюсова преемником и продолжателем Лермонтова в сфере самой поэзии достаточных оснований нет.



«В русской поэзии есть две основные традиции, идущие от двух центральных фигур нашей поэзии. Каждый русский поэт связан воспоминаниями о Пушкине и Лермонтове. Любопытно, что все наиболее значительное в нашей поэзии — есть результат скрещивания этих традиций. Чистого тона мы не имеем, но влияние Лермонтова, в большинстве случаев, преобладает...».

Г. Иванов, автор предисловия к «Стихотворениям» Гумилева, мужественность поэзии Гумилева связывал скорее с пушкинской традицией, чем с лермонтовской, сами стихотворения давали некоторое основание считать унаследованной от Лермонтова поэтическую стихию мирового «непокая», протест против устоявшихся норм жизни, культ возмездия.

Все проходит, как тень, но время
Остается, как прежде, мстящим,
И былое темное время
Продолжает жить в настоящем.²⁵

Естественно встретить в этой психологической атмосфере образы мстителей — Сатану, склонившегося «в нестерпимом блеске» над современным миром («Пиза»), «рыцаря невзгод», скитающегося дьявола («Конквистадоры»). Можно встретить знакомые классические мотивы в батальной лирике Гумилева, создававшейся во время первой мировой войны. Но если патриотические настроения автора «Бородина» обладали идейной цельностью, выражавшей «исторический момент русского общества», то батальная позиция Гумилева была лишена патриотического содержания, воспринималась как гимн войне, шедший вразрез с настроениями передовых русских людей в канун революции. В отличие от автора «Валерика» Гумилев, «обоженный счастьем войны», восхвалявший в поэзии культ силы, волевое начало, уход от современности (а впоследствии занявший открытую антисоветскую позицию), был далек от демократических критериев в своей философии действия, которая содержала «презренье к миру и усталость слов» («Пятистопные ямбы», 1912—1915). Под оболочкой, иногда принимавшей видимость лермонтовского мускулистого, чеканного и красочного стиха, по существу шло разрушение традиции, раздробление ее на элементы, терявшие связь с общим духом единой когда-то системы. Впрочем, это характерно и в более широком смысле для судеб акмеизма, поскольку речь идет именно об этом литературном направлении. Вспомним, с какой неприязнью относился Блок к поэтическому миру Гумилева-акмеиста, ясному в мелочах и лишенному высшей гармонической музыкальности — философской цельности.

В творчестве другого представителя этого литературного направления М. Кузмина особенно очевидна метаморфоза, происшедшая с миром больших чувств и космических образов, без которых немислима поэтика Лермонтова. Вселенная, общество, личность предстают перед глазами поэтов-акмеистов как бы сквозь уменьшительное стекло, противостоящее увеличительному стеклу романти-

²⁵ Гумилев Н. Стихотворения. Посмертный сборник. Изд. 2-е. Пг., 1923, с. 6.

ков прошлого века. Не глаза сравниваются с солнцем у Кузмина, а солнце — с «муравьиным глазом», не искусство соотносится с природой как оригиналом, а природа со своими уменьшенными моделями-подобиями: птицы — с чайнками, вулкан — с его изображением на фарфоре и т. д. Не интерьер расширяется за пределы горизонта, как, например, у Лермонтова в стихотворении «Мой дом», а мир сужается до пределов пейзажа, запечатленного, скажем, на чайном блюде: «Как блюдечко природу странно узит!» («Фузий в блюдечке», 1917).²⁶

В этом художественном преломлении «трепет жизни» предстает всего лишь «мелкой рябью», личность человеческая мельчает, поэтизируется ее отчуждение от времени, от общества. Как ни странно, но этот художественный «антимир» (по отношению к Лермонтову) был создан поэтом — поклонником Лермонтова. Ему посвящено одно из стихотворений М. Кузмина в цикле «Дни и лица». Как и следует ожидать, «лицо» адресата предстает в нем художественным двойником автора:

Ты с малых лет стоял у двери,
Твердя: «Нет, нет, я ухожу»,
Стремясь и к первобытной вере
И к романтическому ножу.
К земле и людям равнодушен,
Привязан к выбранной судьбе,
Одной тоске своей послушен,
Ты миру чужд, а мир — тебе.

(«Лермонтову», 1916)²⁷

Ощувив трагическую сторону мировосприятия Лермонтова, поэты-декаденты XX века эмоционально к ней тяготели, но на идейно инородной почве лермонтовские семена дали и художественно инородные всходы. Одной из наиболее трагических коллизий, явственно обозначившихся в литературном наследии Лермонтова, была чреватая постоянной внутренней борьбой позиция поэта, с одной стороны, утверждавшего глубоко личный подход к явлениям действительности и искусства, а с другой стороны, приближавшегося к пониманию решающей роли народа в судьбах мира, как и в искусстве, отражающем эти судьбы.

Путь демократизации русской литературы, на который вступил Лермонтов, исторически был ориентирован на активность общественного самосознания, на объединяю-

²⁶ Кузмин М. Нездешние вечера. Пб., 1921, с. 35.

²⁷ Там же, с. 54—55.

щую силу социального протеста, а не на разъединяющий культ одиночества, индивидуализма, отчуждения. Подтверждением этому может служить характер восприятия поэзии Лермонтова в среде самого народа. В отличие от далеко не демократических устремлений поклонников философии Ницше и Шопенгауэра, видевших в образе лермонтовского Демона прежде всего апофеоз личности, гордо преступившей через законы человеческого общежития, олицетворение злобной силы и власти над слабым, читатели из народа ощутили в этом образе красоту иного порядка — силу жизненного импульса, зажигавшего «бессмертный огонь желания подвига», «жадное желание дела, вмешательства в жизнь», «тоску и отчаяние от сознания одиночества». Именно так воздействовали стихи Лермонтова, по свидетельству современников, на деятелей освободительной борьбы в канун первой русской революции. Незабываемы страницы повести Горького «В людях», посвященные чтению «Демона» в иконописной мастерской. Со свойственной ему социальной чуткостью писатель показал, как близки и понятны были рабочему люду свободолюбивые чувства, волновавшие поэта прошлого века, как естественно трансформировалась в восприятии читателей нового века, казалось бы, далекая от них красота и мощь фантастических образов Лермонтова.

Как видим, социальный критерий оказывается одним из существенных в прослеживании путей литературной преемственности. Исходя именно из этого критерия, противопоставил поэзию Лермонтова поэзии декадентов В. Г. Короленко в письме к А. К. Лозине-Лозинскому (январь 1916 г.): «Литература есть (и должна быть) самое демократическое из социальных явлений... Вот почему „Белеет парус“ или „Горные вершины“ или им подобные лирические перлы навсегда останутся не только самыми понятными, но и самыми лучшими образцами лирической поэзии, а „апельсины в шампанском“ останутся виртуозными и курьезными памятниками извращения вкуса и упадка».²⁸ Короленко заостряет вопрос, избрав для сравнения наиболее эстетский вариант модернизма, наиболее очевидный пример обесценивания духовных ценностей, приспособления литературы к откровенно мещанским буржуазным вкусам.

Но ведь и разговор здесь идет не обо всех оттенках

²⁸ Короленко В. Г. Собр. соч. в 10-ти т., т. 1. М., 1953, с. XLV,

исканий русских поэтов начала XX века, исканий, порой мучительных и сложных, но об их социально-эстетической основе. Короленко не обращается за примерами к творчеству молодого Маяковского, хотя вряд ли всем были тогда понятны его гигантские образы и небывалые ритмы. Но в том-то все и дело, что титанический заряд негативации, содержащийся в футуризме, как его понимал Маяковский, в футуризме, подрывавшем устои старого мира ради созидания нового, гораздо органичнее продолжал традиции стиха Лермонтова, насыщенного взрывной силой, чем самые что ни на есть музыкальные поэты Северянина. За новыми поэтическими формами Маяковского стоял истинный демократизм: создавались ноктюрны «водосточных труб» и краски смешивались «на карте будней» во имя истинного гуманизма. Поэт-трибун, поэт-пророк, заговоривший на первых порах «по-будетлянски» о социальной справедливости, о грядущей свободе, «в терновом венке революции», был истинным наследником Лермонтова.²⁹ Антибуржуазный критицизм, историзм, философская мысль лучших символистов, и прежде всего Блока, примыкали к той же традиции, обогащая и обновляя ее эстетически не менее значительно, чем бунтарское слово молодого Маяковского. Не случайно нет почти ни одного советского поэта, генетически связывающего свою литературную судьбу с влиянием Лермонтова, который не назвал бы в своей творческой родословной также имен Блока и Маяковского как первых и лучших выразителей тенденций поэзии XX века.

Таким образом, рассмотрение поэтической стихии начала XX века с точки зрения ее художественных истоков и воплощения в творчестве наиболее крупных поэтов, которых можно назвать продолжателями Лермонтова, показывает, что ни поэтика сама по себе, ни содержательная сторона творчества писателя в отдельности не формируют традиции как таковой. Только совокупность эстетических, идейных, социальных и психологических признаков образует единство, позволяющее говорить о литературной преемственности.

²⁹ См. об этом подробнее в статьях Петросова К. Г. «О русской поэтической традиции и лирическом герое раннего Маяковского» (Учен. зап. Коломенского пед. ин-та, М., 1958); «Эволюция образа поэта в творчестве Маяковского» (сб. «Проблемы реализма», Ярославль, Сев.-Зап. кн. изд-во, 1966).

Обращаясь мыслями к Лермонтову, Блок (в 1910 г.) прежде всего устанавливал «общность времен» («ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет») ¹ — отсюда и новый символический демонизм Блока, и его тревожные мелодии «мирового неуют», и тема «возмездия», и жажда очистительной бури, и «страсть и ненависть» к России. При всем новаторстве Блока песни его «Соловьиного сада», как и «гневные ямбы» «Возмездия», направленные против «бессильных жалоб» и «мало действенных умов», были настолько родственны Лермонтову, что Блока и называли поэтом, «рукоположенным» Лермонтовым, или даже Лермонтовым нашей эпохи.²

Блок принадлежал к поколению поэтов, шедших навстречу искусству новой революционной эпохи; своим многогранным творчеством он как бы завершал культуру XIX века и вместе с тем был одним из первых советских поэтов, новаторство которых неотделимо от усвоения лучших традиций прошлого.

Традиции Лермонтова отчетливо проявились у Блока, как и у Брюсова, в пору увлечения символизмом. Но в русле творческого наследования классических традиций после Октября является, на наш взгляд, наиболее существенное различие между Брюсовым и Блоком. Блока последних лет творчества можно отнести именно к поэтам лермонтовского направления. Выше уже говорилось, что Блок не только осознал сущность понятия «лермонтовский элемент», но и осознавался современниками как «Лермонтов своего времени». Оба эти момента чрезвычайно важны при установлении факта литературной преемственности. Указывая на то, что русская литература нового века «многими потоками своими стремится опять

¹ Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 424. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, с. 7; Чуковский К. А. Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 136.

к Лермонтову как к источнику» (5, 25), Блок был и прозорлив, и доверителен. Накануне революции он дал принципиальную критическую оценку тем потокам искусства, которые были, по его мнению, лишены народного, патриотического, общественного содержания,³ и противопоставив им свое понимание поэзии, сам выступил как поэт, из всех своих современников наиболее органично, наиболее «музыкально»⁴ воспринявший и продолживший поэтическое дело Лермонтова.

Естественным проявлением творческих контактов поэта с великим предшественником было предпринятое Блоком в 1920 г. издание избранных сочинений Лермонтова в одном томе (редакция, вступительная статья и примечания А. Блока). Биографическая статья в этом издании получила в литературе суровую оценку (например, в книге Д. Максимова «Поэзия и проза Ал. Блока», Л., 1975, с. 435). Действительно, предисловие и примечания к стихотворениям Лермонтова свидетельствуют о том, что Блок-редактор и Блок-комментатор был не столько исследователем, сколько чутким и вдумчивым младшим собратом по перу.

Поэт многое знал о Лермонтове, но во вступительной статье к сочинениям Лермонтова он указал лишь на самые главные факты его жизни и в числе «наиболее значительных» работ о Лермонтове назвал лишь те, которые чем-либо его, Блока, лично заинтересовали, были для него приемлемы по оценкам, как, например, статьи Белинского, некоторые отзывы Герцена, Добролюбова, Чернышевского, или, наоборот, нуждавшиеся в поправках отзывы Вл. Соловьева, В. О. Ключевского, В. В. Розанова. Согласия и несогласия Блока с критиками Лермонтова отражали определенную концепцию. В коротком предисловии к однотомнику, рассчитанному на массовую аудиторию, автор высказал серьезные суждения о Лер-

³ Кроме статьи «Педант о поэте», см.: «Религиозные искания и народ» (1907), «Три вопроса» (1908), «Вечера „Искусств“» (1908), «Памяти Врубеля» (1910), «Открытое письмо Мережковскому» (1910), «О современном состоянии русского символизма» (1910) и др.

⁴ Этим термином Блок расширительно обозначал ритм истории, органичность явлений, в частности, соответствие между общественным содержанием искусства и его «поэтической правдой» (см. «Дневник», запись от 28 марта 1919 г.).

монтове, выступил сторонником конкретно-исторического восприятия его поэзии. Он писал: «Наследие Лермонтова вошло в плоть и кровь русской литературы... Творчество Лермонтова оказало влияние на Достоевского, Тургенева, Фета, Полонского, Григорьева, на многих поэтов, нам современных...»⁵

В примечаниях к произведениям Лермонтова Блок называет творчество Лермонтова, имея в виду «Героя нашего времени», «гениальным», а многие лирические шедевры, в том числе переводы, — «бессмертными», «внутренне значительными», содержащими «поэтические мысли». Ему дорога «поэтическая правда» писателя, проникающая в жестокую суть явлений («Дума», «Есть речи — значенье...», «Склонись ко мне, красавец молодой...», «Будь со мною, как прежде бывала...» и др.); образ Демона Блок называет «самым могучим и загадочным из всех образов Лермонтова, но родственным всем остальным», а всю поэму — его «наиболее значительным твореньем», получившим отражение в других областях искусства. Говоря о «Мцыри», Блок оттеняет настроения поэта, основанные на «любви человека к жизни и свободе»; останавливаясь на стихотворении «Родина», он акцентирует внимание на глубоком трагизме отношений поэта к отчизне, подчеркивает исторический и национальный смысл его размышлений о Западе и Востоке, о прошлом и будущем России; применительно к «Вадиму» Блок говорит о «глубочайших мыслях» Лермонтова о русском народе и революции, в которой поэт видел «историческую необходимость» (характерно при этом следующее добавление к пространным цитатам из текста «Вадима»: «Ни из чего не видно, чтобы отдельные преступления заставили его <автора> забыть об историческом смысле революции: признак высокой культуры».⁶

Как видим, в творчестве Лермонтова Блок улавливает те же жизненно важные вопросы и проблемы, которые были центральными для него самого начиная с 10-х годов XIX века и прошли нарастающим по своему

⁵ Лермонтов М. Ю. Избр. соч. в одном томе. Под ред. А. Блока. Берлин—Пг., 1920, с. XV. См. о позиции Блока: Миллер О. В. Пометы Александра Блока на полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова. — Русская литература, 1975, № 3, с. 212—219.

⁶ Лермонтов М. Ю. Избр. соч. в одном томе, с. 509.

содержанию потоком сквозь лирические циклы «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», поэму «Двенадцать», «Скифы», драматургию и публицистику. Речь идет об особом историзме Блока как мировосприятию, основанном на «неслиянности» и нераздельности категорий культурных, социальных и политических. Это соотношение Блок определял для себя особым понятием «музыкального ритма» истории, «музыкального напора». Историзм Блока был устремлен прежде всего к современности. В логике и опыте исторического движения поэт находил поэтические ориентиры для настоящего. Его собирательный лирический герой представлял собой «вереницу душ» мира прошлого и мира, современного поэту.⁷ Наиболее полно философско-исторические идеи Блока сформулированы в предисловии к поэме «Возмездие», написанном уже в советские годы. Художественным их выражением является вся лирика поэта, но темой произведения они выступают наиболее отчетливо в поэме «Возмездие» (в ее завершенных частях и в записях содержания). В предисловии к поэме Блок писал: «Тема заключается в том, как развиваются звенья единой цепи рода. Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой; но в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.; ценою, наконец, потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность и проч.)». Размышления Блока о нравственных свойствах личности, отражающих смену эпох, находятся в философском созвучии с «думой» Лермонтова о смене поколений героических («Богатыри — не вы») и бездеятельных, по-печорински обескровленных, опустошенных. У Блока «страшный мир» страшнее всего тем, что он «засасывает в свою воронку почти всего человека; от личности почти вовсе не остается следа, сама она, если остается еще существовать, стано-

⁷ Об этой особенности историзма Блока в соотношении с поэтикой см.: Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966.

вится неузнаваемой, обезображенной, искалеченной. Был человек — и не стало человека, осталась дрянная, вялая плоть и тлеющая душонка. Но семя брошено, и в следующем первенце растет новое, более упорное; ... начинает наконец ощутительно действовать на окружающую среду; таким образом, род, испытавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, начинает в свою очередь творить возмездие» (3, 298). Тема возмездия, психология протеста после разгрома декабризма в эпоху Лермонтова и после поражения революции 1905 года в эпоху Блока резко и характерно окрашивали эмоциональную атмосферу произведений обоих поэтов. Причем есть основание говорить не только о типологическом сходстве общественных реакций, но и о собственно литературной преемственности. Так, оба писателя в поисках исторических истоков и обстоятельств, формировавших русский национальный характер, обращаются мыслями к временам татарского нашествия. У Лермонтова это «Баллада» («В избушке позднею порою...»), «Отрывок» («Три ночи я провел без сна...»), записи плана поэмы о Мстиславе, запись народной песни о татарском полоне; у Блока — цикл «На поле Куликовом», стихотворение «Коршун» в цикле «Родина».

Баллада Лермонтова «В избушке позднею порою...», лейтмотивом которой является колыбельная песня славянки, кончается стихами, которые могли бы быть эпиграфом к произведениям поэта, объединенным темой мести:

Смотри, как умирают люди,
И мстить учишь у женской груди!

(1, 249)

У Блока в стихотворении «Коршун» — та же избушка и мать, напутствующая младенца, но напутствие это, если воспринимать его в прямом смысле, диаметрально противоположно лермонтовскому: в нем горечь смирения и трагизм сломленной воли. В эмоциональной оценке духовного рабства, исторически обернувшегося трагедией, в грустном взгляде поэта на разоруженность личности современного человека мысль Лермонтова как бы повернута своей обратной стороной:

В избушке мать над сыном тужит:
«На́ хлеба, на́, на́ грудь, соси,
Расти, покорствуй, крест носи».

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней.
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить?

(3, 281)

Налицо поэтический диалог двух поэтов, из которых младший поддерживает этическую позицию старшего как бы доказательством «от противного», показывая в исторической перспективе трагедию «дегероизации». В поэме «Возмездие» Блок ставит тему героя на более широкой социальной основе. Сопоставляя «век нынешний и век минувший», поэт уже в прологе поэмы расставляет отчетливые социальные акценты:

Герой уж не разит свободно —
Его рука — в руке народной.

(3, 302)

Трагизм самой постановки вопроса здесь очевиден: осознанная историческая необходимость, ход исторического прогресса поставлены в непосредственную связь с нравственными условиями созревания новой, более жизнеспособной «породы» рода человеческого — превращения «угля в алмаз». Причем самый процесс демократизации «героев времени» — героев новой революционной эпохи, их музыкальная «стихия» имеет, по Блоку, и свои «высокие» особенности и неизбежные моральные издержки. Отсюда — то место и та роль, которую играет в поэме Блока (да и в его поэзии вообще) классическая «демоннапа». Блок продолжил и поэтически реализовал в новое время трагическую линию лермонтовского демонизма, себя изнутри наказующего, демонизма, содержащего в себе «инстинкт идеалов», столкнувшегося в своем отрицании не только с враждебным миром, но и с тягостным сознанием собственной неприкаянности. В этом смысле в нем больше общего с байроновским Люцифером, чем с гетевским Мефистофелем. В поэме Лермонтова явственно звучит мелодия «двойного возмездия» — возмездия извне и изнутри — тому, кто противопоставил себя миру.⁸ Основным содержанием духовной драмы бло-

⁸ См. об этом: Максимов Д. Поэзия Лермонтова. Л., 1964, с. 84.

ковских бунтарей и демонических личностей также являются не торжествующие богоборческие устремления сами по себе, не апофеоз зла и отрицания как такового, а мучительное столкновение начал отрицающих и утверждающих, противоречия индивидуалистического сознания. Блок пошел в своей мысли дальше Лермонтова. В эпоху, когда «еще чернее и огромней тень люциферова крыла», кара за «безыдеальность», за дух сомнения, не порождающий действия, простирается на поколения. Вспомним эпиграф к поэме из Ибсена («Юность — это возмездие»); вспомним самый замысел поэмы — показать судьбы культуры и социальные сдвиги общества на истории одного семейного рода — и в свете этого замысла драматическую сцену (не завершенную поэтом) смерти потомка «демона», одержимого «неясными порывами, невоплощенными мыслями», волей к подвигу, так и не свершенному.

По замыслу автора, в простой крестьянской семье вырастает первенец, которому по плечу ухватиться «ручонкой» за колесо истории: он из тех, кому переданы силы, и страсти, и гениальность «из тех миров» вместе с заветными словами «Ищи обетованную землю»; он из тех, в ком «зреет гнев в сердцах и с гневом — юность и свобода», в нем, «как в каждом, дышит дух народа». Демон Блока вернулся на реальную землю вслед за Арбеиным и Печориным. В поэме «Возмездие» это типаж реальной судьбы, прототипом его был отец поэта. И вместе с тем это образ огромного для поэта обобщающего смысла, «потомок поздний» поколений, в которых жив мятежный пыл «нечеловеческих стремлений». Он многим напоминает автору «тех с обреченными глазами», в ком «пламень действенный потух». За трагедией опустившегося до ничтожества демонического героя в поэме «Возмездие» стоял символический образ не лермонтовского, а врубелевского поверженного Демона. О нем прямо и говорится в тексте поэмы, в мартирологе старшего героя (глава III):

И, может быть, в преданьях темных
Его слепой души, впотьмах —
Хранилась память глаз огромных
И крыл, изломанных в горах.

(3, 339)

Для Блока врубелевский Демон («Падший») комментируется прежде всего мыслью Лермонтова: «И зло наскучило ему». По словам поэта, Демон Врубеля и Демон Лермонтова — «символы наших времен» («Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»). Обобщающие нравственные категории «ада» и «рая», символика демонов и ангелов, свойственные романтическому образному мышлению Лермонтова, оказались близкими поэту-романтику нового века, который, выражая свое отношение к миру, подчеркнуто солидаризировался с этическими критериями, заявленными Лермонтовым.

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.

(3, 301)

Причастность этой философско-художественной позиции именно Лермонтову подтверждается всем содержанием лирики Блока; в частности такого цикла, как «Заклятие огнем и мраком» (с эпиграфом из стихотворения Лермонтова «Благодарность»). Цикл «Заклятие огнем и мраком» (1907) представляет собой поэтическое единство, образующееся из сочетания взаимопроникающих мажорных и минорных настроений, праздничного приятия мира и «враждующих встреч» с жизнью. В основе всех этих сочетаний — особый блоковский подвижный поток образов, скольжение которых отражает вечно обновляющуюся коллизию мечты и действительности. Трудно не узнать Блока, его духовную активность, его лирический темперамент в сменяющих друг друга признаниях:

И смотрю, и вражду измеряю,
Ненавидя, кляня и любя!

• • • • •
Я здесь, в углу. Я там, распят.
Я пригвожден к стене.

• • • • •
В душе моей страстное есть.

И все же у истоков «особости» блоковского мира угадывается непокой чувств другого поэта, создавшего бессмертный образ мятущейся души в стихотворении «Парус». Кроме свободолюбия и «жажды бури» в политическом понимании этого символа, он нес и психологическую характеристику лирического героя. Это ему же принадле-

жат классические образцы самоопределения — «Мне нужно действовать...», «Так жизнь скучна, когда боренья нет...» («1831-го июня 11 дня»), «Что без страданий жизнь поэта? И что без бури океан?» («Я жить хочу!..»).

В стихотворении «Поток» (1831) Лермонтовым как бы намечаются пути, по которым будет развиваться лиризм Блока.

Источник страсти есть во мне
Великий и чудесный;
Песок серебряный на дне,
Поверхность — лик небесный;
Но беспрестанно быстрый ток
Воротит и крутит песок,
И небо над водами
Одето облаками.

Родится с жизнью этот ключ
И с жизнью исчезает;
В ином он слаб, в другом могуч,
Но всех он увлекает;
И первый счастлив, но такой
Я праздный отдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений.

(1, 298)

К. И. Чуковский в статье «Александр Блок» говорит о кажущемся противоречии между благополучием внешней биографии Блока — «идиллической, мирной, счастливой, светлой» — и трагической музой поэта: «...баловень доброго дома, обласканный „нежными женщинами“, <Блок> почувствовал себя бессемейным бродягой и почти все свои стихи стал писать от имени этого отчаянного, неприютного, пронизанного ветром человека. Читая их, никогда не подумаешь, что они создавались под столетними липами, в тихой стародворянской семье. В этих стихах либо гнев, либо тоска, либо отчаяние, либо „попирание заветных святынь“. Если не в своей биографии, то в творчестве он отринул все благополучное и с юности сделался певцом неуюта, сиротства, одиночества, гибели». И в другом месте, описывая семейную фотографию Блока, Чуковский отмечает: «...лицо у него страшное, бездомное, лермонтовское — чуждое... улыбкам и розам».⁹ Сопостав-

⁹ Чуковский К. Современники. Портреты и этюды. Жизнь замечательных людей. М., 1967, с. 266.

ление, сделанное Чуковским, далеко не случайно. Обстоятельства московского и петербургского периода жизни Лермонтова, а особенно 1832 г., когда были написаны стихотворения «Поток», «Парус» и целый ряд других стихотворений, исполненных ожидания перемен, предчувствия катастрофы и гибели, «избраннических» настроений, можно для краткости охарактеризовать строками самого поэта: «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой». Это были годы интенсивного интеллектуального развития, разносторонних общений с университетской молодежью, годы первых творческих удач, увлекательных любовных переживаний.

Друг и родственник Лермонтова А. П. Шан-Гирей так вспоминает дни его студенчества: «Он был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостию своего остроумия и склонностью к эпиграмме, часто посещал театр, балы, маскарады; ... бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала; родные и короткие знакомые носили его, так сказать, на руках».¹⁰

Чем явственнее проступает историческая, а не бытовая обусловленность трагического мировосприятия Лермонтова и Блока, тем больше оснований говорить о характерном для обоих поэтов обостренном «чувстве истории», как и о сходных чертах их психологии творчества. Стихотворение Лермонтова, из которого Блок взял эпиграфом первые строки («Благодарность», 1840), долгое время вызывало и вызывает споры комментаторов: к кому оно обращено — к женщине, к судьбе, к божеству, или на подразумеваемом сближении этих адресатов и построена ироническая интонация стихотворения? В одном из ранних стихотворений («К***») та же мысль выступает в более обнаженном виде; «Не ты, но судьба виновата была, Что скоро ты мне изменила». Это стихотворение о превратностях любви. Но в более широком смысле — это размышления о сердце человеческого, о страданиях, причина которым — «цепей неизбежное бремя», о бунте души.

У Лермонтова есть идиллическое воспоминание о детстве («И помню я себя ребенком...»), зарисовки чарующей среднерусской природы, родных краев, барского дома

¹⁰ Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 35.

в Тарханах («Как часто, пестрою толпою окружен...»). Отдал дань ласкающей «старинной мечте» и Блок, описавший в «Возмездии» стародворянский уют помещного житья, говоря словами Лермонтова, — «погибших лет святые звуки». В этом смысле наблюдения К. И. Чуковского односторонни: частнобиографические реалии присутствуют и в поэзии Лермонтова, и в поэзии Блока, они составляют основной фон дружеских посланий, любовных стихотворений, посвященных женщинам, дают материал для достаточно точных итинерариев, например у Лермонтова — в скитаниях по Кавказу, у Блока — в итальянских воспоминаниях. По этим реалиям вполне можно представить себе меру света и теней, ложившихся впечатлениями на душу поэтов. У Блока есть и собственное разъяснение диалектики своих мажорных и минорных настроений.

Простим утрюмство: разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

(3, 85)

Главное — как соотносятся между собой эти две эмоциональные сферы: любовные образы мечты, «с глазами, полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье», и явления «страшного мира», «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски».

У Блока по сравнению с Лермонтовым все символизировано, перенесено в более общую философскую сферу. Мотив лермонтовского «Маскарада» вырос у Блока не только в лирический цикл «Снежных масок», но и превратился в эстетический принцип «масок», раскрытия вереницы душ «страшного мира». Уже говорилось, как раздвинулись у Блока границы таких понятий, как «возмездие», «демонизм», «музыкальность». Тема «поэта и народа» вылилась у Блока в размышления о судьбах «культуры» и «стихии», об интеллигенции и народе в эпоху революции.

Тема родины, идея «странной любви» У Блока стала темой и идеей всепоглощающей. Вспомним общеизвестный эпизод: Блок выступал на одном из литературных

вечеров, читал стихи из разных своих лирических циклов. Его попросили прочесть о родине, «Это все о родине», — ответил поэт.

Сложнее стало у Блока и соотношение между частным и общим, интимным и гражданственным. У Лермонтова, кроме указанного выше смыслового расширения понятия адресата в любовной лирике, чаще всего встречается традиционное романтическое «разделение страстей» — то, что можно почти формулой выразить лермонтовскими же словами из его «избраннического» цикла стихотворений: «...голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет» («Когда твой друг с пророческой тоскою...»). У Блока происходит слияние страстей; путем сложных трансформаций образуется единство характерных для поэта, часто иррациональных полуфантастических образов-символов (вечной весны, стихии снежных вьюг, буйных очистительных ветров, крещения огнем, испытания мраком) — и все это в контексте страстной любовной лирики, в пластических ритмах танца, кружения, полета, символизирующих одновременно и динамику чувств, и «музыкальное» восприятие исторических судеб России.

Сказанное в полной мере относится к циклу «Заклятие огнем и мраком» с эпиграфом из Лермонтова. Как и в «Благодарности» последнего, открывающее цикл стихотворение обращено к жизни, к судьбе (очевидно, в образе Медузы-Горгоны, поскольку она «с буйным ветром в змеиных кудрях») — и это обращение к женщине — к желанной, живой, но неразгаданной, недоступной и опасной, как судьба:

Перед этой враждующей встречей
Никогда я не брошу щита...
Никогда не откроешь ты плечи...
Но над нами — хмельная мечта!

(2, 273)

С большей или меньшей реальностью достоверность, конкретность или обобщенность женского образа повторяется почти во всех стихотворениях цикла. Во втором из них — отчетливый параллельный ряд: из искры разгорается пламя (исторический план), нарастание страсти (интимный план):

Смотрю: [↑]растет, шумит пожар, —
Глаза твои горят.

В конце обе смысловые линии замыкаются:

Крести крещеньем огневым,
О, милая моя!

(2, 273)

Лирические интонации переключаются в социальные — заметен резкий переход в пределах одного цикла от изысканных «снежных кубков», «ускользающих птиц», «плясок нежных» к реалиям и поэзии народного обихода. Отсюда возможность таких переходов:

О, песня! О, удадь! О, гибель! О, маска!
Гармоника — ты?

(2, 280)

Цикл «Заклятие огнем и мраком» написан в 1907 году, но некоторые его образы и ритмы подводят к возникшей через десятилетие революционной поэме Блока «Двенадцать». При большей объективизации действующих лиц, при более выраженном эпическом размахе повествования и зрелости исторической мысли, приобретенной в непосредственном опыте русских революций, эмоционально-смысловой строй произведений и их образная символика во многих отношениях созвучны: в частности, нерушимой (хотя и в новых художественных формах) осталась связь «Двенадцати» с русской вольнолюбивой классической литературой. Устремленность художественного сознания к проблемам народной революции в ее социально-политическом (народовластие), нравственном (судьбы личности, культуры, гуманизма) и эстетическом (язык, стиль, связь с народным творчеством) аспектах — одна из основных традиций прогрессивной русской литературы вообще, но по индивидуальным особенностям мироощущения, в какой-то мере непосредственно и в значительной мере через восприятие и преодоление круга идей современных ему поэтов-философов (Вл. Соловьева, Мережковского и др.), Блок восходит к традиции, намеченной Лермонтовым. Здесь прежде всего речь идет о трагических для сознания поэта формах осуществления желаемого.

Размышляя еще в ранней юности о революции, Лермонтов называет «черным годом» год, «когда с царей корона упадет», ему сопутствуют образы смерти и кровавого разгула (стихотворение «Предсказание»; в позднейшей заметке на черновике против этого стихотворе-

ния автор указывает: «Это мечта»). Видения «кровавой пелены», «усталой секиры», «властвующего топора» («презренное бешенство народа») были неизбежны и для Пушкина в его представлениях о революции (см., например, в элегии «Андрей Шенье»), но для Пушкина вообще при всей его социальной прозорливости «бунт» народный как путь исторического движения был явлением «бесмысленным и беспощадным». Для Лермонтова же он имел нравственно очищающую силу возмездия; «знамя вольности кровавой» было для него и «победы мрачным знаком» («Опять вы, гордые, восстали...»), и гарантией лучшего, «чистейшего» будущего («Отрывок»). Позиция эта была близка Блоку. Недаром, комментируя незаконченный роман Лермонтова «Вадим», содержание которого — Пугачевское движение, он отмечает, что писатель, «как свойственно большому художнику, относится к революции без всякой излишней чувствительности, не закрывает глаз на ее темные стороны, видит в ней историческую необходимость».¹¹ Близка была Блоку и связь, в которой проявлялись историзм Лермонтова и его патристическая устремленность. Темой родины были объединены у поэта и его прямые признания в любви к России, к Москве, к родным просторам, к Кавказу, к поэзии народной и т. д., и воссоздание национального характера в стихотворениях «Бородино», «Завещание», в «Песне про купца Калашникова», в «Герое нашего времени», и, что было очень важно для Блока, широта поэтического охвата русской жизни вообще через восприятие духовно богатой личности.

Характерно, что в очень кратких примечаниях редактора к произведениям Лермонтова Блок позволяет себе все же в качестве пояснения к «Родине» привести строки из раннего, почти детского стихотворения поэта «Снега и вихрь зимы холодной...», чтобы подчеркнуть органичность его «русской» темы. Блок не прошел мимо значимой для него самой стилиевой особенности у Лермонтова: «снега» и «вихри» в цитированном стихотворении как реалии и как символ соседствуют с «горячим взором» московской девы;¹² но по существу это реакция на близкое поэту психологическое единство разнородных эле-

¹¹ Лермонтов М. Ю. Избр. соч. в одном томе, с. 509.

¹² В другом месте Блок отмечает художественно созвучную ему лермонтовскую метафору: «Где сторожил его своим зеленым

ментов, составляющих чувство родины. В «Родине» Лермонтова соединилось все то, что Блок назвал «особенным, углубленным и отдельным чувством связи со своей страной и своей природой». Блок неоднократно говорит об этом чувстве как о наследстве, завещанном Пушкиным и Гоголем, но для него как для художника важны были еще оттенки этого чувства — умение полюбить «несокрушимой» любовью «родные, кривые проселки в чахлах кустиках, ломаные линии горизонтов, голубую дымку дали» и понять каким-то «удивленным и хмельным чутьем», что это и есть Россия. Так писал Блок в 1905 г., (5, 598), и это вполне соответствовало лермонтовскому «Но я люблю — за что, не знаю сам?..».

В 1908 г. Блок уточняет: тревожиться и любить (как Горький), «не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России <...> Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов...» (5, 32). Позднее к «удивленному и хмельному» чутью ко всему русскому, к умению требовательно любить и «родные лохмотья» Блок добавляет еще один свой — очень блоковский патриотический признак: говоря словами поэта, это способность слышать «гул о великом», различимый в мгновения созерцательного покоя на пути исторического движения родины. Это — соотношение мгновенного с вечным, частного с общим, настоящего с будущим. От такой «любви к родине и любви к будущему — двух любвей, неразрывно связанных, всегда предполагающих ту или другую долю священной ненависти к настоящему своей родины», (4, 534) — прямая восходящая к «странной любви» Лермонтова, обогащенной своими «разливами» не одно поколение русских поэтов. «Стихи о России» Блока неразрывно связаны с традицией Лермонтова. Мотивы стихотворения «Родина» разрослись и развились у Блока в концепцию, получили лирическое завершение в отдельных стихотворениях и часто в целых стихотворных циклах. Так, трагическое осмысление «славы, купленной кровью», проходит у Блока через цикл «На поле Куликовом» («Святое знамя...», «Сквозь кровь и пыль...»), составляет содержание батальных эпизодов поэмы «Возмездие» («тяж-оком, Как он великий, океан» (черновой вариант к стихотворению «Последнее новоселье»).

кие видения войны» в повествовательной тональности «Валерика»), батальной лирики вообще.

