

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

С.И. Ермоленко

К ВАМ ПИШУ...»

«ВАЛЕРИК» М.Ю. ЛЕРМОНТОВА: ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА

12 сентября 1840 года поручик М.Ю. Лермонтов пишет своему другу А.А. Лопухину «из действующего отряда в Чечне»: «У нас были каждый день дела, и одно довольно жаркое, которое продолжалось 6 часов сряду. Нас было всего 2 000 пехоты, а их до 6 тысяч, и все время дрались штыками. У нас убыло 30 офицеров и до 300 рядовых, а их 600 тел осталось на месте... вообрази себе, что в овраге, где была потеха, час после дела еще пахло кровью. Когда мы увидимся, я тебе расскажу подробности очень интересные, – только бог знает, когда мы увидимся» (VI, 456)¹. Свое желание рассказать о валерикском «деле» Лермонтов реализовал в стихотворении, обращенном не к «милому Алеше», а к его сестре В.А. Лопухиной-Бахметевой – женщине, которую, по мнению А.П. Шан-Гирея, поэт любил едва ли не «до самой смерти своей». Смена адресата не могла не вызвать изменения первоначального замысла «рассказа»: вместо «подробностей» военных баталлий, «очень интересных» для мужчин, но утомительных для женщин², на первый план выступило сердечное осмысление не только событий, свидетелем и участником которых был воин-поэт, но и всего, что было пережито им перед лицом смерти.

В результате возникает сложное по своему характеру лирическое переживание, для выражения которого не подходит ни один из традиционных жанров лирики. Стремясь наиболее полно и точно передать новое, в сравнении с ранним периодом, мироощущение личности, Лермонтов в последние годы своего творчества приходит к созданию особых жанровых обра-

зований, которые нередко называют «синкретическими» или, что точнее, «синтетическими».

Мы исходим из понимания лирического жанра как художественной структуры, которая порождает определенный тип миропереживания и в которой с большей или меньшей степенью отчетливости проступают контуры образа мира, соответствующего данному миропереживанию. Следовательно, постановка вопроса о синтезе жанров предполагает рассмотрение того, как в одном произведении соотносятся разные типы миропереживания (и стоящие за ними разные образы мира).

Формы сопряжения, сочленения жанровых структур в целом лирического стихотворения, при всем их конкретном многообразии, вероятно, могут быть двух типов. Первый тип – контаминация, когда два жанра оказываются рядом, один в соответствии с какой-то внутренней логикой «переходит», не исчезая, в другой («Умиравший гладиатор», 1836). Второй – ассимиляция, когда один жанр, являясь «основанием» синтеза, «поглощает» в себе другой жанр; последний же напоминает о себе в структуре «большого» целого мотивом, настроением, усложняя и обогащая образ миропереживания. Один из самых простых видов ассимиляции – использование так называемых «вставных» жанров, как бы сохраняющих свою целостность внутри «большой» структуры, но в то же время получающих новый, дополнительный смысл и значение только в контексте целого («Как часто, пестрою толпою окружен», 1840). Возможно и более гибкое «включение» одних жанровых структур в другие – через вхождение образных координат одного жанра в образные координаты другого: ритмов одного жанра в ритмо-мелодическую организацию другого, через внедрение элементов сюжета, свойственного одному жанру, в сюжет другого и т.д. При этом совсем не обязательно, чтобы в структуру «большого» целого входила другая жанровая форма во всем своем объеме. Ее «полномочным представителем» может быть лишь какой-то один характерный жанровый элемент: образ-эмблема ли, типичный ли ритмический рисунок или какая-то устойчивая деталь поэтического

¹ Здесь и далее цит. по: *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.*: В 6 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954 – 1957 (с указанием тома и страницы).

² «Может быть, когда-нибудь я засяду у твоего камина и расскажу тебе долгие труды, ночные схватки, утомительные перестрелки, все картины военной жизни, которых я был свидетелем. Варвара Александровна [жена А.А. Лопухина. – С.Е.] будет зевать за пальцами и, наконец, уснет от моего рассказа...» (<16-26 октября 1840 г. Из крепости Грозной в Москву>. VI, 457).

