

П. Вайль, А.Генис

Восхождение к прозе. Лермонтов

Лермонтов всю жизнь старался писать прозу, но в его время русской прозы, по сути дела, не было. По крайней мере — в современном понимании этого термина, и, может быть, с Лермонтова эта новая русская проза и началась.

В системе представлений об искусстве и жизни, господствовавшей в ту эпоху, поэзия занимала высшее и практически единственное высокое место. Подобно тому, как древние греки считали прозу выродившейся поэзией, российский пишущий человек начала XIX столетия полагал странным изъясняться на бумаге не стихами. И Лермонтов, ничуть не обладая гармоническим складом ума и души, шел по проторенному пути, составляя слова в ровные столбцы стройного размера с безошибочными и звучными рифмами.

Однако особенности его судьбы и его гения были таковы, что Лермонтов преждевременно обрел разорванное, хаотическое сознание человека нового мира — мира будущих десятилетий и веков. Это сознание уже с самых первых лет сочинительства входило в конфликт с послушно принятой стихотворной гармонией.

Лермонтов в стихи не помещался.

На это он жаловался уже в шестнадцать лет: «Мысль сильна, когда размером слов не стеснена». Мысль требовала уродливо длинной, или наоборот — неблагозвучно короткой фразы. Когда же ее укладывали в правильную стихотворную строку, мысль блекла, терялась, исчезала.

Такого противоречия формы и содержания практически не знал Пушкин. Четыре пятых его стихов написаны красивым и испытанным ямбом, равно служившим и тонкости анализа, и глубине откровений, и изяществу остроумия.

Но гармоническое сочетание личности, жизни и творчества дано Пушкину, а Лермонтов и гармония — вещи несовместные. «Мцыри» и «Демон» написаны тем же размером, что и «Евгений Онегин», но бесконечно более плоски, монотонны, скучны.

Пушкин четырехстопным ямбом — писал. Лермонтов — в него вписывался.

В правильных стихах Лермонтова очень заметна искусственность, неорганичность формы самовыражения. Более того — кажется, что форма Лермонтову безразлична. Вернее, он пользуется той, которая уже есть, которая уже освоена. Словно вместе с правилами грамматики усвоены и законы стихотворства.

В результате возникает впечатление, что мыслит один, а пишет — другой.

Твердо зная, что новую строку надо начинать с прописной буквы, а перед «что» ставить запятую, Лермонтов точно так же знает — какими словами следует описывать закат, какие выражения приличествуют любви, каких эпитетов требуют печаль, гнев, восторг. Любая свежая мысль, любая оригинальная эмоция — тонут в потоке бесчисленных штампов, разбросанных по лермонтовским правильным стихам.

Попытки разорвать это противоречие поэт предпринимал с пятнадцати лет. Он тяготел к нерифмованному стиху и даже делал попытки ритмической прозы («Синие горы Кавказа, приветствую вас!..»). Однако и тут набор слов не отходил от традиции: горы оставались неизменно синими.

Даже в пору зрелости Лермонтов все пользовался тем же старым, ему самому не годным словарем. Таков творческий манифест «Не верь себе». Стихотворению предпослан французский эпиграф из Барбье: «Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горлающих шарлатанов, торговцев пафосом, мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе?»

Фактически этими чужими словами манифест Лермонтова исчерпывается. Русский поэт мог бы просто подписаться под текстом французского коллеги. Но Лермонтов присоединяется стихами. За эпитафией следуют сорок строчек, доверху наполненных как раз клишированным пафосом и напыщенностью. Тут «мечтатель молодой», «пленная мысль», «кровь кипит», «чудный миг», «безмолвная душа», «девственный родник», «покров забвенья», «слово ледяное», «тайник души», «шумный пир», «душевные раны», «чернь простодушная», «злые сожаления».

Концентрация штампов — пародийная. Особенно если учесть, что стихотворение направлено против «плясунов, танцующих на фразе».

Вся эта банальность кажется штампованной не только XX веку. Она была затерта и в лермонтовские времена: такими строками украшали уездные альбомы поручики и студенты. В таких стихах Лермонтов — не более чем Ленский, который пел «нечто» и «туману даль» и слишком сурово был наказан за романтические склонности.

Питательная среда лермонтовского стиля — в поэзии и в жизни — смесь Байрона, французского романтизма и немецкой философии. Воспитанный этим комплексом жаргон составляет большинство стихотворений и поэм Лермонтова, а соответствующий жаргону этикет — определяет поведение. Как и полагается романтику, Лермонтов неудачливо волочил, слегка служил, мимолетно воевал. И разумеется — все знал заранее и во всем наперед был разочарован.

Ничто его не веселит: «И наконец я видел море, но кто поэта обманул?.. Я в роковом его просторе великих дум не почерпнул». (Через столетие Ильф и Петров напишут: «Горы не понравились Остапу».)