«Темной старины заветные преданья» также становятся в поэме «Возмездие» элементом критической историко-философской концепции, о чем говорилось выше. «Полный гордого доверия покой» как понятие историческое и психологическое, т. е. психология, противоположная психологии протеста (возмездию), господствующая в периоды общественного затишья, политической реакции, является и для Лермонтова, и для Блока предметом постоянного эмоционального отталкивания. Неприятие покоя (антитеза «жажде бурь») — один из наиболее устойчивых лирических мотивов Блока, лежащих в основе его общественной концепции.

В той же психологической сфере находится и образ дорог, сопутствующий стихам о России Блока,¹³ и родственный «страннической» лирике Лермонтова. Необъятные дали родины («Твой простор навеки полюблю!»), «проезжие села» с их густыми рябинами, алыми зорями, «узорным цветным рукавом» русской красавицы, Русь пляшущая, «пьяная» и Русь, влекомая «каменным путем» нищенства («Осенняя воля»), — это не только дожившие до нового века «дрожащие огни печальных деревень» лермонтовской отчины, не только картины и впечатления, схваченные зорким взглядом путника и художника, — это и родство лирических позиций, обостренность гражданских чувств, прежде всего — «многим незнакомая» отрада при виде полного гумна, ладных изб, узорных ставен (социальная и эстетическая ориентация на Россию народную), это и способность понять, не оторваться сердцем от России отчаявшейся, кабацкой, разгульной («смотреть до полночи готов на пляску с топаньем и свистом под говор пьяных мужичков»). Блок идет дальше Лермонтова: его Россия («Да, и такой, моя Россия, ты всех краев дороже мне!») — это и страшные видения буржуазного мира, скопидомская, жестокая, ханжеская стихия русской обывательщины («Грешить бесстыдно, непробудно...»), и души «живых мертвецов», напуганные, дремучие, убаюканные ленью «людской врагини — тишины» («Задебренные лесом кручи...»); Русь схимная, пост-

¹³ См.: Орлов Вл. Александр Блок и Россия. — В кн.: Блок А. О родине. М., 1945, с. 7.

ная — та, от которой «шоссейная дорога» будущего «убегает вбок» («Ветер стих, и слава зарева...»). Поэт воспринимает и показывает жизнь в движении, чаще всего — в поступательном передвижении лирического героя в пространстве (в путешествиях, бродяжничестве, бегстве, танце). Но иногда и сам мир как бы движется вокруг наблюдающего лица: неподвижен схимник, размышляющий о жизни. А вокруг — безостановочно «бежит» шоссейная дорога, не давая вздохнуть, помедлить. Это своеобразный художественный аналог лермонтовскому «кремнистому пути» в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...». Составляющая его смысл философия «свободы и покоя» — покоя, исполненного «жизни силы», и есть предвестье той высокой блоковской «музыкальной» концепции России, в основе которой находится лирическое единство между «тревогами души» и великим «гулом истории». Стихи Блока о России, объединенные в цикл его зрелой лирики под названием «Родина», неразрывно связаны с поэмой «Двенадцать» и стихотворением «Скифы». Поэтические «пути-дороги» Блока неотвратимо вели его к революции. Его гражданственные представления о назначении поэта, связанные с традициями освободительной русской поэзии — Пушкина, Лермонтова, Некрасова — и в своем героическом начале (поэзия — «колокол на башне вечевой»),¹⁴ и в своей трагической, наиболее лермонтовской теме «осмеянного пророка», ставили поэта в почетные ряды общественного движения. Рано отказавшийся от упадочного модернизма, Блок развивался в русле того течения символизма, которое воспринималось им самим как явление перехода к углублен-

¹⁴ Ср. в цикле стихотворений «Страшный мир», открывающимся обращениями поэта к музе, к родине, строки:

Ты, знающая дальней цели
Путеводительный маяк,
Простишь ли мне мой метели,
Мой бред, поэзию и мрак?

Иль можешь лучше: не прощая,
Будить мои колокола,
Чтобы распутица ночная
От родины не увела?

(3, 9)

В самом звучании слов слышатся у Блока набатные шумы и «звоны»: «Жизнь пустынна, бездомна, бездонна...» (1910).

ному чувству неразрывной связи с родиной: «Как будто впервые добытатель руды ощутил на своей лопате рудную глину, родные песни и, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось, безвозвратно в глубь собственной души» (5, 598). Этому переходу ему не могли простить прежние соратники — например, Д. Мережковский, — бросившие в поэта первые «каменья». Отводя обвинения Мережковского в «гордыне», Блок отвечал ему почти словами Белинского о Лермонтове: «... что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытаться, чувствует себя отдыхающим вместе с нею» (5, 443).

«Ямбы», предвещавшие «неслыханные перемены, невиданные мятежи», знаменовали собой и рождение нового интеллигента в недрах «страшного мира». Как автор статей, обнажавших мятущуюся душу этого интеллигента — отступника от старого мира («Религиозные искания и народ», 1907; «Народ и интеллигенция», 1908; «Стихия и культура», 1908; «Интеллигенция и революция», 1918; «Искусство и революция», 1918; «Назначение поэта», 1921), Блок продолжал тему «народа и поэта», «поэта и черни» в традициях Пушкина и Лермонтова, но на новой исторической основе.¹⁵ Подвиг поэта, разорвавшего со старым миром, со старой культурой, художественно воплотился в образах революционной и тоже трагической поэмы «Двенадцать». Трудно подойти к этому новатор-

¹⁵ В ряде своих выступлений разных лет Блок осмысливал судьбу поэта как трагическую. «Писатель — обреченный, он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед всеми, кто голоден духовно. Но отдав им, быть может, всю душу свою, он нередко слышит в ответ: „Тебя первого распнем!“» (5, 246—247). В 1921 г. Блок писал в связи с мыслями о «новой черни», бюрократии «вчера и сегодняшнего дня», дельцах и пошляках, духовная глубина которых безнадежно и прочно вытеснена «заботами суетного света»: «... роль поэта — не легкая и не веселая; она трагическая... Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят „сбросить его с корабля современности“. То и другое определяет только этих людей, но не поэта» («О назначении поэта. Речь, произнесенная на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина», 6, 160—168).

скому произведению молодой советской литературы с мерилом традиционных связей. О том, какое значение имела для Блока эстетика Лермонтова на подходе к этой поэме, уже говорилось в связи с анализом стихотворных циклов «Заклятие огнем и мраком», «Страшный мир» и «Родина». Отказ от самодовлеющего лиризма, относительная объективизация действующих лиц, создание первого в советской литературе «коллективного» героя («двенадцать»), приближение к давно желанным для Блока эпическим формам повествования, широкое, органичное включение в поэтическую ткань народной речи, мотивов и ритмов народной поэзии, создание характеров, объединяющих в себе лирическое и эпическое начало, выделение личности в массе, движущей историю, отличают поэму «Двенадцать» от предшествующих произведений Блока. И вместе с тем она сохранила в полной мере истинно блоковское индивидуальное звучание — символику образов (ветер, вьюга, «свой Христос»),¹⁶ цвета (черный, белый, красный), значимость ритмов.

Историческая концепция «Двенадцати» дополняется стихотворением «Скифы».

По справедливому утверждению одного из исследователей Блока, единство «лично-лирического» содержания с общественно-историческим и «одическим» в «Двенадцати» и «Скифах»¹⁷ позволяет говорить об органичности классических традиций в этих произведениях, и в частности, добавим мы, о традициях Лермонтова, для которого были характерны оба эти взаимно соприкасающиеся стилевые русла («Бородино», «Смерть поэта», «Дума», «Завещание», «Последнее новоселье» и др.). Торжественно-ораторские интонации, высокий лирический строй речи, в которой слышен голос нации, голос народа, сильного своей правдой, гордого своим историческим предназначением, были свойственны Пушкину, как и сам пафос противопоставления России деградирующей цивилизации Запада («О чем шумите вы, народные витии»;

¹⁶ Ср. в стихотворении «Задебранные лесом кручи...»:

Рубили деды сруб горячий
И пели о своем Христе.

В том же стихотворении он для «испуганной России» Христос «сжигающий» (3, 248).

¹⁷ Громов П. А. Блок, его предшественники и современники, с. 531.

ср. письмо Пушкина к Чаадаеву от 19 октября 1836 года). Эстетика Блока во многом зависела от идей и поэтического опыта Пушкина. Но причастность мысли Блока, создавшего «Скифов», к лермонтовской мысли и к лермонтовской лирической позиции обнаруживается, например, в комментариях Блока к стихотворению «Родина». Блок полемизирует с историком В. О. Ключевским, усмотревшим в лермонтовской концепции Запада и Востока «чисто русское настроение», проникнутое покорностью, надеждой, верой в Россию, но без самоуверенности по отношению к Западу. Блок замечает: «Едва ли это вполне справедливо, потому что у самого Лермонтова были и другие мысли о России: например, он записал в альбом писателя В. Одоевского: „У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем. Сказывается и сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет и спал крепко, но на 21-м году проснулся от тяжкого сна и встал и пошел... и встретил он тридцать семь королей и семьдесят богатырей и побил их и сел над ними царствовать... такова Россия“».¹⁸

В идейной основе «Скифов», как и в «Двенадцати», — мысль о революционной России, о будущем революционного народа, о будущих судьбах новой культуры, нового гуманизма. Отсюда — и новая эстетика «Скифов», в частности своеобразная лексика, как бы воспроизводящая психологический диалог между Западом и Востоком. Слово «варвары» («варварская лира»), или его синонимы («скифы», «азиаты»), или его определения («азиатская рожа», «узкие глаза» и т. д.) звучат по-разному, когда предполагается, что их произносит в бессильной злобе высокомерный Запад или лукаво «скинувшиеся» азиатами сыны России. Ключ к пониманию прямого и непрямого смысла слов в грозном монологе «скифов» дает сам Блок в своей дневниковой записи от 11 января 1918 г., непосредственно связанной с содержанием стихотворения: «Мы — варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ — будет единственно достойным человека». В этом свете и надо воспринимать, с одной стороны, ироническую «черную кровь», с другой стороны, вполне высокую «любовь, которая и жжет и губит», и вполне блоковский смысловый

¹⁸ Лермонтов М. Ю. Избр. соч. в одном томе, с. 497—498.

и стилевой сплав — образ скелета, хрустнувшего «в тяжелых, нежных наших лапах».

При всей близости Блока к классической культуре он как поэт избегал прямых подражаний даже в пору ученичества. Следование за теми или иными литературными образцами становится явным у Блока, когда он оспаривает или продолжает какую-либо мысль предшественника в близких образцу ритмических интонационных и лексических формах. Такого типа соотношение существует между упоминавшимся уже стихотворением Лермонтова «В избушке позднею порою...» и «Коршуном» Блока, между лермонтовским «Спеша на север издалека...» и стихотворением Блока «Под шум и звон однообразный...». Иногда Блок намеренно вызывает литературные ассоциации, стилизуя свой текст. Так, в поэме «Возмездие», самое содержание которой — преемственность поколений и культуры, отдельные фрагменты подчеркнута напоминают «Евгения Онегина», «Медного всадника», лирические отступления Пушкина, лермонтовские описания Петербурга, стиль «Валерика», некрасовский образ Мороза-воеводы и т. д. В этом соединении индивидуального и воспроизведенного особенно заметна органичность связи лермонтовского и блоковского стиха. Простым, «музыкальным» в нашем понимании слухом мы ощущаем несомненную родственность певучего блоковского слова певучему слову Лермонтова — его мелодичности в стихе, интонационному разнообразию, звуковой связи с миром чувств человеческих. По выражению Блока,

Чтобы звуки, чуть тревожа
Легкой музыкой земли,
Прозвучали, потюмили
Над последним миром ложа
И в иное увлекли.

(3, 273)

И действительно, у Блока мы найдем многие достижения звуковой организации стиха Лермонтова, его ассонансы и аллитерации, рифмы «влажные» и мужественные, как в «Мцыри», железную чеканность ямбов и волшебство «тройственных созвучий». В молодые годы Блока музыкальность такого свойства принимала формы почти маниакальные (хотя никогда самодовлеющие). Об этом говорит в своих воспоминаниях о поэте К. И. Чуковский.

«В ту пору далекой юности поэзия Блока действовала на нас, как луна на лунатиков. Сладкозвучие его лирики

часто бывало чрезмерно, и нам в ту пору казалось, что он не властен в своем даровании и слишком безвольно предается инерции звуков, которая сильнее его самого. В безвольном непротивлении звукам, в женственной покорности им и заключалось тогда очарование Блока для нас. Он был тогда не столько владеющий, сколько владимый звуками, не жрец своего искусства, но жертва. В ту далекую равную пору, о которой я сейчас говорю, деспотическое засилие музыки в его стихах дошло до необычайных размеров... Каждое его стихотворение было полно многократными эхами, переключками внутренних звуков, внутренних рифм, полурифм, рифмоидов. Каждый звук будил в его уме множество родственных отзвуков, которые словно жаждали возможно дольше остаться в стихе, то замирая, то возникая опять. Это опьянение звуками было главное условие его творчества».¹⁹

Высокоорганизованная музыкальная структура стиха осталась важным свойством творчества Блока и в зрелые годы. В 1921 году он писал: «Поэт — сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него, во-первых, освободить звуки из родной, безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, внести эту гармонию во внешний мир» (6, 162). Конечно, гармония, «вносившаяся в мир» поэмой «Двенадцать», отличалась, например, от лирической тональности «Соловьиного сада». Гармония «Двенадцати» — это прежде всего гармония мысли, соответствующей размаху исторических событий. Недаром поэту самому слышался во время создания этой поэмы, как он отмечает в дневниковых записях, непрерывный гул, воспринятый им как шум разрушаемого «страшного мира». Эти гулы — «великие гулы» истории — и отразились в звуковой организации темы — ее звукоподражаниях шагу, маршу, стрельбе, порывам ветра (частая смена ритмов, прерывистые, как дыхание, лирические интонации и т. д.), в ее народнопозитическом строе.

Путь от Лермонтова к Блоку тем и особен, что если Лермонтов, как никто другой из современных ему поэтов, озвучил мысль, то Блок самую музыку обратил в мысль, сделал ее мерилom' мысли и гармонии вообще.

¹⁹ Чуковский К. Современники, с. 256—257.

ЧУВСТВО ДОМА

В 1924 г. в стихотворении «На Кавказе» Сергей Есенин, ощутив в себе силы поэта «с большой эпической темой», отдает должное своим учителям и предшественникам:

. Я полон дум
О них, ушедших и великих.¹

«О них» — это прежде всего о Лермонтове и о Пушкине, чьи поэтические голоса наливались силой тоже на Кавказе. В стихотворении «Письмо к сестре» (1925), называя Пушкина «прекрасным» и «далеким», но «все же близким, как цветущий сад», Есенин упоминает в том же ряду другого близкого ему поэта — из тех, что «лечат душу»:

Ты Сашу знаешь.
Саша был хороший.
И Лермонтов
Был Саше по плечу.

(2, 136)

Свидетельство лирическое подтверждается данными автобиографии. В 1924 г. Есенин писал о себе: «Из поэтов мне больше всего нравился Лермонтов и Кольцов. Позднее я перешел к Пушкину» (3, 184).

Почти во всех работах, посвященных истокам поэзии Есенина, кроме фольклорной стихии, являющейся исходной для поэта, достаточное внимание уделено и Пушкину, и Кольцову, и Некрасову. Но Лермонтову в этом отношении не повезло. К. Л. Зелинский в статье «Черты поэтического стиля Есенина» среди общего «стилистического хозяйства» поэта выделяет эпистолярное наследие Апухтина и Ап. Григорьева, традиции цыганского романа Блока и; конечно, «пушкинское начало». При этом подво-

¹ Есенин С. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1970, с. 99. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

дится следующий итог: «Есенин вырос на традициях народного и классического русского стиха. Он учился (мы разумеем лучшее, передовое в нем) у народной поэзии, затем учителями его были Пушкин, Гоголь, Кольцов, отчасти Блок».² Как видим, Лермонтов здесь просто опущен. В другой статье К. Зелинского позиция умолчания объяснена: снова не назвав Лермонтова в числе учителей Есенина, автор указывает на разницу в общественном звучании лирики обоих поэтов. По его мнению, гражданские мотивы в творчестве Есенина в отличие от Лермонтова выступают на первый план только в ранних, очень еще не зрелых и слабых стихотворениях поэта («Капли», «У могилы»), да и программное стихотворение «Поэт», казалось бы аналогичное лермонтовскому, напоминает скорее стихотворение Надсона под тем же заглавием, — с его демократической, но и с прекраснотушной риторикой.³ Имя Лермонтова — редкий гость и в других исследованиях поэтики и стиля Есенина.⁴

Несколько иначе обстоит дело в работах А. В. Кулиничча («Новаторство и традиции в русской советской поэзии 20-х годов». Киев, 1967) и Е. Наумова («Сергей Есенин. Личность. Творчество, Эпоха». Л., 1973). В первой из названных книг приводятся воспоминания современников (И. Грузинова, Вс. Рождественского и др.) о литературных увлечениях юного Есенина — о том, как он читал наизусть «больше других поэтов» Пушкина, Лермонтова, Кольцова, как увлекался поэмой «Мцыри», как готов был плакать от некоторых стихов Лермонтова, как рождались первые подражания — перепевы «Тучек» («Капли жемчужные, капли прекрасные...»; «Звездочки ясные, звезды высокие...»).

² См. в кн.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967, с. 79.

³ Зелинский К. Сергей Есенин. — В кн.: В изменяющемся мире. Портреты, очерки, эссе. М., 1969, с. 96.

⁴ Галкина-Федорук Е. О стиле поэзии Сергея Есенина. М., 1965; Карпов А. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966; Юшин П. Сергей Есенин. М., 1969. Отметим, впрочем, содержательную статью В. И. Харчевникова «О пушкинской и лермонтовской традициях в поэтическом стиле Сергея Есенина» (в кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971, с. 292—300). Постоянством интереса к названной теме отличаются также исследования А. З. Жаворонкова, см. его статью «С. А. Есенин и русские писатели XIX—XX вв.» в кн.: Учен. зап. Кировского пед. ин-та, 1971, вып. 49, с. 120—125.

Исследователь делает справедливое заключение, что эстетическая «закваска» юности не исчезла бесследно. Пройдя через испытания временем, искания и метания «скифского» и имажинистского периодов, любовь поэта к Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Кольцову, Некрасову, Никитину, Фету с годами укрепились. Именно эти писатели оказали решающее влияние на формирование эстетических взглядов поэта. Есенин середины 20-х годов, автор поэмы «Анна Снегина», стихотворений «Русь советская», «Русь уходящая», автор классически прозрачной лирики, в равной степени является и новатором и достойным наследником лучших литературных традиций. Такова верная в своей основе позиция исследователя, но по отношению к теме «Есенин и Лермонтов» она довольно скудно подкреплена наблюдениями.

В книге Е. Наумова приводятся биографические свидетельства и высказывания самого Есенина об интересе его к Лермонтову. По воспоминаниям сестры поэта, он в минуты отдыха любил петь, рассказывая по комнате, «Выхожу один я на дорогу...», «Горные вершины». Как рассказывает Вс. Рождественский, Есенин на какой-то свой собственный мотив неподражаемо умел вполголоса напевать «Завещание» Лермонтова. Приводя этот рассказ, Е. Наумов прослеживает, как отозвались строки лермонтовского «Завещания» в лирике самого Есенина (в стихотворении «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело!..» строки: «Пусть она услышит, пусть она поплачет. Ей чужая юность ничего не значит»)⁵.

В книге приводится рассказ писателя Н. Никитина о том, как Есенин, посетив в 1924 г. московскую ночлежку, по психологически сложному движению мысли, сопоставляя праздничную толпу с людьми, сраженными жизнью («не с праздничными лицами, но все-таки верящими в жизнь»), вспомнил строки из стихотворения Лермонтова «Не верь себе»:

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

⁵ Ср. воспоминания В. А. Мануйлова («Звезда», 1972, № 2, с. 183).

Из приведенных материалов автор делает вывод: «По мере творческого развития Есенина его литературные интересы все более расширялись и углублялись. В 1923—1925 гг. Есенин особенно настойчиво обращается к двум великим русским лирикам: Лермонтову и Пушкину.

Есенина безгранично привлекала напевность лермонтовского стиха, его выразительный лаконизм, необычайная эмоциональность».⁶

Наблюдения Е. Наумова несомненно справедливы, но и они не исчерпывают затронутой темы.

Недостаточно освещен в литературе период творческого становления Есенина. Какую роль играл для него Лермонтов в это время, можно видеть по лирике 1912—1916 гг. в сопоставлении с письмами поэта к его другу Г. А. Панфилову. В письмах этих отчетливо проступает сочувствие Лермонтову, выразившееся в цитировании его стихов и в общей нравственной тональности размышлений Есенина. Молодой поэт переживал тогда настроение глубокого и тоскливого разочарования в идеалах, далеких от действительных норм окружавшей поэта жизни. Отчаяние принижает многие строки его признаний.

«Мрачные тучи сгустились над моей головой, кругом неправда и обман... жизнь это, действительно „пустая и глупая шутка“». Как видим, поэт вспоминает стихотворение Лермонтова «И скучно и грустно». В том же письме — скрытая цитата из стихотворения «Смерть поэта»: «...на устах моих печать, да и не на моих одних» (3, 209).

Юный поэт воспринял пессимизм Лермонтова, как его воспринимали Белинский, Герцен, Горький: почувствовал в нем состояние высшей духовной активности, побуждающей к действию.

«Благослови меня, мой друг, на благородный труд. Хочу писать „Пророка“, в котором буду клеймить позором слепую, увязшую в пороках толпу... Отныне даю тебе клятву, буду следовать своему „Поэту“» (3, 199).

Посвященное Г. Панфилову стихотворение «Поэт» (1912) написано в традиции гражданской патриотической поэзии, и в частности, лермонтовской традиции. Как и для Лермонтова (стихотворения «Кинжал», «Поэт», «Пророк»), для Есенина

⁶ Наумов Е. Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1973, с. 370.

Тот поэт, врагов кто губит,
Чья родная правда мать...

Стихотворение можно назвать программным — в нем говорится об идеале, не потерявшем для Есенина значения до конца жизни:

Он поэт, поэт народный,
Он поэт родной земли!

(2, 316)

Целый ряд есенинских стихотворений тех лет связан с поэзией Лермонтова. «Звезды» (1911—1912), «Думы», «Капли» (1912) написаны в мелодическом ключе «Тучек». Образные, интонационные, лексические ассоциации с лирикой Лермонтова то и дело возникают под пером Есенина. Так, в стихотворении «Слезы» (1912) появляются строки: «... в холодной могиле Я забыться могу и заснуть», — перифраз из лермонтовского «Выхожу один я на дорогу» («Я б хотел забыться и заснуть! Но не тем холодным сном могилы...»). Образ убитого воина, истекающего кровью на поле боя, предстает перед мысленным взором матери в стихотворении «Молитва матери» и в грезах невесты (стихотворение «Узоры», 1914), — здесь в памяти поэта отозвались образы лермонтовского «Сна». Строки «Полечу я быстрой птицей на саврасом скакуне...» из стихотворения «Удалец» (1915) стилистически близки «Желанию» и «Узнику» Лермонтова. Все эти примеры, не привлекавшие в своей совокупности внимания исследователей, свидетельствуют о том, что Есенин хорошо знал поэзию Лермонтова, отзывался душой на близкие ему настроения и учился на этих подобию вырабатывать стиль своей собственной «словесной походки» (3, 170).⁷

В этом смысле любопытен выбор привлеченных внимание поэта литературных образцов. Как уже говорилось, стихотворение «И скучно, и грустно...» рано заинтересовало поэта темой «душевных невзгод», коллизией мечты и действительности. «Слишком рано я начал летать за

⁷ Л. Л. Бельская в рецензии «Между двумя юбилеями. (Работы последних лет о творчестве Есенина)» без достаточных оснований отрицает в раннем творчестве поэта «следы ученичества» у Лермонтова (см.: Русская литература, 1976, № 3, с. 200).

мечтой идеала земли», — признается поэт в «Далекой веселой песне» (1912) и в ряде стихотворений соотносит эти мечты с «жизни обманом» (2, 300). Аналогичный мотив зазвучит позднее и в стихотворении «Жизнь — обман с чарующей тоскою...» (1924).

В недрах этой темы складывался у Есенина свой стиль, сочетавший песенный или романсовый лиризм со словесным задором «деревенского озорника» по собственному определению поэта (2, 83). Любопытно, что и на этой самобытной стезе Есенин мог находить созвучие у классиков.

Образная преемственность, основанная на единстве настроения, обнаруживается между стихотворением Есенина «Небо сметаной обмазано...» (1916) и стихотворением Лермонтова «Посреди небесных тел...» (1840), написанным в одно время со стихотворением «И скучно и грустно...» (автографы на одном листке) в близкой эмоциональной тональности.⁸ В «зрительном центре» у обоих поэтов находится купол небес, вызывающий приземленные ассоциации. У Лермонтова

Посреди небесных тел
Лик луны туманной:
Как он круги и как он бел,
Точно блин с сметаной.

Каждую ночь она в лучах
Путь проходит млечный:
Видно, там на небесах
Масленица вечно!

(2, 139)

У Есенина

Небо сметаной обмазано,
Месяц как сырный кусок.
Только не с пищею связано
Сердце, больной уголок.

Хочется есть, да не этого,
Что так шуршит на зубу.
Жду я веселого, светлого,
Как молодую судьбу.

⁸ Об эмоциональном единстве названных стихотворений см.: Усок И. Е. Внутренние противоречия лирического героя Лермонтова. — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Под ред. А. Н. Соколова и Д. А. Гиреева. Орджоникидзе, 1963, с. 166—167.

Жгуче желания множат
Душу больную мою,
Но и на гроб мне положат
С квасом крутую кутью.

(1, 280)

В обоих стихотворениях говорится о дисгармонии между внутренним состоянием души и внешним миром, о противоречии между идеальными стремлениями человека и пошлым «пиром» жизни.

В стихотворении Лермонтова «Посреди небесных тел...» сравнение луны с блином повторено в обобщающем образе масленицы, т. е. пейзажная экспозиция подкреплена ударной концовкой, но центральная часть обычной композиции (лирическая медитация) отсутствует. Точнее, она подразумевается как горький контраст расширительному понятию масленицы (благополучия вообще) в народном словоупотреблении («не все коту масленица»). Возможно, что «пищевые» ассоциации Есенина в его пейзаже возникли под впечатлением близких шутливых и грустных образов лермонтовского пейзажа. Изменилась лишь ироническая тональность метафор: «масленице», противостоящей у Лермонтова «напрасным желаниям», стал соответствовать у Есенина трагический образ похорон, противостоящих «веселым и светлым» стремлениям. Подчеркнуто народная лексика и образность Лермонтова («каждую ночь»; путь «млечный» в смысле «молочный»; месяц, как блин, «кругл и бел»), органично сочетающиеся с лирическим индивидуальным подтекстом стихотворения, оказались близкими лиризму Есенина.

Иногда индивидуальное преломление мотивов Лермонтова носит у Есенина задорно-полюемический характер. Так, юный Есенин по-земному спорил с благостным Ангелом Лермонтова и его «тихой песней». В есенинском «небе полночи» происходили вещи диаметрально противоположные:

Белый ангел этой полночью
Моего увел коня.

i

(1, 119)

Задачи стихотворения определялись временем: утверждалась новая революционная лирика (шел 1918 год), отражавшая народные идеалы, часто в образах народной поэзии. Поэтому с классической лексикой «райского» обихода, соотносящейся со стихотворением Лермонтова

«Ангел» («белый ангел», «страж заоблачный», «голубые двери дня» и т. д.), соседствует у Есенина лексика фольклорно-сказочная («золотая цепь», конь «бьется, мечется») и крестьянская, передающая не столько крестьянскую речь, сколько крестьянскую психологию («Конь мой — мощь моя и крепь», ироническое — «Богу лишнего не надобно», сравнение месяца с «конем буланым» и т. д.). Парадоксальное смешение тональностей заостряло богоборческий смысл стихотворения: «ангельский» сюжет в бытовом и ироническом толковании утверждал лермонтовскую же «с небом гордую вражду». Такова еще одна разновидность своеобразной преемственности классических образов в творческой манере раннего Есенина, зависящая от расстановки отрицаний и утверждений в его поэтическом мире, от соотношения сущего и желаемого. По собственному признанию поэта,

...коль черти в душе гнездились —
Значит, ангелы жили в ней.

(1, 170)

Есть ли основания рассматривать более широко традиции Лермонтова в творчестве Есенина? На наш взгляд, такие основания имеются, несмотря на то что личности обоих поэтов рисуются нам далеко не одинаковыми, да и поэзия их представляет как будто бы разные ветви родословного литературного древа. В самом деле, с одной стороны — потомок (пусть по преданию) шотландского барда Лерманта или воображаемого испанского герцога Лермы, он же «кузен» именитых родичей и баловень влиятельной в обществе бабушки; с другой стороны — потомственный крестьянский сын, вся родословная которого — золотоволосое племя рязанского простонародья.

С одной стороны — блеск первоклассного университетского и домашнего образования, все дары культуры — музыка, живопись, скульптура, театр, иностранные языки — все доступно, все предоставлено с детства, все обогащает душу, лелея мечту поэта «во всем дойти до совершенства». С другой стороны — «консерватория» живой народной песни, «избяные» были и сказки сородичей, церковнославянские «премудрости» Спас-Клепиковской школы, начальные курсы в народном университете А. Л. Шанявского — и лишь потом поразительный взлет самообразования, лавина чтения, общение «на равных» с выдающимися умами и талантами мира.

И еще, казалось бы: с одной стороны — изысканность, грандиозность «байронической» музыки, сфера которой — космические миры чувств, исторические судьбы народов, судьбы поколений, судьбы героев и демонов. С другой стороны — поэзия вековых народных чаяний, сосредоточенность мыслей и чувства на судьбах русской деревни, уют и печаль скромных примет родины...

Явления, рассмотренные в своей противоположности (в ряде случаев кажущейся), в иных отношениях глубоко тождественны. Между Лермонтовым и Есениным сходство начинается там, где оба поэта скажут о себе главное — и прежде всего о высоком чувстве национального самосознания.

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
— Но только с русскою душой.

(2, 33)

Осознав себя поэтом русским, Лермонтов рано, почти на заре своей деятельности, осознает в себе и чувство любви к родине как одно из сильнейших лирических переживаний: «Я родину люблю — и больше многих...» (1, 226).

«Нежность грустную русской души» ощущал и Есенин в каждом оттенке своей нелегкой, «на веки» ему данной любви к родине.

Снова вернулся я в край родимый.
Кто меня помнит? Кто позабыл?
Грустно стою я, как странник гонимый, —
Старый хозяин своей избы.

(1, 250)

Есенин, как и Лермонтов, называл чувство родины основным в своем творчестве («...более всего Любовь к родному краю Меня томила, Мучила и жгла», 2, 119),⁹ но безусловно не сама общность темы определяет генетическую связь поэтов. Чувство родины так или иначе свойственно всем большим художникам. Важно, что в эмоциональном преломлении этой темы, несмотря на разность эпох, исторических условий, звучат иногда сходные ноты. Общее у Лермонтова и Есенина — в расладе между си-

⁹ Розанов И. Есенин о себе и других. М., 1926, с. 13.

лами душевного притяжения и отталкивания, в том трагическом восприятии действительности, на волне которого почти исключительно шла лермонтовская традиция вообще. Отсюда — особый характер лиризма у обоих поэтов: грусть и бунт (вплоть до богоборчества) у Лермонтова, грусть и удаль (вплоть до поэтизации анархии) у Есенина; неразрывность связи личности с обществом, с миром природы — и в то же время отчуждение личности от общества и природы. Отсюда у обоих поэтов такая проникновенная теплота чувств в картинах природы и в то же время такая холодная «вселенская» широта горизонтов: «степей холодное молчанье», «лесов безбрежных колыханье», «разливы рек, подобные морям», — у Лермонтова; «холодящие душу» выси «отчего края», «ледовитый вздох» Руси — «наше поле, луга и лес, Принакрытые сереньким ситцем Этих северных бедных небес» — у Есенина. Не забудем, что эти широкие панорамы возникают перед мысленным взором поэтов в минуты глубочайшего лирического откровения, когда говорит чувство порой еще не успевшее оформиться в мысль.

Лермонтов:

Но я люблю — за что, не знаю сам...

(«Родина», 2, 177)

Есенин:

Но люблю тебя, родина кроткая!
А за что — разобрать не могу...

(«Русь», 2, 29)

Отчизна, отчие края — это и неоглядность горизонтов, и непосредственное прикосновение к любимым «частностям», к реалиям повседневной жизни — то, что называется «чувством дома». Любопытно сравнить, что сближает и что отличает поэтов друг от друга в поэтизации «чувства дома», начиная с буквального значения этого понятия. Вот самопризнание Лермонтова: среди чужой ему толпы, «как будто бы сквозь сон», он несется памятью к недавней старине:

И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд.
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.

(2, 136)

Пройдя немалый путь через дальние страны, вспоминает и Есенин «в нежной дреме» свое деревенское детство, любимую деревенскую «синь»:

Эта улица мне знакома,
И знаком этот низенький дом.
Проводов голубая солома
Опрокинулась над окном.

Видю сад в голубых накрапах,
Тихо август прилег ко плетню.
Держат липы в зеленых лапах
Птичий гомон и щебетню.

Я любил этот дом деревянный...

(1, 160)

Мы не будем говорить о разной живописи этих картин, где классическая элегичность усадебного пейзажа сменяется импрессионизмом «голубой соломы» проводов, условной световой выразительностью «крапчатого» сада. Такковы были пути искусства вообще, да и содержательные детали этих пейзажей говорят о разнице времен. Важнее, что литературный пейзаж обоих поэтов роднит одно общее качество — лирический эффект сочетания двух миров — реального и «мечтательного», единение «глаза» и «сердца», мгновенного движения чувств и обобщающей мысли.

Здесь, в этой особенности, скрещиваются пути индивидуального лирического мировосприятия поэтов, и перед этой особенностью отступают другие отличия. В самом деле, «высокий барский дом» одного поэта может соотноситься с «низеньким» деревянным домом другого в плане социального различия. «Последний поэт деревни» называет своим домом именно крестьянское жилище — избу.

В стихотворении «Мой путь» изба рисуется реально — биографически: «Изба крестьянская. Хомутный запах дегтя, Божница старая. Лампады кроткий свет». В других случаях изба поэтизируется, символизируется: старая Рос-

сия — это сиротливые «избы деревень»; новая Россия — те же родимые избы в ином освещении:

И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.

(1, 203)

Кроме стихотворения «Мой путь», обобщающий образ родной избы присутствует даже в краткой «Автобиографии» Есенина (1924), где скромный русский пейзаж противопоставляется цивилизованным просторам Америки. Как ни локален в своей крестьянской сущности образ-символ избы, как ни органичен он для поэзии Есенина, все же кругозор поэта не уместается среди золотых бревенчатых стен. В стихотворении, посвященном Клюеву (1918), Есенин пишет об этом сам:

Ты сердце выпеснил избе,
Но в сердце дома не построил.

(1, 136)

Высоко ценя «Избяные песни» Клюева, Есенин все же ощущал в них раздражавшую поэта приземленность:

Тебе о солнце не пропеть,
В окошке не увидеть рая.
Так мельница, крылом махая,
С земли не может улететь.

(1, 136)

Клюеву же посвящено стихотворение Есенина «О, Русь, взмахни крылами...» (1917) с эпиграфом из Лермонтова («Я верю под одной звездой С тобой мы были рождены»), оттеняющим космический образный строй стихотворения, его «разбойную» тональность и богоборческий пафос. Широкая, раздольная, многодумная песнь Есенина, его истинное большое «чувство дома» сродни тому поэтическому мироощущению, которое нашло выражение в стихотворении Лермонтова «Мой дом» (1830—1831).

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен.
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей досягает,
И от одной стены к другой
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно.

- И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нем
И в нем лишь буду я спокоен.

(1, 291)

Многие конкретные проблемы и противоречия действительности уместались в обширном поэтическом «доме» Лермонтова и Есенина — поэтов суровой жизненной правды. К большому миру человеческих чувств, и прежде всего к «чувству правды», оба поэта шли схожим путем — через острое, сыновнее ощущение большой и «малой» родины.

При всей сословной привилегированности Лермонтова ему, как и Пушкину, близка Россия крестьянская. С ней, с народной Россией, ассоциирует он будущее страны. Не случайно «мечтой» назвал юный поэт свое «Предсказание» (1830) — предсказание народной революции. В рукописи к стихотворению о «черном годе», когда «с царей корона упадет», сделана помета «Это мечта» (1, 408).

История крестьянского (Пугачевского) восстания в Пензенской губернии лежит в основе незаконченного романа «Вадим». Юнкерская тетрадь и альбом поэта, относящиеся к годам, когда писался этот роман (1832—1834), содержат множество рисунков, изображающих русскую деревню — зимний пейзаж с избами, березки, дорога, постоянный двор, мельница, крестьянин под деревом, эпизод кулачного боя, типы русских крестьян — более 40 зарисовок различных крестьянских лиц и фигур, схваченных метким и уважительным глазом.

Все это свидетельствовало о внимании к народной жизни, незаурядном для писателя 30-х годов прошлого века, — внимании, предвосхищавшем творческие интересы Тургенева, Толстого, Некрасова.