мира. Но обязательно это будет такой элемент, который вызывает память о целом жанре («Смерть Поэта», 1837).

Таким образом, в процессе жанрового синтеза возникает «сплав» нескольких образов миропереживания, который есть, по сути дела, качественно новый, более сложный образ, не сводящийся к механической «сумме» входящих в него «составляющих» (а за ним стоит уже «свой», тоже более сложный образ мира). Рожденная в процессе синтеза индивидуальная жанровая форма может быть неповторима, свойственна только данному стихотворению, она не укладывается в какие бы то ни было традиционные жанровые классификации. Но понимание данного синтетического жанрового образования, его семантики, постижение эстетической концепции, в нем заключенной, возможно не иначе, как только на путях анализа тех жанров, которые «вошли» в этот синтез.

Следовательно, обращаясь к синтетическим жанровым формам, созданным Лермонтовым в последние годы жизни, нужно попытаться выявить, какие конкретно жанровые структуры «сплавились» в данном стихотворении, «память» каких жанров в нем актуализирована, каковы варианты взаимодействия этих разных жанровых структур.

Анализ поздней лермонтовской лирики показывает, что могут сочетаться друг с другом жанры не только контрастные по типу миропереживания («Смерть Поэта», «Как часто, пестрою толпою окружен») или, напротив, сходные, близкие («Памяти А.И.Одоевского», 1839). Синтез может быть основан и на принципе взаимодополнения, когда рождается такой «сплав» образов миропереживания, при котором ни один из этих образов не вытесняется другими, не исчезает, «растворяясь» в другом (что обычно бывает при ассимиляции), но продолжает «жить» в новом целом как его органическая составная часть.

Таков характер миропереживания в «Валерике» (1840). По своей форме стихотворение относится к жанру послания – «письма», обращенного к женщине:

Я к вам пишу случайно...

Здесь важно, что основанием синтеза становится именно послание, вбирающее в себя и исповедь сердца, и философскую медитацию, свойственную элегии или монологу, и батальные сцены, восходящие к стихотворному очерку. Эта способность послания вмещать в себя теперь элементы разных жанровых структур свидетельствовала о глубоких изменениях,

происходящих в поздней лермонтовской лирике, в посланческом жанре в частности.

В юношеских посланиях поэта все усиливающаяся сосредоточенность на внутреннем мире лирического субъекта приводила к тому, что традиционно «посланческая», диалогически открытая модель мира³ смещалась в сторону замкнутой в себе монологической модели. А это означало, что адресат постепенно вытеснялся из послания, становился как бы ненужным: в монологической модели ему уже не находилось больше места, как, впрочем, и всему остальному, что выходило за рамки субъективного мира лирического «Я», напряженно замкнутого на себе самом. Вот и получалось, что диалог, основа и «душа» послания, превращался в монолог, исповедь перед другим «Я» – в разговор с самим собой («Сам с собою говорю...»)⁴.

В «Валерике» происходит возвращение к диалогической жанровой структуре послания. Восстанавливается в своих правах адресат, который не является теперь бледной тенью лирического субъекта, а реально существует (для последнего), живет не только в его душе, но и в одном с ним мире. Адресат «письма» – женщина, которую «много и долго, долго» любил, продолжает любить герой стихотворения (что, как не признания в любви, означают эти вздохи-восклицания, вырывающиеся из самой глубины растревоженного воспоминанием сердца: «Но я вас помню...», «Я вас никак забыть не мог!», «... но вас / Забыть мне было невозможно»). Главное же состоит в том, что адресат теперь наделяется собственным духовным опытом, своим взглядом на жизнь, который вовсе не обязательно должен совпадать с мировосприятием самого лирического субъекта.