«Я не гожусь для общества», — красуется восемнадцатилетний Лермонтов, едва появившись в свете.

«Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея десять лет от роду?» — тут интересно не признание: кто же не влюблялся десятилетним! — а тон, каким оно сделано: серьезный, значительный, важный. Так надо по этикету: все уже было и все прошло.

В шестнадцать лет Лермонтов записывает: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать». Тем не менее, основной корпус его поэзии состоит из заимствований — у Жуковского, Батюшкова, Пушкина, иностранцев.

Дело не в том, что Лермонтов кому-то подражал — именно как мыслитель он был оригинален — но, не «заимствуя», он шел по известному, проверенному пути. И на лету подхватывал то, что облегчало путь — клише. Он пользовался готовым набором метафор и эпитетов по необходимости — как знаками препинания, которые тоже давно придумал кто-то другой.

При чтении всего Лермонтова видно, какая для него разница — писать стихи или писать.

В первом случае он следует норме, этикету, традиции, порядку вещей. Если он поэт — писатель стихов — то уместны и даже обязательными и «могилы холодные», и «пустыни безотрадные», и вывернутая светская поза: «Я перестал читать, чтобы не мыслить», и извращения в стихах: «Я жить хочу! хочу печали любви и счастья назло». Писателю стихов можно и нужно быть утомительно и лживо разочарованным, называть себя «гонимый миром странник» — это красиво.

А кем гонимый, куда, отчего? — неважно (как и в знаменитом «Парусе»). Когда же Лермонтов не пишет стихи, а просто пишет — то есть выражает свою мысль — весь ход его мышления и стиль сугубо прозаический. Поэзия есть воплощение цельного сознания, проза — разорванного. Или по-другому: классического — и современного. У Пушкина мысль была стихом, а стих — мыслью. Совершенно иное у Лермонтова: в его лучших стихотворениях идет непрерывное сражение мысли и стиха. Победе мысли и обязаны такие лермонтовские шедевры как «Дума», «Родина», «Валерик», «Три пальмы».

В этих вещах — как бы облеченных в поэтическую форму эссе и новеллах — рифма и размер кажутся необязательными и даже случайными. Почти рудиментарными явлениями, вроде волос на груди или умения шевелить ушами.

Рудименты берут верх в «компромиссных» стихотворениях — в таких прославленных, например, как «И скучно, и грустно...» или «Как часто, пестрою толпою окружен...» Это явные попытки прозы, в которых вроде преодолена старая форма и прозаизирован стих, но налицо весь романтический комплект: «ласкаю негу», «лечу вольной птицей», «все ничтожно» — тот же привычный набор слов, сопутствующих известным чувствам. Красивости, облекающие глубокую мысль, неуместные, как танцы в соборе.

Довольно долго Лермонтов не проявлял в себе прозаика. Он боролся с гладкостью стиха стиховыми же методами. Ломал строфу анжанбеманом, как Цветаева и Пастернак. Варьировал популярные размеры: многие лучшие его вещи написаны вольным ямбом, где непредсказуемость строки — почти как в прозе.

Вводил размеры непопулярные — первым в русской поэзии широко применяя трехсложники («Русалка» написана редчайшей комбинацией амфибрахия с анапестом). Пробовал частично обходиться без рифмы — в «Воздушном корабле» рифмуются только четные строки. Рифмовал вызывающе просто, как в «Валерике»: «право» и «право», «чего» и «ничего» (что-то вроде «Пейте пиво завода Главпиво»). Но оказалось, что окончательно победить стих можно только прозой. Этим дело и завершилось. До лермонтовского романа отдельные его прорывы в прозу выглядят, как выход на поверхность: глоток воздуха — и снова назад, вглубь. Туда, где Лермонтов искал свой подлинный голос и так долго не находил. Чаще всего он пользовался лексиконом разочарованного романтика, иногда вдруг впадал в простодушный патриотизм — «Два великана», «Бородино».

Пожалуй, второе (после «На смерть поэта») по известности стихотворение Лермонтова — «Бородино». Но при всей хрестоматийности оно загадочно — прежде всего, совершенно непонятно, кем оно написано. Кто обращается к читателю? За семь лет до этого, в 1830 году, поэт написал «Поле Бородина», где герой, с одной стороны, по-солдатски стрелял из ружья, а с другой — обращался к товарищу с университетскими словами: «Брат, слушай песню непогоды: она дика, как песнь свободы». В «Бородине» находим столь же анекдотическое ворчание простых солдат: «Не смеют, что ли, командиры чужие изорвать мундиры о русские штыки?» Изыску за семь лет не убавилось, достоверности и поэзии — не прибавило.