Устами простого солдата Лермонтов оценивает значение Бородинской битвы, по существу это оценка через восприятие народа деятельных сил истории. Стремление встать на точку зрения народа привело Лермонтова к обличению бездеятельности и безнравственности своего поколения. Это была позиция, обращенная к будущему, исполненная внимания к перспективным социальным силам. В творчестве Лермонтова заговорил как личность «простой человек» — лирический герой «Завещания», узник («Отворите мне темницу...»), Максим Максимыч, «честные контрабандисты» («Герой нашего времени»).¹⁰

В стихотворении «Родина» народолюбие поэта четко обращено к русской деревне с ее реалиями:

Люблю дымок спаленной жнивы,
В степи ночующий обоз,
И на холме средь желтой нивы
Чету белеющих берез.

С отрадой, многим незнакомой,
Я вижу полное гумно,
Избу, покрытую соломой,
С резными ставнями окно;

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

(2, 177)

Никто из крупных советских поэтов раньше Есенина не подошел так близко к Лермонтову в его восприятии деревни. Сравним параллельный ряд образов в стихотворении «Этой грусти теперь не рассыпать...» (1924):

И знакомые взору просторы
Уж не так под луной хороши.
Буераки... пеньки... косогоры
Обпечалили русскую ширь.

Покосившаяся избенка,
Плач овцы, и вдали на ветру
Машет тощим хвостом лошадевка,
Заглядевшись в неласковый пруд.

¹⁰ См.: Максимов Д. Поэзия Лермонтова, М.—Л., 1964, с. 123—133.

Это все, что зовем мы родиной,
Это все, отчего на ней
Пьют и плачут в одно с непогодиной,
Дождаясь улыбчивых дней.

(1, 168)

В литературе отмечалось, что как ни демократичен был Лермонтов, его лирическая поэзия — это взгляд на деревню со стороны.¹¹ Едет неприкаянный ссыльный поэт по дорогам России в телеге, «с милого севера в сторону южную», и по сторонам видит «дрожжащие огни печальных деревень». Мелькают дорожные столбы, избы, постоялые дворы, новые и новые лица. Все это мы можем увидеть и в беглых карандашных зарисовках Лермонтова в дорожных тетрадах. Вынужденное отчуждение от предмета своей «странной любви» окрашивает патриотическую лирику Лермонтова в тона трагические. Существование рядом с Россией любимой «России немытой», «страны рабов, страны господ», превращало и самую любовь в диалектическое единство любви и ненависти, нежности и возмездия.

Есенин — не проезжий на русских дорогах. Он «старый хозяин своей избы». Его взгляд не извне, а изнутри, из недр той «вздыбленной России», которую предвидел когда-то Лермонтов.

Есенин ждал и приветствовал революцию. Он посвятил ей стихи и поэмы высокого романтического звучания. Но поэт не сразу и не во всем принял ее пути. Раздумьям о революции, о ее социальном и гуманистическом содержании посвящена драматическая поэма «Пугачев» (1924). Творческие интересы Лермонтова и Есенина еще раз пересеклись, на этот раз в теме пугачевщины.

Считается, что Есенин следовал здесь за Пушкиным. Объясняя романтизацию мужицкого бунтаря, автор действительно упоминает Пушкина, но не в качестве единомышленника, а в качестве предшественника, который многое изобразил «просто неверно» и у которого «как-то пропала» гениальность Пугачева (2, 424). Романтизация Пугачева у Есенина гораздо органичнее связана с лермонтовской традицией. В этом смысле очень выразителен цен-

¹¹ См. об этом: Лотман Л. Лирическая и историческая поэзия 50—70-х годов. — В кн.: История русской поэзии, т. II. Л., 1969, с. 156.

тральный образ-символ драматической поэмы Есенина: крестьянский мятеж «вздымает паруса», как корабль, несущийся по курганам синим. Ассоциации с парусом неоднократно и по разным поводам возникают в тексте поэмы. Речь идет не о сходстве образной системы вообще, поскольку именно образов коснулись больше всего имажинистские эксперименты Есенина, а о некоторых особенностях романтического мировосприятия, закрепленных в традиционных образах-символах, которые ассоциативно создали нужную поэту эмоциональную атмосферу.

Как и в романе Лермонтова «Вадим», в драматической, а по существу лирической поэме Есенина существен личный аспект переживаний героя, близких переживаниям автора.

Пугачев — «странник»; от дум, «словно яблоко тяжелое», виснет его голова; он падает «под душой, как под ношей» (2, 158, 188);¹² Расплескалась удаль его по полям, не вскипеть ей больше «ни в какой азиатчине» (2, 185).¹³ Все это напоминает многие мотивы лирики Есенина.

Другой персонаж драматической поэмы — Хлопуша, «мстью вскормленный бунтовщик», олицетворяет размышления автора о нравственном содержании революции. Хлопуша рвется к Пугачеву за разъяснением:

Сумасшедшая, бешеная, кровавая муть!
Что ты? Смерть? Иль исцеление калекам?

(2, 173)

Аналогия с этическими проблемами и образами «Вадима» несомненна; созвучен лермонтовскому пафосу возмездия и ответ Пугачева:

Нужно
Чтобы вскипела мечь
Золотою пургой акаций,
Чтоб пролились ножи
Железными струями люто!

(2, 168)

¹² Ср. у Лермонтова: «Под ношей бытия не устаёт И не хладеет гордая душа» (1, 181).

¹³ У Есенина в «Персидских мотивах» обнаруживается сходное «обновляющее» стремление в Азию, как у Лермонтова на Кавказ и тоже в Персию.

«Приветствую тебя, мятеж свирепый!» — провозглашает еще один персонаж драматической поэмы.

Этическая позиция Есенина не пассивна: она сочетает в себе активную гражданственность и «сумерки души» как дань традиции и как следствие жизненного излома. Мы слышим явственные отзвуки поэзии Лермонтова, например, в стихотворении «О верю, верю, счастье есть!...» (1917):

Люблю я ропот буйных вод
И на волне звезды сиянье,
Благословенное страданье,
Благославляющий народ.
Люблю я ропот буйных вод.

(1, 120)

И снова те же мотивы уже не в семнадцатом, а в 1921 (в «Письме к матери»):

Я более всего	Но ту весну,
Весну люблю.	Которую люблю,
Люблю разлив	Я революцией великой
Стремительным потоком,	Называю!
Где каждой щепке,	И лишь о ней
Словно кораблю,	Страдаю и скорблю,
Такой простор,	Ее одну
Что не окинешь оком.	Я жду и призываю!

(2, 117)

В размышлениях Есенина о революции порой дают себя знать сомнения и колебания, свойственные крестьянской психологии; эмоциональный и образный ряд поэта противоречив. Мечты о злачных нивах, о стадах буланых коней рождены сочувствием всем, кто «сытных хлебов не видали». Образу «взмахнувшей крылами Руси» противопоставлен образ «железного гостя», наступающего на голубые поля. Образ пробуждающейся земли соотносится с образом уставшего человека.

Я человек не новый!
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать,
Скользю и падаю другою, —

(2, 96)

писал поэт в «Руси уходящей».

Существуют разные объяснения трагизма Есенина, но в основном они сводятся к тому, что сказал Горький: лирика Есенина, выражая «стон и вопль многих сотен тысяч, являет собой яркий и драматический символ непримиримого раскола старого с новым».¹⁴ Убедительные соображения о том, как Есенин сумел запечатлеть сложные, мучительные, а потому и трагические пути в поисках правды-жизни больших слоев населения России, и прежде всего крестьянства, содержатся в статье П. С. Выходцева «О народности творчества Есенина».¹⁵

Как следствие страстной, всепоглощающей, но неудовлетворенной гражданственности, соотношения своей собственной «неудавшейся» судьбы с судьбой новой деревни, и шире — с судьбой поколения, и еще шире — с судьбой народа возникает у Есенина, долго-не находившего ясной социальной перспективы, тема страдания, одиночества и странничества.

Рождавшиеся на схожей психологической основе, многие лирические мотивы Есенина близки поэзии Лермонтова. Трагическое отношение личности к обществу часто влечет за собой и трагизм восприятия явлений природы, в которых поэт ищет аналогию своему внутреннему состоянию или контрастный ему фон. Для Лермонтова это особенно характерно. Так построены стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», «Утес», «Тучи» и многие другие. В известных строках лермонтовского перевода «Из Гете» конструкция подобного двучастного построения предельно обнажена:

Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

(2, 160)

Именно в пейзажной философской лирике очевидна близость некоторых эмоциональных состояний Лермонтова и Есенина, проявившаяся и в близости поэтических средств — в склонности к лирическому монологу с его разговорными и элегическими интонациями, в стилистике,

¹⁴ Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17. М., 1952, с. 212; см. об этом: Карпов А. Стих и время, с. 37, ср.: Наумов Е. Сергей Есенин, с. 439 и сл.

¹⁵ См. в сб.: Есенин и русская поэзия, с. 42.

в созвучиях музыкальной структуры стиха, в параллелизме образов-символов, образов сходного эмоционального содержания.

Традиционное у Есенина наглядно и искусно вливается в собственно есенинское.¹⁶ Охотнее всего поэт прибегает к традиционно фольклорным формам, в недрах которых развивается индивидуальное лирическое переживание автора. Но бывает, что на поверхность выходит и какой-либо определенный классический мотив или переплетение нескольких мотивов. Так, в стихотворении «Годы молодые с забубенной славой...» (1924) подчеркиваются пушкинские ритмы и интонации в контексте иронического самораскрытия («Бесы», «Гусар»).

Примером лермонтовской интонации, напоминающей о лермонтовском, близком Есенину переживании, может быть стихотворение «Отговорила роща золотая...». Здесь многое ведет к Лермонтову: мысль о вечности в противопоставлении смертной доле человека, сожаление о бесплодно уходящей жизни и жизненная усталость, тема одиночества и тема странничества. Правда, эти темы разрабатывались и другими лириками, но сама поэтика стихотворения указывает обычно на литературные параллели. В данном случае обращает на себя внимание интонационный строй стихотворения. В самом деле, есенинское

Стою один я средь равнины голой...

вызывает в памяти схожую лирическую экспозицию «прощального» размышления в стихотворении другого поэта:

Выхожу один я на дорогу...

Мысль о вечном цветении жизни (у Лермонтова — образ «вечно зеленеющего» дуба; у Есенина ему соответствуют строки: «Не обгорят рябиновые кисти, От желтизны не пропадет трава») развивается у обоих поэтов трагически: она построена на противоречии между «торжественной и чудной» красотой мира («березовым», «вёселым», «милым» языком природы у Есенина) и внутрен-

¹⁶ Применительно к проблеме личности в поэзии Есенина и имажинистов на это указывает Е. В. Ермилова в сборнике «Критический реализм XX века и модернизм» (М., 1967, с. 245 и сл.).

ней тревогой поэта, негармоничностью его чувств. Отсюда — тревожный ритм вопросов и ответов, интонации сожаления при отрицании сожалений. Грустными словами Лермонтова

Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть

(2, 208)

соответствуют не менее «грустные слова» Есенина

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.

Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растроченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.

(1, 190)

Эмоциональной основой обоих стихотворений является жажда жизни во имя идеальных духовных ценностей — любви, «нужности» на земле и т. д.

И здесь возникает еще одна параллель названного стихотворения Есенина с другим стихотворением Лермонтова (преемственные мотивы нередко выступают у Есенина в «комбинированном» виде) — со стихотворением «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», где образ «гонимого странника» прямо связан с самоощущением отверженности поэта, не понятого людьми, не нужного людям.

Один и без цели по свету ношуся давно я

«На что мне тебя? — отвечает младая чинара,
Ты пылен и желт, — и сынам моим свежим не пара.
Ты много видал — да к чему мне твои небылицы?»...

(2, 207)

Вслед за Лермонтовым Есенин воспринимал тему поэта как тему глубоко гражданственную. Для себя он

осмысливал ее трагически, страдая от сознания незавершенности своего поэтического дела, «беспутности» своей «городской» судьбы, страшая отчужденности от народа, от родного крестьянского дома.¹⁷ Образ преждевременно «отговорившей рощи» был в этом смысле трансформацией лермонтовского образа листка, оторвавшегося «от ветки родимой». На это есть намек в самом стихотворении:

Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

(1, 190)

Мысль Лермонтова усилена Есениным, ее публицистическое звучание обнажено в собирательном образе облетевшей рощи:

И если время, ветром разметая,
Сгребет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.¹⁸

(1, 109)

При всей традиционности некоторых мотивов и поэтических интонаций стихотворения «Отговорила роща золотая...» (здесь в какой-то мере традиционна и народнопоэтическая стихия)¹⁹ стихотворение это неотделимо от представления о живой личности Есенина — его облике, биографии, местах, где он жил, и т. д. И «золотая роща» лепечущих на ветру берез, и печально отлетающие журавли, и «зажегшиеся» в саду рябиновые кисти, и конопляник «с широким месяцем над голубым прудом» — все это образы характерно есенинские, списанные с натуры, ярко живописные и психологически содержатель-

¹⁷ См. об этом применительно к стихотворению «Мой путь» в статье В. Г. Базанова «Об одном стихотворении» (в кн.: Есенин и русская поэзия, с. 54).

¹⁸ Ср. схожую метафору у Маяковского в русле той же темы непонятого поэта: «Слов моих сухие листья ли заставят остановиться, жадно дыша?» (Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 108).

¹⁹ Индивидуализированная фольклорность является одним из существенных моментов эстетической общности Есенина и Лермонтова, автора «Песни... про купца Калашникова», «Колыбельной», «Демона» и других произведений, в основе которых лежат народные легенды, сказания и песни.

ные. По воспроизведенной поэтом картине осени можно изучать природу Рязанщины, но можно судить и о природе внутреннего видения мира, о нравственном состоянии поэта в один из последних приездов на родину. Ощущение близости «предназначенного расставанья» окрашивало милые сердцу картины в тона меланхолические, свойственные жанру лирического монолога, медитации, размышления о прожитой жизни. «Память жанра» и настроила поэта на «волну» близких ему лермонтовских образов.

В лирике последних лет идеальным началом, противостоящим «заблуждениям страстей», выступают у Есенина надежды на очищающую силу любви. Лирический цикл стихотворений «Любовь хулигана» (1923), посвященных А. Л. Миклашевской, «Персидские мотивы» (1924—1925) с центральным лирическим образом «персиянки» Шаганэ близки по нравственной проблематике любовной лирике Лермонтова и основной любовной коллизии поэмы «Демон». Иллюзорны упования Демона на любовь: он не исторгнут ею из сферы зла и одиночества. Не избавился от своего «Черного человека» и Есенин вопреки порывам к новой, просветленной любовью жизни. Тема обманутой любви пронизывает творчество обоих поэтов, отражая одну из особенностей их мировосприятия. Так, еще в поэтической молодости возник у обоих поэтов символический образ нищего, просившего хлеба — любви. У Лермонтова («Нищий», 1830):

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

(1, 149)

У Есенина («Нищий с паперги», 1916):

Она чужда ему теперь,
Забыла звонную жалейку.
И как пойдет, спеша, за дверь,
Подаст в ладонь ему копейку.

(1, 275)

При всем чисто есенинском реалистическом колорите этого стихотворения (У нищего глаза, «как выцветший лопух»; сам он «когда-то славный был пастух», любовь его была, как «пьяный соп в меже зеленой», и т. д.) лермонтовская мысль и лермонтовский образ, а вместе с ними и мелодия лермонтовского стиха (метрически вылившаяся у обоих поэтов в четырехстопный ямб) оставили свой след в творческом сознании Есенина.

Любовная лирика, как и пейзажная лирика, — сфера наибольших созвучий между поэтами разных веков, их мыслями и чувствами. В этой же сфере наиболее очевиден интерес младшего поэта к опыту предшественника в поисках новых средств мелодической выразительности стиха.

Подчеркнуто переводятся у Есенина в иной ритм понравившиеся слова лермонтовского «Завещания» («Пускай она поплачет... Ей ничего не значит»).

Пусть она услышит, пусть она поплачет.
Ей чужая юность ничего не значит.

(1, 215)

Трехстопный ямб переводится в шестистопный хорей с сильной цезурой после третьей стопы. Повторяемость этой цезуры и симметричность интонационного рисунка, как и синтаксический повтор в пределах одного стиха, усиливают напевность мелодии, ее правильный равномерный строй.

Стих Лермонтова напевен и музыкален. Есенин развивает музыкальность за счет напевности. Он не терпел метрических сбоев, несовпадений синтаксических единиц с метрическими (*enjambements*) и признавался в этом в беседе с друзьями-литераторами, например с Н. Вержбицким, И. Грузиновым. В беседе с последним он прямо говорит о Лермонтове: «Я учился и учусь стиху на конкретном стихотворном материале. Переносы предложения из одной строки в другую в первый раз я заметил у Лермонтова. Я всегда избегал в своих стихах переносов и разносок. Я люблю естественное течение стиха. Я люблю совпадение фразы и строки».²⁰

Доведя до совершенства интонационные акценты живой разговорной речи, свободно укладываемой в ритмы

²⁰ Воспоминания о Сергее Есенине. М., 1965, с. 282, 403.

стиха (качество, придававшее особую задушевность стиху Лермонтова), Есенин в то же время стилизует свой стих под народный — опять же ритмом, симметрией интонационного рисунка, кольцевой структурой созвучий в строках и строфах, анафорическими зачинами, концовками, повторяющимися ударный стих. В статье «Ключи Марии» Есенин писал о значении для искусства народного орнамента. Эта же мысль получила новаторское воплощение в его поэтическом творчестве. Обладая склонностью к «песенному слову», к песенной лирике вообще, поэт исходит в своих стихотворениях прежде всего из напевности, из звукового единообразия стиха, из орнаментальной «выровненности» мелодии.

Не только народные песни, но и литературный романтический стих обладал высокой напевностью. В поэзии Лермонтова и Есенина как бы сливаются в единое целое эти две сферы — реалистическая народная поэтика и поэтика романтизма. Особенно показательно такое слияние в любовной лирике обоих поэтов. С одной стороны, в основе каждого стихотворения как будто лежат вполне реальные жизненные ситуации, индивидуальные для каждого из поэтов. С другой стороны, эти индивидуальные ситуации совпадают нередко с более или менее устойчивыми сюжетными коллизиями народной любовной песни (встреча—разлука, разлюбить—полюбить, радость—печаль и т. д.). Смысловые и лексические контрасты, характерные для народной песни, народных поговорок и пословиц, характерны и для романтической поэзии. Скажем, есенинское «Как мало пройдено дорог, как много сделано ошибок» по форме несомненно родственно лермонтовскому «Мне грустно оттого, что весело тебе»: и в том и в другом случае концовочные, ударные строки, заключающие в себе какой-то смысловой итог, построены по образцу народных афоризмов, на контрастном лексическом фоне.

Еще более разителен этот параллелизм в ряде любовных стихотворений. Приведем несколько примеров.

Есенин

Ведь разлюбить не сможешь ты,
Как полюбить ты не сумела

(1, 256)

Лермонтов

Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.

(2, 143)

слова»; открытый в душе «родник, простых и сладких звуков полный»).

Сопоставляя поэзию Лермонтова и Есенина, нельзя не заметить, что большинство соответствий относится либо к сфере фольклорных отражений (с гораздо большим приближением к ней Есенина), либо к сфере романтического мировосприятия, которое у Есенина в значительной мере утратило классические формы литературы.

Вопрос о фольклоризме обоих поэтов в достаточной мере изучен; что же касается их романтического мировосприятия, то этот вопрос до настоящего времени вызывает постоянные споры.²²

Лежащим на поверхности признаком романтического мировосприятия является разделение сущего на резко противостоящие явления — добра и зла, идеалов и действительности, неба и земли, рая и ада, героев и толпы и т. д.

Соответственно полярен и мир человеческих эмоций: любви противостоит ненависть, смирению — возмездие, трусости — подвиг, страданию — бунт. Каждое из чувств абсолютно, неделимо и максимально. Гиперболизация страстей, интенсивность и контрастность изобразительных средств — красок, экспрессивных речений и т. д. — верные опознавательные вехи романтического мировосприятия. Категоричность классификации явлений, повышенная эмоциональность восприятий, гиперболизм и солипсизм как средства утверждения личности могут быть проявлением особой системы, особого метода мышления и определенного направления в искусстве. Но те же особенности мировосприятия могут быть и свойством возрастной психологии. Молодость государственных формаций, исторические периоды, отмеченные подъемом революционных настроений, сопровождаются, как правило, господством романтического направления в искусстве; но и в промежуточные периоды молодость творческих натур редко обходится без романтических настроений, без романтической эстетики. Скажем, Байрон, Виктор Гюго, Марлинский являются не только яркими представителями, но и

²² Имеются в виду споры о соотношении романтизма и реализма в творчестве Лермонтова. По отношению к Есенину есть установившаяся традиция считать его поэтом-реалистом, но при этом почти во всех работах, посвященных стилистике его поэзии, говорится о «романтизации» каких-то явлений, о романтической поэтике как составной части его стиля.

теоретиками художественного романтизма как направления, выразившего наилучшим образом дух революционной Европы.

Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Горький — большинство крупных писателей отдали значительную дань романтизму в свои молодые годы, не став романтиками по убеждению, — более того, будучи крупнейшими представителями реализма.

В высказываниях и самооценке этих писателей можно найти множество подтверждений мысли об опосредствованных самой историей связях их романтизма с психологией молодости.

Так, Пушкин ознаменовал свою зрелость прямым отречением от «романтических затей» (в известных строках из «Евгения Онегина»: «Иные нужны мне картины» и т. д.). В ту пору для поэта уже стал утомителен «оглушающий» язык страстей, пали нерушимые грани между пороками и добродетелями, смешались в многоцветную палитру белые и черные краски. И. С. Тургенев, в молодости азартный романтик, выделял в романтизме молодой вгоизм, восторженность и революционность.²³

С. Лермонтовым обстоит дело сложнее. Создатель вершинных образцов русского романтического искусства, он в то же время был и основоположником психологического направления в русском реализме. Романтизм Лермонтова, сложнейшим образом переплетающийся с реализмом, нельзя объяснить одними особенностями возрастной психологии. Тем не менее Лермонтов неоднократно указывал на преходящий характер своих романтических увлечений. Общеизвестна оценка «Демона» в «Сказке для детей».

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ: меж иных видений,
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебной-сладкой красотой,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималася — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделился — стихами!

(4, 174)

²³ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 1. М.—Л., 1960, с. 212.

Еще более отчетливо изменение эстетической позиции связывается поэтом с возрастной психологией в стихотворении, адресованном С. Н. Карамзиной:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор.

(2, 188)

Вряд ли стоит подвергать сомнению истинность этого признания, относя за счет поэтического порыва критику «безобразной красоты» романтизма. В поэтике Лермонтова и в ранний период мы не найдем «чистой» романтической палитры, как, скажем, у Марлинского. Юный поэт отзывчив и на чистые тона, и на полутона. Он владеет в совершенстве тайной яркого цветового эффекта. Вот, например, характерный живописный этюд; в рамке — символическая «птичка рая» (надежда):

Лазурь небес — ее спина,
Головка пурпур, на крылах
Пыль золотистая видна, —
Как отблеск утра в облаках.

(1, 202)

Та же роскошь колорита и в описании вечера:

Когда садится алый день
За синий край земли.

(1, 308)

А рядом совсем другой, спокойно и естественно освещенный вечерний пейзаж:

Краснеючи, волнуется пырей
На солнце вечера. Над головой

Было бы ошибкой считать, что в последние годы жизни Лермонтова не было в его поэзии и прозе романтически приподнятых образов, эмоциональной взволнованности повествования, ярких красок. Кавказ по-прежнему оставался в поэтической живописи Лермонтова пышным и ярким. Вновь возникшее видение паруса в «Герое нашего времени» сохраняет свою символическую выразительность. Короче, романтическая стилистика пронизывает повествование, свободно и органично вливаясь в русло психологического реализма.

При желании можно в «Бэле» и «Тамани» увидеть сколько угодно «романтических» ситуаций, но вся совокупность этих и других ситуаций дает такое реальное и многостороннее, исторически и психологически обусловленное изображение героя и его времени, что очевидно родство самого метода изображения с методом, которым Пушкин создал образы Онегина и Бориса Годунова.

Вот в этом русле реалистического мышления со склонностью к романтической поэтизации отдельных явлений и возможны сопоставления Есенина с Лермонтовым.

Мы уже говорили о новом «парусе» поэта революционной эпохи, связавшего традиционный романтический образ-символ с обстоятельствами крестьянской революции, говорили о романтизации революционного переворота, современником которого был поэт, о его идеалах и разочарованиях, создавших коллизию мечты и действительности, Руси советской и Руси уходящей, жизни общественно-активной и жизни кабацкой, любви-надежды и любви-обмана.

И снова обращают на себя внимание возрастные грани мировосприятия. Поэт, душа которого «уже по-зрелому запела», отрекается от прежней романтизации крестьянского восстания и его вождя Пугачева. Размышляя о Ленине как о вожде социалистической революции, он сопоставляет эпохи:

Нет!
Это не разгулье Степки!
Не пугачевский
Бунт и трон!

(1, 334)

С годами меняется и самая тональность повествования:

Стихи мои,
Спокойно расскажите
Про жизнь мою.

(2, 138)

По наблюдениям поэта, «Года меняют лица — Другой на них ложится свет». И действительно, вспоминая «помыслы розовых дней», «чертей» и «ангелов» своей души, резкую двуполюсность восприятий («Розу белую с черною жабой Я хотел на земле повенчать», 1, 170), поэт относится к этому, как к «отговорившей», «забубенной», «ножевой» молодости, которой противостоит тишина души, перевалившей «через бурный положенный путь» («Тих мой край после бурь, после гроз... Я утих. Годы сделали дело» и т. д. и т. п.). Тем не менее и в последние годы жизни сохраняется «несказанное, синее, нежное» свечение поэзии Есенина, заманчивость «очарованных» и «таинственных» далей, грузинских «кремнистых» дорог, контрастность сочных красок («Синий туман. Снеговое раздолье, Тонкий лимонный лунный свет», «Вижу сон. Дорога черная. Белый конь»; ср. роскошный ковровый колорит «Персидских мотивов»).²⁴ Есенинское «Мне теперь по душе иное...» говорит не только о смене чувств порывистых и бурных на уравновешенные, но и об изменившемся понимании задач поэзии. В поэтическом вступлении к новому сборнику своих стихотворений («Издатель славный! В этой книге...», 1924) поэт связывает глубинное открытие для себя нового мира («Учусь постигнуть в каждом миге Коммуной вздыбленную Русь») с новыми формами художественного отражения этого мира, формами аналитическими (ср. «Разберемся во всем, что видели, Что случилось, что стало в стране»). Отречение от «старого языка» и утверждение нового художественно воплотилось у Есенина (как и у Лермонтова) прежде всего в теме родины.

²⁴ О «цветовом» изображении мыслей и чувств Есенина см. в названной выше книге Е. Наумова «Сергей Есенин» (с. 353—356); ср. о синем и золотом у Есенина: Зелинский К. Черты поэтического стиля Есенина. — В кн.: Есенин и русская поэзия, с. 65.

Неуютная жидкая лунность
И тоска бесконечных равнин, —
Вот что видел я в резвую юность,
Что, любя, проклинал не один.

По дорогам усохшие вербы
И тележная песня колес...
Ни за что не хотел я теперь бы,
Чтоб мне слушать ее привелось.

Равнодушен я стал к лачугам,
И очажный огонь мне не мил,
Даже яблонь весеннюю вьюгу
Я за бедность полей разлюбил.

Мне теперь по душе иное...
И в чахоточном свете луны
Через каменное и стальное
Вижу мощь я родной стороны.

(1, 340)

Сопоставление творчества Лермонтова и Есенина дает возможность заключить, что поэтическое родство поэтов не ограничивается отдельными темами, например темой родины, о которой чаще всего говорится в подобных сопоставлениях. Это родство состоит и в самом складе лирики обоих поэтов. Рассмотренный материал свидетельствует также и о том, что Лермонтов присутствовал в творческом сознании Есенина не только в пору литературного ученичества и не только в 1924—1925 гг., когда поэт сам неоднократно называл имя Лермонтова, но и на всем протяжении его литературной деятельности.

В воспоминаниях Маяковского о детстве, о первом знакомстве с поэзией мы сразу же встречаемся с Лермонтовым. Ему посвящен отдельный эпизод под заглавием «Дурные привычки». Это маленькая новелла о том, как мальчика, отличавшегося острой памятью, заставляли заучивать стихотворения, и среди них — лермонтовский «Спор».

«Помню — специально для папиных именин:

Как-то раз перед толпою
Соплеменных гор...

„Соплеменные“ и „скалы“ меня раздражали. Кто они такие, я не знал, а в жизни они не желали мне попадаться. Позднее я узнал, что это поэтичность, и стал тихо ее ненавидеть».¹

Итак, первое восприятие Маяковским Лермонтова сильно разнится от обычного детского восприятия лермонтовского стиха, например от восторгов и подражаний юного Брюсова, от слез мальчика Есенина.

Но если сопоставить эпизод с тем, что Маяковский писал в дальнейшем о Лермонтове (и добавим сразу — о лирике вообще), то станет очевидным, что одна из больших и постоянных для поэта тем — о правде жизни и о художественной правде — связывалась, прямо или косвенно, но достаточно часто именно с размышлениями о Лермонтове.

Начать с того, что в тексте автобиографических воспоминаний «Я сам», в которых оценка детских впечатлений дается с позиций творческой зрелости, две непосредственно примыкающие к «лермонтовскому эпизоду» главки («Корни романтизма» и «Необычайное») по композиции и по мысли связаны между собой: их тема

¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

также — поэтическое в природе и в жизни, в частности в природе и в жизни Кавказа, когда-то воспетого Лермонтовым. Чувство родины, пробужденное в мальчишке величественной красотой кавказских гор, осознается Маяковским как чувство естественно, природно возвышенное, как корни романтизма, имеющего над поэтом власть. Родной дом в Грузии, на территории старинной крепости, вспоминается без оттенка обычной для поэта иронии над «красотами»: «Крепость очетыреугольнивается крепостным валом. В углах валов — накаты для пушек. В валах бойницы. За валами рвы. За рвами леса и шакалы. Над лесами горы. Подрос. Бегал на самую высокую. Снижаются горы к северу. На севере разрыв. Мечталось — это Россия. Тянуло туда невероятнейше». (Там же).

Не случайно приведенный отрывок дал основание Л. В. Маяковской в опубликованных воспоминаниях о брате провести параллель между высоким строем души поэта («Больше всего нас привлекали в людях благородство и красота») и его первыми впечатлениями детства. К высоте гор, с которых поэт смотрел на мир вокруг себя («широко все оттуда казалось, просторно»), — и к силе чувств поэта относятся слова мемуаристики: «Вот истоки романтизма... Вот это и есть истоки романтизма».²

Во второй главке — «Необычайное» — с миром природы сопоставляется еще одна сфера, достойная, по мысли Маяковского, таких же возвышенных и романтических чувств. Поэзия горного перевала, обаяние туманной ночи в кавказском лесничестве эмоционально соотносятся с «чудом» человеческого труда: «В расступившемся тумане под ногами — ярче неба. Это электричество. Клепачный завод князя Накашидзе. После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь». (Там же). Обратим внимание на восприятие Грузии в этой беглой зарисовке. Здесь уже есть и вполне мотивированная реалиями любовь к прекрасному краю, и неразрывная связь этого чувства с мыслями о «большой» России, мечты о будущем, конкретность наблюдений, новизна взгляда. В целом три главки при свойственном Маяковскому лаконизме объяснений можно считать эстетической увертюрой к теме «Поэзия и жизнь». Здесь истоки и «рекí по имени факт», и заново открытой

² Огонек, 1970, № 30, с. 10—12.

поэтом лирики («существует — и ни в зуб ногой»), и ненависти к мертвой, лишенной современного содержания поэтике. В данном случае важно отметить, что говоря в автобиографии о собственном поэтическом методе, имеющем реалистические и романтические «корни», Маяковский вступает в область ассоциаций с Лермонтовым.

Об отношении Маяковского к Лермонтову написано немало работ, что подтверждает органичность темы.

Кроме трудов, в которых раскрывается значение классического наследия в целом для творчества Маяковского, в том числе и литературного наследия Лермонтова,³ назовем специальные исследования на интересующую нас тему.⁴ Сделанные наблюдения свидетельствуют о том, что имя Лермонтова, как и имя Пушкина, неоднократно и не случайно называется Маяковским. Эти имена являются опорными в суждениях поэта о классическом наследии вообще. Говоря о необходимости совершенствовать мастерство советских поэтов, о творческой учебе у классиков, Маяковский постоянно обращался к поэзии Лермонтова и ставил ее в пример, даже когда иронизировал над устарелостью старой поэтики вообще. Многие строки поэм и стихотворений Лермонтова в перифразах и цитатах использовались Маяковским (чаще всего в пародийных це-

³ О значении творчества отдельных писателей — Державина, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Льва Толстого и др., а также классических традиций вообще для Маяковского см. в кн.: «Маяковский и проблемы новаторства» (М., 1965) статьи В. В. Кожина «Маяковский и русская литература» и Э. С. Паперного «Неготовыми дорогами», где дана и библиография вопроса. См. также в сборнике «Вопросы советской литературы» (кн. III. М.—Л., 1956) статьи В. А. Ковалева «Борьба за творческое развитие классических традиций в советской литературе (послевоенный период)» и В. В. Тимофеевой «О традициях русской классической литературы в поэзии В. Маяковского», где указаны наиболее существенные работы по названной проблеме.

⁴ Плиско Н. Лермонтов и Маяковский. — 30 дней, 1938, № 7; Розанов И. Маяковский и Лермонтов. — Литературная учеба, 1940, № 4—5; Петросов К. Г.: 1) О русской поэтической традиции и лирическом герое раннего Маяковского. — Учен. зап. Коломенск. пед. ин-та, 1958, т. III; 2) О лермонтовской традиции и лирическом герое послеоктябрьской поэзии Маяковского. — Учен. зап. Коломенск. пед. ин-та, 1961, т. V; 3) Маяковский и Лермонтов. — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963; 4) Эволюция образа поэта в творчестве Маяковского. — В кн.: Проблемы реализма. Ярославль, Сев.-зап. кн. изд., 1966.

лях) в его собственных поэмах и стихотворениях. При этом сатирически осмысляются не лермонтовские строки, а те явления, против которых направлены пародийные реминисценции. Образы, стихи Лермонтова из «Демона», из стихотворений «Последнее новоселье», «Воздушный корабль», «Спор», «Выхожу один я на дорогу...», «И скучно и грустно...», «Парус» и других можно встретить в поэмах Маяковского «Про это», «Хорошо!», во многих стихотворениях, иногда даже в заглавиях стихотворений («Без руля и без ветрил»).

Поэзия Лермонтова была всегда «под рукой» у Маяковского, жила активной жизнью в памяти поэта. Но существуют убедительные свидетельства о внутренней творческой близости обоих поэтов в восприятии ими существенных жизненных явлений — близости, позволившей Маяковскому сопоставить свою судьбу с судьбой Лермонтова в поэме «Про это», побудившей Маяковского выступить в его защиту от попыток вульгарных социологов обеднить представление о ценности поэзии Лермонтова (стихотворение «Марксизм — оружие, огнестрельный метод...»). Близость, которую сам Маяковский охарактеризовал понятием «общей лирики лента» (6, 76), — близость не поверхностная. Немного найдется явлений в русской классической поэзии, о которых поэт, не склонный к комплиментам, мог бы сказать подобные слова.

В работах К. Г. Петросова эта внутренняя близость лирической позиции таких несхожих, казалось бы, между собой поэтов, как Лермонтов и Маяковский, показана наиболее глубоко и разносторонне. Исследователь прослеживает эволюцию в отношении Маяковского к Лермонтову. Он выделяет два периода в творческих контактах поэтов: дореволюционный период — время трагического бунтарства поэта, противопоставившего себя буржуазному обществу, и середину двадцатых годов, когда с лермонтовским максимализмом поэт обратился к изображению духовных устремлений личности — устремлений созидательных, окрыленных задачами строительства нового коммунистического общества, и устремлений обличительных, направленных против сил и традиций старого мира.

В раннем творчестве Маяковского — в трагедии «Владимир Маяковский»; в поэмах «Война и мир», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»; в цикле стихотворе-

ний 1916 г., посвященных теме поэта («Никчемное самоутешение», «Братья-писатели», «Ко всему», «Мрак», «Следующий день», «Себе, любимому»), в любовной лирике, в поэме «Человек» — К. Г. Петросов оттеняет такие существенные особенности лирической позиции поэта, как ярко выраженное личностное начало, романтическое мировосприятие, исключительность и титанизм лирических переживаний, отражавших особенности внутреннего мира лирического героя и в то же время особенности исторической эпохи. Одиночество поэта, стремившегося к свободе личности в обществе, которое не могло предоставить этой свободы, было глубоко трагическим; исповедь и проповедь поэта-пророка, поэта подвижника и избранника, не понятого людьми, но посвятившего им жизнь, были глубоко гражданственными; любовная тоска поэта высочайших нравственных, но неудовлетворенных идеалов несла и социальный смысл — это были черты, которые, с одной стороны, нашли, как показывает исследователь, глубоко индивидуальное выражение в новаторском творчестве Маяковского, с другой — продолжали на новой исторической основе прогрессивные традиции русской классической поэзии, и в первую очередь традиции свобододобивой, глубоко личностной, трагической музыки Лермонтова-романтика. К. Г. Петросов убедительно сопоставляет с творчеством раннего Маяковского, лирический герой которого, по справедливому утверждению исследователя, романтичен, «избраннический» цикл политической и любовной лирики Лермонтова 1830—1831 гг., поэмы «Демон» и «Мцыри», стихотворения, посвященные теме поэта, — «Кинжал», «Пророк», «Журналист, читатель и писатель».