Отсюда проблематичность возможности достижения взаимопонимания («Душою мы друг другу чужды, / Да вряд ли есть родство души»). Однако в «Валерике» нет характерных для ранней любовной лирики поэта претензий в адрес любимой (ср.: «Такой души ты знала ль цену?»), но есть, напротив, стремление понять другое «я», а поняв, заранее оправдать, снять вину за возможное непонимание («...и вы едва ли / Вблизи когда-нибудь видали, / Как умира-

³ «Диалогическая установка заложена в самом типе эстетической концепции, воплощаемой в послании, – "Я ↔ Ты в Мире". Диалогична сама основа жанра. Это означает, что диалогичен образ миропереживания, порождаемый жанровой структурой послания <...> ...Посланию свойствен такой образ миропереживания, в котором соотносятся "мои" и "твои" чувства, вызванные "моим" и "твоим" отношением к Миру, "моя" и "твоя" сферы бытия, устремленные навстречу друг к другу» (Ермоленко С.И. Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы. – Екатеринбург, 1996. – С. 188-189).

⁴ См. об этом: Там же. – С. 185-219.

ют. Дай вам Бог / И не видать; иных тревог / Довольно есть»). Не является ли это стремление встать на точку зрения человека с другим духовным опытом, что связано с прорывом замкнутости внутреннего «я», условием всякого подлинного диалога, без которого последний не может состояться вообще?

Как бы то ни было, лирический субъект «Валерика» открыт для общения, готов к диалогу в любой его форме, лелея тайную надежду на «родство души», а значит, и на взаимопонимание:

...если вас
Мой безыскусственный рассказ
Развеселит, займет хоть малость,
Я буду счастлив. А не так? –
Простите мне его как шалость
И тихо молвите: чудак!.. (II, 173).

Форма исповеди, обращенная к любимой женщине, да еще к тому же вылившаяся «из-под пера» человека, прошедшего через суровые испытания войны, исключает возможность неискренности и фальши. С неподдельной «безыскусственностью» лирический субъект говорит с адресатом «письма» не только о своих чувствах, но и о войне.

Едва ли не впервые появляется в русской литературе предвосхищающее толстовское изображение войны «в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях, в смерти...»⁵. И где? Не в прозе и даже не в поэме, а в лирике:

Едва лишь выбрался обоз
В поляну, дело началось;
Чу! в арьберггард орудья просят;
Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей
И кличут громко лекарей;
А вот и слева, из опушки,
Вдруг с гиком кинулись на пушки;
И градом пуль с вершин дерев
Отряд осыпан. Впереди же
Все тихо – там между кустов
Бежал поток. Подходим ближе.
Пустили несколько гранат;
Еще подвинулись; молчат;
Но вот над бревнами завала
Ружье как будто заблестало;
Потом мелькнуло шапки две;
И вновь все спряталось в траве.
То было грозное молчанье,
Не долго длилось оно,
Но в этом странном ожиданье
Забилось сердце не одно.
Вдруг залп... глядим: лежат рядами...
(II, 170)⁶.

На небольшом пространстве поэтического текста Лермонтов достигает своего рода стереоскопичности, объемности изображения войны. В памяти лирического субъекта всплывают «все картины военной жизни», которых он «был свидетелем» (VI, 457): сцены «кочевого» военного быта («Кругом белеются палатки; / Казачьи тощие лошадки / Стоят рядком, повеса нос; / У медных пушек спит прислуга, / Едва дымятся фитили...») и «сшибок удалых» («Уж близко... выстрел... легкий дым... / Эй вы, станичники, за ним... / Что? ранен!.. – Ничего, безделка... / И завязалась перестрелка...»), диалоги, словно выхваченные из самой жизни и перенесенные на бумагу, сохраняющую естественные разговорные интонации человеческих голосов, которые удивительно точно передает подвижный 4-стопный ямб с многочисленными пиририями и сверхсхемными ударениями:

Где вторая рота?
Что, вьючить? – что же капитан?
Повозки выдвигайте живо!
Савельич! Ой ли – Дай огниво!.. (II, 168).

Один план изображения быстро сменяется другим, непринужденная «говорная» интонация – иной, соответствующей эпической манере повествования:

Раз – это было под Гихами,
Мы проходили темный лес;
Огнем дыша, пылал над нами
Лазурно-яркий свод небес.
Нам был обещан бой жестокий (II, 169).