Но в последующие годы Лермонтов вышел к прозе — по дороге создав выдающиеся стихотворения: как написанный на ту же военную тему «Валерик». Здесь прозаическая простота начинается с первых же корявых рифм и сразу увлекает в четкий ход мысли, в течение стройного рассказа. Здесь найден голос — собственный, без ссылок на оперных солдат и начитанных офицеров. Всего три года прошли со времен «Бородина», но там были бы немислимы строки:

Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей.

В «Бородине» — то «звучал булат» в руках «могучего племени», а в «Валерике» бесцеремонно тащат за ноги без всякой стилизации — ни под романтику, ни под народ. Правда, вдруг мелькнет, как чеченский всадник, какой-то прежний Лермонтов: «Потом в раскаянье бесплодном влачил я цепь тяжелых лет...» Будто совсем иной человек сочиняет — вялый, банальный, а главное, почти уже забытый, преодоленный. Снова — один пишет, другой пишет стихи. И, к счастью, первый возвращается:

Мы любовались на них
Без кровожадного волнения,
Как на трагический балет;
Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет.

В последние годы лермонтовские стихи впадают в ту самую неслыханную простоту, которую позже пообещает Пастернак:

Я знаю, чем утешенный
По звонкой мостовой
Вчера скакал как бешеный
Татарин молодой.

Когда мысль и прозаическая фраза стали одолевать стих, у Лермонтова появились новые для него произведения: вместо эмоционально-философских — повествовательно-философские. Таковы «Три пальмы», где отказ от привычного стихового набора дал поразительный эффект, заставляющий в поисках аналогий забегать далеко вперед — к Гумилеву, к переводам Киплинга:

Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые вьюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Автору явно спокойнее и уютнее в этом неторопливом потоке, где стих следует за фразой, а не наоборот. Тут не нужен удобный и расхожий оборот из прежнего Лермонтова — вроде «пустыни безотрадной» — потому что пустыню можно не назвать штампом, а показать и рассказать. В этом принципиально ином методе писания нет места готовым словесным блокам, нет места бойкой скороговорке, которая могла приводить Лермонтова к зловеще-комической мультипликации: «Голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет». Ведь если идти от приоритета стиха, то гуляющая голова — норма, потому что сначала имеются в виду рамки (стих), а потом уже содержимое (мысль).

Как раз отсюда — все слабости самого, может быть, знаменитого русского стихотворения — «На смерть поэта». Оно целиком принадлежит первоначальному, «поэтическому» Лермонтову, хотя написано вольным ямбом, как «Родина» и «Дума». Но тут неровность, непредугаданность строк — результат не трезвого расчета по разрушению стиха, а следствие бурной эмоции. Стихотворение написано взволнованно — и только так его можно читать: глубоко и искренне сопереживая. Потому что если изучать его неторопливо и непредвзято, то обнаружится набивший оскомину комплект из «мига кровавого», «мирных нег», «невольника чести», да еще с добавлением неуместного фокуса, вызванного все той же клишированной скороговоркой: «с винцом в груди». Однако напор и сила стихотворения «На смерть поэта» таковы, что его внутренние «пламенные страсти» сглаживаются, остаются незамеченными. Дело, вероятно, в поводе к написанию стихотворения — весьма неординарном и для автора, и для читателей во все российские времена.

Прожив неполных двадцать семь лет, Лермонтов не успел довести до конца свой созидательный труд по разрушению правильного стиха. Эмоции, подобные тем, что кипели в «Смерти поэта», то и дело прорывались наружу и позже, и тогда Лермонтов без разбору, как бы по старой привычке, вставлял всякие «хладные печали». Но основной процесс шел неостановимо и последовательно, и в 1841 году был провозглашен окончательный отказ от стихов. Это Лермонтов сделал не так, как в манифесте «Не верь себе», где отрекался от романтической поэзии романтическими же вскриками. Теперь о «бурях страстей» сказано равнодушно, спокойно и жестоко:

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

Это важно: не возненавидел и даже не презрел, а прозаически просто — наскучило. Отсюда возврата нет.

Отношение к человеческим кручам и безднам — ироничное и трезвое, выраженное простыми и насмешливыми словами:

Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен.

Этот новый поэтический язык появился у Лермонтова по пути к прозе. Восходя к ней, он окончательно разрушил свой гладкий и красивый стих, расчистив место, которое заняла новая русская поэзия.

Пришла поэзия, прежде всего — негармоничная. Поэзия разорванного сознания, неустроенного бытия, эклектической философии, скептического мировоззрения. Поэзия неточных рифм и нестройных размеров. Поэзия неровных строчек. Поэзия прозы.

Фраза и мысль победили стих и эмоции. Главное произведение Лермонтова начинается новыми словами: «Я ехал на перекладных из Тифлиса».