В лирическом герое послеоктябрьской поэзии Маяковского К. Г. Петросов также находит черты эмоционально-психологической близости цельным натурам, героям баллад и поэм Лермонтова. Пафос высокой, подлинно чело-вечной любви освещает внутреннюю жизнь лирического героя поэмы «Про это», но свойствен ему и трагизм, вызванный муками неразделенной любви, конфликтом одинокой личности с «толпой», в данном случае — с нэпманским меццанством. По мнению автора, это последняя дань Маяковского лермонтовским мотивам одинокого бунтарства, «избранничества», жертвенности. В условиях советского общественного уклада трагические настроения

преодолевались поэтом, и в произведениях, написанных после 1923 г., где так или иначе возникают лермонтовские образы, мотивы, темы (стихотворения «Тамара и Демон», «Владикавказ—Тифлис», «Марксизм — оружие, огнестрельный метод...» и др.), обозначилась тенденция развенчания высокого демонизма, «деромантизация тех явлений действительности, которые угрожали духу коллективизма, основам советского общества» (К. Г. Петросов. Маяковский и Лермонтов с. 114, 122).

В целом верная постановка вопроса о традициях Лермонтова в творчестве Маяковского, об их эволюции и наполнении новым содержанием нуждается, однако, на наш взгляд, в некоторых уточнениях и дополнениях.

Так, не до конца ясным остается вопрос о лиризме Маяковского как об одном из типологических проявлений литературной преемственности. Но в какой-то мере можно определить и некоторые генетические линии, поскольку речь идет о сознательной творческой позиции, утверждая которую поэт обращался (в свойственных ему новаторских формах) к тем или иным литературным ассоциациям.

Лиризм Маяковского претерпевал значительные изменения во времени, но рано обозначились его сравнительно устойчивые особенности.

Идейная направленность, социальный пафос, гражданская активность дооктябрьского творчества Маяковского резко выделяли голос поэта среди современников декадентов. Грандиозность, космизм, исключительность образов и чувств, романтическое звучание бунтарской, революционной поэзии Маяковского в целом, задумчивость интимных лирических переживаний характеризовали направление, у которого была своя классическая традиция. В истоках его тот «героический лиризм», который был характерен для Лермонтова.

В диапазоне новых звучаний поэзии Маяковского были свои «медногорлые сирены» и свои флейты, марши и ноктюрны, «ласка и лозунг», свои проклятья и молитвы. Маяковский кричал небывалыми словами о бесчеловечности империалистической бойни, о губительном хаосе городов, о продажности любви, чести, человеческого достоинства в стане «сытых и довольных», — и в искренности этого крика, в обгаренности чувств живой кровью

сердца мы узнаем поэтический темперамент, родственный темпераменту Лермонтова.

Замахнувшись на земных властителей и штурмуя небо, Маяковский зажигал, однако, на поэтическом небосклоне «новые звезды», отчетливо сознавая, что «если звезды зажигают, — значит — это кому-нибудь нужно» (1, 60).

Подчас это были новые социальные идеалы, и им соответствовала новая «классовая» символика неба, как, например, в поэме «150 000 000»:

Никто,
никто не избежит возмездья —
звезде,
и той
не уйти.
К бобрам становитесь,
генералы созвездья,
к блузам — миллионы млечного пути.
(2, 149)

Подчас — новые земные молитвы богу-человеку.

Выйдь
не из звездного
нежного ложа,
боже железный,
огненный боже,
боже не Марсов,
Нептунов и Вег,
боже из мяса —
бог-человек!
Звездам на мель
не загнанный ввысь,
земной
между нами
выйди,
явись!
.....
Твое во имя
биться дабы,
в громе,
в дыме
встаем на дыбы.
(2, 123)

Можно ли считать подобные «молитвы» снижением высокого образа, «деромантизацией»? Нет, приведенные строки, несмотря на свою ироническую и сатирическую

тональность, имеют и определенное лирическое содержание, утверждают идеальные для поэта ценности — мечту о свободном и сильном человеке, поэтизацию земной любви.

В литературе неоднократно указывалось, что Маяковский, трактуя некоторые темы своей ранней поэзии в лирической тональности, близкой Лермонтову (тема поэта-гражданина, поэта-избранника, поэта-пророка, не понятого современниками, тема трагической любви и т. д.), развивал в то же время и жанровые формы, сходные с лермонтовскими: лирический монолог, героическая поэма, стихотворные «разговоры», ораторская речь и т. д. В полной мере это относится и к жанровой разновидности «молитвы»,⁵ осовремененной поэтом и наполненной новым идейным содержанием, совместившей лирическую тональность с иронической и сатирической (как это часто бывает и у позднего Маяковского), но сохранившей и свою искреннюю эмоциональную устремленность к желаемому — свойство всякой молитвы. Вспомним, например, строки из «Облака в штанах»:

Всемогущий, ты выдумал пару рук,
сделал,
что у каждого есть голова, —
отчего ты не выдумал,
чтоб было без мук
целовать, целовать, целовать?!

(1, 195)

В первые послеоктябрьские годы происходит временный отход поэта от собственно лирического осмысления действительности. Будничные дела молодой республики, пропаганда нового быта воспринимались Маяковским только как темы эпические. Но уже в 1922 году поэт осознает правомерность личностного начала в советской поэзии, которая становилась тем сильнее и богаче, чем индивидуальней, одухотворенней, человечнее звучали

⁵ Как известно, у Лермонтова есть несколько «Молитв» («Я, мать божия, ныне с молитвою...», «В минуту жизни трудную...», «За все, за все тебя благодарю я...» и др.), лишенных чисто религиозного содержания. Среди них шутовская «Юнкерская молитва» и раннее стихотворение «Не обвиняй меня, всемогущий...» с его атеистическим предпочтением «грешных песен» «тесному пути спасенья».

голоса поэтов. Сфера лирического, лично прочувствованного, страстно пережитого расширялась для Маяковского: в нее входили большие и малые заботы дня — личные и гражданственные, политика и труд, духовная жизнь человека, все мелочи ежедневного быта. За эту лирику, освященную высокими нравственными идеалами, Маяковский и вступил в бой с пролеткультовскими ортодоксами, не признававшими личностного начала в революционной поэзии.

В поэме «Пятый Интернационал» хорошо известны полемические строки на эту тему.

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультца
все равно что неприличность.

А по-моему,
если говорить мелкие вещи,
сколько ни заменяй «Я» — «Мы»,
не вылезешь из лирической ямы.
А я говорю
«Я»,
и это «Я»
вот,
балагуря,
прыгая по словам легко,
с прошлых
многовековых высот,
озирает высоты грядущих веков.

(4, 122)

Обращает на себя внимание указание на литературную преемственность такого рода понимания лирики — в исторической перспективе, от прошлого к будущему. Творческим осуществлением замысла говорить о личном на уровне «многовековых высот» были поэмы «Люблю» (1922) и особенно тесно связанная с лермонтовской традицией поэма «Про это» (1923). «Про это» — поэма о любви высокого нравственного звучания, высоких гуманистических идеалов, о цельности человеческой личности. Утверждению этой темы соответствует в поэме лексика самого высокого ряда.

Эта тема придет,
прикажет:
— Истина! —

Эта тема придет,
велит:
— Красота!
(4, 138)

Молитва у Будды, распятие, «красношелкий» огонь знаменосца — таков стиль метафор, художественно воплощающих тему любви в поэме. Маяковский и раньше находил потрясающей силы слова и образы для рассказа о любовных переживаниях. В дореволюционной лирике, в поэмах «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Люблю» поэт создал развернутые тропы «любви-оркестра», «любви-пожара», «любви-пытки», «любви-кошмара». Любовь по-рубенсовски земная и любовь-евангелие — вот диапазон «миллион» воспетых поэтом «больших и чистых» любовей и маленьких «любочков».

Любовь «человека из-за семи лет», ставшая предметом лирического переживания в поэме «Про это», отличается от «темы личной и мелкой, перепетой не раз и не пять», своей устремленностью к всеобщему счастью человечества:

Что толку —
тебе
одному
удалось бы?!
Жду,
чтоб землей обезлюбленной
вместе,
чтоб всей
мировой
человечьей гущей.
Семь лет стою,
буду и двести
стоять пригвожденный,
этого ждущий.
У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех,
за всех расплачусь,
за всех расплачусь.
(4, 171—172)

Но вместе с устремленностью в будущее жертвенность, трагичность любовного чувства, которое лирический герой

отстаивает в столкновении с «обезлюбленным», пошлым миром нэпманского мещанства, напоминает о мотивах ранней любовной лирики Маяковского, традиционно связанных, как уже говорилось раньше, с лирикой Лермонтова. Есть и в самом тексте поэмы косвенные указания на эту традицию. Вообще в русле определенной традиции или при намеке на нее у Маяковского, как правило, в метрическом строе самого стиха получали отзвук особенности исходной поэтической системы. Вспомним пушкинские ассоциации в «Юбилейном»: «Я даже ямбом подсюсюкнул, чтоб только быть приятней вам» (6, 54).

Во вступлении к поэме «Про это», где идет речь о классической красоте темы любви, звучание и лексика стиха Маяковского непривычно, подчеркнута гармонизируются, стих становится напевным, плавно-ритмичным, приближаясь к правильным трехсложным метрам, имитирующим ритм вальса, о котором говорится в тексте («только вальс под нос мурлычешь с креста», 4, 138). Известную ритмическую законченность — иллюзию кружения — придает тексту и анафорический зачин четверостиший (редкий пример регулярных строф у Маяковского: «Эта тема придет, вовек не износится»; «Эта тема ко мне заявила, гневная»; «Эта тема пришла, остальные оттерла») (4, 138—139, и т. д.). Звуковому рисунку соответствуют и сравнения («я кружил поэтической белкой и хочу кружиться опять», 3, 137). Анафорическая строфика, мелодичность стиха, трехсложные метры — особенности не только лермонтовского стиха, но о лермонтовской поэзии напоминают и некоторые образы: любовная страсть сравнивается с грозой, с диким зверем, быть может, с барсом, который, «ярясь», готовится к прыжку; с гневной Немезидой, с мстительным ножом.

В завершающих строках поэмы «Про это» в главке «То, что осталось», поэт, продолжая сквозную мысль о силе лиризма, подытоживает: «...небо попрежнему лирикой звездится». Понятия-символы — «небо», «звезда» — указывают на высоту и романтическое звучание образного ряда. Ассоциативно они вызывают в памяти мир звездных образов Лермонтова. Звезды у Лермонтова реально светят, как в стихотворении «Вверху одна Горит звезда...», напоминают очи любимой, «лучами весело играют», слушают песни ангелов; в сокровенную минуту поэт видит, как «звезда с звездой говорит». Звезды неза-

социациям с Лермонтовым. Сюжет поэмы «Про это» не похож на сюжет кавказской поэмы Лермонтова. Аналогия начинается в сфере психологической и общественной проблематики. Как и Лермонтов, Маяковский, говоря о себе, говорил о времени, о его насущнейших проблемах. Поэма «Про это» написана «по личным мотивам об общем быте». Ее содержание героично и трагично: бой с обывателями, с толпой, бросающей камень в поэта, проповедующего, как и лермонтовский пророк, «любви и правды чистые ученья».

Слухом в ухо!
Хватай, клеветца!
И так я калека в любовном боленьи.
Для ваших оставьте помоев ушат.
Я вам не мешаю.
К чему оскорбленья!
Я только стих,
я только душа.
А снизу:
— Нет!
Ты враг наш столетний.
Один уж такой попался —
гусар!
Понюхай порох,
свинец пистолетный.

(4, 176)

Как видим, Маяковский прямо сопоставляет свою поэтическую судьбу с нелегкой судьбой Лермонтова, ставшего жертвой клеветы, а может быть, и вспоминая его слова из стихотворения «Слава»:

Я не страшился бы суда,
Когда б уверен был веками,
Что вдохновенного труда
Мир не обидит клеветами.

(1, 306)

Враги оклеветали поэта. Борьба вокруг Лермонтова началась еще при его жизни — вскоре после того, как стала известна всей России его «Смерть поэта».

Лермонтова не могли не возненавидеть в том стане, куда попали разящие стрелы его поэзии, — «в жадной толпе, стоящей у трона», в гостиных «светской черни». Отсюда и формы борьбы: светская салонная сплетня, клевета, злословие, стремление всеми и всяческими средств-

вами очернить подлинный ум, талант и общественный темперамент поэта — приемы, испытанные уже на Пушкине. Вот он, мутный источник пресловутой легенды о Лермонтове.

Теперь, когда в работах Э. Герштейн, И. Андроникова, в публикациях карамзинского архива документально подтверждены предположения о политической интриге царской фамилии, III отделения и Министерства иностранных дел, направленной против неугодного двору поэта, легко прослеживаются пути распространения традиционной клеветы на Лермонтова — легенд о его литературной непрофессиональности («почитал себя не чем иным, как любителем, и, так сказать, шалил литературой»),⁶ подражательности («протеизма»), его легкомыслии и неуживчивости как основной причины дуэли и гибели поэта и т. д.

А. Блок заметил: «... для „большой публики“ Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. „Свинец в груди и жажда мести“ принимались как девиз плохонького бреттерства и „армейщины“ дурного тона» (5, 25). О том, как складывалась легенда о Лермонтове, П. Антокольский писал: «... так гримировали и причесывали Лермонтова довольно усердно и не без успеха. Его изображали в отрыве от среды, от эпохи, даже от его собственной несчастливой, трудно сложившейся жизни, как существо, собственной своей гениальностью обреченное на одиночество, изгнание, гибель. По существу это было по-смертным продолжением ссылки и тех хлопот, которые доставила жизнь Лермонтова жандармам и епархиальному начальству.

Тем же занимались и современники — друзья, случайные знакомые его, поклонники и поклонницы, передававшие потомству свое впечатление от Лермонтова. Как это часто бывает с мемуаристами, они во многом погрешили перед истиной. Они сделали Лермонтова нелюдимым, выделили в нем „демоническое“, тяжелое, неприятное. И тень от черного крыла ранней гибели заслонила от них живое, смуглое лицо того юноши, с которым им посчастливилось встретиться в жизни».⁷

⁶ Соллогуб В. А. Из воспоминаний. — В кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 268.

⁷ Антокольский П. Наш Лермонтов. — Знамя, 1941, № 7—8, с. 177.

Маяковский одним из первых ощутил остроту социального конфликта Лермонтова с «праздною толпой» и, встав под знамена высокой, революционной, подвижнической, жертвенной гражданственности нового века, сравнил свою судьбу с судьбой славного предшественника, автора «избраннического» цикла лирики, посвященного родине и женщине (1830—1831). «За дело общее, быть может, я паду» («Из Паткуля»); «Кровавая меня могила ждет, могила без молитв и без креста» («1831-го июня 11 дня»); «Ты будешь ли моей защитой перед бесчувственной толпой?» («Романс к И...»); «...голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет» («Когда твой друг с пророческой тоскою...») — вот основные мотивы этой «избраннической» лирики.

С лирикой Лермонтова традиционно связаны осознание любви как чувства грандиозного, цельного и бескомпромиссного, далекого от эгоизма и бытовой размельченности, высокая жертвенная трактовка темы поэта, восхищение могучей красотой природы, в частности величественными горами Кавказа. Все это — характерные черты романтической лирики, отличавшейся единством идеального и реального видения мира.

Романтизм Маяковского — составная часть его лиризма. Поэт, с детства ненавидевший всякое неправдоподобие и эстетизацию, на всю жизнь был потрясен, однако, большой правдой лермонтовской поэзии. Здесь нет противоречий с приводившимися словами из автобиографии о «тихой ненависти» к устаревшей поэтичности и внешней красоте.

По отношению к Лермонтову необходима особая осторожность в понимании некоторых оценок Маяковского.

Нельзя забывать, что продиктованное полемическими задачами заявление Маяковского о «полном неинтересе к Пушкину и Лермонтову» (ответ на вопрос анкеты) было сделано в 1924 г. и в том же году написано и «Юбилейное» — стихотворение, которое можно назвать программным в отношении Маяковского к классике. Почти одновременно создается стихотворение «Тамара и Демон» с его признанием в духовном родстве с центральными бунтарскими образами Лермонтова («общей лирики лента») и с его своеобразной, торжественно-иронической романтизацией природы Кавказа, — вспомним, как взволнован был поэт «красотою нетроганой», гипнозом «воды и пены

играция». Замаскированное шуткой сравнение Терека с диким зверем («совал ему в пену палку»), параллели между душевным состоянием поэта и природой говорят о многом. Ирония, шутка, сочетание высокого образного ряда с приземленно-реалистическим характерны для поэтической манеры Маяковского говорить («балагурия, прыгая по словам легко») о явлениях сложных, требующих неоднозначного осмысления. Об этом рассказывает поэт в статье «Как делать стихи» в связи с творческой историей стихотворения «Сергею Есенину». Автор ставил перед собой задачу передать читателю одновременно и уважение к поэту Есенину, и трезвое, лишенное идеализации представление о его смерти. Эмоциональная неоднородность задачи влекла и стилевую неоднородность, в которой выступила со всей очевидностью убийственная сила иронического слова, стоящего рядом со словом высоким. По схожему эмоциональному соотношению разностильных слов в стихотворении «Тамара и Демон» можно было бы тоже сделать вывод о «покушении» поэта на романтический ореол лермонтовского Кавказа. Атмосфера страстей в экзотическом окружении уступов, диких вод, скал и башен сталкивается, «презрев времена», с бытовой обстановкой и грубоватой лексикой нового века. «Взъярилась царица, к кинжалу рука», — и рядом — «А мне начхать, царица вы или прачка!». Не раз говорилось в литературе и о развенчании индивидуализма Демона, о «снижении» его образа в стихотворении «Тамара и Демон» («староват, мифология», «смердит впустую», «замертво треснется» и т. д.). Действительно, «замертво треснувшийся» Демон — это не то, что «поверженный Демон» Блока и Врубеля, как, впрочем, и Демон в американском пиджаке и желтых ботинках самого Маяковского не похож на лермонтовского царя познания и зла, хотя концепция демонизма в поэме «Человек» не менее трагична, чем у Лермонтова.

Из этих примеров можно было бы сделать вывод о принципиальной деромантизации Демона, если бы ирония Маяковского не имела еще одной эмоциональной функции, кроме «рассиропливания» высокого. Ироническими интонациями у Маяковского нередко сопровождаются наиболее интимные его лирические признания, наиболее сокровенные для него мысли. Скрывая за иронией обнаженность возвышенных чувств, поэт легко, без надо-

евшей всем морализации, вел за собой читателя по пути идеальных устремлений — не менее значительных, чем у Лермонтова. Б. М. Эйхенбаум, говоря о закономерностях наследования сложных этических и эстетических систем, писал об иронии, которая «при известных обстоятельствах и условиях может превратиться в свою противоположность — в моральную проповедь, в позицию учителя жизни. История так и поступила: по законам ее логики и диалектики лермонтовская ирония, скрывающая в себе высокие моральные и социальные нормы, обернулась потом проповедью Льва Толстого, который взял на себя роль «пророка» и стал провозглашать «любви и правды чистые ученья».⁸

Если продлить во времени это сопоставление, то мы закономерно подойдем к поэзии Маяковского, в которой объединились обе позиции (исповедь и проповедь) и лирика дружелюбно встретилась с иронией, шуткой, усмешкой — лучшими проводниками чувств для человечества, обвевшегося, по словам Лермонтова, «горькими пилюлями» морализации.

Вот почему мы можем смело доверять прорвавшимся элегическим интонациям «Юбилейного», как выражающим истинное «раскованное» отношение автора к Пушкину («Может, я один действительно жалею, что сегодня нету вас в живых»), наряду с шутливой небрежностью — данью манере и времени, сокрушавшему кумиров.⁹ В стихотворении «Тамара и Демон» можно услышать, кроме шутливых, лирические мелодии «чистого тона» — тоску поэта по сильной, освобождающей от тягостных житейских мелочей любви, острое ощущение созвучия природы человеческому естеству. Поэт указывает на лермонтовские истоки близкой ему лирической традиции. Традиция эта — в праве поэта на личное чувство, которое определяет звучание не только камерной, но и гражданской поэзии, в космическом размахе чувств и мыслей, в активности личности, постоянно находящейся в состоянии борьбы с небесными и земными силами, противостоящими счастью человека.

⁸ См.: Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 205.

⁹ Как правило, Маяковский устранил элегичность и чувствительность, когда они прорывались в прямой форме (например, известные строки: «Я хочу быть попят моей страной» и т. д. в стихотворении «Домой» — 7, 428).

Лирический герой не только ранней, но и послеоктябрьской поэзии Маяковского романтичен, поскольку его чувства гиперболы и возвышенны. И вместе с тем он исторически конкретен, облачен живой плотью, его можно увидеть и трезво оценить. В поэме «Пятый интернационал» он возвышается над современниками «выше Эйфелей, выше гор». И все же он «корнями вросших в землю ног» находится на уровне этой земли. Поэт обобщает: «Это и есть называемое социалистическим поэтом». Тот же прием характеристики героя можно встретить во многих стихотворениях Маяковского. «Товарищ Нетте» — фигура вполне реальная: он «пивал чай» и «смешно потел, стихи учал», как многие другие люди. Но он герой, и эта героическая его сущность воплощена в параллельном ряде образов, также «земных» (пароход «Товарищ Нетте», в «блюдечках-очках спасательных кругов»), но имеющих высокий символический подтекст (слава и «другие долгие дела»). Идея классовой борьбы, которая легла в основу стихотворения, обусловила и принцип его контрастной поэтики. След героя «светел и кровав». Даже лирический пейзаж как бы повторяет членение мира на два враждебных полюса.

За кормой луница.
Ну и здорово!
Залегла,
просторы надвое порвав.
(7. 163)

Романтическая контрастность образов была характерна, как уже отмечалось, и для поэтики Блока и для поэтики Есенина. Но у Блока и Есенина это чаще всего символизация эстетических представлений о добре и зле, а у Маяковского коллизия, как правило, перенесена в сферу политическую. В сюжете это символика схваток, борьбы, дуэлей; в пластике — порывистость движений; в словесной живописи — борение света и тени, противостояние цветов, резкие изломы линий; в звуковом строе стиха — взрывы ритмов, диссонансы, мелодические «бури». Приведем лишь один пример. Есенин, определяя заблуждения своей поэтической молодости, писал о соединении несоединимого («Розу белую с черною жабой Я хотел на земле повенчать», 1, 170). Для Маяковского же всегда характерен мотив противоборства, нашедший отражение

и в подчеркнутом противостоянии красок, например «цвета, красящего в белый цвет, и красного, кровавящего цветом крови» в поэме «150 000 000» — символ схватки социальных миров. Схожий мотив лег в основу стихотворения «Блэк энд уайт» (1925), построенного на многократном символическом столкновении черного и белого цвета. («Белую работу делает белый, черную работу — черный»: «У белых — доллары, у черных — нет» и т. д.). Мы намеренно сопоставили стихи разных лет, чтобы подчеркнуть устойчивый характер романтической поэтики Маяковского в лирических и эпических произведениях.

По справедливому заключению В. Альфонсова, зрительный образ у Маяковского, живописный и романтический по своей природе, особенно самобытен в лирике. «Сам лиризм Маяковского носит, так сказать, изобразительный характер. Чувства и мысли поэта, нагнетаемые до предела, как бы стремятся реализовать себя — не в слове, не в прямом высказывании, а в зримом действии, в предмете... в человеческом образе».¹⁰

В одном из наиболее зрелых произведений Маяковского, в поэме «Владимир Ильич Ленин», высоко реалистической по методу отображения действительности и истории и глубоко лиричной по напряжению выраженных в ней чувств, названные выше особенности художественной системы поэта проявились особенно явственно.

Прежде всего это относится к образу центрального героя. Мы не найдем здесь культа сильной личности, культа вождя, как он преломлялся в романтической поэзии XIX века, и в частности в раннем творчестве Лермонтова:

И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

(1, 136)

Но мы найдем знакомое нам уже по стихотворению «Товарищу Нетте...» сочетание черт реальных, земных, привычных и черт тоже реальных, но возвышающих героя над обыденностью, имеющих обобщающий смысл.

Он, как вы
и я,
совсем такой же,

¹⁰ Альфонсов В. Слова и краски. М.—Л., 1966, с. 116.

только,
 может быть,
 мысли у самых глаз
 больше нашего
 морщият кожей,
 да насмешливей
 и тверже губы,
 чем у нас.
 (6, 239)

Или иначе:

Он земной,
 но не из тех,
 кто глазом
 упирается
 в свое корыто.
 Землю
 всю
 охватывая разом,
 видел
 то,
 что временем закрыто.
 (6, 238)

В ряду символических обобщений встретим мы в поэме и развернутые романтические образы-картины (буря истории, люди — лодки, революция — корабль, вождь — рулевой), а в лирическом контексте — знакомые тропы-гиперболы (слезы — стакан, слезы — озера).

Широта исторического, социально-конкретного мышления поэта проявилась как в диапазоне тем (человечество, народ, класс, партия, вождь, личность),¹¹ так и в диапазоне художественных средств поэмы, допускающих органическое слияние символических и реальных образов, лирики и публицистики.

Это и делает поэму Маяковского произведением истинно новаторским, в котором проявились небывалые до тех пор формы лиризма, нового типа поэтичность, освещавшая суровую правду эпохи.

Итак, лиризм Маяковского — лиризм глубоко индивидуальных и широких восприятий действительности, он жизненно правдив, активен, романтичен и тенденциозен.

¹¹ См. об этом: Владимиров С. Об эстетических взглядах Маяковского. Л., 1959, с. 141.

Говоря об этих качествах своей поэзии, Маяковский почти каждый раз обращался мысленно к Лермонтову — поэту классического гражданственного лиризма. В стихотворении «Марксизм — оружие, огнестрельный метод...» (1926) снова, как и в поэме «Про это», возникает имя Лермонтова. И снова Маяковский как бы проводит параллель между собой и Лермонтовым, поскольку определению «шелуха лиризма» (о поэтичности природы у Лермонтова) относится и к нему, Маяковскому. Маяковский полемизирует здесь не только с вульгаризаторами-социологами, не сумевшими оценить значение лирики Лермонтова, но отчасти и сам с собой. Пародийные слова («Целые хоры небесных светил и ни слова об электрификации») вызывают в памяти запись в автобиографии «Я сам» («После электричества совершенно бросил интересоваться природой. Неусовершенствованная вещь»).

В стихотворении «Марксизм — оружие, огнестрельный метод...» доказательством «от противного» утверждается право поэта и на высокую лирику, и на поэзию-лозунг. В статье «Как делать стихи» Маяковский вторично в этой связи обращается к Лермонтову, вспоминая стихотворение «Выхожу один я на дорогу...». Шутливой оценке его содержания, далекого от современной Маяковскому «злобы дня», сопутствует, однако, признание высокого мастерства предшественника, умевшего с большим напряжением чувства говорить о наболевшем: «Эх, дать бы такой силы стих, зовущий объединиться в кооперативы!».

Преимственность проявилась прежде всего в том, что Маяковский выступил как личность, тип которой и для Лермонтова в свое время был идеальным: поэт-воин, поэт-трибун, «будущих былин Святогор-богатырь», чей голос действительно звучал, «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных». Достаточно привести в качестве примера хотя бы вступление в поэму «Во весь голос». Однако это вступление развивает традицию не только «железного стиха». В опосредованной форме мы найдем в ней и другую, элегическую струю лермонтовского лиризма.

Казалось бы, все направлено во вступлении в поэму против этой элегичности. «Весомо, грубо, зримо» заявляет поэт о своем уходе из «барских садоводств» поэзии на фронты «агитпропа». «Железки строк» поэзии, принципиально противопоставлены «амурно-лировым» стихам,

Слава, любовь, красота мироздания как будто бы снова выводятся за пределы содержания советской лирики.

Заглуша
 поэзии потоки,
я шагну
 через лирические томики.

(10, 281)

Задача дней, насыщенных «бряцанием боев», подсказывала Маяковскому эти трагические строки. Поэт готов встать «на горло собственной песне» в беззаветном, самоотверженном служении Родине, народу, партии. В суровом строе образов, передававших напряжение классово-вой борьбы в эпоху становления социалистического государства, в апелляции к будущему, к потомкам, способным оценить «все сто томов... партийных книжек» советского поэта, была своя светлая и неумирающая сила. Содружество поэта с жизнью («Товарищ жизнь, давай быстрее протопаем...»), ожидание «идущих светлых дней», — вся поэтическая атмосфера, создающая настроение, при котором рвется из горла песня — песня «во весь голос», — явления, родственные тому состоянию духа, о котором Лермонтов писал:

Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

(2, 149)

Характерно, что впервые мечта о поэзии «во весь голос» («реветь стараться в голос во весь») заявлена Маяковским в стихотворении, непосредственно связанном с образами Лермонтова («Тамара и Демон») и содержащем лирические интонации восхищения перед красотой мироздания. Совокупность трагической и жизнеутверждающей тональностей и была той особенностью гражданского лиризма Маяковского в поэме «Во весь голос», которая восходила к двуединому лиризму Лермонтова.

* * *

Живая сила лермонтовского лиризма нашла отражение в художественном мире еще двух поэтов, начинавших свой путь одновременно с Маяковским, — Б. Пастернака,

которого Маяковский назвал в свое время поэтом, живущим с ним в одном доме, но в разных комнатах, — и М. Цветаевой, ощущавшей духовное родство с Маяковским, — поэтом, по ее словам, «крещенным в огне и дыме» (1921).

Период творческой зрелости раннего Пастернака начинается книгой: «Сестра моя — жизнь. Лето 1917 года. Посвящается Лермонтову» (М., 1922). Много позднее автор объяснил: «Я посвятил „Сестру мою — жизнь“ не памяти Лермонтова, а самому поэту, как если бы он еще жил среди нас, — его духу, до сих пор еще оказывающему глубокое влияние на нашу литературу».¹² Поэзия Лермонтова рождала в авторе сборника чувство «чего-то совсем недавнего, непросохших следов ночного дождя или затихающих, неотзвучавших отголосков только что прокатившегося звука» — и, пытаюсь точнее определить это чувство, он добавляет: «я долго, всю жизнь льстил себя надеждой раскрыть в статье, в прозе это таинственное могущество лермонтовской сущности, эту драму свежести, что ли, ее секрет и загадку».¹³

Среди стихотворений книги «Сестра моя — жизнь» не найдется ни одного, похожего на стихотворение Лермонтова. Но первыми ее поэтическими образами являются образы стихотворения «Памяти Демона», открывающего книгу. К лермонтовскому Демону духовно и устремлен лирический герой Пастернака. Как говорит само название «Сестра моя — жизнь» в лермонтовском демонизме поэт воспринял сторону жизнеутверждающую, почерпнул в нем силы, побуждающие к познанию всех связей вселенной. Лермонтовская масштабность, лермонтовский максимализм отозвались во многих мотивах книги. Пастернак пишет о любви, о труде, о философии, о болезнях земли, дает определение души, творчества, рассказывает о грозе, о саде, о ветре, о природе вообще — и даже по этому перечислению видно, как широки горизонты внутренней жизни лирического героя, как близок духовный мир поэта духовному миру Лермонтова. Его пронизывает идея противоречивого единства мира, и связывая между собой на

¹² Из письма Б. Л. Пастернака к переводчику Юджину М. Кейдену, 1958 (архив писателя).

¹³ Из неопубликованного письма к Д. Е. Максиму, от 25 октября 1957 г.

первый взгляд разнородные явления, оба поэта прибегают к языку метафор, — у Пастернака особо утонченных и усложненных.

Стихотворению «Девочка» предпослан эпиграф из Лермонтова: «Ночевала тучка золотая на груди утеса великана», но ничто не связывает этих стихотворений по содержанию и по форме. Родство их — в единстве настроения и метафорическом способе выражения этого настроения: сама природа врывается в жизнь поэта в образе ветки-девочки, бьющейся о стекло. И поэт отвечает на это радостное и грустное соприкосновение с молодостью высочайшим напряжением чувства.

В книгах «Второе рождение» (1930—1931) и «Когда разгуляется» (1956—1959) мы встречаемся со «свойствами страсти», — которые «как Лермонтова дрожь», — и с диалектикой их борьбы, которая тоже иногда напоминает открытую Лермонтовым диалектику:

Здесь будет спор живых достоинств
И их борьба, и их закат.

И «тяжба борющихся качеств...»¹⁴ — не о Печорине ли это сказано?

Наблюдения, выраженные поэтическим языком нового века, относятся по преимуществу к области «самого небывалого и неуловимого» — к жизни человеческого духа, как он проявляется в простых естественных обстоятельствах. Бьющаяся о стекло ветка сирени, летние звезды, дыхание весны — все это «живое чудо» мира говорит за поэта о нем самом, о человеке, о добре и зле, о вечном стремлении к совершенству.

Но хочет все душа моя
Во всем дойти до совершенства, —

так звучит одно из признаний Лермонтова в стихотворении «Слава». Тот же максимализм, та же душевная напряженность в стихотворении Пастернака («Когда разгуляется»):

Во всем мне хочется дойти
До самой сути.
В работе, в поисках пути,
В сердечной смуте.

¹⁴ Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 344. Далее ссылки на это издание в тексте.

До сущности протекших дней
До их причины,
До оснований, до корней,
До сердцевины...

(465)

Но и в этом стихотворении «достигнутого торжества игра и мука» зависит у Пастернака прежде всего от реального ощущения природы. Образ совершенства найден поэтом в «дыханье роз, в дыханье мяты», в широком приволье лугов и сенокосов.

Лермонтов чаще всего субъективен в своей пейзажной живописи, в природе он видит лишь отблеск своей внутренней жизни. Пастернак больше пишет, казалось бы, о реальном мире вещей, но и он видит реальное изнутри, с поправкой на особость взгляда. Искусство, по его убеждению, есть запись смещения действительности, производимого чувством. («Охранная грамота»). Поэт впитывает в себя ритмы, краски, звучания жизни — и возвращает их миру в стихах, исполненных «круговращения земного». Поэзия «ломится в жизнь и ломается в призме» — так сформулирована эта мысль в стихотворении «Зеркало» (114). Поэт — частица природы и ее своеобразный голос. По существу это тот же субъективизм, даже солипсизм. Не случайно Пастернак и ценил в поэзии Лермонтова больше всего личностное начало.

Но Лермонтов любил исповедь. Пастернак ее не признает. Лермонтов обращался к миру как пророк и глашатай нравственных истин. Пастернак не признает и проповедей. Различие между поэтами (не говоря об исторической дистанции между ними) в сфере социальных впечатлений, в общественном темпераменте.

В книге «Сестра моя — жизнь» Пастернак рисует Демона, похожего на лермонтовского Мцыри, «брата бури». Он весь в стихии горных лавин, страсти, вечной свободы. Не случайно «Памяти Демона» предпослан эпитафия из Ленау: «Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся твои девичьи черты» (110—111). Мцыри у Лермонтова — любимый и единственный его ясный идеал (Белинский, IV, 537). Он не только жизнелюбив, но и вольнолюбив, его вольнолюбие обращено к цветущему саду природы, но объективно поэма отражала атмосферу европейских революций своего времени, с их взлетами и трагическими спадами.

В книге Пастернака о лете 1917 года нет непосредственно революционной тематики, прямого событийного отражения эпохи. Поэт считал, что он выражает время тональностью лирических признаний. В неопубликованной записке «Сестра моя — жизнь» (1957) говорится: «Заразительная всеобщность... подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды». В неприятии революционной гражданственной патетики — развилка традиции, ход в «другую комнату», говоря словами Маяковского.

* * *

Поэтический голос М. Цветаевой по-лермонтовски патетичен и страстен, нетерпим к несправедливостям мира, исполнен жажды борьбы. Высокая миссия поэта осознается Цветаевой в образах лермонтовского накала.

По нагорьям,
По восхолмьям,
Вместе с зорями,
С колокольнями,
Конь без удержу,
— Полным парусом! —
В завтра путь держу,
В край без праотцев...¹⁵

В стилистике Цветаевой сочетаются элементы классицистические (державинская торжественность самоутверждения), романтические (образ паруса), фольклорные («конь без удержу»). Синтаксис прерывистый, как будто мысль, чувство опережают приходящие на язык слова — но все вместе произносится на едином дыхании, воссоздавая неповторимую волнуемую цветаевскую интонацию.