Таким «зачином» предваряется описание боя при Валерике – «речке смерти» («название», «верно, / Дано старинными людьми») – центральная часть «рассказа» героя послания. Тяготея к точности, конкретности изображения, поэт вместе с тем стремится уйти от прямой очерковости, документальности, в чем убеждает сравнение окончательного текста с вариантами автографа. В черновом варианте читаем:

У нас *двух тысяч* под ружьем
Не набралось бы;
Орудий *восемь* навели
На дерева...;
И ружей вдруг из *семисот*
(И ружей вдруг из *пятисот*)
Осыпал нас огонь батальный...;
Второй и третий батальон...;
Уж *раза три* чеченцы тучей
Кидали шашки наголо...
(*Три раза* шашки наголо...) (II, 288 – 291).

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. – Т. 2. – М., 1997. – С. 82.

⁶ «Лермонтовское описание войны не прямо похоже, но оно в *дуже* более поздних описаний Толстого. Лермонтовым была сделана важная в литературном смысле заявка, которую после него в полной мере осуществил Толстой» (Маймин Е.А. Лев Тол-

стой. – М., 1984. – С. 43). Курсив автора цитируемого фрагмента – С.Е.

В окончательном тексте при описании сражения исчезает «протокольная» сухость документа, которая лишь напоминает о себе отдельными точными деталями («Потом мелко нуло шапки *две...*»; «И *два* часа в струях потока / Бой длился»; «А сколько же дралось примерно / Сегодня? – *Тысяч до семи*»).

Лермонтов преодолевает в себе и соблазн натурализма, понятный при изображении войны. Так, один из самых ярких фрагментов картины валерикского сражения – описание «потока», запруженного мертвыми телами, – первоначально имел следующий вид:

...тела
Нагие грудями лежали
Огромной кучею, текла
Струями кровь (II, 291).

Очевидно, даже такое описание кажется Лермонтову недостаточно точным и сильным, и он вводит в него новые детали:

...тела
Солдат изрубленных лежали
Нагие кучей, кровь текла
Струюю *дымной* по камням (II, 291-292).

Однако же, верный новым принципам изображения, несовместимым с прежним «оглушающим языком», поэт откажется от излишней нагруженности натуралистическими подробностями, ледящими душу. Его лирический субъект скажет, в конце концов, проще и вместе с тем выразительней:

Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была темна, была красна (II, 171).

Подчиняясь логике развития лирического сюжета, поэт все время идет от описания к осмыслению изображаемого, от конкретного факта к обобщению:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем? (II, 172).

Однако же философский вопрос «зачем?» возникает в тексте стихотворения не сразу. В варианте автографа вместо «сердечной» думы («мечтанья») лирического субъекта первоначально была резкая инвектива по адресу человека-«зверя», чья злая, агрессивная природа является источником всевозможных конфликтов и войн:

Я молвил: жалкий человек,
Как зверь он жаден, дик и злобен,
К любви и счастью неспособен;
Пусть же гибнет поделом.
И стало мне смешно... (II, 292).

Замена, произведенная Лермонтовым, не случайна. Благодаря ей война вводилась в контекст философских размышлений поэта о природе человека, жизни и смерти, добре и зле – этих вечных антиномиях бытия.

В «Валерике» получает художественное воплощение мысль о противоестественности войны, которую потом подхватит и разовьет Л.Н. Толстой. Главным аргументом против войны у Лермонтова, как и у автора «Севастопольских рассказов», становится природа, дающая право на жизнь всем людям («Под небом места много всем...»). Война же, отнимая это исконное, дарованное самой природой право, вступает с ней в коренное противоречие. Величественный кавказский пейзаж, столь любимый Лермонтовым:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной (II, 172) –

несет в «Валерике» очень важную смысловую нагрузку. «Гордые и спокойные» горные вершины служат напоминанием человеку о вечности, о горних высотах духа, в стремлении к которым и состоит его истинное предназначение.

Человек по изначальной природе своей, утверждает поэт, вовсе не «зверь». Это война делает его «жадным, диким и злобным», превращая в убийцу-«зверя» («Резались жестоко, / Как звери...»). На самом деле человек создан для «любви и счастья», сердце его открыто для милосердия и добра. Даже закаленные в боях и походах старые солдаты-«усачи», не раз встречавшиеся лицом к лицу со смертью, не очерствели душой, не утратили способности сострадать. Каждый из них переживает, не стыдясь слез, гибель «капитана» как свое личное горе («На ружья опершись, кругом / Стояли усачи седые... / И тихо плакали...»).