В. Н. Орлов в своем исследовании творчества Цветаевой справедливо указывает на действенный характер ее лиризма — свойство в истоках своих лермонтовское: «В поэзии Цветаевой нет и следа покоя, умиротворенности, созерцательности. Она вся — в буре, в вихревом движении, в действии и поступке. Всякое чувство Це-

¹⁵ Цветаева М. Избранные произведения. М.—Л., 1965, с. 189. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

таева понимала только как активное действие: „Любить — знать, любить — мочь, любить — платить по счету...“. Недаром же любовь... у Цветаевой всегда „по-единок роковой“, всегда спор, конфликт и чаще всего — разрыв». ¹⁶

Ассоциации с любовной лирикой Лермонтова, с поэмой «Демон» здесь неизбежны.

Лиризм Цветаевой исполнен демонизма — сомнений, исканий, бунтарства — «взрывов и взломов». «Жив, а не умер Демон во мне!» — пишет Цветаева в стихотворении «Демон» (1925) — и снова очевидна в этом образе романтическая традиция. Мысль о родстве «демонов» с «бардами» («Крысолов», 1925) — это мысль о себе и своей литературной позиции, унаследованной от поэтов-кумиров.

Ледяной костер, огневой фонтан!
Высоко несу свой высокий стан,
Высоко несу свой высокий сан —
Собеседницы и наследницы!

В стихотворении «Поэт» (1923) автор, оставаясь во власти космических образов («путь комет — Поэтов путь»), воссоздает в то же время облик реального, земного поэта. Как Маяковский —

Он тот, кто смешивает карты,
Обманывает вес и счет,
Он тот, кто спрашивает с парты,
Кто Канта наголову бьет...

В этот период наиболее явственно проступает богоборчество Цветаевой:

Поэты мы — и в рифму с париями,
Но, выступив из берегов,
Мы бога у богинь оспариваем
И девственницу у богов!

(233)

Богоборчеству сопутствуют мотивы социальной сатиры («Хвала богатым», 1922). Один из таких мотивов интонационно и по содержанию как будто продолжает стихотворение Лермонтова «Чаша жизни»:

¹⁶ Орлов Вл. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976, с. 293.

Я знаю, я знаю,
Что прелесть земная,
Что эта резная
Прелестная чаша —
Не более наша,
Чем воздух,
Чем звезды,
Чем гнезда,
Повисшие в зорях.

Я знаю, я знаю,
Кто чаще хозяин!
Но легкую ногу вперед — башней
В орлиную высь!
И крылом — чашу
От грозных и розовых уст —
Бога!

(178)

Ораторский прием здесь — в переходе интонаций интимных, женственных, элегических — к интонациям и ритмам порыва, крика с перехваченным дыханием. Идея разрушения постепенно разрушает и созвучия, рифму.

Цветаева, у которой, по собственному признанию, два врага — «голод голодных — и сытость сытых», педшая, казалось бы, в ногу с передовыми своими соотечественниками и единомышленниками, избрала удел одинокой орлицы, покинув родное гнездо в разгар революционных событий. Именно этот образ чаще всего сопутствует ее размышлениям о родине и о себе.

Трагедия одиночества еще больше сблизила поэзию Цветаевой с поэзией Лермонтова. По удачному определению поэта В. Бокова, «Цветаева — вся! — в нерве, над бытом, в надмирной морали долгого одиночества».¹⁷ Особенно явственно звучит надрывная нота в стихотворении «Родина» (1932), предвещавшем неизбежность возвращения поэта в СССР.

О, неподатливый язык!
Чего бы попросту — мужик,
Пойми, певал и до меня:
— Россия, родина моя!

Даль, прирожденная, как боль,
Настолько родина и столь
Рок, что повсюду, через всю
Даль — всю ее с собой несус!

¹⁷ См. об этом в кн.: Огнев В. Становление таланта. М., 1972, с. 17.

Даль, отдалившая мне близь,
Даль, говорящая: «Вернись
Домой!» Со всех — до горних звезд —
Меня снимающая мест!

Ты! Сей руки своей лишусь, —
Хоть двух! Губами подпишусь
На плахе: распрь моих земля —
Гордыня, родина моя!

(297)

Цветаева связана с лермонтовской трагедийной традицией узами внутреннего родства при отсутствии внешнего подобия поэтического языка. Она ощущает себя «собеседницей и наследницей» поэта, чьи вкусы и пристрастия с детства были ей понятны и близки. Напряженная эмоциональность поэтессы искала поддержки в стихотворениях Лермонтова «Ангел», «Валерик», «Свидание», «Смерть Поэта», последнее из которых было переведено ею в 1937 г. на французский язык.

В своей поэтической деятельности Цветаева опиралась на многие явления отечественной и европейской литературы. Ее любимым поэтом был Пушкин. Лермонтова она считала второй «братственной» вершиной русской поэзии, вторым ее крылом.

Трудно говорить о прямых преемственных связях между Лермонтовым и Цветаевой при столь непохожих художественных системах. У Цветаевой другие краски, другие ритмы, другая музыка, другие слова. Но отдельные отзвуки, отблески поэзии Лермонтова в ее творчестве несомненны.

А. Н. Толстой во время Великой Отечественной войны горячо отозвался о патриотическом содержании поэмы Тихонова «Киров с нами», герои которой — люди железного мужества. Он писал: «Родина наша — колыбель героев, огненный горн, где плавятся простые души, становясь крепкими, как алмаз и сталь». В полном соответствии с этой идеей находятся, по его мнению, художественные средства поэмы: «Ритмика стиха — непреклонный марш, как поступь колонн, идущих в бой, будто отзвук грозных ударов копыт о скалу Медного всадника. Стих почти хрестоматийно ясен, точно рассказ для детей: в этом у Николая Тихонова сближение с его великим учителем Лермонтовым. Это песня сквозь стиснутые зубы».¹ «Великий учитель», — так была сформулирована А. Н. Толстым мысль о роли Лермонтова в творческой жизни Тихонова.

Сходство отдельных элементов художественной системы обоих поэтов усматривалось критикой еще в середине 20-х годов; о некоторых чертах своего поэтического родства с Лермонтовым писал и сам Тихонов. В статье «Лермонтов» (1964) он рассказывает: «Стихи и проза Лермонтова стали мне известны еще в школьном возрасте. Они имели огромную власть над моим детским воображением... в мою память вошли и остались в ней навсегда лермонтовские образы...».² Делясь творческим опытом в «Заметках писателя», Тихонов также говорил о своем отношении к Лермонтову. Неоднократно обращался он к образу и стихам поэта в предвоенной художественной прозе. Тихонову близок мятежный, неукротимый дух своего предшественника, его «колдовская лиричность». Тихонов размышляет и о перспективах лермонтовской традиции в советской поэзии и прозе, т. е. о тех

¹ См. статью А. Н. Толстого «Николай Тихонов» (1942) в изд.: Толстой А. Н. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1950, с. 345.

² Тихонов Н. Собр. соч. в 7-ми т., т. 7. М., 1976, с. 371—372. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

будущих литературных шедеврах, которые, не повторяя бессмертных страниц Лермонтова, все же будут по-лермонтовски «прозрачны и легки», став «еще богаче и гибче». И снова пройдет через них «ночное море, гроза, девушка и новый путешественник».³ Так кратко обозначил Тихонов круг своих собственных тем и лермонтовских ассоциаций — их мы и будем считать некими ориентирами в нашей теме.

Но в какой мере можно считать точным обобщенное понятие «великое учительство», когда речь идет о Тихонове и о Лермонтове? О каких критериях может тут идти речь?

Исчерпывающего ответа на этот вопрос в исследовательской литературе не существует. Много ценных наблюдений над стихом и мотивами произведений Тихонова, позволяющими говорить о «лермонтовском» их звучании или о возрождении в новом качестве «лермонтовских» тем, сделано в работах Л. П. Семенова,⁴ Б. И. Соловьева,⁵ И. Л. Гринберга,⁶ В. А. Шошина,⁷ в ряде других исследований. Опорными моментами этих работ являются: а) установление общей романтической атмосферы в поэтическом мире обоих поэтов; б) характеристика активного, действенного, героического начала, свойственного романтизму обоих поэтов, и передовых гражданственных, патристических, интернациональных его устремлений; в) указание на сочетание романтизма с реалистическим методом изображения действительности, указание на идеал высшей простоты в поэтике обоих писателей; г) выделение родственных тем в творчестве Лермонтова и Тихонова (с учетом их разного исторического наполнения) — темы поиска героя времени, темы Востока, батальной темы и некоторых других; д) установление так называемых «перепевов» — введения в текст произведений Тихонова (с определенной эстетической задачей) ли-

³ Литературная газета, 1939, 15 октября.

⁴ Семенов Л. П. Отзвуки кавказских мотивов М. Ю. Лермонтова в литературе и искусстве. — В кн.: Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939.

⁵ Соловьев Б. И. Николай Тихонов. Очерк творчества. М., 1958.

⁶ Гринберг И. Творчество Николая Тихонова. М., 1958.

⁷ Шошин В. А. 1) Николай Тихонов. М.—Л., 1960; 2) Гордый мир. Очерк творчества Н. С. Тихонова. М.—Л., 1966.

тературных героев Лермонтова, фразеологических, метрических, интонационных элементов его поэзии, хорошо известных как элементы лермонтовские; е) учет высказываний Тихонова о Лермонтове и восприятии современниками отдельных мотивов его поэзии как лермонтовских.

Говоря о различии между поэзией Лермонтова и Тихонова, исследователи указывают обычно на оптимизм Тихонова, мажорность его поэзии, гармоничность слияния в ней национальной и интернациональной тем, преобладание у Тихонова эпического подхода к явлениям жизни над лирическим. Трудно возразить против этих заключений — в основных чертах они верны (с поправкой на то, что эмоциональный мир Тихонова изменчив и подвижен во времени). Но при выделении ведущих линий его поэзии все же остается не до конца проясненным теоретическое значение указанных признаков сходства и различий между творчеством двух поэтов. Дают ли возможность эти признаки говорить о последовательно развивающихся поэтических системах, или речь идет о перекличке каких-то отдельных элементов разных художественных единств? Какие из них нейтральны и какие обязательны для представления об определенных преемственных связях?

Так, например, несомненно, что одно из направлений движения лермонтовской традиции во всех случаях связано с такой особенностью мировосприятия, как высокий гражданственный романтизм. Но в каком отношении находится с этой особенностью оптимистическая или пессимистическая направленность эмоций поэта? Обязательны ли для представления о лермонтовских традициях такие психологические состояния лирического героя, как тревога духа, сомнения, склонность к трагизму мировосприятия?

Применительно к творчеству Тихонова первым почувствовал необходимость поставить эти вопросы А. М. Горький.

Нередко бывает, что имя поэта ассоциативно связывается с каким-либо из символических образов его творчества. Так стали своеобразными эмблемами парус для Лермонтова, чайка для Чехова, буреветник для Горького и т. д.

Что касается Тихонова, то особой известностью пользуются его строки:

Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей.

(1, 117)

Дело не только в том, что найденные поэтом слова бески и звучны: в них по-своему преломилась история, дух времени, его эстетика. Вот почему образ, заключенный в процитированных строках, был воспринят в свое время и М. Горьким как ключ к поэтической индивидуальности Тихонова. Именно «Баллада о гвоздях», как и другие героические баллады поэта, дали основание Горькому увидеть в их авторе большого художника, восхищаться его «прекрасными» стихами, высоко оценить их действенный революционный романтизм.⁸

На первых же порах знакомства с Тихоновым, в середине 20-х годов, отметив поэтическую самобытность поэта, М. Горький обратил внимание и на его связь с литературными традициями, в частности с традициями Лермонтова.⁹

Что же послужило основанием для такого сопоставления? На этот вопрос нетрудно ответить, если вспомнить отношение Горького к проблеме «героического романтизма», в связи с которой и шло сравнение. Вспомним, например, его определение героической личности: «Для меня герой — вместилище всех бурь и тревог, всех сомнений и всех трагедий жизни, которая, кажется, в равной степени заслуживает и любви и ненависти к ней».¹⁰ Прямым образом эта мысль связана с восприятием Горьким Лермонтова и его творчества. «Одержимый» Лермонтов, мастер «железного стиха», обуреваемый «жадным желанием дела, вмешательства в жизнь», поэт «гордого человека», воспевавший «бессмертный огонь желания подвига», создатель традиции героического романтизма, был для Горького в то же время и поэтом тревожным, трагическим поэтом, который вечно полезен человечеству и титанической силой, и «крепкой горечью» его стихов.¹¹

⁸ См. об этом: Пошин В. А. Н. Тихонов и М. Горький. — В кн.: М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 273—300.

⁹ Там же, с. 279.

¹⁰ Архив А. М. Горького. Т. XI. М., 1966, с. 42.

¹¹ См.: Бродский Н. Л. Горький о Лермонтове. — В кн.: Горьковские чтения. М.—Л., 1949, с. 323—336.

Наиболее сочувственно воспринял Горький и Тихонова как поэта, который «пылает восхищением перед людьми большой воли, перед героями». В судьбах этих героев, как они запечатлены у писателя, Горький неизменно улавливал драматизм бурь и тревоги распутий. Насколько неприемлем был для Горького бездумный фанфарный романтизм, настолько близка ему была у Тихонова ищущая мысль, требовательные «поиски героя» как особенность национального гражданственного романтизма.

По-своему, с гуманистических позиций, прочел Горький и «Балладу о гвоздях» Тихонова. «Две давние строчки... о людях, из которых можно бы делать очень хорошие гвозди», пленили его не только внушительной, «металлической» поступью стиха, посвященного героям, но и «горестной иронией», относившейся к возможности смотреть на человека как на материал.¹² Герои баллад Тихонова сохранили для Горького обаяние, поскольку они были не материалом, а творцами истории — сражались за свободу угнетенных народов, совершали боевые и трудовые подвиги — были «красивые, храбрые, умные».

Сопоставление Тихонова — мастера баллады с автором поэтических циклов «Жизнь под звездами» (1916—1917), «Орда» (1919—1921), «Брага» (1921—1924), «Поиски героя» (1923—1929), было органичным, хотя и не всеохватывающим.

В ранних стихах Тихонова «гений бурь», «поэт-мудрец», действительно, по-лермонтовски одержимо пророчил или «новый день в невиданном сиянье», или «новую, невиданную ночь» (1, 38). Имеет достаточные психологические основания и аналогия между поэтом, воплотившим свои чувства в «железном стихе», и поэтом, который «бросил юность в век железный», ответив «чеканными гулами» на «железный зов» эпохи (1, 64, 69, 76). Но железной поступи стиха у Тихонова, как и у Лермонтова, свойственны и паузы — минуты сомнений и тревог: «Я слишком мысли ожелезил...» (1, 75). Вряд ли можно образ «людей-гвоздей» в «Балладе о гвоздях» считать «горестно-ироническим», как это предположил Горький, но в нем действительно содержался элемент творческой переоценки ценностей — поисков новой простоты в высоко-

¹² Архив А. М. Горького, т. XI, с. 42.

романтической атмосфере революционной действительности. Вспомним, как раскрывается образ «гвоздей» в стихах «Жизнь учила веслом и винтовкой...», овеянных поэзией бури, романтикой «палубы шаткой», бега «гусарских упругих коней». Оказывается, «крепкие ветры истории», штормы двух войн и революции более всего способствовали тому, чтобы поэт стал «спокойным и ловким, как железные гвозди — простым» (1, 84).

Тихонов с первых шагов своей литературной деятельности стремился найти эстетическое равновесие между «языком небес» и «языком земли»; найти эквивалент символическим «заклинаниям бурь» в нежном дыхании трав и перелесков.

Полюбить бы песенки простые,
Чистые, как воздух на заре...

(1, 50)

Эта рано обнаружившаяся в эстетике Тихонова «струя светлей лазури» и влекла его по пути поэтического совершенствования. Вот почему в зрелом творчестве Тихонова после недолгих увлечений формальными экспериментами снова становится нормой классически стройный стих.

В какой мере декларацию поэтической «простоты» можно считать эстетической позицией, унаследованной именно от Лермонтова, а, скажем, не от Пушкина? Полностью и четко разграничить два этих традиционных русла невозможно, да и вряд ли нужно. Тихонов говорил и о Пушкине как о своем учителе.¹³ Но некоторое указание на большую близость Тихонову именно лермонтовского представления о силе «слов живых» можно найти в стихах, которые создавались как раз в периоды отхода поэта от этой живой силы. Тут в некоторой мере повторилась диалектика «странной любви» Лермонтова, сложно сочетающей в себе притяжение и отталкивание от предмета любви. Во второй половине 20-х годов Тихонов как художник поставил себя в «спорные» эстетические отношения к действительности формальным новаторством и усложненностью поэтического языка, на котором он изъяснялся со своим читателем. Искусственные схемы «но-

¹³ См. об этом: Русская литература, 1959, № 1, с. 10.

вого слова» не доходили до сердца тех, к кому были обращены, как до сердца автора не всегда еще доходила поэзия новой жизни «без прикрас». О таком временном нарушении связи между поэтом и его читателем свидетельствует стихотворение «Кольцевая почта» (1928):

Отчизна сел! Отчизна роц!
Не схемой доморощенной
Ты упрекнешь меня,
Как я тебя — не тощими
Прикрасами плетня.
 Но спорим мы, наморщив лоб, —
 Не спорить нам нельзя,
 Я из породы спорщиков —
 А ты бесспорна вся.
Люблю тебя я ужас как,
Люблю я голос твой —
Мы шлем друг другу мужество
По почте кольцевой.¹⁴

Позднее поэт сам говорил, что стихи могут быть «болезненными» и «ранеными», и характерно, что сказано это в стихотворении, где ассоциативно объединены мотивы трех лермонтовских стихотворений, посвященных теме поэта, — «Поэт», «Кинжал» и «Пророк»:

Стих может заболеть
И ржавчиной покрыться,
Иль потемнеть, как медь
Времен Аустерлица,
.
Он может нищим жить,
Как в стружьях, в строчках рваных,
Но нет ни капли лжи
В его глубоких ранах.

(1, 334)

Здесь по-своему трансформировано известное лермонтовское уподобление поэзии заржавленному кинжалу. Потемневшая медь стиха — также трансформация известной метафоры — «колокола» поэзии. В образе нищего, которому уподоблен стих, мы узнаем черты «осмеянного пророка», но в целом коллизия поэта, возвышающегося над толпой, здесь повернута как бы обратной стороной: трагизм ситуации заключается не в том, что «правды чистые ученья» недоступны народу, а в том, что изранен ду-

¹⁴ Новый мир, 1928, № 3, с. 40.

ховно, стал вычурным и непонятным сам поэт. Коммуни-
кабельность поэзии нарушена по его вине.

Обратимся еще к одному мотиву, ассоциативно свя-
занному с Лермонтовым. Неоднократно в лирике Тихонова
20-х годов встречается символический образ паруса.
В стихотворении «Равновесие» (1, 169) он возникает как
реальная деталь ленинградского пейзажа середины 20-х го-
дов, увиденная глазами человека «на воскресной про-
гулке». Плывут, сменяются острова — Крестовский, Пе-
тровский, Елагин; исполнена «лучшей отваги» «цветная
плотва» гуляющих.

Когда отмелькают кульки и платки,
Останется тоненький парус...

.

И этот тоненький парус, сохранивший «парусный
нрав»,

...ветреной хочет своей головой
Рискнуть, мелководье прорвав.

Иронически трактованная картинка с натуры, запечат-
левшая «мелководье» нэпа, имела свой романтический
подтекст, свою символичность. И традиционен тут не
только беспокойный парус, рискнувший «прорвать мелко-
водье», традиционна ирония, как одна из важнейших со-
ставных частей всякого брожения духа. Не случайно
в другом стихотворении, где эмоциональный фокус также
сосредоточен на образе паруса («Листопад»), содержится
своеобразная эстетическая декларация поэта: «Мы тоже
кусаться умеем — притом Кусаться с оттенком иро-
нии...» (1, 175).

Стихотворение написано в духе «скорбных дум», до-
вольно широко охвативших поэтов-романтиков в 20-е
годы, в период перехода к новым формам борьбы за
утверждение Советской власти. Именно в это время осо-
бенно часто можно встретить в произведениях советских
поэтов отзвуки тех мотивов лирики Лермонтова, которые
заключали в себе сожаление о героических временах
истории, реквием по «богатырям». Внес и Тихонов свою
лепту в это оживление традиции. Мечтая о герое
«хотя бы непонятного покроя», хотя б о «герое сбоку»
(в стихотворении «Поиски героя»), поэт придает стиху
традиционное напевно-лирическое звучание:

Но старая шпора лежит на столе,
Моя отзвеневшая шпора...

(1, 161)

Печальны интонации стихотворения «Листопад»:

Времена ушли. Среди леса тишь,
Ветер иной — не звончатый...

(1, 174)

Но лирический акцент стихотворения не в печали — в жажде дальнего и смелого плавания, в противостоянии покою. Вся республика, по слову поэта, становится под паруса. И именно в этом контексте метафорически снова возникает образ паруса:

Так пусть непогодами быт омыт —
Сердца поставим отвесней...

(1, 175)

Своеобразна преемственно-poleмическая связь между стихотворениями Лермонтова «Могила бойца» (1830) и Тихонова «Смерть бойца» (из книги «Брага», 1921—1924). Названное стихотворение Лермонтова — одно из любимых у Тихонова. По его признанию, оно «кружило в голове», читалось вслух друзьям. Строки из него — о печальной, бесславной судьбе богатыря — цитируются в статье «Лермонтов» (7, 387):

На то ль он жил и меч носил,
Чтоб в час вечерней мглы
Слетались на курган его
Пустынные орлы?

«Богатырская» тема трагедийно звучит и в стихотворении Тихонова. Умиравший в постели человек с тоской вспоминает о былых боевых днях, о подвигах на фронтах гражданской войны:

Лучше б яма волчья — шальной шлях,
Круторебрый уральский лом.
Ему ль, точившему коготь в полях,
Умирать в углу за стеклом...

(1, 131)

Но историческая перспектива не одинакова у Лермонтова и Тихонова. Метафорический лермонтовский кинжал не заржавел — оружие героя не обесценено:

Ему принесли винтовку — ту,
Что теперь возьмет его сын...

Память о богатыре должна жить, по мысли Тихонова, «в народе и песнях» (7, 387).

Приведенные примеры из лирики Тихонова 20-х годов говорят о том или ином соответствии лирике Лермонтова. Но важно не столько констатировать сходство, сколько установить его характер. Прежде всего отметим множественность точек соприкосновения с Лермонтовым в каждом из приведенных примеров. Это и тематическое сходство (тема родины, тема поэта-гражданина, тема поисков героя), и эстетическое сходство (романтическая поэтика с осознанным стремлением к высшей простоте слова и стиха), и эмоционально-содержательное сходство (накал чувств, первенство чувств, противоборство чувств светлых и трагических). Каждая из названных особенностей нейтральна с точки зрения традиций, но совокупность их образует единство, обязательное для представления о «лермонтовском элементе». Суждения самого Тихонова подтверждают закономерность постановки вопроса о генетическом типе преемственности некоторых особенностей его лирики от поэтики Лермонтова. В статье «Заметки писателя», специально посвященной традициям Лермонтова в современной поэзии и во многом обращенной к самому автору, «тайна» лермонтовского стиха усматривается в сочетании «лихорадочного огня» с энергией «исступленного холода» и правда его поэзии в целом — в жаркой любви к родине, овеянной той «горькой поэзией», которую «бедный век выжимал из сердца ее первых проповедников». Тихонов писал о Лермонтове, как бы принимая поэтическую эстафету: «Поэт-боец выковал песню о могучем человеке, о могучей родине, которая должна быть, которая будет создана в битвах человеком, свободным от предрассудков и тьмы, человеком-победителем».¹⁵

Еще более определенно говорится об освоении традиций Лермонтова русской литературой в статье Тихонова

¹⁵ Литературная газета, 1939, 15 октября.

«Лермонтов». Автор прослеживает, как менялось с годами и усложнялось его собственное восприятие наследия поэта. Тихонов упоминает и анализирует в этой статье многие стихотворения Лермонтова — «Я не хочу, чтоб свет узнал», «1831 июня 11 дня», «Молитва» (1829), «Бородино», «Валерик», «Завещание», «Памяти Одоевского», «Родина», «Смерть Поэта», «Кинжал», «Могила бойца», поэмы «Демон», «Мцыри», «Литвинка», «Сказка для детей», «Сашка», «Песня про... купца Калашникова», план поэмы «Мстислав», драму «Маскарад», роман «Герой нашего времени», замысел трилогии. В статью включено юношеское стихотворение Тихонова «Лермонтову».

Можно ли говорить при всем этом о преемственности поэтических систем — от Лермонтова к Тихонову? Вряд ли такая постановка вопроса была бы верной, если учитывать не только сходство, но и различия, индивидуально-художественные и исторические. Лирический герой стихотворений Тихонова 20-х годов был ближайшим предвестником нового деятельного героя 30-х годов, нашедшего свое место в строю строителей социалистического общества. Этот новый герой, конечно, был мало похож на лермонтовского героя, как не похожи были 30-е годы нашего века на 30-е годы предшествующего столетия. Поэт могучих стремлений, Лермонтов не был поэтом силы торжествующе-победной. Тихонову же как поэту-романтику иной общественной формации были близки и поэзия героизма, и ощущение своей эпохи как времени «тревог живых, огней и ключей» (1, 38), но история предопределила особую сущность этих понятий и соответствующий им поэтический язык. Поэт ярко выраженного исторического оптимизма, Тихонов и в 20-х годах, когда промелькнули в его творчестве настроения растерянности и уныния (цикл «Городской архипелаг»), все же охотнее писал о молодости родной земли, о ее прекрасном, преображенном революцией лице. Основной тон его лирики, максимально приближенный к эпосу, не печален, а радостен, бодр, деловит. Начисто оказалась снятой коллизия личности и эпохи, столь существенная для поэзии Лермонтова. Да и самые герои баллад и стихотворений Тихонова чаще всего не исключительные индивидуумы, не мстители, не бунтари, не богоборцы, не рефлектирующие натуры, а все же «богатыри», о которых мечтал Лермонтов, рядовые богатыри повседневности. Порой они имеют

исторически конкретные имена, как например «три богатыря» из «страны героев» в «Балладе о трех коммунистах»; в других случаях не имеют имени, выступая в некоем групповом или профессиональном обобщении — «человек с севера», «молодой подпольщик», журналист, которому посвящена сага, сапожник, к которому привели «поиски героя», искатели воды, всадники, альпинисты, охотники, рыбаки, женщины Куруша и т. д. и т. п. Иногда это своеобразная «перекличка героев», как в одноименном стихотворении или в «Слове о 28 гвардейцах», — иначе говоря, и здесь коллективный, собирательный, богатырский образ. Все эти особенности героического романтизма Тихонова глубоко самобытны; коллективным образам соответствует особый тихоновский маршевый стих-ударник, акцентированный дольник, сообщающий поэзии обаяние здорового жизненного пульса, душевной твердости и ясности. Все это далеко увело поэта от источников традиции «железного стиха», облитого «горечью и злостью», и шире — от особенностей лермонтовского романтизма. Вот почему трудно говорить о каком-то продолжении лермонтовских традиций на новой исторической основе в поэме «Дорога» (1924) — о строительстве Земо-Авчальской гидростанции в Грузии, хотя и появляется среди героев произведения обновленный, «переименованный» Мцыри. Здесь утрачена та ясность поэтического стиля Тихонова, собранность ритмов, слов и мыслей, о которых говорилось выше и которые можно считать развитием классической традиции. В мире образов поэмы Мцыри — всего лишь носитель декларативной «переименованности», направленной против эпигонского экзотического романтизма: он не «горячит грозу», не «опрокидывает барса», не «ямбам поручает» свою поэтическую судьбу. Это — Мцыри, снующий среди «рабочей орды», закатившей рукава, «пестрый среди пестрых», напоминающий по существу не о традиции, а о ее ломке. Он и назван поэтом «ломающим правила» Мцыри, а чтобы не было сомнений в его реальном «усредненном» лице, пояснен как персонаж в подстрочном примечании к поэме: «В Земо-Авчалах рядом со старинным монастырем, где жил лермонтовский Мцыри, ведутся работы по электрификации Куры. На работах занято 1500 человек. Здесь можно встретить и послушников, убежавших из монастырей и сбросивших монашескую одежду» (2, 227).

Приведенный пример не относится к сфере собственно литературной преемственности, но его важно отметить, поскольку на аналогичные явления подчас опираются исследователи традиций. Упоминание классических персонажей, проецирование их судеб в современность с целью сопоставления с современными героями, чаще всего с сатирическими целями, как это происходит нередко у Салтыкова-Щедрина, у Маяковского; сознательное воспроизведение классических сюжетных ситуаций, популярных ритмико-интонационных фигур, мелодического рисунка какого-либо известного стихотворения — с пародийными задачами или для усиления эмоционального эффекта по ассоциации — все это следует рассматривать лишь как «рабочие детали» художественной системы того или иного писателя, свидетельствующие, конечно, и о популярности классика, и об отношении писателя к нему. Но не этими «памятными» ходами определяется поступательный процесс развития литературы, ее новаторство и традиции.

Мы неоднократно встретимся в творчестве Тихонова с мотивами поэзии Лермонтова, подчеркивающими выразительность собственных художественных средств поэта, свидетельствующими также о его отношении к поэзии великого предшественника. Так, в стихотворении «Кувшин» (из цикла «Чудесная тревога») можно узнать некоторые интонации шутивных баллад Лермонтова; в какой-то мере преломился здесь и образный строй «Даров Терека». В «Майском утре» (из цикла «Грузинская весна») подчеркнут мотив лермонтовского «Спора», продолжен разговор Казбека с «меньшой братией» гор, видевших разных пришельцев и не одну смену поколений. Но пришли времена, когда встретились равновеликие силы и «снежный маршал высоты» «обнялся с бойцом простым» как со своим духовным братом.

Особенно заметно «скользят литературные тени» лермонтовской лирики, выражаясь словами Тихонова (из очерка «Страсть»), по строкам стихотворения «Умирующий бамбук». Печальные размышления поэта о гибели лыжника в высоких снежных горах проступают как бы за рамкой нескольких аллегорических картинок, напоминающих то сосну с ее думами о пальме из стихотворения Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...», то смертные грезы лирического героя в стихотворении

«Сон», то траурные краски пейзажа в стихотворении «Памяти Одоевского» с его элегической концовкой: «А море Черное шумит не умолкая...».

Приведем для примера несколько строф из стихотворения «Умирающий бамбук», где очевидны сюжетные и мелодические параллели с названными стихотворениями Лермонтова:

Бамбук засыпает
И видит в неведомом сне,
Как лес проступает
В тяжелых снегов белизне
.
Здесь лыжник покинул
Ему предназначенный путь.
Он руки раскинул,
Как будто прилег отдохнуть.

Недвижно лежит,
И слышится смутно ему,
Как Черное море
Шумит через белую тьму.

(1, 495—496)

В более сложном соотношении с содержанием произведения находятся традиционно-образные элементы в поэме «Киров с нами». Сюжет поэмы в основе своей имеет сходство с сюжетом «Воздушного корабля» Лермонтова, и это сходство подчеркнуто ритмико-мелодической аналогией: в обеих поэмах интонационный рисунок определяется ритмом упругих балладных амфибрахий; в обеих поэмах развертывается фантастическая картина «ночного смотра». Но чем явственнее проступают детали сходства произведений, тем рельефнее выделяются их основополагающие различия. Уподобление здесь — лишь прием выделения несходного.

Зыбкий, звездный, воздушный колорит баллады Лермонтова находится в полной гармонии с ее главной мыслью — о преходящести земной славы, о недолговечности людских помыслов и деяний. Восставший из гроба император Франции как будто бы и реален в своем сером походном скюртуке, со скрещенными на груди руками, с былым огнем в очах. И все же это уже призрак, былой кумир, не нашедший верной души на родном берегу, — фигура трагическая в своем одиночестве. Прямым контрастом этому настроению является победно-торжествующая тональность поэмы «Киров с нами». В поэме,

реально воспроизводящей обстановку блокадного Ленинграда, фигура Кирова, который шагает по городу «в шинели армейской походной, как будто полков впереди», почти не кажется фантастической — настолько сдementирована с образами произведения жизнеутверждающая идея преемственности времен и поколений. Особенно наглядно проступает эта идея в эпизоде, параллельном приведенному выше эпизоду из стихотворения Лермонтова «Глашатай советского века», — «боец, справедливый и грозный», глава и любимец ленинградских коммунистов, чьим именем названы улицы, заводы, корабли, танки, чей памятью скреплено мужество защитников города, тоже идет на встречу со своими соратниками, идет «тем шагом свободным, каким он в сраженья ходил», и по-прежнему «горит его взор огневой». Одним из сильнейших выразительных средств поэмы Тихонова, совмещающей жанровые черты героической баллады и романтической поэмы, является реальное толкование деталей, имеющих у Лермонтова фантастический колорит. Вместо мистического полуночного часа явления призрака время действия у Тихонова — «железные ночи» Ленинграда, для которых были суровой действительностью «грохот полночных снарядов» и «полночный воздушный налет». Действующие лица в поэме — не безответная гвардия погибших, а народный фронт защитников Ленинграда, на знамени которых запечатлено «грозное имя» Кирова.

Ряд лермонтовских ритмов, лермонтовских памятных речений включен в поэму Тихонова «Слово о 28 гвардейцах». Это и знаменитое «Не Москва ль за нами?» из «Бородина» («Москвы стоят из нами стены»), оттуда же и перифразы: «сей бой неравный», «Вам не сравниться с этим днем Гвардейской русской нашей славы», «Сожженных танков мертвый ряд. Он стал считать — со счета сбился». Заставляет вспомнить о Лермонтове и весь стиль описания боя. Есть в поэме и отзвуки «Мцыри» («Я жизнь люблю. Я жил, Иван»; сравнение битвы с грозой) (2, 273—280).

Но все эти обращения к прошлому опыту русской литературы имеют характер преимущественно публицистический, они основаны в первую очередь на ассоциативно-историческом утверждении актуальных для современности идей. Как уже отмечалось, нельзя не учитывать

этой второй жизни творений Лермонтова; нельзя и не сделать заключения о том, что Лермонтов и его произведения постоянно присутствуют в творческом сознании Тихонова. Но, повторяем, к проблеме литературной преемственности с ее разветвлением путей, с ее эволюционным разнообразием и новаторством форм далеко не во всех случаях можно отнести цитирование, перифразы, перепевы и оживление классических образов.

Тем важнее обратиться к другим, глубинным истокам лермонтовских традиций у Тихонова, которые проявляются во внешне не схожих поэтических формах, и снова вернуться к образу Мцыри. Как справедливо указывалось, есть у Тихонова произведение, действительно развивающее традиции, источником которых является поэма Лермонтова «Мцыри». Речь идет о ранней поэме Тихонова «Сами» (1919), где нет внешнего сходства с произведением Лермонтова: не повторяются его образы, его ритмы — нет и вообще напевного классического стиха. Но характерным тихоновским дольником, в манере восточной баллады, насыщенной речевыми интонациями и бытовыми реалиями XX века, рассказано о судьбе и духовных исканиях смелого мальчишка новых времен, и этот поэтически самобытный рассказ дает все основания считать его творческим развитием вольнолюбивых, интернациональных традиций русской классической литературы.¹⁶

В более широком смысле развитием кавказской темы в творчестве Тихонова являются «Стихи о Кахетии» (1935), цикл стихотворений «Горы» (1938—1940), книга «Грузинская весна» (1948), предвоенная проза Тихонова.

Как и для Лермонтова, для Тихонова Кавказ стал источником ярких вдохновений, плодотворных жизненных наблюдений и творческих открытий.

Тихонов, как и Лермонтов, хорошо знал Кавказ, знал жизнь различных кавказских народностей, их историю, обычаи, их легенды и песни.

В кавказских поэмах Лермонтова «Черкесы», «Кавказский пленник», «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи», «Хаджи Абрек», «Беглец», «Мцыри», «Демон»,

¹⁶ Поэма Тихонова «Сами» сравнивается с поэмой Лермонтова «Мцыри» в статье Е. Лазаревой «Поэмы Н. С. Тихонова 20-х годов» (Учен. зап. Московск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1963, № 204, с. 104—129).

как и во многих стихотворениях, посвященных «кавказской вольности», теме национально-освободительной борьбы на Кавказе, сосредоточены героические устремления его поэзии. В кавказских произведениях Тихонова и в его переводах с языков народов Кавказа проявилась со всей щедростью духовная активность советского поэта. В этом смысле перед нами несомненно одна из прямых линий наследования классических традиций, несмотря на все различие исторического содержания и литературных форм. А различия эти весьма существенны. Для Лермонтова Кавказ — это не только «сладкая песня отчизны», но и «жилище вольности простой», где находит приют странник, гонимый «с милого севера в сторону южную», или, на языке символов, — листок, оторвавшийся от «ветки родимой». Скрываясь за хребтом Кавказа от деспотизма «голубых мундиров», изгнанник всей душой сочувствовал народам, отстаивавшим свою независимость в жестокой борьбе с русским царизмом.

Это была во многом близость психологическая: свободолюбивой натуре поэта импонировал сам пафос борьбы, действия, свободы личности — основных импульсов его творчества.

Почти все вольнолюбивые мотивы лирики Лермонтова связаны с кавказской темой. Всю жизнь поэт хранил благодарную память о «синих горах», которые «взлелеяли» его детство, «приучили к небу», приобщили его сердце к бурным стихиям природы, наделили неукротимыми страстями. Вот почему он имел все основания сказать: «Горы кавказские для меня священны» (4, 386). «Юных сил хранителем верным» был для поэта Кавказ (2, 234).

Особенно обильны и плодотворны были кавказские впечатления Лермонтова времени его первой ссылки (1837), близко и непосредственно столкнувшей поэта с природой и людьми, бытом и культурой, историей и народным творчеством Северного Кавказа и Закавказья. На основе этих впечатлений созданы «Герой нашего времени», «Мцыри», кавказская редакция «Демона», «Беглец», «Ашик-Кериб», «Дары Терека», «Казачья колыбельная песня», «Тамара», «Свидание», «Кинжал» и другие лирические шедевры. Блистательная творческая щедрость этого периода, не уступающая щедрости Болдинской осени Пушкина, осмыслена самим поэтом как отзвук сердца гостеприимному Кавказу:

И вновь меня меж скал своих ты встретил.
Как некогда ребенку, твой привет
Изгнаннику был радостен и светел.
Он пролил в грудь мою забвенья бед,
И дружно я на дружный зов ответил.

(2, 233)

Последнее пребывание поэта на Кавказе обогатило поэта иными впечатлениями и чувствами. Опыт участника войны, повседневные наблюдения помогли ему вникнуть в противоречия внутренней жизни кавказских племен, оценить с общегуманистических позиций трагизм войны. Свидетельство тому — внутренняя конфликтность стихотворений «Спор», «Валерик», «Завещание» и других, основанных на драматической философской и психологической коллизии. Лермонтов по-новому решал важнейшие для эпохи вопросы — о нравственных резервах личности, об истинном патриотизме, о национальном самосознании, ищущем опоры в опыте интернациональном. «Мы должны жить своею самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое, — говорил Лермонтов в 1841 г. Краевскому... Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но поверь мне, ... — там на Востоке тайник богатых откровений».¹⁷

О стремлениях разобраться в будущих судьбах Востока, в историческом смысле кавказской войны свидетельствуют последние замыслы Лермонтова: в прозе — роман из кавказской жизни, «с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа», в поэзии — цикл стихов под общим названием «Восток». По мнению И. Л. Андроникова, цикл должен был открываться стихотворением «Спор».¹⁸

В 30-х годах нового века хотел и Тихонов, — как указывает В. Шопин в своем исследовании восточной темы у писателя, — объединить новые стихи и прозу в книгу «Кавказ», дописав еще три поэмы. В 1941 г. Тихонов начал осуществлять и другой замысел — «книгу нового

¹⁷ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 239.

¹⁸ См.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. в 4-х т., т. 1. М., 1953, с. 404.

жанра“ — боевую книгу о современном советском человеке в советских горах». ¹⁹

«Тайником откровений», постоянно обогащающих мир поэта, стал Кавказ и для Тихонова. В разные годы по-разному открывались для писателя его дали и высоты. Здесь обрел он своего нового героя — «того, о котором изменилось самое понятие»: «это герои, а между тем это — обычные люди». ²⁰ В кавказских стихах воплотились характерные черты мировосприятия и таланта Тихонова: его оптимизм и жизнелюбие, его патриотическая сущность, нашедшая выражение как в высоко развитом чувстве национальной гордости гражданина Советского Союза, так и в глубинном, природном, всепоглощающем интернационализме поэта. В кавказских произведениях писателя органично соединились романтический взлет чувств и трезвый реалистический взгляд на вещи. Здесь, на Кавказе, расцвела ярчайшими красками художественная палитра и вместе с тем выработалась давно желанная для поэта высшая простота стиха и языка.

В недрах кавказской темы началась в 20-е годы борьба Тихонова с романтической экзотикой как литературной самоцелью или как способом ухода от общественных проблем жизни. Жизнь и природа юга иногда намеренно «приземлялись» поэтом, подчеркивая его противостояние акмеистической, асоциальной романтике. Была тут, по собственному признанию поэта, и позиция «поединка» с классической традицией высокой романтизации Кавказа, но вместе с тем Кавказ, вдоль и поперек исхоженный Тихоновым, — это был реальный Кавказ Пушкина и Лермонтова, преображенный Октябрьской революцией. Не случайно в одном из автобиографических рассказов Тихонов («Я люблю горы»), как и в рассказе «Кавалькада», такое видное место занимают ассоциации с жизнью и мыслями Лермонтова. Не случайно и то, что эпиграфом к циклу стихотворений Тихонова «Горы» избраны слова Лермонтова: «Горы кавказские для меня священны».

Исследователи обратили внимание на органическую связь кавказской темы у Тихонова с классическими традициями. Об этом же говорит и включение многих стихо-

¹⁹ Шошин В. Николай Тихонов, с. 124.

²⁰ Тихонов Н. Моя работа над стихами и прозой. — Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1959, с. 228.

творений советского поэта в антологию «На холмах Грузии». ²¹

Справедливы соображения Б. И. Соловьева об «огромных возможностях», которые таятся в «благородных» лермонтовских традициях для советской поэзии, и в частности для новаторского творчества Тихонова. По наблюдениям исследователя, «в кахетинском цикле, как и во многих других позднейших стихах, мы чувствуем могучее влияние великой поэзии прошлого, и в первую очередь влияние Лермонтова, творчество которого Тихонов заново пережил в дни своих долгих и трудных странствий по горам Кавказа. Именно у Лермонтова, больше чем у других поэтов прошлого, Тихонов учится стиху, за простотой «внешнего покрова» которого раскрывается огромный смысл, страстная напряженность чувств, неповторимая острота ощущений». ²²

И снова прибегнем к свидетельству самого Тихонова, который в «Записках писателя» и применительно к кавказской теме указал на вдохновляющую роль Лермонтова: «Напряженная искренность „Бородина“, „Спора“, „Родины“, „Валерика“ вызывает нас на новый поэтический поединок, на написание стихов, достойных нашего века и наших событий, на изображение по-новому новой славы нашей социалистической родины». ²³

«Новая слава социалистической родины», «эпический, грозный, гремящий над всем миром век» с его богатырями, «порожденными великой советской действительностью», открылись поэту прежде всего с гор и предгорий Кавказа, с «рыжих петель» горных дорог, где велось никогда не виданное по размаху строительство гидростанций и заводов.

В названном выше исследовании В. Шошина публикуется любопытное признание Тихонова в письме к П. Зайцеву о своем «способе» знакомства с Кавказом: «Я шатался по многим дорогам и видел целые миры — без преувеличения; что мы знаем, сидя на Севере, о езидах, молоканах, хевсурах, сванах и пр. и пр.? Темы здесь валяются всюду... Я проходил по 35 верст пешком по пересе-

²¹ На холмах Грузии. Грузия в русской поэзии. Сост. В. В. Гольцев. Тбилиси, 1959.

²² Соловьев В. И. Николай Тихонов, с. 103.

²³ Литературная газета, 1939, № 57.

ченной местности, спал на земле — и набирался впечатлений». ²⁴ Такой способ приводил, по справедливому заключению исследователя, и к новому взгляду на природу Кавказа, и к углубленному знакомству с его культурой, историей, фольклором, к дальнейшему развитию темы дружбы народов.

Тихонов постоянно проводит параллели между своими и лермонтовскими впечатлениями, между своими и лермонтовскими образами, подчеркивая, однако, особую природу новой образности, отражающую «великое переустройство мира». Так, автор «Заметок писателя» сравнивает восприятия рядового летчика, озирающего горы с высоты, с фантастическими видениями Демона, пролетавшего «над вершинами Кавказа», считая, что уже и тогда образы фантастического мира были на службе у реалиста. Но в новом качестве, обусловленном расширением ракурса обзора, выступают не только «алмазные грани» увиденного с высоты Казбека, но и иные грани реализма, свойственного новому певцу Кавказа. Тихонов заметно расширяет эмоциональные функции поэтического языка: словесными и музыкальными средствами он создает картины, основанные на зрительных, слуховых, осязательных, обонятельных, кинетических впечатлениях, сообщает читателю чувство пространства, времени, ритма — иначе говоря, творчески активизируются все органы чувств, создавая иллюзию живого дыхания жизни. Примером такого синестезического построения может служить часто упоминаемое исследователями стихотворение «Ночной праздник в Алла-Верды» (из цикла «Стихи о Кавказе»), где быстрая смена цветовых и световых характеристик, описание волнами набегающих звуков, запахов, движений создают впечатлительные вихревое веселья, праздничного «кольца» пляски.

Добиваться выразительности тех или иных сенсорных ощущений умели и мастера поэзии XIX и даже XVIII века — вспомним хотя бы игру красок праздничного стола в «Жизни Званской» Державина. У Лермонтова в «Демоне» мы имеем возможность проследить, как последовательно добивался поэт комбинированного сенсорного эффекта, наращивая от редакции к редакции подробности описания места действия поэмы. Вначале это лишь белочерные краски некой «пустынной равнины», где располо-

²⁴ Ш о ш и н В. Николай Тихонов, с. 43.

жилась святая обитель. Затем включаются в картину новые пейзажные детали и краски (согласно мысли «Все цвело в краю земном»), и, наконец, в последней редакции перед читателем развертываются «красы живые» роскошных долин Грузии.

И блеск и жизнь и шум листов,
Стозвучный говор голосов,
Дыханье тысячи растений!

(4, 185)

Но, кроме многообразия чувств, Тихонов умеет показать их всеобщность, передать ощущение лирического множества. Так, в том же «Ночном празднике...» это и ощущение единства лирического героя с красноречивыми партизанами, освобождавшими «Алазанскую сторону» («Словно был я партизаном...»), и ощущение слияния его с праздничной толпой, вместе с которой, в ее танце, в ее обрядности, поэт, «словно горец в шапке черной», переживает историю полудикого Хевсурского края (1, 243—245).

В другом стихотворении («Я, как лезгин, смотрел с заветной кручи...», 1, 246) тоже получает реальное воплощение чувство общности с народом, идея дружбы народов. И здесь точность бытовых и пейзажных наблюдений соединяется с символическим содержанием повествования. Это взгляд поэта на Кавказ как бы с двух уровней — рядового горца, самой природой занесенного в заоблачные выси, откуда «предков кровь... на мир смотреть учила сверху вниз», и современника великой эпохи, принесшей коренные перемены в жизнь народов Кавказа, устранившей вражду между народностями гор и долин Кавказа.

Это был по существу «иной... слепок мира», созданный «из самых тонких жизни сухожилий», как об этом говорится в стихотворении «Охотник» (1, 242). Поэт определяет этими словами новаторскую сущность своего реализма и оттеняет его эпическую в основе природу. Он противопоставляет свой многоликий мир миру, эпицентром которого является одна личность, духовная жизнь единицы, сугубо внутренний взор художника.

По верному замечанию А. Урбана, лирический герой Тихонова, брошенный «на перекрестки путей, времён, событий», испытываемый бесконечностью дорог, высотами, долгом, смертью, «лишен эгоизма и эгоцентризма. Ему не-

свойственно стремление измерять мир личным интересом, самолюбием, частной правотой».²⁵

Можно предположить, что с таким «внутренним» отношением к Кавказу, и как раз с лермонтовским отношением, полемизирует поэт, например, в известных строках, открывающих книгу «Стихов о Кавказе» («Гомборы»):

Я не изгнанник, не влекомый
Чужую радость перенести,
Мне в этом крае все знакомо,
Как будто я родился здесь.

(1, 237)

Но не прав А. Урбан, когда считает, что «тихоновскому человеку» чужды не только «личные интересы», но и «психологическая сложность чисто человеческих противоречий».²⁶

Если даже обратиться только к признаниям самого поэта, то мы найдем примеры их созвучия с думами Лермонтова, с самым пафосом этих дум:

Я входил в лесов раздолье
И в красоты нежных скал,
Но раздумья крупной солью
Я веселье посыпал.

(1, 240)

В этом же стихотворении («Цинадали») далее следуют слова, прямо указывающие на ассоциативную связь с Лермонтовым (полемиическая параллель с образом листка, оторвавшегося от «ветки родимой»):

Потому, что веселиться
Мог и сорванный листок...

«Крупная соль» раздумий характерна для многих стихотворений Тихонова кавказского цикла, и, что очень важно, в основе ее нередко находится психологическая конфликтность. Конечно, она занимает не такое большое, как у Лермонтова, не определяющее место в лирическом мире поэта и суть конфликта не в противостоянии личности эпохе, а чаще всего — в неизбежной коллизии смертного человека и вечности. Но все же, если бы не было этих не-

²⁵ См.: Урбан А. Возвышение человека. Л., 1968, с. 67.

²⁶ Там же, с. 68.

легких, не всегда радостных раздумий, то и ощущение лермонтовской традиции в лирике Тихонова едва ли было бы так явственно.

Есть у Тихонова в цикле «Горы» удивительное стихотворение — «Женщина в дверях стояла...», по своей живописной технике мало напоминающее художественную манеру Лермонтова. Здесь нет буйства и разнообразия красок, всеохватывающего богатства впечатлений. Эстетический эффект стихотворения построен на игре двух красок (черные силуэты на фоне заката) и на вариации композиционных «точек зрения». Здесь снова включены в реальное описание местности зрительные парадоксы высотных перспектив. Как раньше в стихотворении «Я, как лезгин, смотрел с заветной кручи...», символическая нереальность впечатления достигалась показом реального соотношения вещей (например, взгляд сверху вниз на летящий в тучах самолет), так и в стихотворении «Женщина в дверях стояла...» рамка картины, изображающей пряжу на вершине горы, сдвигается и в ней появляются другие парадоксально совмещенные в своей видимости предметы:

И бык, с травой во рту шагая,
Шел снизу в этот дом.
Увидел красные рога я
Под черным челноком,

Заката уголь предпоследний
Весь раскален дрожал.
Между рогов аул соседний
Весь целиком лежал.

И сизый пар, всползая кручей,
Домов лизал бока.
И не было оправы лучше
Косых рогов быка.

(1, 356)

Новаторское по художественным принципам построения, стихотворение в жанровой своей основе имеет черты традиционной философской медитации, завершаясь элегическим обращением к теме вечности, в котором реальные прежде образы выступают в функции символов:

Но дунет ветер, леденя,
И кончится челнок,
Мелькнет последний взмах, чернея,
Последней шерсти клок...

Вот торжество неодолимых
Простых высот.
А песни — что? Их тонким дымом
В ущелье унесет.

(1, 337)

Приведенные примеры сходства и созвучия некоторых мотивов и настроений лирики Тихонова и Лермонтова позволяют говорить об органичности преемственных связей между обоими поэтами в близкой им кавказской теме.

Но глубоко права Е. Книпович, которая в исследовании, посвященном Тихонову, указывает, что в целом «восточная тема», с самого начала взятая Тихоновым очень широко и новаторски — как тема революционных возможностей колониальных и зависимых стран, их движения к будущему в эпоху войн и пролетарских революций, не была обособлена в его творчестве. Подлинная победа Н. Тихонова, подчеркивает исследовательница, заключается в снятии противопоставления Запада, Востока, Севера.²⁷

Вот почему лермонтовские мотивы и в своем жизнеутверждающем, действенном начале, и в своих тревожных нотах можно найти не только в произведениях Тихонова на кавказские темы, но и в любовной лирике цикла «Чудесная тревога», в пронизанных напряженными раздумьями стихотворениях из книги «Тень друга», в патристических произведениях военных лет, в посвященном Востоку цикле «Два потока».

Таким образом, эмоциональная атмосфера произведения почти во всех случаях является важнейшим условием усвоения лермонтовских традиций. У Тихонова в его связях с Лермонтовым эмоционально доминирует тот своеобразный «покой бури», который стал предметом размышлений поэта, например в стихотворении «Дуаб», но расширительно относится и ко всему его творчеству:

Много в жизни я отведал
И тревоги и забот,
И опять иду по следу,
Что к покою не ведет.

(2, 62)

²⁷ Книпович Е. Путь поэта. — В кн.: В защиту жизни. М., 1958, с. 88, 95.

Владимир Луговской не относится к тем поэтам, которых можно назвать, хотя бы с множеством оговорок «поэтами-лермонтовцами», как называют некоторые исследователи Тихонова.

Луговской и говорил о Лермонтове не так уж часто в своих речах и статьях, а если и говорил, например, о былинном стихе «Песни про... купца Калашникова» или о старом солдате из «Бородина», то без особого личного акцента. Разве что в «Раздумьях о поэзии» он отметил такое для него значительное обстоятельство, как то, что «Лермонтов заставил закипеть русский стих с небывалой экспрессией и страстью. Он как бы вспрыснул страстную, бешеную кровь в артерии русского стиха».²⁸ Нетрудно заметить, что это определение относится к сфере общеромантических свойств поэзии.

В собственном творчестве Луговского, своеобразно окрашенном и экспрессией и страстью, все же гораздо меньше прямых отсылок к Лермонтову, чем, например, у Тихонова. Мы не встречаемся с образом поэта ни в прозе, ни в стихах Луговского, у него чрезвычайно редки лексические параллели, перифразы, цитаты из Лермонтова. Можно упомянуть в этой связи две строки из «Тамары» в стихотворении «Дорога Дарьяла», но это тот литературный прием, который говорит скорее о памяти, о решении своих задач средствами заимствованного текста и который не имеет прямого отношения к проблемам литературного наследования. Можно назвать некоторые мотивы и образы сходного с Лермонтовым эстетического ряда. В этом случае речь пойдет о масштабности поэтического мышления Луговского, о философичности его поэзии, о его работе в жанре поэмы, о сложных лиро-эпических сплавах, составляющих массив его поэзии, о ярких и звонких красках романтической палитры Луговского, о сходстве каких-то отдельных символических образов и способах метафоризации (метафоры типа «как» и метафоры типа «так», по определению самого поэта).²⁹

²⁸ Луговской Вл. Собр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1971, с. 320. Далее отсылки на это издание даются в тексте.

²⁹ О поэтике Луговского см. в нашей статье: «Курсантская венгерка» Вл. Луговского. — В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 286—297.

Вряд ли стоит, да и вряд ли возможно генетически точно определить истоки названных особенностей поэзии Луговского. Многие пришли к поэту из любимого им мира античного искусства; исследователи говорят о значительном влиянии на Луговского древнерусской культуры. Многие из того, что кажется на первый взгляд лермонтовским, пришло к поэту опосредованно через влияние Блока, Маяковского.

И все же типологически, в авторской самохарактеристике выступают черты, особенно близкие лермонтовскому психологическому строю. Например, поэт так определяет свою лирику применительно к книгам «Солнцеворот» (1956), «Середина века» (1956), «Синяя весна» (1957): «Для меня стало очень ясно, ... что лирика может существовать, когда она несет с собой зерно драматизма, когда в ней есть реальные столкновения противоборствующих сил — и тогда эта лирика полна живых человеческих столкновений» (3, 366).

Почти то же говорил Луговской на Первом съезде советских писателей: «Я жил всегда тревожной жизнью, я много мучился и трудно думал ... старый, черный ночной мир жил и еще живет в нас, живет во мне, вызывая боль и страдания. Поэтому так яростна была наша жажда перестройки, так трудна была ломка, так ощутительна трагедия» (3, 259).

Лермонтов, поэт, который настроен почти исключительно на волну если не всегда трагического, то во всяком случае тревожного мировосприятия, один из первых художников зрелой диалектики, обусловившей динамику и неоднозначность его поэзии, несомненно был близок Луговскому. В этом отношении хотелось бы выделить два момента. Первый касается творческой позиции Луговского в 20-е годы, существенно важной для художественной эволюции зрелого писателя. Второй момент — историзм поэмы «Середина века». В первом случае речь пойдет об идейно-образном и психологическом комплексе, который условно можно было бы назвать Прометеевым комплексом. Белинский применительно к Байрону так характеризует этот комплекс (в статье «Русская литература в 1840 году»): Байрон «первый выразил собой переход от одного века к другому... Поэзия Байрона — это вопль страдания, это жалоба, но жалоба гордая, которая скорее дает, чем просит, скорее нисходит, чем умоляет; это Про-

метей, прикованный к Кавказу; это личность человеческая, возмущившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя. Отсюда эта исполинская сила, эта непреклонная воля, этот могучий стоицизм, когда дело касается до общего, — и эта грустная любовь, эта кроткая задушевность, эта нежность и мягкость при обращении с несправедливо отягощенной страданием личностью». Противостоят этому типу, по мысли критика, люди посредственные, лишённые огня Прометеева (Белинский, т. IV, с. 424).

Суждения Белинского о русской литературе 1840 г. обращены почти всем фронтом своим к Лермонтову. Критик последовательно характеризует поэта категориями Прометеева типа. Действительно, «Прометеев комплекс» есть в «избранническом цикле» лирики Лермонтова, выразившись ярче всего в формуле: «За дело общее, быть может, я паду. Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу» («Из Паткуля», 1831), как, впрочем, и в ряде других стихов и произведений.

Вся эмоциональная атмосфера и ранней и зрелой поэзии Лермонтова — это атмосфера гордого страдания, протеста, богоборчества, невознагражденной жертвенной доблести, нравственного подвига личности, подвергшейся «двойному возмездию», как определил Д. Е. Максимов, — извне и изнутри за свою «с небом гордую вражду».³⁰

Общность лермонтовского «Прометеева комплекса» с тем же комплексом чувств у Луговского проявляется, естественно, лишь в некоторых, обусловленных иным временем, аспектах — и иногда в удивительных, почти парадоксальных формах.

В творчестве Луговского высокая жертвенность героя как его нравственная позиция наиболее прямо и лично проявилась в конце 30-х годов, когда произошло, по признанию самого поэта, «большое лирическое движение в область самого заветного, что есть у человека в жизни» (З, 405). Это — книга «Жизнь», поэмы, баллады о героях гражданской войны, лирика.

Но и десятилетием раньше, в период увлечения конструктивизмом, в период того крайнего, почти экстатического отречения героя поэзии Луговского от своего «Я» в пользу общего, когда ценою приобщения к новым фор-

³⁰ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1964, с. 84.

мам жизни стала жертвенная готовность отказаться ради счастья человечества от самого имени, «на номер, на кличку его променяв», — своеобразно, уродливо, как бы от противного, проявилось ценностное, гуманистическое значение проблемы личности в эпоху совершившейся революции. По существу это была позиция Прометея. Проявления той же позиции, позиции гражданственного самоотречения, увидел Луговской в поэзии Маяковского.

«Человек из-за семи лет» из поэмы «Про это», приговоренный к мосту невозможностью избрать для себя удел счастливого человека, пока не одарены счастьем другие люди («Что толку, тебе одному удалось бы?!»), необычайно близок Луговскому. Борющийся за прекрасное чувство любви к людям, готовый «за всех расплатиться», он, конечно, представлял собой как образ новую нравственную модификацию Прометея. О судьбе самого Маяковского говорит Луговской в поэме «Середина века»: «Над смертью Маяковского — ты слышишь — Выходила песня самоотреченья, Сама себе сдавив руками горло И твердо чувствуя себя счастливой».³¹ Можно добавить еще и то, что среди переводов Луговского, к которым он подходил строго избирательно, был перевод «Прометея» Байрона. Есть основания считать, что стихотворение Лермонтова «Великий муж! Здесь нет награды», написанное в 1836 году одновременно со стихотворениями «В альбом», «Умиравший гладиатор», «Еврейская мелодия», являющимися переводами из Байрона, также является переводом стихотворения Байрона «Герой», дополненным строками из стихотворения Байрона «Прометей».³² Как это часто бывает у Лермонтова, в основе его вольного перевода лежит не один источник — вторым поэт как бы подправил то, что не соответствовало его настроениям и мыслям в первом. В частности, в перевод «Героя» он ввел из «Прометея» мысль о невознаграждаемости подвига на этой земле и мотив «непритворной слезы», которой достойна в поколениях трагическая судьба героя.

Проблема взаимоотношений личности и истории, личности и государства в поэзии зрелого Луговского новатор-

³¹ Луговской В. Середина века. М., 1965, с. 342.

³² К мысли, что стихотворение Лермонтова «Великий муж» является переводом байроновского «Героя», пришла также Е. А. Ковалевская.

ски решена в поэме «Середина века». Это прежде всего идея ответственности каждого человека, рядового человека, а не только титана, перед лицом истории — ответственности за ее взлеты и за ее катастрофы. Так получил новое воплощение нравственный пафос «Песни про... купца Калашникова», заключающийся в борьбе за свободу личности. Конечно, поэма «Середина века» — не прямое отражение идей и форм какого-либо одного произведения Лермонтова. Но в целом «дневниковая» по характеру поэзия Лермонтова, отразившая сложную духовную атмосферу эпохи на сдвиге времен, сопоставима с «автобиографией века», как называл свою поэму Луговской: «Это мой ответ моему современнику; и не только современнику, но и тому времени, которое я видел, свидетелем и участником которого я являлся. Это не попытка соединить во едино какие-то исторические события, — это как бы душа некоторых событий» (3, 365). Субъективный голос поэта получает при такой позиции характер объективного свидетельства о том, что «было важно и серьезно в XX веке». (Там же). Способностью охватить то, чем жили современники, обладало и «субъективное» творчество Лермонтова. Есть общее в историзме обоих поэтов: оба они в опыте истории искали ответ на тревожившие их проблемы современности.

Поэма «Середина века» написана белым стихом, оригинально развивающим традиции русского белого стиха, в том числе и лермонтовского. Заслуживает внимания тот эпический эффект «Середины века», который достигается сочетанием событийности со страстным лирическим началом, а также композиционным приемом циклизации 25 поэм в единое целое. Думается, что и в этом отношении опыт Лермонтова не прошел для Луговского бесследно.

Процесс развития традиций в конечных его проявлениях улавливается с трудом. Иногда легче судить о судьбе целых литературных направлений, чем о трансформации традиционных образов. И все-таки всегда заманчиво обратиться до этой «конечной», тончайшей отзывчивости образов, сообщающей ощущение движения. Мы обратимся к образу танца в творчестве нескольких преемственно связанных поэтов.

«Это было большое лирическое движение в область самого заветного, что есть у человека в жизни», — писал

В. Луговской в своей «Автобиографии» (1957), вспоминая обстоятельства создания «Курсантской венгерки» и нескольких других стихотворений 1939—1940 годов (З, 405).

Надо представить себе во всех биографических подробностях то время, — а оно было непростым в жизни поэта, — чтобы оценить значение приведенного признания.

Конец 30-х годов... За плечами большого наполнения жизнь, большая поэтическая работа. Западный фронт гражданской войны, курсантские годы в Главной школе Всеобуча и в Военно-педагогическом училище, следовательская работа по борьбе с бандитизмом в Московском угрозыске, служба в Кремле, писательские поездки по Уралу, Средней Азии, Европе — и снова Западный фронт: корреспондентская деятельность во время похода советских войск в Западную Белоруссию и Украину.

Бурные годы рождали звонкую поэзию послереволюционных лет, героическую романтику, иногда, может быть, излишне прямолинейную у поэта, по позднейшим его самооценкам. Были и поиски новых путей: открытие «простоты» жизни — и аскетическая, антиромантическая «сухость» стиха; преклонение перед «вечностью» жизни — и отказ от лиризма как слишком личностной поэтической позиции. Были пережиты увлечение конструктивизмом, РАПП. Были изданы сборники «Сполохи» (1926), «Мускул» (1929), «Страдания моих друзей» (1930). Позднее появилась исполненная нового содержания, свежего ветра путешествий книга «Большевикам пустыни и весны» (ч. 1 — 1931, ч. 2 — 1933).

Во второй половине 30-х годов поэт совершил поездку за рубеж, потом на свой родной Север, жил напряженно, заново приглядываясь к людям, прислушиваясь к голосу своего сердца. В «Автобиографии» он рассказывает об этом времени: «После смятенной Европы, полной страхов и надежд, меня с какой-то особенной силой потянуло к теме нашей советской родины и, даже точнее, к советской России. В это время я стал писать маленькие поэмы. . . снова вспомнил гражданскую войну, свою юность, станцию Лозовую и даже нашу курсантскую венгерку в школе Всеобуча. . . много писал, вернувшись опять к моей любимой лирической теме» (З, 404—405).

«Курсантская венгерка» вошла в книгу «Новые стихи», изданную в первые военные дни 1941 года. Книга была насквозь лирическая и отличалась высоким одухо-

творенным историзмом, соприкасавшимся с самыми трепетными темами современности.

Исторические реалии в стихотворении точны и впечатляющи. Прежде всего определено время действия — до года, месяца, часов. «Идет девятнадцатый год», стынет «декабрьское небо», прощальная темная ночь потревожена неверным пламенем коптилок. В ином, лирическом отсчете времени это — пауза, «пауза между ударами маятника часов», короткая пауза между боями гражданской войны. Едва успел отгреть последний из них — и уже нависло ожидание нового, который может в любую минуту ворваться в судьбу каждого, поднять солдат революции по первому сигналу тревоги, по зову горниста, играющего поход... Пауза заполнена дыханием молодости. В холодном беломраморном зале курсанты танцуют венгерку. Валторны духового оркестра поют о радостях «привала», о любви, о подругах.

В стихотворении повествование эмоционально течет по двум руслам. Одно из них — реальный исторический план, суровое время гражданской войны. Второе — заветный мир молодости с ее мечтами, чувствами и вечным стремлением к счастью.

Печальны приметы времени: «полгода не ходят трамваи» и «холодно в зале суровом», танцуют девушки «в кофточках старых, в чиненых тупых башмаках», но «навек улыбаются губы навстречу любви и зиме...». Тональность элегическая в музыке явственно переходит в тональность торжественную, мажорную: «Поют беспечальные трубы, литавры гудят в полутьме»; «Оркестр духовой раздувает огромные медные рты...». Это — тема долга, суровой военной необходимости — «Россия курсантов зовет». Здесь сама история приобретает лирическое звучание. Памятные, прекрасные часы в жизни поэта — мы уже знаем, насколько автобиографично это стихотворение, — органично вписываются в биографию страны как отблеск личной судьбы и как явление общезначимое. В стихотворении нет *одного* лирического героя. Это — повествование о всех живущих единой мыслью, единым чувством, единым дыханием. Поэтому и не названо в таком точном по всем другим реалиям стихотворении географическое место действия. Это — Россия, Россия молодая, революционная. Идет девятнадцатый год, третий год революции...

В каждой строфе — два одинаково сильных чувства: ощущение войны в тех или иных ее приметах и ощущение силы жизни в ее молодом и тоже лирическом восприятии. Уже во вступительном четверостишии, где первая половина строфы вводит нас в атмосферу военных будней — строевых проверок, побудок, походов, а вторая как бы демонстрирует крупным планом кадр: «курсанты танцуют венгерку», мы получаем композиционный образец других строф: соединение в том или ином порядке двух мотивов, двух равноправных лирических начал.

Комроты спускается сверху,
Белесые гладит виски,
Гремит курсовая венгерка,
Роскошно стучат каблучки.

И шелест потертого банта
Навеки уносится прочь —
Курсанты, курсанты, курсанты,
Встречайте прощальную ночь!

И т. д.

Каждое из этих лирических начал имеет свой сюжет. Гражданское начало предстает в видениях «заветной» дороги — «на юг и на север — вперед», в мысленно возникающих картинах неизбежного расставания, разлуки с любимой, заснеженного перрона.

Тревожные своды вокзала,
Курсантский ночной эшелон. . .

Но «пока не качнулась манерка, пока не сыграли поход, гремит курсовая венгерка. . .».

Сюжет второго, интимного лирического начала — сам танец. В нем встречаются и переплетаются между собой обе линии. Безудержное, безостановочное движение поглощает и печаль и тревоги, сообщает подробности «большим перемолвиться словом, покрепче подругу обнять» звучащие недосыгаемой мечты. Любовное чувство приобретает в прощальную ночь черты высокого товарищества:

Четвертку колючего хлеба
Поделим с тобой пополам.

(2, 83—85)

Все, о чем говорилось выше, — рассказ о танце, повесть одного танца. Мы узнаем о настроениях и чувствах,

словах и мечтах, рождаемых обстоятельствами и подробностями этого танца.

В искусстве испокон веков учтенная вещь — выразительные лирические возможности танца. Самые истоки поэзии восходят к ритуальному, возникшему в трудовом процессе древних людей танцу с его ритмами, содержательным наполнением, связями с жизнью природы и общества. В наши дни мы можем судить о старейших синтетических формах искусства, включающих в себя слово, пластику, мелодию, ритм, по фольклору, сохранившему удивительные образцы плясовых ритмов с запевками, песен, сопровождающихся движением, хороводных, сюжетных и драматизированных «действ».

О социально-исторической и национальной природе танца, естественно сочетающего в себе взволнованное слово, подсказанный бытом народа жест, природную музыкальность и темперамент, писал Гоголь в статье «О малороссийских песнях» (1833).³³

Поэтические — и аналитическое — представление Гоголя о танце со всем блеском проявилось в описании танца запорожцев в «Тарасе Бульбе».³⁴

В подходе Гоголя к эстетике танца отсутствует личностное начало. Но в процессе развития лирической поэзии XIX века это начало все более и более заявляло о себе.

Прослеживая различный смысловой и стилистический характер обращений поэтов к танцу как объекту повествования, можно сделать не лишние интереса заключения о расширении и обогащении выразительной сферы словесного искусства, в данном случае поэзии, средствами синестезии: описательно-зрительной, звуковой, ритмической передачей впечатлений, рождаемых другими видами искусства.

Вспомним строки пушкинского лирического отступления в «Евгении Онегине», посвященные Истоминой:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,

³³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., Изд. АН СССР, 1958, с. 95.

³⁴ Там же, т. 2, с. 63; т. 8, с. 9.

Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.
Все хлопает...

Здесь имеет значение и описание театрального интерьера, и самый танец, соотношенный с конкретным историческим именем балерины, и эмоциональная атмосфера спектакля («Партер и кресла, все кипит; В райке нетерпеливо плещут»; «Все хлопает...»), и прежде всего — лирическая экспозиция рассказчика:

Узрю ли русской Терпсихоры
Душой исполненный полет?..³⁵

Лиризм эпизода лежит в основном за пределами непосредственного описания танца — он относится к строю мыслей и чувств автора-героя, вспоминающего о былом, об эпизоде из сферы милого сердцу искусства. Главная черта танца Истоминой — его грациозность, легкость. Это «душой исполненный полет» танцовщицы, которая «летит, как пух от уст Эола». Ритмическая музыка стиха передает динамику движений балерины. Вот она еще стоит, «блестательна, полувоздушна», «смычку волшебному послушна», «толпою нимф окружена»... Новый этап — «одной ногой касаясь пола, другую медленно кружит...». Постепенное накопление однородных определительных членов предложения, относящихся к главному субъекту действия («Истомина») и предшествующих обозначению действия («стоит»), и создает ощущение готовой кончиться неподвижности, медленности первых движений. В пятом стихе на два длинных многосложных слова приходится всего два ударения («Блестательна, полувоздушна»), остальное — слияние тактов, безударные стопы, редкое у Пушкина ритмическое явление вольного ямба (двойной пиррихий). Это ямба — не чеканный, ленивый, медлительный. «И вдруг прыжок, и вдруг летит...», — ямба запульсировал без перебора, без пропуска ударных слогов, с естественным совпадением ритмических и интонационных ударений. Слова — короткие, односложные или двусложные, один за другим следуют повторы соседствующих слов и

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. VI. М.—Л., Изд. АН СССР, 1937, с. 13.

созвучий (вдруг—вдруг, летит—летит, совет—разовьет, ножкой ножку). Так создается ощущение ритмичности, гармонии танца и строгости его классического рисунка. Поэт почти не прибегает к звукоподражанию, к экспрессивным, декоративным формам повествования, свойственным романтикам.

Сравним описание танца Тамары в поэме Лермонтова «Демон». Ему предшествует экзотическая картина владений Гудала — широкий двор, высокий дом среди кавказских утесов, с угловыми башнями, вырубленными в скале ступенями, по которым, «покрыта белою чадрой, Княжна Тамара молодая К Арагве ходит за водой». За описанием дома следует изображение восточного пира в честь помолвки невесты. Здесь и танцует Тамара:

...бубен свой
Берет невеста молодая.
И вот она, одной рукой
Кружа его над головой,
То вдруг помчится легче птицы,
То остановится, — глядит —
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы;
То черной бровью поведет,
То вдруг наклонится немножко,
И по ковру скользит, плывет
Ее божественная ножка...

(4, 186—187)

Танец Тамары — сюжетная кульминация поэмы. Увидеть танец — значило для Демона возродиться к счастью любви.

И Демон видел... На мгновенье
Необъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук —
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты!..
И долго сладостной картиной
Он любовался...

Прикованный незримой силой,
Он с новой грустью стал знаком;
В нем чувство вдруг заговорило
Родным когда-то языком.
То был ли признак возрождения?

(4, 187—189)

«Сладостная картина» танца, в пластической своей части нарисованная Лермонтовым в традициях классической, пушкинской поэтики (средствами синтаксически-интонационными и ритмическими), включает в себе еще и звуковой, колористический, эмоционально-экспрессивный эффекты (локальный экзотический фон: кавказское горное селенье, звук зурны, мерный всплеск ладоней, аккомпанирующий танцу; ассоциативная связь портрета Тамары с мотивами восточной живописи: черная южная ночь, полуночная звезда, сияющая, как очи красавицы; подобная пальме стройность стана, сверкающая россыпь волос; жемчужный фонтан гарема, цветение юга, узорный ковер, по которому скользит, плывет «божественная ножка» танцовщицы).³⁶ И наконец, «полный выраженья» порыв чувств, психологически подготовивших возрождение Демона, — все это органически сливается в единство восприятия танца Тамары, синестезически воссозданного Лермонтовым средствами романтической поэзии.