Однако Лермонтов пишет не «батальный» очерк с прямо и открыто выраженной авторской позицией, а любовное послание, в которое война «входит» не как самостоятельный предмет изображения, но как факт внутренней жизни лирического субъекта, как источник его переживания. «Валерик» – это взгляд на войну «изнутри», из глубины потрясенного «я». Испытания, через которые проходит лирический субъект – участник войны, изменяют весь строй

его мыслей и чувств. «Страницы прошлого читая», лирический субъект «теперь остынувшим умом» по-новому осмысляет не только себя, но и мир, который он хочет постичь. Война, вся сопутствующая ей атмосфера вражды и ненависти научила героя «Валерика» ценить самые простые, естественные человеческие чувства, которые связуют, соединяют людей, ведут к взаимному согласию и пониманию. Это новое мировосприятие, скрытое за характерной лермонтовской иронией и даже скепсисом («...что пользы верить / Тому, чего уж больше нет?..»); «В наш век все чувства лишь на срок...»; «Судьбе, как турок иль татарин, / За все я ровно благодарен»), пронизывает весь «безыскусственный рассказ» лирического субъекта. Именно любимой женщине несет он свою правду о войне, свое выстраданное понимание жизни и смерти, в свете которого его любовь к ней предстает как высшая духовная ценность.

«Валерик» ясно показывает, как изменяется мировосприятие «лермонтовского человека». Уходя от антитегичности мышления, обусловленного романтической концепцией двоемирия, при котором одно начало исключает другое, ему противоположное, лирический субъект поэта приближается к постижению бытия в его целостности. Целостное мирозерцание предполагает представление не о взаимоисключении, а о взаимодополнении, когда разные начала бытия (жизнь – смерть, мир – война, любовь – ненависть, добро – зло) понимаются как существующие в единстве и борьбе, со- и противопоставлении. Этому новому миропониманию соответствует новый тип миропереживания, рождающийся в процессе жанрового синтеза, «сплава» различных жанровых структур, отражающий реальное многообразие бытия.

Чем же обеспечивается художественная целостность, органичность «сплава» различных жанровых структур? Очевидно, единством личности лирического субъекта, его духовной жизни, единством самого процесса лирического переживания, носителем которого он является.

Стало быть, разные «миры», вызывающие разные типы переживаний, существуют во внутреннем мире субъекта, в его сознании. И он ищет себя между этими «мирами», пытаясь угадать свое «назначение». В столкновении разных «миров» в сознании личности проявляется ее внутренний драматизм, в их сцеплении, сопряжении – полнота и стереоскопичность ее переживания, в их переходе друг в друга преломляется мучительный процесс осмысления человеком своих отношений с Миром, поисков своего места в нем. Мышление «мирами», иными словами – бытийное мышление порождает масштабное, философское по своей фактуре переживание, которое получает воплощение в зрелой лирике поэта.

Явление жанрового синтеза обнаруживает качественный сдвиг в лирике Лермонтова последних лет. Существует распространенное мнение о том, что, в отличие от пушкинской гармоничности, объемности видения мира, Лермонтов однотонален, даже одномотивен, монологичен. Если это справедливо, то лишь по отношению к раннему периоду творчества поэта. Тяготение зрелого Лермонтова к синтетическим жанровым образованиям свидетельствует о том, что он открывает многомерность, полифоничность в самом восприятии и переживании личности, осознавшей свою сопричастность сложному и противоречивому миру.

Если в юношеской лирике стремление к выражению полноты, объемности внутренней жизни личности осуществлялось в «лирическом дневнике» – метажанровом единстве, состоящем из стихотворений, сходных по типу миропереживания, то в зрелые годы Лермонтов достигает подобного эффекта уже в пределах одного произведения, представляющего собой «сплав» различных жанровых структур с разными типами миропереживаний. Все это говорит об изменении лермонтовской концепции человека и мира, о совершенствовании способов лирического самовыражения, углублении психологизма в поздней лирике поэта.