Позднее художнический интерес к танцу во всей силе проявился у Блока. У него еще шире диапазон вовлеченных в поэтику танца выразительных средств. Поэт нового века самую мысль, систему мышления облек полномочиями искусства. Как известно, критерием гармонического развития истории он полагал особого рода «музыкальность» — ритмы «музыкального напора». Отсюда и та значительная роль, которую он отводил поэтике танца. «Спляши, цыганка, жизнь мою» — вот масштаб выразительных возможностей этого искусства для Блока (см. стихотворение «Когда-то гордый и надменный...», 1910):

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...

То кружится, закинув руки,
То поползет змеей, — и вдруг
Вся замерла в истоме скуки,
И бубен падает из рук.³⁷

³⁶ М. Врубель очень точно учел эти ассоциации в своих иллюстрациях к поэме Лермонтова «Демон».

³⁷ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 3. М.—Л., 1960, с. 194.

В поэтике Блока, кроме пластики, выразительной силы самого движения, кроме стихии чувств, также находящейся в беспрестанном движении, огромно эмоциональное наполнение пауз. По сравнению с лермонтовским «то вдруг помчится легче птицы, то остановится, — глядит», где остановка — лишь момент движения, подчеркивающий его стремительность, — у Блока «и вдруг вся замерла в истоме скуки, и бубен падает из рук» — момент содержательный, символический, осмысленный трагически как бесперспективность, остановка жизненных импульсов, смертная тоска. «Музыкальность» иссякает для сверстников «страшных лет России», как замер танец цыганки для Блока.

Так, на примере одного образа — подвижного образа танца — видно, как жила, развивалась традиция, трансформированная у В. Луговского в мысли, ритмах, лирическом звучании «Курсантской венгерки».

Можно еще добавить, что лирика Луговского вообще довольно часто звенит вальсами и лезгинками, «перекатной» румбой и «немного философским» танго. Как в «Курсантской венгерке», в зрелой поэме В. Луговского «Дорога в горы» (по другому названию «Верх и низ») танец — сюжетная основа повествования. Он несет опорную мысль и настроение. Но в отличие от «Курсантской венгерки» он включается наиболее органично в сферу эпическую, а не лирическую, характеризуя на этот раз не одухотворенность, а суетность и «приземленность» действующих лиц. Верх и низ — понятия в поэме социальные и символические. Героиня поэмы Верочка Ц. танцует у подножия горы, всеми помыслами своими устремленная туда, к верхам, к вершине представляющегося ей благополучия. А на горе в это время далеко не благополучно: история, врываясь в быт, расставляет свои социальные акценты.

Танец Верочки в этих обстоятельствах является таким же эффективным средством характеристики персонажа, как, например, портретная или речевая характеристика. Поэт доводит до совершенства пластическую выразительность повествования:

А Верочка танцует.

Очень трудно

Изобразить жестокое движение

Тяжелых бедер.

Вера Ц. танцует...

.

Она танцует. Боже, сколько силы
В том повороте бешеной лодыжки,
Которая, как сталь гребного вала,
В движение приводит винт души...

.....
Танцует Верочка.

И повороты
Летающих ног на перекаточной румбе
Все те же, словно при начале мира...³⁸

У Луговского, как у многих больших художников века, жизненная достоверность образа выступает в различных эмоциональных аспектах авторского к нему отношения. Образы поэта возникают вновь и вновь то в лирическом, то в трагическом, то в ироническом освещении, как бы поворачиваясь перед нами разными сторонами. В поэме «Дорога в горы» «стереоскопические» функции принимает на себя метаморфоза танца.

Вот зазвучал всегда понятный для Луговского мотив молодости — стремление к счастью — и поэт находит для рассказа о танце Верочки легкие, всепрощающие слова.

Кругом огни. Блуждают смерть и горе.
Но Верочка танцует.

Что ж, пляши!
Рвись к сердцу, пролетай огнем бессмертным
Над городом, над портом, над землей,
Извечно радостной, над всем, что было,
Над нашим поворотом во вселенной.

И пластические детали танца в этом всечеловеческом освещении становятся легче, поэтичнее («...ресницы дымные подняв, Танцуешь, гнешься, трепетно скользишь Французскими большими каблуками...»). Параллель такому значению танца — в самой природе.

Но как танцуешь ты, моя Земля!
Ты кружишься, ты медленно поводишь
Округлыми, кофейными плечами
В шелках морей, невероятно синих,
И вновь рассветом убиваешь ночь.

Но счастье Верочки бескрыло, несбыточные мечты ее низменны, эгоистичны:

³⁸ Здесь и далее поэма цитируется по изданию: Луговской В. Середина века. М., 1965, с. 104—122.

Что нужно Вере?

Говоря по правде,
Лишь маленького счастья в новом доме
И мужа, только бы оттуда, сверху...

И в словесную «мелодию» танца врываются отчужденные ноты:

Танцуешь, Вера? Ну, танцуй, малютка,
Что ж рвешься ты сюда
и почему
Такая скорбь в твоих зрчках звериных?

Психологический и пластический «образ» танца сопровождается у Луговского впечатлениями звуковыми, — и тоже в разных психологических аспектах.

Значимы у Луговского и живописно-цветовые впечатления, сопровождающие танец. Так, постоянной деталью, составляющей зрительный образ Веры, выступает «безумно-синий», «сапфирный» цвет ее платья («Переливаясь синим, мрачным шелком, танцует Верочка...»), представляя сниженную параллель «шелкам морей, невероятно синих».

Как видим, Луговской осваивал традиции мастеров в синестезической поэтике танца. К ритмическим, пластическим, звуковым, цветовым характеристикам он добавил еще и обонятельные впечатления. Танцует Верочка, овеваемая «рыжим, ржавым ветерком причалов».

А рядом — парфюмерный магазин,
Огни ТЭЖЭ. И это сочетание
Плохих духов и рыжей дикой жизни...
Мне так понятно.

Вот откуда ты
Родилась, Верочка. Дрожит буфетик
От бешеного танца...

Ответным впечатлением доносится «грустный запах мыла» с обреченной «горы», о которой мечтает Верочка.

«Дорога в горы» — дань жанру, несущему острую публицистичность, философскую мысль и лирическую взволнованность поэта. В этой многофункциональности жанра, ломке привычных его форм также сказалась традиция. Но и в поэме «Дорога в горы», как в «Курсантской венгерке» для соотнесения их именно с лермонтовской традицией, пусть опосредованной другими промежуточными влияниями (Гоголь, Блок и др.), важен прежде всего об-

щий напряженный эмоциональный фон, почти «пророческая» тональность повествования. Не случайно К. Симонов, считавший «Курсантскую венгерку» одним из лучших стихотворений о гражданской войне, писал и о том, что она овеяна «дымкой печали, то ли позднего раздумья, то ли предчувствия уже накатывающейся новой войны».³⁹

Схожая мысль, а также и высочайшая оценка стихотворения содержится в отзыве о нем поэта П. Антокольского:

«Какая отчетливость памяти, как строго и верно отобраны подробности для описания Москвы эпохи военного коммунизма, как верно найден и как упорен и настойчив этот ритм в три четверти, как трепетно звенят люстры в нетопленном зале... Подумать только, не пройдет и года — и тысячи и тысячи советских юношей применят к себе и к своим подругам этот грустный упоительный мотив, от которого разрывается сердце, кружится голова, леденеют руки... Вот оно — вечное в поэзии».⁴⁰

* * *

Павла Антокольского можно считать одним из активнейших пропагандистов традиций Лермонтова. В творчестве Антокольского весьма значительное место занимают мысли о Лермонтове, художественное воплощение его образа и образов его поэзии. В «Сказках времени» (1974), посвященных жизни выдающихся мастеров мировой литературы, четыре из тринадцати повествуют о Лермонтове. Сказка «Волшебный подарок» сосредоточена на мысли о возможных обстоятельствах создания стихотворений «Желание» («Зачем я не птица...») и «Предсказание» («Настанет год, России черный год...»). Здесь речь идет о раннем периоде жизни поэта: действие происходит в подмосковном имении Столыпиных Середникове и в Москве в начале 30-х годов XIX века. В основе повествования — легенда о шотландском происхождении рода Лермонтовых и эпизод студенческой жизни поэта — так называемая «Маловская история» в Московском университете. По ведущей мысли — это рассказ о даре предвиде-

³⁹ Симонов К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1970, с. 699.

⁴⁰ Антокольский П. Собр. соч. в 4-х т., т. 4. М., 1978, с. 129. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ния, которым был наделен поэт. Сказка «Четыре гостя» — о том, как Лермонтов написал последние 16 строк стихотворения «Смерть Поэта», о болезни Лермонтова, потрясенного трагической дуэлью Пушкина. Рассказ завершается фантастической сценой свидания обоих поэтов. Соотношение их художественных миров — предмет постоянного интереса П. Антокольского. Сказка «Демон» построена на соотношении художественного мира Лермонтова, Гоголя и Врубеля. Фантастический сюжет включает эпизоды общения этих художников и их демонических героев. Действие отнесено ко времени второй ссылки поэта (1841 г.). Описание пути Лермонтова от Москвы до Ставрополя перемежается воспоминаниями, относящимися к московским и петербургским впечатлениям поэта, к его встрече с Гоголем в день именин последнего в мае 1841 г. В тексте цитируются строки стихотворения Лермонтова «Мой дом» («Есть чувство правды в сердце человека...»). Кроме поэмы «Демон», упоминается «Сказка для детей». Сказка «Казнь убийцы» — психологически насыщенная фантастическая зарисовка жизни Мартынова после дуэли — убийцы, одержимого чувствами зависти, вражды и вины по отношению к Лермонтову.

Лермонтову посвящены также стихотворения Антокольского «Гроза в Пятигорске», «На смерть Демона», «Тбилисская ночь». В восприятии Антокольского Лермонтов — борец, наделенный вечной потребностью движения, свободного действия, совершенствования:

... Он парусом где-то белел одиноким,
Иль мчался по круче конем легконогим,
Иль, с барсом сцепившись, катился визжа
В туманную пропасть. А утром, воскреснув,
Гулял у чеченцев в аулах окрестных,
Менялся кинжалом с вождем мятежа.

(1, 443)

Новый человек в представлении Антокольского «полермонтовски вмонтирован в рождение рек, в движение льда» (1, 505). Ярко личностная поэзия самого Антокольского, внешне не схожая с поэзией Лермонтова, подвижима, однако, тем же зарядом активного жизнеутверждения.

Кроме мажорного тона, с лермонтовским строем лирики ассоциирует Антокольский и отрезвляющий непокой души, суровое чувство правды, «волну тревоги человечей, Что моет мира берега» (1, 504). Мысли эти подытожены

поэтом в статье «Лермонтов» (1941—1945 гг.). Автор восстает против легенды, согласно которой Лермонтов был веселящимся гусаром, лишь изредка пошаливающим литературой, человеком недоброй сумрачной силы, демонической личностью, подобной Печорину или даже Грушницкому. На основании реальных источников биографии поэта и своего представления о психологии его творчества Антокольский воссоздает портрет поэта-гражданина, главными творческими импульсами которого были желание действия и не знающее компромиссов нравственное начало. Особенности поэтики Лермонтова для Антокольского тесно связаны с его психологическим обликом: это «запись душевной бури, яростное нагромождение красноречия, ... раскаты синтаксических периодов, не умещенных ни в строке, ни в строфе, ни в ряде строф, пренебрежение к синтаксису, едва ли не сознательное!» (3, 341).

Антокольский прослеживает на примере многих произведений Лермонтова разных периодов его творчества и разных жанров, как складывалось его небывалое дарование, раздвинувшее своим широким дыханием привычные литературные нормы и представления. В центре внимания автора — проблема героя времени и становления психологической прозы Лермонтова как явления глубоко новаторского. Но в то же время в статье анализируются особенности именно поэтического наследия Лермонтова: «Железный стих, облитый горечью и злостью» — величайшее дело его жизни. В еще большей степени, нежели психологическая проза, он оплодотворил и окрылил всю нашу гражданскую поэзию XIX века. Его громоносные прозаизмы, его жестокое упрямое красноречие продиктованы той же страстью к правде, как бы тяжела она ни казалась. Надо вслушаться в тяжелые звуки разноstopных ямбических стихов Лермонтова, в стык его согласных, в нарочитый набор хлещущих по лицу и по глазам прилагательных, чтобы понять принципиальную разницу между этой поэтикой и благозвучием пушкинской школы.⁴¹ Антокольский указывает на многие еще не раскрытые сценические возможности ранней драматургии Лермонтова. Анализируя «Маскарад», автор статьи обращает внимание на те стороны содержания, которые позволяют говорить

⁴¹ Антокольский П. Поэты и время. М., 1957, с. 32.

о нем, как о первой русской реалистической трагедии, новаторской не только по жанровым признакам, но и по смелости поднятых социальных вопросов, по смелости самого замысла разоблачить заговор игроков, своего рода гангстерской шайки мошенников внутри общества, которое само по себе преступно. В центре этой преступной круговой поруки находится трагический образ героя-шулера Арбенина, наделенного незаурядными страстями и умом, но более всего боящегося разоблачения смехом. По мнению автора, такой разрушительной критики социального строя еще не было до Лермонтова в русской литературе.

Исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне выдвинул на первый план в лермонтовiane, как и во всей литературе, проблему народности, наиболее существенную, можно сказать, корневую для великого русского поэта, автора стихотворений «Бородино» и «Родина».

Проблема эта всегда была в литературе одной из ведущих, но в разные периоды особое значение приобретали разные ее стороны. В творчестве Лермонтова патриотическая тематика проявилась многосторонне, приобретая сквозной, всеохватывающий характер.

Патриотическими идеями питалась гражданственная лирика поэта, будь то «железный стих, облитый горечью и злостью», или призывное слово трибуна «во дни торжеств и бед народных». В думах поэта о России, о своем поколении главным было «не мертвое довольство тем, что есть, но живое желание усовершенствования». Это и был тот истинный патриотизм, который имел в виду Белинский, когда писал о Лермонтове.

Патриотической была позиция Лермонтова в спорах современников по вопросам истории. Характер историзма поэта основан на новейших для его времени европейских и отечественных концепциях. Вслед за Пушкиным Лермонтов пришел к убеждению, что движущей силой истории является народ. Разделял он в какой-то мере и providенциальные идеи, согласно которым России предназначалось великое будущее — покорение Востока, роль «третьего Рима». Размышляя о законах исторических, поэт не закрывал глаза на различия между войнами по политическим целям и нравственному содержанию. Всем сердцем откликаясь на правду народной войны против Наполеона, считая справедливыми национально-освободительные движения, он решительно осуждал жестокую политику царизма на Кавказе.

В истории поэт искал ответ на мучившие его вопросы современности. Многие произведения Лермонтова напи-

саны о временах давно минувших: «Баллада» («В избушке позднею порою...»), ряд набросков и планов — о борьбе с татарским нашествием; поэма «Боярин Орша» и «Песня про купца Калашникова» — о сильных личностях эпохи Ивана Грозного; «Вадим» — о Пугачевском восстании; «Бородино» — о войне России с Наполеоном и т. д. Но о каком бы времени ни писал поэт, его всегда привлекали проблемы национального самосознания, национального чувства чести, становление русского героического характера.

В ряде произведений Лермонтова прямо и непосредственно говорится о любви к родине. Это и стихотворение «Я видел тень блаженства...» с известным признанием «Я родину люблю — и больше многих», и вдохновенные строфы из поэмы «Сашка» («Москва, Москва!.. люблю тебя как сын, Как русский — сильно, пламенно и нежно!..»), и стихотворение «Родина» — апофеоз «не побежденной рассудком», сердечной привязанности к Отчизне. За этими признаниями встает живой, человеческий образ поэта-патриота, близкий не одному поколению соотечественников, — особенно поколениям, на чью долю выпала защита родной земли от иноземных вторжений.

Нарастающую актуальность поэта отмечали современники Отечественной войны 1941—1945 гг. «В дни труднейших испытаний Великой Отечественной войны... Лермонтов был нам особенно близок и созвучен».¹

В литературе приведено много фактов, свидетельствующих об огромной популярности Лермонтова и его поэзии в 1941—1945 гг.,² особенно батальной лирики поэта, поразному отвечавшей чувствам и мыслям современников — будь то героический дух «Бородина» или раздумчивая горечь «Валерика».

Успех «Бородина» можно назвать поистине непреходящим. И дело не только в его исторической актуальности — рассказе о защите Москвы под Бородином. Дело во всей духовной атмосфере стихотворения, насыщенной

¹ Мануйлов В. А. Лермонтов и наше время. Л., 1951, с. 25.

² См.: Бродский Н. Л. Поэт Отечественной войны. М., 1941; Заславский И. Я. Поэзия Лермонтова в годы Великой Отечественной войны. — Научные записки Київського університету, 1955, т. XIV, № 7, с. 88; Брезницкая Г. Поэт Лермонтов в Великой Отечественной войне советского народа. — В кн.: Слово, которое вело в бой. Киев, 1971, с. 62—74.

сыновней любовью к родине и к ее защитникам, русским солдатам. В «Бородине» отлился в законченные формы зрелая историческая мысль поэта, острое чувство национального самосознания и свободный, живой балладный стих.

Художественным открытием Лермонтова была замена авторского повествования сказом бывалого солдата. Вместо привычного торжественного языка, каким писались долгое время оды в честь побед русского оружия, в стихотворении зазвучала простая разговорная речь умного, приметливого, острого на язык рядового участника Бородинской битвы. В его освещении исторические события приобретали зримую достоверность, а их оценка получала значение оценки народной. Предметная сторона рассказа, как всегда у Лермонтова, сама по себе глубоко впечатляющая, имеет в то же время характер широкого обобщения. Народ как движущая сила истории и патриотизм как сила, объединяющая нацию, — такова художественная идея «Бородина», определившая долгую жизнь этого произведения. Стихотворение заучивалось наизусть, входило в хрестоматии, вызывало многочисленные подражания и перепевы. Как народно-героическая баллада «Бородино» находится у истоков традиции, прошедшей через весь XIX век и пережившей новый расцвет в XX веке, в частности во время Великой Отечественной войны.³ В первые же дни войны корреспондент «Правды» сообщал, что одно из подразделений действующей армии на западном фронте выступило в поход с песней на мотив лермонтовского «Бородина». Строки этого стихотворения сделались боевыми лозунгами, они зажигали сердца священной ненавистью к врагу и беззаветной верой в непобедимую мощь народа. Цитаты из «Бородина» часто появлялись на страницах газет, в патриотических статьях Алексея Толстого («Что мы защищаем», 26 июня 1941; «Москве угрожает враг», 15 октября 1941), в окнах ТАСС (№ 230 в октябре 1941 г.), в плакатах, выпущенных к XXIV годовщине Красной Армии (в декабре 1942 г.), под рисунками художников (например, Кукрыниксов).⁴

Демократические традиции «Бородина» самобытно и разносторонне развивались в поэзии военных лет Н. Ти-

³ См.: Бродский Н. Л. «Бородино» М. Ю. Лермонтова и его патриотические традиции. М., 1948.

⁴ Там же, с. 66.

хоновым, А. Сурковым, М. Исаковским, Н. Рыленковым, К. Симоновым, А. Твардовским и другими советскими поэтами.

Активной жизнью жили во время Великой Отечественной войны и другие произведения Лермонтова. В некоторых стихотворениях советских поэтов этой поры явно слышатся отзвуки поэмы «Беглец», о суровом нравственном долге человека на войне. Пронизанная фольклорными мотивами, поэма как бы устами народа казнила трусость, малодушие, пренебрежение общими интересами ради личных (ср. стихотворения И. Уткина «Если будешь ранен, милый, на войне», 1941; А. Твардовского «Баллада об отречении», 1942; А. Суркова «Встреча», 1942).⁵

«Отзыв мыслей благородных» встретили стихотворения Лермонтова «Поэт», «Родина», «Завещание», «Валерик» в поэзии О. Берггольц, К. Симонова, С. Маршака. Но здесь хотелось бы отметить одну особенность. «Завещание» и «Валерик» значительно отличаются по своему настроению от «Бородина». В «Валерике» получило развитие философское начало батальной лирики Лермонтова. Поэт и здесь исходит из конкретного исторического события. Под впечатлением одного из кровавых и бессмысленных сражений на реке Валерик — «речке смерти» — он создает стихотворение, на этот раз не в эпической форме, а в виде послания к любимой женщине, в котором с реалистической трезвостью взгляда описывает суровые подробности схватки русского отряда с горцами. В отличие от «Бородина», где рассказчик олицетворяет русское воинство, от которого зависела судьба Москвы и шире — родины, в «Валерике» выделена судьба человеческая и ее зависимость от «трагического балета» войны. Война поставлена в философскую связь с проблемами жизни и смерти, а в самом рассказе акцентированы психологический и гуманистический аспекты. Отсюда — медитативная, грустная тональность повествования. Есть и в «Бородине» нота печали и сожаления о жертвах войны, но в «Валерике» она приобретает значение лейтмотива. Неприятие бесчеловечной жестокости войн получило для поэта историческое оправдание в отношении

⁵ См. об этом: Заславский И. Я. М. Ю. Лермонтов и современность. Киев, 1963, с. 113.

к хорошо ему известной войне на Кавказе — тем «сшибкам удалым», в которых «забавы много, толку мало» (II, 169). Здесь Лермонтов удивительно совпал с Герценом, который писал о «безумии войны», длящейся многие годы и поглощающей целые армии.⁶ Личный опыт привел поэта к такому выводу — и к неоднозначному изображению войны. Широта взгляда и реализм чувств — патриотических и общечеловеческих — обусловили неослабевающую силу воздействия «Валерика» на поэзию позднейших времен, и в частности на лирику военных лет.

С. Маршак отнес это стихотворение к высоко гражданственным явлениям русской литературы, назвал «братским поступком» поэта, возможным всегда лишь «на фоне большой народной жизни». Приводя в одной из статей строку за строкой из «Валерика», он отметил, что «простое, ничем не приукрашенное, близкое уже к толстовскому», «беспощадно реалистическое изображение боя не мешает высокому взлету мысли».⁷

Это чрезвычайно верное замечание поэта во многом объясняет, почему стихотворение «Валерик», такое непохожее на «Бородино», включается в русло патриотических традиций русской батальной лирики.

Поэзия Великой Отечественной войны не была однородна. Исследователи указывают на прямую связь, существовавшую между положением на фронтах и характером поэтических откликов на события — их стилем, эмоциональной тональностью.

В патриотической поэзии начальных месяцев войны преобладала тональность героическая, громко звучали мотивы торжественные, ораторские, в полный рост выступил обобщенный образ русского воина-богатыря.

По мере нарастания страданий и жертв народа в поэзии появляются философские, порой трагические звучания, батальная лирика начинает вбирать в себя то, что свойственно лирике вообще: отражать во всем богатстве внутренний мир человека — его поступки, его чувства, его нравственные горизонты, его духовные резервы. Названными тенденциями определялась и избирательность, с которой относились советские поэты к классике.

⁶ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 244.

⁷ Маршак С. Я. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., с. 57—58.

Мы рассмотрим процессы, характеризующие особенности восприятия Лермонтова на том или ином этапе войны, на примере творчества О. Берггольц, К. Симонова и А. Твардовского — писателей, по-разному преломивших и развивших лермонтовскую традицию.

* * *

О. Берггольц унаследовала от Лермонтова прежде всего пафос гражданской доблести. Все ее стихи, по преимуществу лирические, и поэмы, которые также звучат как лирические монологи (черта лермонтовского направления поэзии), — насыщены таким же высоким, как у Лермонтова, гражданственным чувством. Поэт чувствует себя ответственным за счастье, веру, верность, любовь своих современников, за эпоху в целом. И в этом своем служении он сам обретает смысл существования — счастье, которое

...несет на крыльях лебединых
к таким неугасающим вершинам,
к столь одиноким, нежным и нагим,
что боги позавидовали б им...⁸

Естественно, что при такой нравственной позиции взлет чувств ленинградской поэтессы во время войны приобрел не только героическую, но и трагическую окраску. С первых дней блокады О. Берггольц посвятила «души своей богатства» осажденному городу. Как «дань людскому братству» она несла суровое, мужественное, вдохновляющее на борьбу и в то же время пронизанное болью, терпеливое поэтическое слово «на жертвенник всемирный». Ее всегда правдивая и часто скорбная поэзия содержала в себе, как и поэзия Лермонтова, «семена глубокой веры в жизнь и людей» (Белинский).

Вспомним один из разговоров поэтессы с собой в стихотворении «Август сорок второго года» («...Печаль войны все тяжелей, все глубже»):

А разве хоть на миг! — ослабла вера, —
не на словах, а в глубине души?⁹

⁸ Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т., т. 2. Л., 1973, с. 119.

⁹ Берггольц О. Лирика. М., 1955, с. 98.

По собственному признанию, душа поэтессы обретала «невиданную твердость» в сознании общности с народом, в его историческом опыте:

Ты русская — дыханьем, кровью, думой,
В тебе соединились не вчера
мужицкое терпенье Аввакума
и царская неистовость Петра...¹⁰

Широта обобщающей мысли в сочетании с личностностью и конкретностью чувств требовала своего языка, особого стиля. И быть может, более всего лиризм О. Берггольц роднится с лиризмом Лермонтова легкими, естественными переходами от поэтики вместительных образов-символов («день вершин», «дневные звезды», «неведенья беспомощные знаки, зимы варфоломеевской кресты», «Я к твоему пригвождена виденью, я вмерзла в твой неповторимый лед» и т. д.) к поэтике простых, обыденных, душевных разговоров, доверительных интонаций. («Я говорю с тобой под свист снарядов...», «Я говорю, держа на сердце руку...», «Разговоры» с собой, с соседкой, с ленинградцами, с любимым, «Письма» на Каму и т. д.).

Идеи и образы Ольги Берггольц — не перенесение лермонтовской символики горных вершин, звездных высот космоса, ледяных престолов Демона на современность. Поэзия ее начисто лишена космизма и демонизма как определенной философской романтической стихии.

Звездный мир О. Берггольц характеризует ее земные привязанности, в нем отразилась ее собственная нравственная высота, человечность и женственность. Хотя поэтесса и скажет после войны в «Стихах о себе»: «Неженские созвездья надо мною, неженский ямб в черствеющих стихах», — индивидуальность ее складывается и из ярко выраженного женского начала в классическом русском его проявлении: не случайно возникает в ее стихах военных лет образ Ярославны.

Идеи и образы О. Берггольц — порождение своей эпохи, они проникнуты пафосом нового по сравнению с XIX веком жизнестроительства, но некоторые черты художественного мира поэтессы не только родственны лермонтовскому, но и складывались под его влиянием,

¹⁰ Там же, с. 99.

О месте поэтических шедевров Лермонтова в духовном мире современного человека много говорит Ольга Берггольц в своей автобиографической книге «Дневные звезды». Как известно, книга эта — воспоминания о войне, о трагических днях блокады, воспоминания, освещенные прошедшей через сердце «правдой нашего общего бытия».

Ольга Берггольц отводит большую, можно сказать, главную роль Лермонтову как своему литературному наставнику, с которым она неразрывно связывает «день вершин» собственной творческой жизни. Главные из качеств поэзии О. Берггольц — общественная отзывчивость, напряженное личное чувство, патетическая сила и звучность, ораторская торжественность стиха, энергия страсти, трагедийность, получившая «жестокий расцвет» в годы войны, в самосознании автора связаны с Лермонтовым.¹¹

В книгу «Дневные звезды» входит лирическое повествование о том, что было близко автору в поэзии Лермонтова в различные периоды ее жизни: «...первой моей сознательной любовью в поэзии был Лермонтов. Толстенькая книжка в сером потрепанном переплете, с портретом грустного большеглазого гусара, нарисованным «ниточками» (это была гравюра), лежала у меня под подушкой ночью, я не выпускала ее из рук днем...

Красота и человечность лермонтовских стихов, неосознаваемые, а потому тем более властные, пленили меня всей силой своею. И если через пушкинские строки я открыла, узнала, что зима — живая и север-ветер — живой, то в лермонтовских стихах мне открылось, что не только все кругом живое, но все про меня! Я прочла и тут же запомнила стихи об одинокой сосне, о листочке дубовом, об утесе и золотой тучке (<...>). Но я пленялась не только теми стихами, которые были „про меня“, а в множестве других лермонтовских стихов...

Поэтесса называет стихотворения «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), «Русалку» и добавляет: «То был Лермонтов детства. Потом был Лермонтов недолгого отрочества и внезапной, ранней юности, когда стихи его властно и просто сливались с жаждой подвига

¹¹ См.: Павловский А. Блокадная рапсодия. (Поэзия Ольги Берггольц военных лет). — В кн.: Поэты-современники. М.—Л., 1966, с. 53—102; Заславский И. Я. М. Ю. Лермонтов и современность, с. 83—85.

во имя Революции, питали бурное отрицание бога — Демон! — рождали первые мечты о будущей, обязательно необыкновенной и страшной, любви — вновь Демон! — а решение стать настоящим, профессиональным революционером-поэтом уверенно опиралось на образ лермонтовского поэта-свободолюбца-кинжала-колокола. О, главное — колокола!». ¹²

По определению Дм. Молдавского, «поэзия Ольги Берггольц несла в себе мысль и мораль мира, который очень четко и определенно успел сказать „нет“ старым нормам социальной культуры, морали, поведения, быта, создавая лишь первые эскизы будущего. И это соединение уже прозвучавшего отрицания и лишь намечавшегося утверждения определило многое в рисунке и тонах юной Ольги Берггольц». ¹³

В полных «хранительной энергии» стихах поэтессы, выступавшей по радио в блокированном Ленинграде, полермонтовски звучал «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных», голос, звавший к борьбе и мужеству.

Таким образом, высокая гражданственность поэзии Берггольц — в ее романтических порывах и земном, активном характере, в ее героических и в ее печальных звучаниях — восходит к лермонтовской традиции, явственнее всего проявившейся в теме назначения поэта; — теме, которая никогда не теряла для Лермонтова патриотического содержания. Как и для Лермонтова, для Берггольц «... больше жизни было — мечта, душа, отчизна, бытие». ¹⁴

* * *

Среди поэтов всенной темы К. Симонов выделяется склонностью к психологическим зарисовкам человека на войне в повседневных его делах и переживаниях. Война как она есть и как она преломляется в чувствах и поступках людей — постоянная тема в поэзии и прозе. Она была подготовлена в значительной части довоенной лирикой Симонова. Превратности дружбы, любви, горечь измен — предмет частых размышлений поэта в его посвященной

¹² Берггольц О. Дневные звезды. Л., 1975, с. 112—117.

¹³ Молдавский Дм. Стихи, прорывавшие блокаду. — Литературная газета, 1973, 7 марта, с. 5.

¹⁴ Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т., т. 2, с. 121.

этическим проблемам лирике. Эмоциональный тон этих размышлений — резкое неприятие пошлой обыденщины, надежда на очищающие силы любви — и одновременно неверие в них — нередко сближает Симонова с Лермонтовым. В цикле «Дорожных стихов» (1938—1939) стихотворение «Казбек» построено на ироническом сопоставлении сусальной картинки на папиросной коробке с истинной крутизной гор, воспетых великими поэтами. Но ближе всего Симонов к Лермонтову в понимании чело- века на войне.

Критика рано обратила внимание на связь историче- ских образов Симонова с некоторыми лермонтовскими образами. В частности, было отмечено влияние стихотво- рения «Бородино» на поэму «Ледовое побоище» (1937).¹⁵ В романе Симонова «Живые и мертвые» есть эпизод, рас- сказывающий о том, как оживали в сознании народных ополченцев образы лермонтовского «Бородина».

Стих Симонова мужал в грозовой атмосфере надвига- шейся на мир войны. Любовь, дружба, подвиги, нена- висть, смерть — вся суровая правда войны нашла огра- жение в лирике Симонова. Пафос возмездия, интонации скорби и гнева, сочетающиеся с мелодией жизнеутверж- дения, определяют ту лирическую тональность стиха Си- монова, которая позволяет сопоставлять его с лирикой Лермонтова. Сам Симонов слов своих «страшную горечь» ассоциирует с лермонтовской в стихотворении «Безымян- ное поле» (1942), где вырастает символический образ Бородина.

Отзвуки лермонтовских мотивов обнаруживаются и в стихотворении «Ты помнишь, Алеша, дороги Смолен- щины...» (1941), где размышлениям о родине, о смене поколений сопутствует образ дедовских проселков, зна- комый по стихотворению Лермонтова «Родина». Лириче- ское движение стихотворения Симонова основано на кар- тине превращения этих проселков в тоскливые военные дороги. То, что мысль поэта следовала за Лермонтовым, подтверждает стихотворение Симонова «Родина» (1941). Как и у Лермонтова, речь идет в нем о «больших» и «ма- лых» приметах родины. Широкой панораме безбрежных лесов и полей, вызывающих чувство благоговения перед

¹⁵ Хмельницкая Т. Твердые строки. — Литературный со- времешник, 1940, № 2, с. 135—136.

великой отчизной, у Симонова соответствует образ «страны большой», которая лежит «касаясь трех великих океанов». И вместе с тем любовь каждого человека к родине начинается с памятных мест на земле, где он родился. В этом смысле «чета белеющих берез» у Лермонтова — символ. Ему соответствует у Симонова «Клочок земли, припавший к трем березам».

Ты вспоминаешь не страну большую,
Какую ты изъездил и узнал,
Ты вспоминаешь родину — такую,
Какой ее ты в детстве увидал.

Клочок земли, припавший к трем березам,
Далекую дорогу за леском,
Речонку со скрипучим перевозом,
Песчаный берег с низким ивняком...¹⁶

В литературе указывалось, что стихотворение Симонова «Был у меня хороший друг...» (1942) поэтической интонацией — ритмом, складом речи и настроением, вызывает в памяти «Завещание» Лермонтова.¹⁷ Действительно, воздействие литературной памяти в ряде строк несомненно:

... Может, завтра среди дня
Зайду к вам. Или нет,
Вам хорошо и без меня,
Передавай привет.

А впрочем, и привет не шли,
С тобою на войне
Мы спелись от нее вдали,
Где ж знать ей обо мне?

(1, 167)

Есть также эмоциональное соответствие между стихотворениями Лермонтова «Нищий» и Симонова «До утра перед разлукой» (1945).

Тональность названных любовных стихотворений Симонова, как и «Завещания» Лермонтова, определяется ситуациями войны: неожиданностью встреч и разлук, бли-

¹⁶ Симонов К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 1. М., 1966, с. 72. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

¹⁷ Заславский И. Я. М. Ю. Лермонтов и современность, с. 114—115. Ср.: Билецкий О. М. Ю. Лермонтов. — Литература и мистецтво, 1944, 22 октября.

зостью смерти, угрозой забвения. Психологически «Завещание» примыкает к стихотворению «Валерик», где изображение жестоких подробностей войны подготавливает особую задумчивость и печаль любовных интонаций. Поэзия Симонова, как и его проза, с течением времени все более и более ориентировалась на художественные, гуманистические ценности «Валерика».

Выступая по телевидению в литературной передаче, посвященной юбилею Лермонтова (1975), Симонов сказал, что он как поэт весь вышел из лермонтовского «Валерика». Вторым равноценным произведением о войне является, по его мнению, поэма «Василий Теркин» Твардовского.

* * *

В творчестве А. Т. Твардовского выделится и получила развитие одна из важнейших сторон поэзии Лермонтова — ее национально-народная стихия.

О внешнем подобии поэтических форм творчества обоих поэтов говорить трудно: они чаще не схожи, чем схожи, да и самое подобие не является решающим при столь значительном индивидуальном своеобразии поэтов двух разных эпох и разных социальных миров.

Приведем несколько примеров.

Есть общее в структуре стиховой речи Лермонтова, обратившегося в ряде произведений к свободному, интонационно естественному народно-разговорному стиху, и стиховой речи Твардовского, сделавшего этот стих основным языком повествования в лирике и поэмах.

Есть у обоих поэтов пристрастие к трехдольным стиховым размерам. Лермонтов первый широко ввел в поэтический обиход трехдольники, позволяющие передавать грустное, или раздумчивое, или торжественное звучание живой речи. У Твардовского таким размером написаны многие его лучшие стихотворения («Я убит подо Ржевом...», 1945—1946; «О родине», 1946; «Собратьям по перу», 1958; «Дорога дорог», 1959; «День прошел, и в неполном покое...», 1966; «Отыграли по дымным оврагам...», 1967, и т. д.). Но нельзя не учитывать, что между Лермонтовым и Твардовским стоял Некрасов, большой мастер трехдольников. К нему непосредственно и восходят во многих случаях метр, ритмы и интонационный строй стиха Твардовского.

Часто встречается у Лермонтова и у Твардовского четырехстопный хорей. У Лермонтова это стихотворения «Время сердцу быть в покое...», «Смело верь тому, что вечно...», «Желанье» («Отворите мне темницу...»), «Два великана», «Казачья колыбельная песня» и др. У Твардовского четырехстопный хорей стал одним из ведущих метров: достаточно сказать, что им написана поэма «Василий Теркин». Но и эта особенность опосредована во многом органичной близостью авторов к фольклору, к балладной и песенной стихии, обильно порождающей названный поэтический размер.

Для послевоенной лирики Твардовского, как и для всей советской поэзии тех лет, характерны углубление философского начала, размышления о жизни и смерти, о связях человека с природой — и тут мы нередко сталкиваемся с лермонтовскими как будто бы мотивами, ассоциациями, элегическими формами. Вспоминается, например, стихотворение Твардовского о море — «Мне сладок был тот шум сопливый...» (1964).

Здесь традиционно психологическое движение, побуждающее поэта накладывать какой-то момент душевной жизни на картину природы, усматривая между ними аналогии, но ассоциации возможны и с лермонтовскими, и с пушкинскими, и с блоковскими образами:

Как будто отзвук давней думы
Мне в шуме слышался морском...¹⁸

Как и положено классической поэзии, музыкальный тон, звукопись здесь полностью соответствуют картине природы, но, кроме того — и это уже черта лермонтовская — в стихотворении фиксируется не только мысль, но и процесс рождения выражающих ее поэтических форм, их зависимость от природных тонов и ритмов. В шуме моря и в стихах

Распознавалась та же мера
И тоны музыки земной...

Внимание к первоэлементам поэзии, в том числе и к слову как тончайшему инструменту передачи идей и

¹⁸ Твардовский А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1971, с. 591. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

чувств вообще, в высшей степени свойственно поэзии Твардовского, особенно в послевоенный период. В «Слове о словах» (1962) эта тема получила прямое выражение:

Все есть слова — для каждой сути,
Все, что ведут на бой и труд,
Но, повторяемые все,
Теряют вес, как мухи мрут.

Да, есть слова, что жгут, как пламя,
Что светят вдаль и вглубь — до дна,
Но их подмена словесами
Измене может быть равна...

(1, 585)

Последнее четверостишие воспринимается не только как продолжение мысли Лермонтова, доведенной до большой нравственной остроты, но и как перифраз из Лермонтова: «Есть слова, объяснить не могу я, Отчего у них власть надо мной...», «Из пламя и света рожденное слово...», «Есть речи — значенье Темно иль ничтожно, Но им без волненья Внимать невозможно...». Быть может, не случайно фраза и начинается частицей согласия, предваряя цитату: «Да, есть слова...».

В моменты лирической кульминации в звучании стиха Твардовского появляется ораторская медь, напоминающая «колокол» лермонтовского стиха «во дни торжеств и бед народных». В стихотворении «В тот день, когда окончилась война...» (1948) мысль и память поэта обращены к героям, погибшим на полях сражений:

И только здесь, в особый этот миг,
Исполненный величья и печали,
Мы отделялись навсегда от них:
Нас эти залпы с ними разлучали.

.....
Смогли б ли мы, оставив их вдали,
Прожить без них в своем отдельном счастье,
Глазами их не видеть их земли,
И слухом их не слышать мир отчасти?

И, жизнь пройдя по выпавшей тропе,
В конце концов, у смертного порога,
В себе самих не угадать себе
Их одобренья или их упреха?

(1, 439)

Вопросо-ответные интонации, создающие эмоциональную напряженность, синтаксические и лексические повторы,

характерные для напевного ораторского стиха, создают настроение высокой печали, характерное для строя лирики Лермонтова и не очень характерное для самого Твардовского.

Указанные подобия имеют значение постольку, поскольку касаются основной, ведущей линии преемственности между поэтами. Обозначилась же она со всей определенностью в поэме «Василий Теркин», являющейся подлинным масштабным наследием лермонтовского «Бородина». Из «Бородина», как из зерна, выросла, по собственному признанию Л. Толстого, народная эпопея «Война и мир». В «Бородине» истоки того реалистически изображенного русского героического характера — «обыкновенного» богатыря, — который воплощен Твардовским в образе Василия Теркина. На свободный, меткий, брызжущий энергией язык этого стихотворения в свое время обратил внимание Белинский: «Это стихотворение отличается простотою, безыскусственностью: в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден, силен и полон поэзии» (4, 503—504).

У наших ушки на макушке!
Чуть утро осветило пушки
И леса синие верхушки —
Французы тут-как-тут.

Забил заряд я в пушку туго
И думал: угощу я друга!
Постой-ка, брат, мусью!
Что тут хитрить, пожалуй к бою;
Уж мы пойдем ломить стеною,
Уж постоим мы головою
За родину свою!..

(2, 81)

«Новые возможности погрелись мне в организации стиха и его элементов, входящих в живую речь — из оборотов и ритмов пословицы, поговорки, присказки», — рассказывает Твардовский в «Автобиографии» (1, 13). Там же говорится о первом знакомстве с Лермонтовым в маленькой библиотечке отца, и о том, что отец, простой деревенский грамотей, на память знал «Бородино» (1, 6).

Несомненно, что стихотворение это, единственное упомянутое в «Автобиографии», было одним из сильнейших литературных впечатлений будущего поэта.

Твардовский пришел к оригинальному языку своей «большой» поэзии после периода «крайнего отворачивания к „стихотворству“ — составлению строк определенного размера с обязательным набором эпитетов, подыскиванием редких рифм и ассонансов, стремлением попасть в известный, принятый в тогдашнем поэтическом обиходе тон» (1, 3).

Именно невозможность «стихом размеренным и словом ледяным» салонной поэзии того времени передать правду жизни заставила Лермонтова обратиться к реалистическому письму, основанному на внимании к жизни и языку народа. Таким образом, можно говорить не только о генетических, но и о типологических связях между поэтами.

Вряд ли нужно уточнять после всего сказанного, что первый и основной источник поэзии Твардовского — сама действительность — «реальный нынешний мир потрясенный, борьбы, перемен, происходивших в те годы в деревне» (1, 12).

Наблюдения и чувства, полученные на родной Смоленщине, а затем на войне, в живом общении с солдатом, недавним крестьянином, — фундамент поэмы о русском характере, о русском человеке. Поэт нового века и участник Великой Отечественной войны в «Книге про бойца» вслед за «Бородином», но на новой социальной основе раскрывает роль народа в великом событии национальной истории, в судьбах России вообще.

Одним из главных образов «Бородина» является образ Москвы, как сердца России. За Москву ведется смертный бородинский бой. Москве как столице родины, как символу исторической славы России, посвящены многие строки произведений Лермонтова, начиная с зарисовки «Кто видел Кремль в час утра золотой...» (1831) и кончая замечательными по силе патриотического чувства стихами в поэме «Сашка».

Та же тема естественно входит в патриотическую лирику Твардовского. В стихотворении «Кремль зимней ночью» (1946) образ Кремля, как и у Лермонтова, — «чужден древностью высокой И славен с нею наравне Недавней памятью жестокой» (1, 420).

Стиль Твардовского менее возвышен, в деталях описания — достоверность наблюдений участника событий, а в чувствах — боль живого участника. Но и Твардовскому Кремль дорог

... Недавней памятью ночей,
Когда у западной заставы
Курились дымы блиндажей
И пушки ухали устало...

В обобщениях поэты поразительно близки духовной близостью соотечественников. Читая следующие строки стихотворения:

На каждом камне с той зпмы
Как будто знак неизгладимый
Всего того, чем жили мы
В тревожный час земли родимой,

(1, 421)

нельзя не вспомнить строк из «Панорамы Москвы» (1832) Лермонтова: «Москва не есть обыкновенный большой город, каких тысяча; Москва не безмолвная громада камней холодных, составленных в симметрическом порядке... нет! У нее есть своя душа, своя жизнь... каждый ее камень хранит надпись, начертанную временем...» (6, 369).

В «Песни о Москве», в стихотворении «Москва» (1947) предстает обобщенный образ новой Москвы, советской столицы, твердыни мира:

И просились простые
К ней из сердца слова:
«Мать родная, Россия,
Москва, Москва...»

(1, 434)

Стихотворение «Московское утро» (1957—1959) открывается бытовым городским пейзажем, описанием делового повседневного утра столицы («озвученного» боем кремлевских часов и тем как бы слегка символизированного). Но есть в нем и свой сюжет: столкновение поэта с редактором-перестраховщиком. Твардовский и здесь верен тому «чувству правды в сердце человека», о котором писал Лермонтов в стихотворении «Мой дом» (1830—1831).

Образ Москвы как родного дома у Твардовского наполнен живым ощущением современности.

В «Василии Теркине» вообще нет описания Москвы как таковой, но есть тема Москвы: за Москву шел «бой

в болоте» в «дедовском углу» Борки. Перед «самою Москвою» роет солдат окопы — и это грозный знак смертельной опасности для родины. «Москва моя» чванливо пели два немца, на глазах Теркина увязывая сено из русской копушки, — и это перевернуло душу солдату:

Услыхал бы ты тогда
Эту песню — ты б заплакал
От печали и стыда...

(2, 245)

Где б ни бился за родину советский боец — «в горах Кавказа или пал за Сталинград», за Ростов или Харьков — все это за Москву.

И в одной бессмертной книге
Будут все навек равны —
Кто за город пал великий,
Что один у всей страны,

Кто за гордую твердыню,
Что у Волги у реки,
Кто за тот, забытый ныне,
Населенный пункт Борки.

И Россия — мать родная —
Почесть всем отдаст сполна.
Бой иной, пора иная,
Жизнь одна и смерть одна...

(2, 247—248)

«Бой иной, пора иная» — так связываются между собой «Бородино» и «Василий Теркин» в расширительном образе родины.

«Могу сказать, — писал Твардовский, — что если Смоленщина, со всей ее неповторимой и бесценной для меня памятью, досталась мне, как говорится, от отца с матерью, то уже, например, Сибирь, с ее суровой и величественной красотой, природными богатствами, гигантскими стройками и сказочно широкими перспективами, я обретал для себя уже сам в зрелые годы... Эту новую мою связь — связь с „иными краями“ — я сознательно развиваю и укрепляю с конца сороковых годов, когда впервые побывал на востоке страны, и она непосредственно сказалась в главной моей работе пятидесятых годов — книге „За далью — даль“» (1, 17—18).

Лермонтов первым попытался раскрыть внутренний мир простого человека — в образах бывалого солдата

в «Бородине», Максима Максимыча в «Герое нашего времени», умирающего офицера в стихотворении «Завещание». Народный характер у Твардовского разработан многосторонне — в его эпических и психологических чертах. Теркина мы видим как живого в бою и на отдыхе, умеющего шутить и быть серьезным. Твардовский довел до совершенства эпическое повествование, обладающее лирическими свойствами, осененное богатством чувств. Автор присутствует в рассказе постоянно, вмешиваясь в него обращением то к герою, то к друзьям, то к читателю. В тексте поэмы есть и специальные главки «От автора», «О себе». Лирический голос автора и голос героя нередко сливаются, образуя объемную, внутреннюю и внешнюю, характеристику человека нашей эпохи, который «за все кругом в ответе».

Мы говорили о восприятии, усвоении и развитии лермонтовских традиций на рубеже веков, в 20-е, 30-е и 40-е годы XX века. Послевоенный период имеет в этом отношении также свои особенности. Первая из них заключается в том, что всё менее и менее отчетливыми становятся сами границы «лермонтовского элемента» — того русла преемственности, которое бы восходило именно и только к наследию Лермонтова. Чаще всего происходит слияние и взаимопроникновение пушкинских и лермонтовских поэтических мотивов, настроений, интонаций, среди которых трудно уже выделить ведущие. Нередко к пушкинским и лермонтовским поэтическим истокам органично присоединяются некрасовские, как в некоторых произведениях Твардовского — философских по содержанию, напряженно лирических по настроению, народных по теме и языку (поэма «За далью — даль», ряд стихотворений). Твардовский и в статьях почти всегда, говоря о любимых книгах, о литературных воздействиях, называл рядом три имени — Пушкин, Лермонтов, Некрасов.¹

Кроме объединения и преобразования генетически разнородных элементов классического наследия, в современной поэзии происходит и разъединение аспектов преемственности.

Рассматривая творчество поэтов революционных и послереволюционных лет с точки зрения непосредственно испытанного ими влияния какого-либо классика, приходится убеждаться, как уже говорилось выше, что преемственные связи становятся отчетливыми лишь при наличии нескольких сопутствующих обстоятельств: упоминания автором того или иного имени; цитации или другой формы оперирования чужеродным текстовым мате-

¹ См.: Твардовский А. Т. Автобиография. — Собр. соч. в 5-ти т., т. 1. М., 1971, с. 5; Заветная книга (Страницка воспоминаний). — Там же, т. 5, с. 9.

риалом; очевидного параллелизма тем, мотивов и образов; близости эмоционального строя в произведениях поэтов, а также склонности их к определенному мироощущению (романтическому или рациональному, мажорному или трагическому).

Исторические обстоятельства способствуют интересу поэтов разных эпох к схожим проблемам, идеям и даже эстетическим принципам. Сама эта «схожесть» нередко фиксируется критиками. Например, Блока Чуковский назвал «Лермонтовым нашего времени»: в поэзии Блока действительно много идейных и художественных соприкосновений с поэзией Лермонтова, подтвержденных его автопризнаниями.

Не по одному какому-либо мотиву, а по ряду свидетельств устанавливаются преемственные связи между Лермонтовым и Маяковским, Лермонтовым и Есениным.

По мере углубления в новый век с его иными условиями существования, духовной атмосферой и художественными вкусами, множественность точек соприкосновения между литературными праотцами и их преемниками перестает быть определяющим фактором наследования. Все большее значение приобретают проблемные (например, идейный и нравственный) аспекты сопоставления, все меньшее — отдельные художественные совпадения. Категории преемственных отношений укрупняются, намечается несколько наиболее часто встречающихся линий наследования, каждая из которых оттеняет ту или другую сторону творчества Лермонтова, в зависимости от запросов времени.

Так, во второй половине 40-х годов и в начале 50-х, когда еще столь жива и остра была память о недавней войне, возрождались героические и трагические звучания поэзии Лермонтова, влившиеся в поэзию современности, нарастал интерес к проблемам народности, национального самосознания, обострившегося в результате победы над фашизмом.

С середины 50-х годов по-новому открылась в советской поэзии тема человека в его отношениях с миром. Произошел исторически обусловленный «взрыв» личностной проблематики, что отразилось как на широте охваченных лирикой тем, так и на их психологическом раскрытии. В то же время раскованнее зазвучали ораторские, доверительно обращенные к людям, «пророческие»

интонации поэтов. И снова Лермонтов с его вниманием к человеческой личности встал у истоков гуманистических устремлений советской поэзии, получивших развитие в творчестве Н. Тихонова, Вл. Луговского, П. Антокольского, Е. Винокурова, Л. Мартынова и многих других поэтов. В этот период преобладают настроения активного жизнеутверждения; просветленный лиризм, национальное сознание смыкается с интернациональным.

Бог моей жизни,
вручи мне медь,
дай мне веселие
прогнать.

Дай мне отвагу,
трубу,
поход,
песней победной
наполни рот.

Посох пророческий
мне вручи,
слову и действию
научи.

Трудно не увидеть в этих строках Я. Смелякова (стихотворение «Два певца») преломленный через призму своего времени поэтический завет Лермонтова. В другом стихотворении («На поверке») Смеляков прямо говорит о Лермонтове как о современнике, несущем своей поэзией нравственно очистительное начало. Стоило ему встать из гроба, как «Притихла ложь, умолкла злоба, прилежно вытянулась спесь...». Те же идеи развивает поэт в стихотворении «Михаил Лермонтов» и в статье «Михаил Лермонтов». Для Смелякова поэзия Лермонтова — до настоящего времени «необходимый для вселенной глоток живой воды». Бескомпромиссный и правдивый как поэт, Я. Смеляков и в Лермонтове видит те же качества: «У Лермонтова нет теплых стихов. Они так раскалены, что до сих пор, как только приблизишься к ним, лицо обдаёт жаром. Или они так страшно леденяще холодны, что, прикасаясь к ним, обжигает пальцы».²

Поток так называемой субъективной лирики охватывает в эти годы микро- и макрокосмос, поэты обращаются

² Смеляков Я. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1970, с. 381.

к природе и ее многозначным связям с человеком. Даже у Б. Пастернака — поэта, по собственному признанию, эстетически зависимого от Лермонтова, но главным образом в русле трагического романтизма, — в 50-е годы активизируется в пейзажной лирике отношение к жизни как к неопенимому дару, а в историческом плане — утверждение прекрасного смысла и содержания текущего столетия.³

Верой в силу человеческого разума отмечены и последние стихотворения Н. Заболоцкого, посвященные природе в ее многообразных связях с человеком и обществом.

60-е и 70-е годы ознаменованы философской углубленностью поэзии с повышением интереса к нравственной проблематике. Усиливается и критическое начало поэзии, несущее в себе «живое желание усовершенствования». Критика отмечает возрастающую эпичность русского стиха, и укрупнение масштаба чувств в недрах самой лирики.⁴

Если склонность к рациональному мировосприятию в поэзии остается в основном вне лермонтовской линии литературного наследования, то возрастание эмоциональной напряженности, интеллектуализма стиха, укрупнение и усложнение его психологического содержания часто связывается самими поэтами с именем Лермонтова. Лермонтову посвящены и о Лермонтове написаны многие строки стихотворений и поэм Е. Евтушенко, трактующих тему гражданственности («Братская ГЭС», «Казанский университет», «Баллада о шефе жандармов и стихотворении Лермонтова „На смерть поэта“»; стихотворения «Лермонтов», «Поэзия — великая держава»).

Иногда путь к Лермонтову идет у Евтушенко через Блока, через Маяковского. Такая опосредованность контактов, как уже отмечалось, — характерна для нашего времени. Вот некоторые примеры. В прологе к «Братской ГЭС» («Молитва перед поэмой») дается авторская декларация в духе высказываний Блока о «гражданственном ореоле» русских поэтов («Поэт в России — больше, чем

³ Банников Н. Путь поэта. — В кн.: Пастернак Б. Стихи. М., 1966, с. 359.

⁴ См.: Михайлов Ал. Будь поэт и гражданин. — Литературная газета, 1975, 12 ноября, с. 4.

поэт. В ней суждено поэтами рождаться Лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства...»), а вслед за тем следует обращение к Лермонтову, содержащее тот самый поэтический гражданственный «ореол». В другой «молитве», входящей в поэму «Казанский университет» (использование «молитв» как разновидности лирического жанра свойственно и Лермонтову, и Маяковскому), есть строки, исполненные лермонтовского же гуманистического пафоса, но прошедшие через идейную и эстетическую трансформацию в духе Маяковского:

И станет общей чья-то вера,
И скажет кто-нибудь в свой срок:
«Нет бога, кроме человека,
И человек — себе пророк».⁵

Для нашего времени симптоматичнее всего нравственная позиция, отстаиваемая Евтушенко и близкая по духу к Лермонтову: «С неправдой любой — очищающий бой: вот моя интимная лирика».

Часто устремлены к Лермонтову мысли и чувства Беллы Ахмадулиной. Образ великого поэта возникает во многих ее произведениях (стихотворения «Дуэль», «Тоска по Лермонтову», «Лермонтов и дитя», «Сны о Грузии», очерк «Пушкин. Лермонтов», фантастическая новелла «Лермонтов. Из архива семейства Р.»). Поэтесса живо ощущает свою связь с традициями Лермонтова («Он жив во мне...»). Ее лирика отмечена мотивами демонизма, конфликтностью психологических ситуаций. Вся проблематика лермонтовского творчества у Ахмадулиной как бы обращена в будущее, воплощена в теме материнства.

Мы не ставим вопрос о том, в какой мере «лермонтовскими» являются собственные произведения поэтессы, но самое важное для нас в данном случае ощущение созвучия как особенность восприятия, — восприятия Лермонтова как поэта, который сказал: «Есть чувство правды в сердце человека, Святое вечности зерно...» («Мой дом», 1831) и боролся за это чувство всей жизнью.

Говоря о кровной связи поэтов со своим временем, Степан Щипачев относит Лермонтова к тем, кто «горя-

⁵ Евтушенко Е. Казанский университет. — Новый мир. 1970, № 4, с. 78.

чею строчкой по белому пишут зарей», и противопоставляет этой поэзии «словесную игру» равнодушных:

Стихи мастерит навалом
и множит спокойно листаж,
а Лермонтов — так бывало,
на строчках ломал карандаш.

Читаю много — ровен,
размерен с любой стороны,
а материка
от крови
черны...⁶

В статье «М. Ю. Лермонтов» поэт Василий Федоров, чутко ощущающий пульс современной литературы, пишет, что великий русский писатель, которому посвящена статья, — одна из могучих опор «линии высокого напряжения» в поступательном движении интеллектуальной энергии. «Стоит подключиться к линии, как вздрогнет от неожиданности и засветится человеческое сердце».⁷

В. Федоров подходит к Лермонтову исторически, выводя психологию его творчества из таких трагических «изломов» времени, как разгром декабристов: «И Пушкин и Лермонтов погибли на этом изломе. Хотя по времени они стоят рядом, но уже на разных эпохах: Пушкин — по ту сторону излома, Лермонтов — по эту. По ту сторону еще были надежды, по эту — их уже не было...» (там же, с. 63). В Лермонтове вырабатывалась «защитительная энергия» от нравственного давления на человека, от груза «разбитых надежд». В душе каждого, — по заключению В. Федорова, — живет лермонтовская духовная структура, — железо в крови. «Гений Лермонтова дорог нам огромностью чувств, жаждой высшей справедливости, трагической неудовлетворенностью малым» (там же, с. 64).

Поэзия последних десятилетий, отмеченных мощным взлетом научно-технической мысли, преломила этот интеллектуальный взлет в разных направлениях. Усилилась

⁶ Шипачев Ст. Монолог о поэзии. — Литературная газета, 1969, 23 июля.

⁷ Федоров Вас. Наше время такое... О поэзии и поэтах. М., 1973, с. 62.

философская насыщенность поэтического слова, охватывающего все шире и шире глобальные космические проблемы, углубляющегося в тайны микрокосмоса, в недра человеческого духа. Это слово чаще всего звучит мажорно, в романтических тональностях, отражающих эмоциональный строй человека — покорителя вселенной. Но иногда интеллектуализм эпохи находит выражение и в непосредственно размышляющем, рациональном слове, в подчеркнуто приземленных, «вещных» образах поэзии.

Те же исторические обстоятельства, широта духовных горизонтов века вызвали к жизни и другие поэтические веяния, внесшие в глобальную концепцию человека ноту тревоги за его отдаление от мира естественной природы, за «автоматизацию» самой души в век технической революции. Поэзия и этого направления философична и эмоциональна, но тональность ее не мажорна, а раздумчива, порой трагична.

Мы говорим об этих процессах в общей форме, поскольку они хорошо известны — и упоминание о них важно постольку, поскольку оттеняет мотивы, корреспондирующие с лермонтовской устремленностью к философскому антропологизму и вместе с тем — к романтической образной космологии, к глобальным этическим концепциям.

Современная советская поэзия, особенно в 70-е годы, когда уже ушли в прошлое односторонние споры «физиков» и «лириков», выработала сложные синтетические формы бытования образов, совмещающих в себе точную аналитическую мысль и богатство выражающих ее чувств.

Подобный синтез был одним из эстетических завоеваний Лермонтова, стоящего у истоков философской поэзии романтического мировосприятия. Так, скажем, художественный язык литовского поэта Эд. Межелайтиса не только далек, но и несравним по многим своим элементам с языком русского поэта. И все же его книга стихов «Человек» по-лермонтовски проникнута пафосом утверждения «необъятных сил» и свободы человеческой личности, насыщена грандиозными символами земли и неба в их философском соотношении.

Заметно углублялась от книги к книге, поворачивалась лицом к человеку и его духовному миру поэзия Е. Винокурова. Достаточно проследить за названиями его

сборников: в 1951 — это «Стихи о долге», связывавшие военное поколение с послевоенным; в 1958 — «Признанья», в 1960 — «Лицо человеческое», в 1965 — «Характеры». Сборники «Слова» (1962), «Музыка» (1964), «Ритм» (1966) и «Голос» (1968) также выстраиваются в порядке расширяющегося тематического диапазона, философского усложнения, которое очевидно и в сборнике статей «Поэзия и мысль» (1966). Последние стихотворения поэта, вошедшие в книги «В силу вещей» (1973) и «Контрасты» (1975), осенены грустным чувством прощания с молодостью. Но поэт сохраняет юность души, несовместимую для него с обыденностью, господством «силы вещей», поблекшими идеалами. Протест против обыденщины вылился у поэта в воспоминание о Демоне Лермонтова («Демон», 1974):

Отчет: «Была проделана
 работа...» Все как есть...
 Но пламенного Демона
 все ж не могли учесть.
 Над книгами учеными
 коршел. Перо макал...
 А он крылами черными
 над головой махал.
 За дрызгами пустышными
 сидели трепачи...

А он очами страшными
 посверкивал в ночи.
 Высказывалось мнение:
 «Вперед нельзя — провал!..»
 А Демон тем не менее
 куда-то звал и звал.
 Давила тень нависшая,
 и тень мешала та...
 Видать, была в нем высшая,
 не наша правота.⁸

Продолжением и развитием поэзии Лермонтова являются подчас мало схожие с ней художественные системы, но одним из обязательных условий преемственности выступает «идеальная тройственность» Мысли — Образа — Музыки (Н. Заболоцкий).⁹ Многое доходит до нас в этой преемственной «ленте» не непосредственно, а через влияние Маяковского, Блока, Есенина, того же Заболоцкого и других поэтов. Радикально меняется самый характер мысли, образа, музыки, но связь их остается невыблемой. В поэзии Вознесенского при всей ее ярко выраженной индивидуальности порой можно ощутить раскованность языка и образов поэтической манеры Маяковского и Пастернака; порой ложится на стихи Воз-

⁸ Винокуров Е. Избранные произведения в 2-х т., т. 2. М., 1976, с. 225.

⁹ Заболоцкий Н. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 287.

несенского ответ «молодого буйства» поэзии Цветаевой. Но в истоках своих мы встречаемся здесь с лермонтовской традицией, ее «непереводимой», по словам поэта, и властной силой (стихотворение «Скрытымным», 1971). Она живет в строках набатного «Осеннего вступления» Вознесенского:

Развяжи мне язык, Муза огненных азбучиц.
Время рев испытать.
Развяжи мне язык,
как осенние вязы
развязываешь в листопад.¹⁰

В «Диалоге Джерри...» оживает другая ее сторона — муза поисков истины, сомнений и великих вопросов:

Так в чем же есть истина? В «да» или в «нет»?
— Спросить.
В ответы не втиснуты
Судьбы и слезы.
В вопросе и истина,
Поэты — вопросы.
(с. 265)

Лирика Вознесенского «многоструйна». Ее составляет

Глубинная струя влеченья.
Печали светлая струя.
Высокая стена прощенья.
И боли четкая стрела.
(с. 254)

Ее по-лермонтовски окрашивает «полусостояние» — «между небом и землей, между водами и сушей... между вымыслом и сущим, между телом и душой...» (280).

Интересно обратиться к некоторым произведениям современных поэтов, которые представляют иную философскую и эмоциональную тональность по сравнению с рассмотренной выше. Это тональность разговора по душам в обстановке привычной для нас жизни. Разговор этот содержит идею «мирового непокоя», близкую в свое время Лермонтову и Блоку, и основан на позиции не-

¹⁰ Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный. М., 1975, с. 313. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

приятия каких-либо компромиссов в борьбе человека с косностью, гражданской пассивностью, злой волей обстоятельств.

В стихотворении «По существу ли эти споры» Л. Мартынов определяет нравственный мир современного человека:

Итак,
К какому же решению
Он, человек, пришел сейчас?
Он, человек, пришел к решению
Не быть ходячею мишенью
Для пуль, и бомб, и громких фраз.

И человек
Вступает в споры,
Конечно, только для того,
Чтоб, не найдя другой опоры,
Взять и однажды сдвинуть горы
С пути людского своего!¹¹

И в другом месте — та же сосредоточенность на этической проблематике, предусматривающей прежде всего активность и силу духа как важнейшие человеческие качества.

Есть на свете Надежда, и Вера, и Мудрость и есть
Мечь и Гордость, и Ревность, и Верность, и Страсть
А с тоской этой, с Грустью, ни в рай и ни в ад
не попасть...¹²

Названные качества человеческой личности сам поэт прочно связывает с этикой Лермонтова. В одной из автобиографических новелл цикла «Воздушные фрегаты» писатель рассказывает, что Лермонтов ожил для него, перестав быть обязательным уроком словесности, под влиянием Маяковского: «...С помощью Маяковского я понял, что такое поэзия вообще. Так, например, он открыл мне глаза на Лермонтова...».¹³

Лермонтов был в этом вновь открывшемся мире бунтарем, исполненным высшего человеческого достоинства, благородного стремления к действию. Под впечатлением первых нравственных уроков в юном поэте родилось

¹¹ Мартынов Л. Стихи.—Во-первых, во-вторых и в-третьих. М., 1972, с. 98—99.

¹² Там же, с. 20—21.

¹³ Мартынов Л. Воздушные фрегаты. М., 1974, с. 22.

«упрямое чувство протеста, решимости не сдаваться», отвлечение «к приказаниям, наказаниям, козням и казням».¹⁴

Стихотворение, получившее название «Воздушные фрегаты», несет на себе отзвук лермонтовской идеи, которая легла в основу «Паруса», и лермонтовского романтического лиризма:

Померк багряный свет заката,
Громада туч росла вдали,
Когда воздушные фрегаты
Над самым городом прошли.
... Их паруса поникли в штиле,
Не трепетали вымпела.
— Друзья,
Откуда вы приплыли,
Какая буря принесла?..¹⁵

Л. Мартынов редко близок к Лермонтову в своей поэтике. Его стих подчеркнуто груб, прозаичен, скрежещущ, когда речь идет о великих неустройствах мира, — и это тоже своеобразная музыка соотношения мысли и образов.

И пусть не забудет живущий
На этой летящей во мгле,
Гудящей, свистящей, ревущей,
Крутящейся в бездне Земле:

Коль будут увечить, калечить,
То только своею рукой
Удастся тебе обеспечить
Желательный мир и покой!¹⁶

Как видим, Л. Мартынову не чужд философский космизм, преломленный, однако, и здесь сквозь правственное чувство поэта. Он сознает себя и в этом случае наследником Лермонтова, умудренным сознанием ответственности каждого человека за судьбы мира.

О вы, которые уснули
Меж двадцатью и сорока
От яда, от петли, от пули,
Елея или коньяка,
Вы, Лермонтов, Есенин, Шелли
и Сирано де Бержерак,

¹⁴ Там же, с. 32—33.

¹⁵ Мартынов Л. Во-первых, во-вторых и в-третьих, с. 18.

¹⁶ Там же, с. 160.

Я спрашиваю:
 неужели
Я старше вас?
 Да, это так! ¹⁷

Вслед за Лермонтовым ставит Л. Мартынов тему поэта, призванного быть пророком и оставить след в человеческих сердцах, даже если он не всегда понят современниками:

Есть на земле высокое искусство
Будить в народе дремлющие чувства...

Пусть тебя за скомороха примут,
Пусть тебя на смех они подымут...¹⁸

Новое — не в разъединении поэта и народа. Новое — в стремлении к людскому братству и осознании его необходимости:

Все
Стремится
Здесь сблизиться, слиться,
В косяки собираются птицы,
В элеваторы льется зерно,
И, устав проклинать и молиться,
Людам хочется быть заодно...¹⁹

Мы остановились на творчестве Л. Мартынова не потому, что оно больше, чем творчество других современных поэтов, содержит в себе те элементы, которые мы условно называем лермонтовскими. Мартынов говорит и думает о Лермонтове, соотносит с ним свои образы и идеи. Но и многие другие поэты — упоминавшиеся уже Я. Смеляков, В. Федоров, С. Наровчатов, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина — неоднократно обращались к образу и стихам великого русского поэта.

О живом звучании лермонтовской поэтической традиции в 70-е годы свидетельствует сборник «Венок поэту», изданный Ставропольским книжным издательством (1976). Название сборника напоминает о другом «Венке», изданном несколько десятилетий тому назад в связи со столетней годовщиной со дня рождения поэта («Венок Лермонтову». Юбилейный сборник. М.—Пг., 1914). Сборник включал в себя исследовательские работы ведущих

¹⁷ Там же, с. 158.

¹⁸ Там же, с. 29.

¹⁹ Там же, с. 173.

ученых, посвященные творчеству Лермонтова. Несмотря на другую, не научную, а поэтическую ориентацию нового сборника, он — звено в цепи развивающихся литературных явлений, связанных с наследием Лермонтова. Об этом говорится в предисловии к сборнику, написанном Л. И. Морозовой, научным сотрудником музея-заповедника М. Ю. Лермонтова: «Поэты, вплетая в поэтический венок свои стихотворения о Лермонтове, выражают глубокое чувство любви народной к бессмертной, неувядающей, нужной людям всех времен и поколений могучей поэзии Лермонтова». ²⁰ В сборнике помещены стихи 44 советских поэтов, в числе авторов — А. Ахматова, П. Антокольский, Б. Ахмадулина, Г. Горбовский, М. Дудин, Е. Евтушенко, Б. Окуджава, Н. Рыленков, Я. Смеляков, Г. Шенгели и др. В переводах с языков народов СССР представлены стихотворения Ф. Алиевой, Р. Ахматовой, П. Бровки, А. Венцловы, Р. Гамзатова, К. Кулиева, А. Кешокова, Б. Степанюка, Н. Хазри, О. Челидзе.

За строками стихотворений, посвященных Лермонтову, встает образ поэта, каким он дошел до наших дней.

В противоречьях бытия,
Не укрощен и не прилизан,
Непримиримостью пронизан,
Его стихами думал я...

(М. Львов)

М. Дудин воспринимает поэзию Лермонтова как «вселенной совесть» — залог будущей гармонии миров:

В тебе предчувствуя предтечу
Дорог вселенских, наяву
Я сам себе противоречу,
Но той гармонией живу.

С особой явственностью проступает здесь, как и во всем сборнике, внимание к философско-этическому содержанию поэзии Лермонтова. Лирическая настроенность, отражающая черты времени, делает «Венок поэту» явлением заметным и значительным.

В массовости и разносторонности обращений — свидетельство непреходящести и бессмертия лермонтовской поэзии. Можно ли заключить однозначно, что роднит

²⁰ «Венок поэту». Сост. Л. И. Морозова. Ставрополь, 1976, с. 7.

с Лермонтовым таких разных поэтов, как Твардовский и Тихонов, Антокольский и Вознесенский, а также многих, многих других?

Конечно, будет уместно сказать об объединяющем всех их «ореоле гражданственности», — о патриотизме и остром восприятии нравственных проблем; коллизии права и долга, личности и общества; исследовательский пафос, устремленный в глубь души человека и в сферу народной жизни. Это — поиски философских истин и практических действий, обогащающих человечество, как и каждого отдельного человека. Это — учительство поэтов, главная ораторская интонация которых — восклицание. И это вопрошающие интонации сомневающих, ищущих поэтов. Это — взгляд в космос и взгляд на бренную землю с ее бытом и предметами, часто разрастающимися до символов. Таков образ яблока-шара, часто встречающийся у Межелайтиса, воздушные фрегаты-облака у Мартынова, катер связи у Евтушенко, стрела в стене, пляж № 2 у Вознесенского. Быть может, точнее других говорит о той линии наследования, которая опирается на поэтическую связь реального и вечно «таинственного» мира явлений, Н. Заболоцкий в статье «Почему я не пессимист»: «Путешествуя в мире очаровательных тайн, истинный художник снимает с вещей и явлений пленку повседневности и говорит своему читателю:

„То, что ты привык видеть ежедневно, то, по чему ты скользишь равнодушным и привычным взором, — на самом деле не обыденно, не буднично, но полно неизъяснимой прелести, большого внутреннего содержания и в этом смысле — таинственно. Вот я снимаю пленку с твоих глаз: смотри на мир, работай в нем и радуйся, что ты — человек“». ²¹

В расширении горизонтов поэтического взгляда — один из важнейших заветов поэзии Лермонтова, усвоенных современной поэзией.

²¹ Заболоцкий Н. Избр. произв. в 2-х т., т. 2. М., 1972, с. 288.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
В преддверии нового века. Введение	12
«Отзыв мыслей благородных»	33
Чувство дома	55
«Общей лирики лента»	86
Грани «великого учительства»	115
«Я родину люблю — и больше многих...»	159
«Есть чувство правды в сердце человека...»	178

Тамара Павловна Голованова

НАСЛЕДИЕ ЛЕРМОНТОВА В СОВЕТСКОЙ ПОЭЗИИ

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский Дом) АН СССР*

Редактор издательства А. А. Крундышев
Художник Я. В. Таубвурцель
Технический редактор Г. А. Смирнова
Корректоры Г. М. Алымова и С. И. Семиглазова

ИБ № 8414

Сдано в набор 26.11.77. Подписано к печати 29.05.78. М-30691. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Печ. л. 6=10,03 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 9.67. Тираж 35800. .
Изд. № 6347. Тип. зак. № 959. Цена 65 коп.

Издательство «Наука», Ленинградское отделение
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография
издательства «Наука». 199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12

65 к.



«Н А У К А»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ

