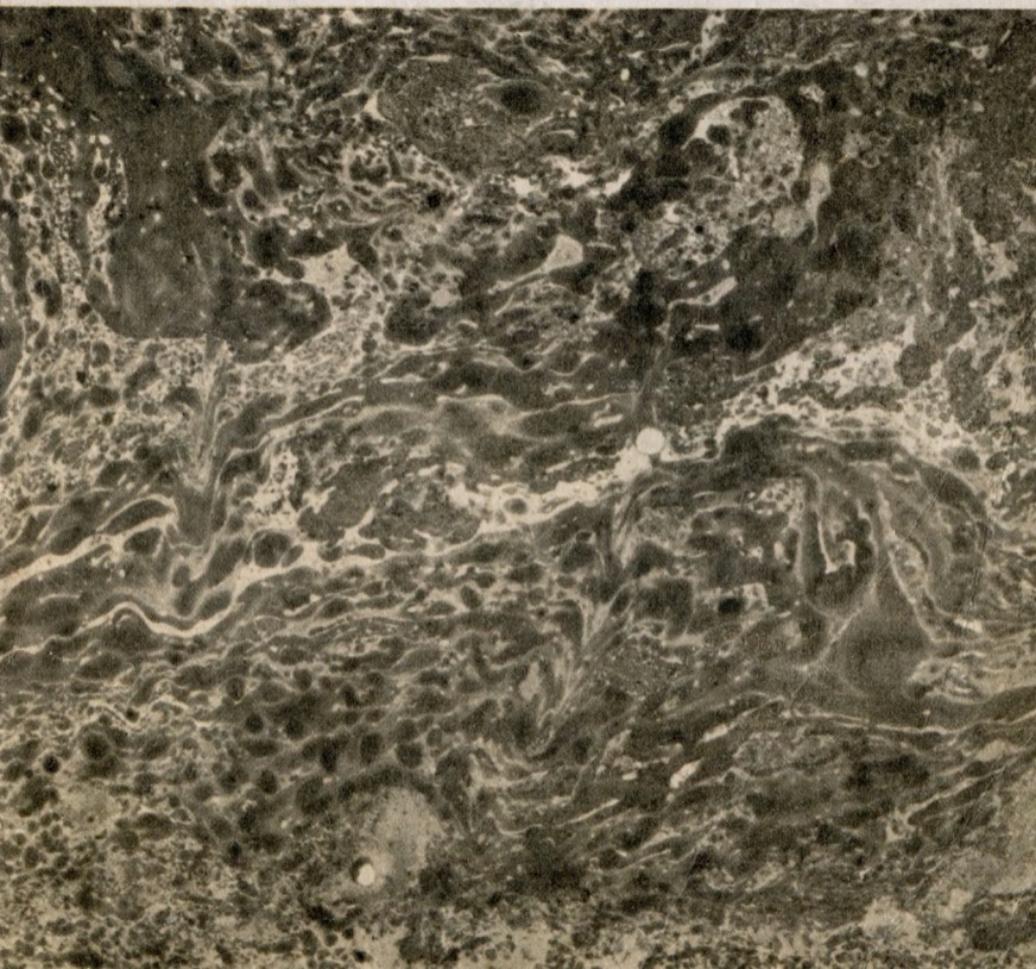


**ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКАЯ**

**ПОЭМА**  
**М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**  
**„ДЕМОН“**

---





Произведение яркое и сложное, играющее многочисленными оттенками самых разнообразных значений и смыслов, поэма «Демон» читалась и читается по-разному. Но каково общее звучание поэмы сегодня, в чем специфическая сущность ее персонажей, тайна ее неповторимой целостности и оригинальности?

Опираясь на новое, современное прочтение поэмы, Е. Логиновская в своей книге вскрывает основные пласты ее художественной структуры: легендарно-мифологический, психологический, философский.

Включая поэму в контекст общественной и философской мысли и рассматривая ее на фоне богатой литературной традиции, автор показывает место «Демона» в русской и мировой литературе и раскрывает его непреходящее эстетическое значение.



**ЕЛЕНА ЛОГИНОВСКАЯ**

**ПОЭМА  
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА  
„ДЕМОН“**



**МОСКВА**

**«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

**1977**

**8Р1**  
**Л 69**

**Оформление художника**  
**И. С А Л Ь Н И К О В О Й**

**© Издательство «Художественная литература», 1977 г.**

Л  $\frac{70202-310}{028(01)-77}$  240-77

---

«У книг — своя судьба» — говорили древние. То же относится, конечно, и к словам. Одни из них обогащаются новыми значениями, другие — беднеют и уходят из языка. Может быть, и слово «демон» ушло бы из русской речи с утерей мифологических и религиозных представлений, если бы не сохранившая его поэма. Загадочное и экзотическое для русского слуха, имя это входит в наше сознание вместе со стихами Лермонтова и сохраняется в нем навсегда. Несущее в себе все богатство, весь необъятный смысл художественного произведения, оно воспринимается через музыку строк и строф, через их чарующее звучание. Но когда мы начинаем расшифровывать его в критических трудах, то чаще всего сводим смысл символа к тому или иному, наиболее близкому нам аспекту. Так рождалась раньше чисто мифологическая или религиозная трактовка символа и произведения в целом — в критических статьях о духах и душах, о дьяволе и божестве. Так позднее возникло узко психологическое и затем — социологическое толкование поэмы, когда самое слово «демон» стало восприниматься как нарицательное имя, которым — более или менее случайно — наделен герой, ни в чем существенном не отличающийся от Печорина, Арбенина, Вадима или самого Лермонтова. Так, наконец, появились исследования, превращающие полнокровные образы поэмы в философские абстракции или включающие их в ряды чуждых им литературных параллелей. Но есть в советском и зарубежном лермонтоведении и другие работы, стремящие-

ся прочесть поэму, как цельное художественное произведение, и раскрыть ее загадочные образы во всем богатстве их граней и оттенков, рождаемом сложным комплексом определивших их философских, этических, эстетических и других представлений. Такие работы все чаще создаются в последнее время. И объясняется это не только обогащением литературоведческой методологии, но и большими успехами лермонтоведения.

В последние десятилетия советская наука сделала очень много для раскрытия сокровенного смысла лермонтовского творчества. Труды Б. М. Эйхенбаума и Н. Л. Бродского, И. Л. Андроникова и Э. Г. Герштейн, В. А. Мануйлова и Д. Е. Максимова, Е. Н. Михайловой и А. В. Федорова и многих других способствовали изучению эпохи Лермонтова, русской и западной литературы его времени, восстановлению ряда фактов его биографии. Было прочтено рукописное наследие поэта, расшифрованы его черновики, изучены различные редакции его поэм, письма Лермонтова близким и друзьям. Благодаря всему этому стал проясняться и «роковой вопрос» лермонтоведения — сложная, запутанная творческая история «Демона».

Известно, что Лермонтов писал «Демона» на протяжении почти всей своей творческой жизни. Когда — в 1829 году — пятнадцатилетний юноша выводил первые строки своей будущей поэмы, образ ее центрального героя в общих чертах уже сложился в его воображении. Недаром вскоре он предстанет в стихотворении, так и озаглавленном «Мой Демон» (1830—1831). Не только носителем зла, чуждым любви и сожаления, осмеивающим слова приветов и веры, упивающимся «дымом сражений» и «паром от крови пролитой» выступает здесь Демон. Гордый дух, он озаряет ум поэта «лучом чудесного огня»:

Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда  
И, дав предчувствия блаженства,  
Не даст мне счастья никогда.

Юный Лермонтов чувствует, что этот образ будет преследовать его всю жизнь, так как смутно угадывает, что в нем, как в фокусе, сконцентрировались черты человека современной ему эпохи — эпохи смелых дерзаний и страшных поражений, гордых порывов человеческого духа и отчаянных страданий человеческой личности. Поэт ощущает, что в этом образе он сможет с наибольшей силой выразить гневный протест против пошлости, консервативности современных ему государственных, общественных, моральных отношений; провозгласить любовь к свободе, горячий порыв к познанию, глубокое отвращение ко всякой лжи и насилию; наконец, раскрыть свои еще не до конца понятные ему самому настроения — разочарование, мучительное ощущение одиночества, отчуждения от окружающих людей, неспособных понять и разделить его порывов. В рамки этого образа — такого сложного и противоречивого — укладывалось все мироощущение юного Лермонтова, все его «полное любви и вражды мышление» (Белинский).

Шли годы. Поэт мучал, его духовный мир обогащался, но свой замысел он не оставлял. И что бы ни случилось в его жизни — будь то любовное увлечение, ссылка на Кавказ или открытый разрыв с обществом, — все это так или иначе оставляло свой след в поэме.

Однако печатать свое любимое детище Лермонтов не спешил. Он переписывал его — дарил списки своим близким, позволял делать с них копии, потом вновь к ним возвращался, переделывая — иногда кардинально, — и снова откладывал на время, чтобы вспомнить о них в момент нового поворота своей судьбы, нового этапа творческих поисков. Так появилось восемь обнаруженных до сих пор редакций поэмы — от первых набросков плана и отдельных поэтических зарисовок, созданных в 1829 году, через пробные варианты 1830 и 1831 годов к первой законченной редакции, возникшей в 1833 году и еще трижды переработанной — в сентябре 1838 года на Кавказе (переписанная рукой самого поэта и подаренная им Вареньке Лопухиной ко дню ее рождения, эта редакция получила впоследствии название «лопухинского списка») и затем — в конце того же 1838 и, вероятно, в начале 1839 года

(о последней из этих редакций известно, что она была предназначена для чтения при дворе — для чего у поэта потребовали список, специально заказанный им с этой целью; незначительные изменения, внесенные в этот список, и отличают от седьмой редакции поэмы ее последний, восьмой вариант)<sup>1</sup>.

Процесс создания этих редакций отражает, по сути, всю историю становления и развития мировоззрения поэта и его творческого метода и идет параллельно его поискам в различных жанрах и стилистических манерах, так что лирика, поэмы, драмы и даже проза Лермонтова не только ставят те же темы и воссоздают чрезвычайно близкие образы, но и буквально пронизаны теми же или сходными мотивами, стилистическими реминисценциями, ритмическими параллелями.

Зарождаясь в первых стихотворениях Лермонтова, образ Демона проходит через все его творчество. Среди юношеских произведений поэта почти невозможно найти такого, в котором демонические мотивы и образы не занимали бы важного места. И речь идет не только о лирике. Печать демонической природы лежит на Корсаре и Азраиле, Вадиме и Измаил-бее. Герои юношеских драм Лермонтова говорят и действуют так, словно это не московские юноши из «хороших» семей, а духи тьмы и отверженья, объявившие войну всему миру. Арбенина литературная критика справедливо нарекла «Демоном во фраке». Демоническое проявляется в натуре и поведении Печорина. И хотя мы знаем и другого Лермонтова — автора «Родины» и «Валерика», «Песни про купца Калашникова» и «Героя нашего времени» — пронзительного писателя, в котором, по словам Гоголя, «готовился будущий великий живопи-

---

<sup>1</sup> История создания восьми редакций поэмы подробно рассмотрена в ряде работ последнего времени. См., в частности: Д. А. Гиреев. Поэма Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958; А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы). — «Русская литература», 1960, № 4; Э. Э. Найдич. Последняя редакция «Демона». — «Русская литература», 1971, № 1; Б. Т. Удодов. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

ее русского быта», — было бы неверно, если бы этот Лермонтов заслонил от нас создателя «Демона» — поэта, в котором бушуют романтические, демонические страсти и ищет выхода на волю стиснутая тисками судьбы титаническая энергия.

Как образ Демона вобрал в себя задушевные думы и чувства Лермонтова, как процесс создания поэмы отразил все важнейшие этапы его жизненного пути, так и трагическая кончина поэта сказалась на дальнейшей судьбе его любимого произведения. 26-летний поэт ушел из жизни внезапно, не допев свои песни, не додумав свои думы. Не удалось ему увидеть в печати и значительной части своих произведений — в том числе поэму «Демон».

В 1841 году, вскоре после смерти Лермонтова, первую попытку напечатать «Демона» сделал издатель «Отечественных записок» А. А. Краевский. Однако цензура не пропустила поэму, и в шестой книжке журнала за 1842 год появились лишь ее отдельные фрагменты. До нас дошло свидетельство о том, что Лермонтов и не спешил печатать это свое произведение. Ближайший друг и родственник поэта А. П. Шан-Гирей передает его фразу: «Демона мы печатать погодим». Однако слова эти, если верить свидетелю, были сказаны в ответ на его предложение переделать поэму в «благонамеренном» духе<sup>1</sup> и вряд ли могут рассматриваться как нечто большее, чем простая отговорка. Впрочем, это и не так существенно. Гораздо важнее и печальнее то, что до нас не дошел ни автограф поэмы, упоминаемый Шан-Гиреем, ни вообще какой-либо авторизованный список ее последних редакций. В нашем распоряжении имеются лишь ранние редакции «Демона», сохранившиеся в черновых тетрадах поэта, и сведения о том, что при жизни Лермонтова поэма ходила «по рукам в списках более или менее искаженных»<sup>2</sup>. В последнее время обнаружены некоторые из этих списков. Что же касается автографов или авторизованных

---

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., «Художественная литература», 1972, с. 46.

<sup>2</sup> Там же, с. 44.

списков последних редакций, то найти их пока не удалось. Мы знаем лишь, что один из них был в руках родственника поэта А. И. Философова, когда он издавал поэму в Карлсруэ в 1856 году, но его дальнейшая судьба нам неизвестна.

Издание Философова получило, таким образом, огромное значение не только потому, что это было первое полное издание «Демона» на русском языке, но и потому, что оно легло в основу большинства его последующих публикаций. Но тот факт, что авторизованная копия была утеряна, породил бурную, не прекращающуюся до наших дней дискуссию об основной редакции поэмы. Некоторые исследователи предлагают рассматривать как окончательную даже шестую — «лопухинскую» — редакцию, дошедшую до нас в авторизованном списке, выдвигая тот аргумент, что, переделывая «Демона» для чтения при дворе, Лермонтов будто бы решительно изменил идейное содержание поэмы, «приблизив ее к официальному мировоззрению»<sup>1</sup>. Эта весьма спорная точка зрения получила, однако, довольно широкое хождение, определив и другие спорные положения, связанные с трактовкой поэмы. Однако в последнее время сделан ряд важных наблюдений и открытий, подтверждающих высказанное еще Б. М. Эйхенбаумом предположение о том, что «окончательной» является редакция, созданная Лермонтовым для чтения при дворе. Эта редакция определяется исследователями как восьмая и датируется — в свете новейших открытий — 1839 годом<sup>2</sup>. Именно прочтение этой редакции как окончательной вместе со стремлением проникнуть в многогранное богатство лермонтовской поэмы, не останавливаясь перед ее сложностью и кажущейся противоречивостью, определило цепность посвященных «Демону» трудов таких лермонтоведов, как Д. Е. Максимов и В. А. Мануйлов, А. М. Докусов и Э. Э. Найдич, Е. М. Пульхритудова, Б. Т. Удодов и Ю. В. Манн. Восьмую редакцию берет за основу для своей работы и автор этой книги, цель которой — за-

---

<sup>1</sup> Т. Иванова. Юность Лермонтова. М., «Советский писатель», 1957, с. 314.

<sup>2</sup> См: Э. Герштейн. Судьба Лермонтова. М., «Советский писатель», 1964, с. 73; Э. Э. Найдич. Последняя редакция «Демона». — «Русская литература», 1971, № 1, с. 72—78.

ново прочесть поэму Лермонтова, раскрыть важнейшие грани ее сложного идейно-эмоционального содержания, показать ее широкие контекстуальные связи, ее общественное, философское и историко-литературное значение, ее место в русской и мировой литературе нового времени. Раскрытие системы образов и символов, оригинальной многоплановой структуры, средств поэтической выразительности находится в центре нашего внимания и как самостоятельная задача, и как необходимый аргумент для современной научной трактовки поэмы.

*Печальный Демон, дух изгнанья...<sup>1</sup>*

Написанная рукой пятнадцатилетнего юноши (и, может быть, сложившаяся в сознании, в воображении мальчика еще раньше), эта строка без изменения прошла через все варианты лермонтовской поэмы. А поэт, как известно, создал их немало, и только один из них, написанный другим размером, начинался и другими словами. И может быть, поэтому был отброшен...

Взятая сама по себе, первая строка «Демона» представляет собой удивительное, мастерское сочетание слов и созвучий — с полным набором гласных, обрамляемых двумя ударными «а» в начале и в конце строки, с орнаментом из смягченных согласных и повторением ключевого — идущего от заглавия — «д» в срединных созвучиях, с равномерным и закономерным распределением ударений и естественно образующейся цезурой: «Печáльный Дéмон, // дúх изгнáнья...»

Но все это «внешнее», «формальное» мастерство приобретает значение и смысл, конечно, только в свете той внутренней «информации», которую несет эта строка. Для человека, знакомого с поэмой, она воплощает в себе, как бы окрашенное ретроспективным светом, все ее неисчерпаемое содержание: начало и конец, вслщественный и обреченный мир, могучий порыв — и его трагическое завершение; для человека, с поэмой незнакомого или знакомого мало, она звучит как введение в сложный и таинственный мир произведения. Как

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений Лермонтова даются по изданию: М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4-х томах, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961—1962.

в зародыше, несет эта строка основные измерения центрального персонажа поэмы.

Его зовут Демон. Но что, собственно, значит по-русски демон? Мы задумываемся о том, что мы знаем о демонах,— и оказывается, что знаем очень мало. Дело в том, что сейчас это слово почти не употребляется. В «Толковом словаре» Даля читаем: «Демон... злой дух, дьявол, сатана, бес, черт, нечистый, лукавый. *Сатана*, кто во лжи, по кичливости духа; *дьявол*, кто во зле, по самотности; *демон*, кто в похотях зла, по любви к мирскому». Все толкования, как мы видим, тесно связаны с церковной литературой и церковной идеологией. И ни одно из них не сопряжено с тем определением, которое поэт предпосылает слову «Демон» и всей своей поэме — определением «печальный», которое сразу же переносит нас в мир человеческих чувств и переживаний, где есть место не только «гордыне», но и гордости, не только «злобе», но и высокому злу, где «любовь к мирскому» порождает не только «похоти зла», но и высокую страсть — и глубокое страдание. И в этом мире лермонтовский герой предстает перед нами прежде всего человеческой душой — неизбежно и бесконечно печальной.

Но мы бы ошиблись, если бы полностью отождествили печаль лермонтовского героя с чувствами обыкновенного, смертного человека. Ведь не случайно же поэт нарекает его Демоном. Совершенно ясно, что это не двойник не только Радина или Арбенина, но и самого Лермонтова, что это не только душа, но и дух. Об этом говорит та же первая строка, вновь возвращающая нас из мира человеческих чувств и настроений в мир фантастических существ, легенд и преданий.

Но что за дух — Демон? Уже эпитет «печальный» запрещает отождествлять его образ — даже взятый в плане чисто мифологическом — со злобным Сатаной или лукавым дьяволом. Не исчерпывает беглого, созданного первой строкой образа и представление о «духе изгнания», каким знаем мы его по Библии и христианской литературе. И уж совсем далек от лермонтовского героя образ беса, нечистого, черта русских народных сказок.

Таким образом, наиболее важными для человека, стремящегося разгадать сокровенный смысл созданного Лермонтовым символа, становятся краткая отсылка

Даля — «греч.» и такое же краткое объяснение слова «демонология» — «учение о духах, о бесплотных существах». Из мира христианской мифологии это указание уводит нас в другой — поэтический и таинственный — мир мифологии античной. И мы узнаем то, что, конечно, было хорошо известно Лермонтову, а до него Пушкину, введшему это слово в русский поэтический словарь. В древнегреческом языке слово «демон» (демонион, даймонион) было связано с представлением о бесплотном духе. Древним грекам демоны представлялись то как боги или полубоги, то как духи — посредники между богами и людьми, то как человеческие души — до рождения или после смерти. Это были странные, загадочные, неопределенные существа, витавшие между небом и землей, занимавшие положение среднее между людьми и богами, охранявшие души людей, воплощавшие их отдельные свойства, диктовавшие им те или иные поступки...

Уже эта множественность функций демона в античной мифологии приводит к нечеткости, неопределенности его как мифологической фигуры. Не случайно образ Демона не нашел себе пластического воплощения в античном искусстве. Зыбкий, таинственный, неопределенный, он заимствовал все эти черты от тех сфер человеческой жизни, с которыми его прежде всего связывали — от сферы духа, от жизни души, загадочной и неясной всегда, но тем более — в те далекие времена. Поэтому и эволюция образа Демона — насколько ее можно проследить по древним источникам — сопутствовала этапам познания человеком собственной души, собственного внутреннего мира.

Одно из наиболее ярких в античной литературе представлений о демоне оставил нам не поэт, а мыслитель, но мыслитель, провозгласивший своим кредо принцип «познай самого себя», — Сократ. Мысли Сократа дошли до нас в сочинениях его ученика и друга Платона. В «Апологии Сократа», в диалогах «Федон», «Государство» и других греческий философ представляет сократовского «демониона» чем-то вроде «тайного голоса» (Сократ в диалогах Платона называет его также «обычное знамение», «какой-то голос», «демоническое знамение», «голос бога» и т. п.), не столько побуждающего человека к тем или иным поступкам, сколько мешающего ему их совершить. Ощу-

щение и частичное осмысление новых душевных движений и порывов, которые не сводились к тому, что знал древний грек о своем внутреннем мире и о формах его сношений с миром внешним, решительно меняли весь строй мыслей и представлений человека. Если до Сократа древние греки искали ответа на тревожившие их вопросы у оракулов, обращались к внешним знамениям, то великий философ начинает прислушиваться к своему внутреннему миру, к своему внутреннему «богу». Как позднее отметил Гегель, это был «героический» акт, который мог восприниматься людьми, не осознавшими еще новых веяний времени, как своего рода бунт. И в самом деле, современники Сократа выдвинули против него обвинение в духе своего мировоззрения: «Сократ не поклоняется старым богам, но вводит новых богов». «Новым богом» Сократа был, по сути, сам человек, внутренний мир которого освобождался, таким образом, от внешней опеки, свободный человек, который решал и поступал по своей, не навязываемой ему извне воле. Но самому Сократу гениально угаданный им мир внутреннего самосознания — точнее, самоощущения человека — представлялся еще чем-то существующим независимо от него, чем-то вроде его двойника или духа-покровителя. Поэтому, не теряя внешней туманности и неопределенности, образ Демона начинает приобретать у Сократа атрибуты живой человеческой души. Это двойник человека, но связанный с ним неразделимо, это дух человека, но, может быть, и человек-дух.

Если сократовский демонизм наделяет героя античной мифологии чертами живой человеческой природы, то платоновская трактовка личности самого Сократа вносит в этот образ новые штрихи.

В сочинениях Платона нередки отклики старинных представлений о демонах, «смешанной природы духовных существах, более или менее причастных божеству». В духе Гомера или античных трагиков он упоминает о демонах как существах, «вливающих капли зла в наслаждение» или «примешивающих минутные наслаждения к большей части... зол»<sup>1</sup>. Но у того же Платона мы найдем и несколько иное пред-

---

<sup>1</sup> Полн. собр. творений Платона в 15-ти томах, т. 1. Пг., «Academia», 1923, с. 60.

ставление о демоне, восходящее к учению Сократа и к самому его образу. Великий учитель представляется иногда Платону как «демонический и поистине удивительный человек» и заставляет его думать, что «всякий мудрый и добродетельный человек имеет в себе что-то демоническое»<sup>1</sup>. А это уже связывает представление об античном духе не со всякой, но с исключительной человеческой натурой — натурой, наделенной незаурядными духовными силами и способностями. Позднее представление о незаурядных, «нечеловеческих» или прямо «божественных» дарованиях «демонической природы» возрождается в учении римлян о гении. Использование мифологических образов как символов душевных движений человека — наложило свой отпечаток на дальнейшее употребление обозначающих их слов в европейских языках, куда они вошли вместе с обрывками своих значений. Так, слово «гений», нередко осложняемое представлением о демоническом наитии, о неприспособленности одаренного человека к земной жизни, ассоциируется прежде всего с идеей гениальной одаренности и связывается с образом поэта или художника. Сложнее оказалась судьба слова «демон».

Известно, что средневековье, утвердив господство новой — христианской — религии, широко воспользовалось для создания поэтического арсенала образами античной мифологии. Но образы эти вошли в христианскую мифологию переосмысленными. Такова была, в частности, судьба Демона. Знаменующий в античной мифологии самые разнообразные порывы человеческой души — любовь духовную и телесную, стремление к мудрости и познанию, к свободе и счастью — он наследует все эти качества, но в духе аскетической христианской морали, с отрицательным знаком. Демонами объявляются философы и мыслители, еретики и вожди народных восстаний. Светлый и радостный Эрот выступает в житиях и мистериях как «демон телесной красоты и привлечения», хотя по-прежнему «сияющий, манящий и влекущий», но обладающий «злой», обманчивой природой. Образы, связанные с Луной — Астартой или звездами — «воинством небесным»,

---

<sup>1</sup> Полн. собр. творений Платона в 15-ти томах, т. 1, с. 69.

теперь составляют предмет не столько мечты, сколько страха, они считаются «соблазнителями» и, осененные крестом, теряют всю свою привлекательность, обнаруживая злую, «дьявольскую» сущность. Демонами зла нарекают наиболее ревностные хронисты всех древних богов и даже античных поэтов — Горация, Вергилия, Ювенала<sup>1</sup>.

Таинственные духи, витавшие между небом и землей и помогавшие общению человека с богами, превращаются в «духов злобы поднебесных». Библия прочно связывает «поднебесного духа» с «князем, господствующим в воздухе... действующим в сынах сопротивления». В средневековой литературе, в житиях и мистериях, легенда о демоне сливается с библейской легендой о Сатане, за гордыню и непослушание низвергнутом с неба: «И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаною, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены с ним». Земля — за свои грехи — отдана богом в распоряжение злого духа: «Горе живущим на земле и на море! Потому что к вам сошел диавол в сильной ярости...» (Новый завет, Откровение Иоанна Богослова).

Сатана, образ которого восходит к еще более древним восточным легендам о змее-драконе, нередко воплощающем в себе принцип зла, выступает в Библии вечным искушителем: это он, в виде змея, обольщает первых людей, вызывая их грехопадение, это он преследует своими соблазнами и искушениями Иова, Христа и других «сынов божьих и человеческих». В таком смысле — как соратник Сатаны, дух зла — и фигурирует демон в религиозной литературе. Однако со словом этим по-прежнему связывается иногда и другое, более сложное представление, наполняемое не столько религиозным, сколько философско-этическим значением. В этом втором смысле слово восходит к «демониону» Сократа и доносит представление о сложной и яркой человеческой душе, воплощающей в себе силу индивидуального начала. В такой трактовке мы находим понятие «демонического» у Гете.

---

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: О. Л. Вайнштейн. Западноевропейская средневековая историография. М.—Л., «Наука», 1964, с. 45—51.

В беседах со своим секретарем и другом на склоне лет Гете постоянно обращается к явно волнующему его в этот период вопросу о демоническом. Нередко поэт определяет его в духе Сократа как «тайно действующую силу»<sup>1</sup>. Демон выступает у него то как добрый дух, «водящий человека в потемках»<sup>2</sup>, то как злые силы, «подставляющие человеку под ноги палки»<sup>3</sup>. В книге «Поэзия и правда» немецкий поэт следующим образом характеризует это начало, столь сложное и неуловимое, что оно «не может быть выражено понятием, а тем более словами»: «Это начало не было божественным, потому что не было разумным, но не было и человеческим, потому что не обладало рассудком, не принадлежало оно и миру ангельскому, потому что высказывало злорадство над чужим горем. Оно казалось случайным, потому что не обнаруживало последствий, но и в то же время походило на предвиденье... Все нас окружающее казалось ему доступным. Оно, по-видимому, свободно располагало временем и растягивало пространство. Ему нравилось одно невозможное, от возможного же отворачивалось оно с презрением. Начало это... назвал я по примеру древних... демонизмом»<sup>4</sup>.

В этой характеристике демоническое предстает бесконечно усложненным по сравнению с тем, как оно толковалось древними. Прежде всего, в истолковании Гете оно приобретает несравненно больше мистицизма, чем это было, скажем, у Сократа, и интерпретируется как своего рода дух, сила, господствующая не только над человеком, но и над всей природой. С другой стороны, оно подразумевает гораздо более сложную и противоречивую индивидуальность — ибо нельзя, конечно, отрицать и того, что, характеризуя демоническое как мистическую природную силу, Гете в то же время определяет с помощью этого понятия и душевные, психические настроения, и ощущения человека. Не случайно в другом месте он говорит о демониче-

---

<sup>1</sup> Разговоры Гете, собранные Эккерманом, изд. 2-е, т. 2. СПб., 1905, с. 316.

<sup>2</sup> Там же, с. 58.

<sup>3</sup> Там же, с. 70.

<sup>4</sup> Собр. соч. Гете в переводах русских писателей, изданных под ред. Н. В. Гербеля, тт. 1—10, т. 10. СПб., 1878—1880, с. 671—672.

ском как об инстинкте<sup>1</sup>, утверждая, вслед за Платоном, что носителями «демонического» бывают сильные личности («Чем выше человек, тем больше он находится под влиянием демонов»<sup>2</sup>), и полагая главной его стихией «любовь, как и вообще проявление всякой сильной страсти»<sup>3</sup>. Связывая «демоническое» с яркой, сильной индивидуальностью, Гете находит его у великих людей всех эпох и народов, особенно у музыкантов (Моцарт), художников (Рафаэль), писателей (Байрон, Шекспир), но также и у исторических деятелей (Наполеон, Мирабо).

В отличие от Библии и определяемой ею трактовки, Гете не отождествляет «демоническое» с той или иной этической категорией. «Несокрушимую силу» демонической личности и ее «необъяснимую власть над другими существами» он не связывает с моральными качествами их носителя (интересно замечание поэта о том, что демонические личности «сердечностью обладают редко»). Бурная и неудержимая, эта власть проявляется, по мысли поэта, «даже над стихиями» и делает обладающих ею людей вождями масс: «Напрасно просвещенная часть человеческого рода будет провозглашать их (массы. — *Е. Л.*) обманутыми или обманщиками. Массы будут привлекаться ими по-прежнему. Редко встречаются они среди современников равных с собою по силе людей и если наконец погибают, то только в борьбе со всем миром, которому объявили войну»<sup>4</sup>.

Характеристика «демонической личности», данная здесь Гете, перекликается с демоническими образами, созданными романтической литературой. И перекличка эта отнюдь не случайна. По сути, Гете и поэты-романтики откликаются на одно и то же явление, центральное и существеннейшее для их эпохи: речь идет об индивидуализме в широком смысле этого понятия — начиная от пробуждения личности и заявления ею прав на свободное проявление своей воли, не стесненное узкими, отжившими уже рамками социальных, религиозных, моральных и тому подобных установлений,

---

<sup>1</sup> Разговоры Гете, собранные Эккерманом, т. 2, с. 335.

<sup>2</sup> Там же, с. 158.

<sup>3</sup> Там же, с. 251.

<sup>4</sup> Собр. соч. Гете в переводах русских писателей, т. 10, с. 40.

и кончая — особенно у романтиков — неправомерным разрастанием этой личности за счет окружающих, превращением свободного проявления ее воли в произвол, в «злую волю». Это противоречие, столь ярко обозначившееся в эпоху буржуазных революций и послереволюционной действительности, казалось Гете таинственным, но и очень важным. Пытаясь определить его, поэт почувствовал, что вызываемые им ощущения и поступки человека слишком сложны для того, чтобы их можно было выразить принятыми понятиями: божественное — моральное, доброе; дьявольское — аморальное, злое и т. д. Именно поэтому писатель и вводит новое для его эпохи понятие «демонического», помогающее уловить сложность человеческой индивидуальности его времени и определяющее новый характер взаимоотношений между личностью и обществом.

Отзвуки различных значений, которые на протяжении многих веков вкладывались в слово «демон», доносит до нас — в первой же своей строке — и лермонтовская поэма. «Печальный Демон» — это, несомненно, человеческая душа; «Демон, дух...» — это душа избранная, символическое воплощение исключительной натуры; «дух изгнания» — это персонаж библейской легенды, близкий Сатане или дьяволу, но отнюдь не сливающийся с ними.

Связь образа Демона с библейской легендой подчеркивает и вторая строка поэмы:

Летал над грешною землей... —

не только говорящая о бесцельности, бессмысленности скитаний изгнанного духа (несовершенное, незавершенное «летал»), но и раскрывающая одно из значений образа земли, который займет в поэме важнейшее место. Мы еще не знаем точно, что вкладывает поэт в слово «грешная», да, пожалуй, он еще и не вкладывает в него ничего определенного. Но этот эпитет подтверждает необходимость восприятия образа Демона и в плане библейской мифологии — хотя лишь дальнейшее развитие поэмы может показать, окажется ли этот план глубинным, связанным с самой сущностью образов и коллизий, или поверхностным, определяющим всего лишь развитие фабулы.

## Следующие строки:

И лучших дней воспоминанья  
Пред ним теснились толпой...—

вносят в поэму новое измерение: к внутреннему миру — «печали» — героя и противостоящему ему образу «грешной» земли добавляются — во временном плане — воспоминанья «лучших дней», которые говорят о том, что печаль Демона не изначально, что в прошлом он знал иные душевные состояния и что память об этом прошлом не только жива, она неотступна, она рождает в его уме все новые, нагромождающиеся, наплывающие друг на друга — «теснящиеся толпой» — образы. Эти образы и воспроизводят следующие строки поэмы. Тесно связанные с процитированными выше (отделенные от них всего лишь точкой с запятой), они дают нагнетание придаточных предложений времени, определяющих выражение «лучших дней» —

Тех дней, когда в жилище света  
Блистал он, чистый херувим,  
Когда бегущая комета  
Улыбкой ласковой привета  
Любила поменяться с ним,  
Когда сквозь вечные туманы,  
Познания жадный, он следил  
Кочующие караваны  
В пространстве брошенных светил;  
Когда он верил и любил,  
Счастливый первенец творенья!  
Не знал ни злобы, ни сомненья,  
И не грозил уму его  
Веков бесплодных ряд унылый...  
И много, много... и всего  
Припомнить не имел он силы!

Удивительная гибкость этой строфы и ее богатое, разнообразное звучание определяются свободным, причудливым чередованием перекрестной и парной, мужской и женской рифм, двух-, трех- и четырехударных строк. И вместе с тем вся строфа — и, в частности, приведенный ее отрывок — строго организованы по семантическому принципу градации образов, соединяемых анафорическим «когда» с расширением смысла и нарастанием эмоции — от ласковой улыбки пролетающей кометы до кочующих в пространстве светил, от счастливого «блистания» в «жилище света» до веры и люб-

ви как квинтэссенции счастливого, гармоничного существования на лоне природы, в мире прекрасного творенья.

Итак, приведенные строки, призванные, казалось бы, напомнить о Демоне как о духе зла, рисуют мир, изгнавший героя, не столько в духе библейской традиции, как «рай небесный» (бог или творец не только не появляются, но даже и не упоминаются здесь поэтом), сколько в духе философского представления о мире гармонии и первоначальной цельности человеческого существа, когда оно живет в единстве с природой — живой и очеловеченной (ср. «улыбающуюся комету», «кочующие светила»), в мире познания, в мире любви и веры, наполняющих его существование смыслом, дающих ему подлинное счастье.

За кульминационным пунктом приведенного отрывка — словами:

Когда он верил и любил...—

с приложением:

Счастливый первенец творенья...—

следует интонационный спад — переход к характеристике того же мира с отрицательным знаком как мира, далекого от злобы и сомненья, — и эта характеристика звучит подобно отдаленной угрозе, мрачному напоминанию о настоящем — печати отверженья, навеки запечатленной на челе Демона.

Таким образом, разобранный строфа не только вводит в поэму новый мир — мир первоначальной гармонии и подлинного счастья, но и углубляет психологическую характеристику героя, мотивируя его печаль отверженностью от мира добра и гармонии, причастностью к злобе и сомненью как чертам, роковым образом отделяющим его от этого мира. Библейская легенда присутствует здесь лишь как внешняя оболочка, вмещающая в себя широкую, философски осмысленную коллизию. Все это подчеркивается лирическим звучанием строфы, скрытой эмоцией нагнетания взволнованных фраз, с восклицанием в кульминационном пункте и многоточием после строк, намекающих на трагическое настоящее героя. Лиризм усиливается в последних двух стихах — новым многоточием, помещенным в середине строки, повторением союзов и

паречий, восклицанием, завершающим и эти строки, и всю строфу:

*И много, много... и всего  
Припомнить не имел он силы! \**

Миру красоты и гармонии, который — в свете всего предыдущего — может восприниматься и как мир небесной космической гармонии, и как мир первоначальной гармонии человеческого духа, противостоит нарисованный в следующих строках контрастный образ «пустыни мира», в которую брошен изгнанный с небес герой:

Давно отверженный блуждал  
В пустыне мира без приюта:  
Вослед за веком век бежал,  
Как за минутою минута,  
Однообразной чередой.  
Ничтожной властвуя землей,  
Он сеял зло без наслажденья.  
Нигде искусству своему  
Он не встречал сопротивленья —  
И зло наскучило ему.

Эта «пустыня мира» — безжизненная, бесприютная и бесконечная как во времени, так и в пространстве — символизирует прежде всего внутренний мир самого Демона, не сливающийся ни с гармоничными небесами, ни с «ничтожной» землей — двумя сферами, между которыми обречен блуждать Демон. Новое определение земли — «ничтожная» — конкретизирует, в том же философско-этическом плане, первоначальный эпитет «грешная», который воспринимается как отзвук библейской легенды. С легендой связана и идея зла, которое сеет Демон на отданной в его власть земле. Но философско-романтический оттенок трактовки этой легенды, развитый в идее «ничтожности» земных обитателей, всегда готовых к злу, не по убеждению или страсти, а по неспособности сопротивляться демонскому навету, служит все той же настойчиво проводимой цели углубления характеристики внутреннего мира героя, печаль которого приобретает, таким образом, постиже космические размеры и трагический оттенок, определяясь равнодушием героя ко всему на свете,

---

\* Здесь и далее курсив мой. — Е. Л.

даже к тому, что — в том или ином смысле — составляет самую сущность его природы и единственно доступную для него цель деятельности — к злу в любых его формах и проявлениях.

Следующие две строфы, тесно примыкающие к предыдущей и связанные между собой, рисуют картины земли в сопоставлении с внутренним миром, с отношением к ней Демона, но вводят в поэму и новую тему — тему прекрасной земной природы.

Мир земной природы изображается все более крупным планом — по мере приближения к ней снижающегося в своем полете Демона. Если в процитированной выше второй строфе наша планета выглядит как небесное тело — «ничтожная» земля, увиденная из поднебесной «пустыни», — то в следующей, третьей строфе она уже предстает в конкретных образах и картинах. Это вершины Кавказа, увиденный издали Казбек, чернеющие «глубоко внизу» Дарьял и Терек, это скалы, облака и башни замков — как бы неотделимые от мира фантастической дикой природы, одушевленной лишь присутствием горного зверя или кружащей «в лазурной вышине» птицы. Использованные здесь сравнения взяты исключительно из царства животных и минералов:

Под ним Казбек, как грапь алмаза  
Снегами вечными сиял,  
И, глубоко внизу чернея,  
Как трещина, жилище змея,  
Вился излучистый Дарьял,  
И Терек, прыгая, как львица  
С косматой гривой на хребте,  
Ревел...

Таков же и мир олицетворений:

И золотые облака  
Из южных страп, издалека  
Его на север провожали;  
И скалы тесною толпой,  
Таинственной дремоты полны,  
Над ним склопялись головой,  
Следя мелькающие волны;  
И башни замков на скалах  
Смотрели грозно сквозь туманы —  
У врат Кавказа на часах  
Сторожевые великаны!

Впервые, выражая восхищение великолепной земной природой, поэт упоминает здесь о боге (так же, как впервые конкретизирует изгнание Демона, как изгнание из рая) и равнодушие столь чуткого ранее героя к миру таинственной земной красоты мотивирует его враждой к творцу этого мира:

И дик, и чуден был вокруг  
Весь божий мир; но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего.

Следующая строфа рисует иные — еще более земные, еще более «живые» — красоты «роскошной Грузии». Показывая уже не отдельные фрагменты и детали, уловленные с высоты полета, а целый «край земли» — во всем богатстве бесконечно разнообразных картин его природы, — эта строфа рассыпает перед изумленным взором читателя яркие краски, насыщает рисуемые картины богатством новых звуков и голосов, одушевляет их новой жизнью — жизнью человека. Все это прорывается и в метафорических эпитетах — «счастливый край земли», «сладострастный зной полдня», и в образах, воспроизводящих экзотический мир востока со «столпообразными» раинами, «звонко-бегущими» ручьями, с красавицами, внимающими пению соловьев, и в заключительном сравнении, необычно, парадоксально сопоставляющем не глаза со звездами, а звезды — с очами земной красавицы, и, наконец, в прорывающейся авторской эмоции:

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

И бурное, радостное биение жизни, ощущаемое в самом ритме строфы, с ее бесконечно разнообразными эпитетами, с симметричным синтаксисом строк, с повторением союзов — в особенности усиливающего впечатление, нагнетающего ритм союза «и» — делает еще более страшным равнодушие героя, звучащее в последних, посвященных Демону строках, в которых известное уже нам настроение героя предстает еще

более мрачным и безысходным, ибо к равнодушию и презрению добавляются новые, еще более безнадежные ощущения:

Но, кроме зависти холодной,  
Природы блеск не возбудил  
В груди изгнанника бесплодной  
Ни новых чувств, ни новых сил;  
И все, что пред собой он видел,  
Он презирал иль ненавидел.

На этом завершается часть экспозиции, посвященная герою поэмы. В следующих затем строфах автор переносит нас из поднебесных сфер, из мира духов и дикой, экзотической природы в мир людей:

Высокий дом, широкий двор  
Седой Гудал себе построил...  
Трудов и слез он много стоил  
Рабам послушным с давних пор.  
С утра на скат соседних гор  
От стен его ложатся тени.  
В скале нарублены ступени;  
Они от башни угловой  
Ведут к реке, по ним мелькая,  
Покрыта белою чадрой,  
Княжна Тамара молодая  
К Арагве ходит за водой.

Лишь мимоходом намеченный раньше образ «грешной» и «ничтожной» земли приобретает здесь осязаемые черты. Контраст богатого дома Гудала с бегло упоминаемыми «трудами и слезами» рабов, «послушных с давних пор», раскрывает оба эпитета и вносит первые штрихи в изображение одного из основных планов повествования — земли как обители злого и ничтожного человека. Но картина другой, дико-чудной и пышно-прекрасной земли не только не стирается, но и дополняется — в этой же строфе — новым, важнейшим штрихом: силуэт мелькающей по ступеням замка Тамары (эмоционально окрашенный, инверсированный эпитет «княжна Тамара молодая» бросает на него лирический отсвет) вводит в поэму образ, воплощающий земную красоту и гармонию, — образ Тамары. Ей и посвящены следующие строфы поэмы.

Строфа VI начинается тем же, намеченным выше контрастом между мрачными и светлыми сторонами земной, человеческой жизни:

Всегда безмолвно на долины  
Глядел с утеса мрачный дом;  
Но пир большой сегодня в нем —  
Звучит зурна, и льются вины —  
Гудал сосватал дочь свою,  
На пир он созвал всю семью.

Строки, посвященные описанию грузинских свадебных обрядов, вводят, как кульминационный момент, танец героини, описание которого завершается одним из ключевых образов поэмы — улыбкой Тамары:

И улыбается она,  
Веселья детского полна.  
Но луч луны, по влаге зыбкой  
Слегка играющий порой,  
Едва ль сравнится с той улыбкой,  
Как жизнь, как молодость, живой.

Прорывающийся в этих описаниях лиризм насыщает собой и следующую, VII строфу поэмы. Целиком посвященная героине, она не дает сколько-нибудь конкретизированного, индивидуализированного образа дочери Гудала; зато перед нами — лирически нарисованный портрет восточной красавицы, определяемый особым колоритом строфы, построенной в форме клятвы, упоминанием «царей земных», «золотой Персии», «заката и востока», гарема и рая, как элементов восточной — библейской — легенды о первых людях, о красавице Еве и о грехопадении человека, навеки изгнанного из Эдема. Это одно из немногих мест поэмы, где лирическое «я» автора выступает на первый план, подчеркивая подлинность человеческих ценностей — красоты, чистоты, гармонии, воплощенных в образе Тамары и символизирующих прекрасное, «идеальное» земной жизни:

Клянусь полночною звездой,  
Лучом заката и востока,  
Властитель Персии золотой  
И ни единый царь земной  
Не целовал такого ока;  
Гарема брызжущий фонтан  
Ни разу жаркою порою  
Своей жемчужною росой  
Не омывал подобный став!

Еще ничья рука земная,  
По милому челу блуждая,  
Таких волос не расплела;  
С тех пор как мир лишился рая,  
Кляпуть, красавица такая  
Под солнцем юга не цвела.

Но, рисуя Тамару как самый прекрасный цветок земной природы, поэт ни на минуту не забывает, что он расцвел на «ничтожной» земле. Это подчеркивает следующая, VIII строфа поэмы:

В последний раз она плясала.  
Увы! завтра ожидала  
Ее, последницу Гудала,  
Свободы резвую дитя,  
Судьба печальная рабыни,  
Отчизна, чуждая пощине,  
И незнакомая семья.

Контрасты земного существования воплощены здесь в противопоставлении свободы и рабства, предчувствие которого рождает у героини целый мир смутных, неопределенных, но неотступных переживаний и ощущений, столь чутко уловленных поэтом и переданных им всего в двух, гениально построенных — на игре света и тени, на чередовании повторяющихся согласных и гласных — строках.

И часто тайное сомненье  
Темвило светлые черты...

Однако, описывая Тамару, поэт не ограничивается одним — пусть и сложным, внутренне раздвоенным — планом земли. Он связывает ее образ и необычную для земного существа чистоту и гармоничность ее природы с восточной легендой о прекрасном детстве человечества, о золотом веке, символически изображаемом в Библии с помощью образов рая и ангелов. Отсюда параллельное — по смыслу — завершение VII и VIII строф поэмы:

С тех пор как мир лишился рая,  
Кляпуть, красавица такая  
Под солнцем юга не цвела...

И были все ее движенья  
Так стройны, полны выраженья,  
Так полны милой простоты,  
Что если б Демон, пролетая,  
В то время на нее взглянул,  
То, прежних братьев вспоминая,  
Он отвернулся б — и вздохнул...

Итак, начало поэмы — ее первые восемь строф — оказывается чем-то бóльшим, чем обычная экспозиция литературного произведения. Здесь не только намечается обстановка, в которой будет развиваться действие поэмы и происходит знакомство с ее основными героями, но и предвосхищаются — в общем плане — ее основные темы и мотивы, как в увертюре, средствами симфонизма разрабатывающей основные линии вокального произведения. Близость к развитой музыкальной структуре сказывается и в полифонизме поэмы, уже во вступлении намечающей сложное взаимодействие звучащих в различных ключах и регистрах тем и мотивов, раскрывающих контрастные миры героев и различные планы окружающего мира.

Внутренний мир каждого из героев «задан» здесь не только в его основных чертах, но и в основных тенденциях его эволюции и соотносеп с «внешним» миром, также не одноплановым, не одноплоскостным. Так, если «внешний» мир Тамары намечает один из композиционных планов поэмы, который мы назвали бы «реальным», то «внешний» мир Демона задает план фантастический. В общих чертах эти миры и планы связаны с проходящими через всю поэму символическими образами земли и неба, однако связь эта отнюдь не прямолинейна. Воплощение земной красоты — жизни — Тамара напоминает и о небесном рае. Напротив, властитель земли — Демон — так же далек от нее, как и от «жилища света» — небес.

Презирая землю, ненавидя весь «божий мир», Демон живет в «пустыне мира», которая соотносена с «немой души его пустыней» и — во временном плане — с унылым рядом «веков бесплодных». Величие этого мира делает еще более гнетущими пустоту и бессодержательность существования героя. Это и заставляет его обращать свои взоры к «идеальному» миру первоначальной гармонии, это и определяет новые настроения, вспыхивающие в нем при виде подлинной красоты и чистоты, которая оказывается возможной на этой «грешной» земле.

Момент явления героя Тамаре четко определяет завязку поэмы, вводимую словами: «И Демон видел...»

Обрывок строки отделен от ее продолжения многоточием. И сразу же — подчеркнутое переносом, акцен-

тированное двумя пиррихиями, сосредоточивающими внимание на ключевом слове, создающее особое музыкальное звучание чередованием смягченных носовых и плавных согласных с симметрично расположенными ударными гласными, контрастом врывающееся в созданное предыдущими строфами описание «пустыни души» героя — сообщение о происшедшем в нем переломе:

И Демон видел.. На мгновенье  
Неизъяснимое волнение  
В себе почувствовал он вдруг.  
Немой души его пустыню  
Наполнил благодатный звук —  
И вновь постигнул он святыню  
Любви, добра и красоты!..

Кульминируя этим вторым в поэме упоминанием «святыни любви» — в сочетании с добром и красотой, — строфа продолжается как бы приглушенным описанием ощущений души, просыпающейся для нового чувства:

И долго сладостной картиной  
Он любовался — и мечты  
О прежнем счастье цепью длинной,  
Как будто за звездой звезда,  
Пред ним катилися тогда.

Переключка с первой строфой — описанием «первобытного» блаженства Демона — осуществляется здесь благодаря повторению отдельных слов, образов, стилистических приемов. Так, одно из прекраснейших сравнений поэмы, заключенное в приведенных выше строках, как бы воспроизводит описанные выше воспоминания, толпой теснившиеся в уме изгнанника, и вновь оживляет образы бегущей кометы и караванов светил, составляющие эмоционально-образный фон первой строфы поэмы.

Но созерцание гармоничной красоты Тамары рождает в «изгнаннике рая» не только новые чувства и новые мечты, но и «новую грусть». Всю сложность обурывающих его настроений поэт вкладывает в ключевой вопрос:

То был ли признак возрожденья?

И два «ответа» звучат одновременно надеждой и зловецким предзнаменованием:

Он слов коварных искушенья  
Найти в уме своем не мог...

и

Забуть? — забвенья не дал бог:  
Да он и не взял бы забвенья!..

Упоминание о боге, глухой намек на вражду его к герою вновь выдвигают на первый план представление о Демоне как о герое библейской легенды. Мы вспоминаем о том, что, изгнанный с небес на «грешную» землю, Демон обречен на вражду не только к небесам и богу, но и ко всякой святыне, ко всему доброму и прекрасному. Он несет — должен нести — зло, искушение. Однако герой Лермонтова — это не просто «злой дух», но и бывший — павший — ангел. Поэтому он так сильно чувствует красоту и гармонию, и способность к этим ощущениям так же органична его натуре, как и вновь приобретенная способность к злу. Поэтому встреча с истинной красотой, воплощающей в себе все сокровища духовной и физической жизни, перерождает героя, который больше не находит в себе «слов искушенья», — не может запятнать, осквернить представшую его взору красоту. Однако вспыхивающее с такой силой чувство не несет герою светлых, радостных настроений: «новая грусть» Демона как-то связана с его отношением к богу и с отношением бога к нему — поэт намекает на это, но не раскрывает нам сущности этих отношений.

Теснейшее, едва уловимое для читателя переплетение двух основных планов повествования определяет богатство следующей XI строфы. Упоминание «часовни на дороге», где

...с давних лет почит в боге  
Какой-то князь, теперь святой,  
Убитый мстительной рукой...—

вводит описание восточного обычая:

С тех пор на праздник иль на битву,  
Куда бы путник ни спешил,  
Всегда усердную молитву  
Он у часовни приносил;  
И та молитва сберегала  
От мусульманского кинжала.

Пренебрежение «властителя Синодала» древним обычаем мотивируется не только его удалью, но и меч-

той о красоте Тамары, навеянной «лукавым Демоном». Эта вторая мотивировка придает всему событию особый оттенок, напоминая о втором, фантастическом плане повествования. Следующая затем сцена гибели героя поражает драматизмом и динамизмом описаний, пластичностью жестов и движений, точностью деталей. Гибель «властителя Синодала» раскрывается как результат «злой воли» Демона, показывает его «зло» в действии. Но нарисованный так «реально», тот же эпизод вновь заставляет прозвучать и тему «грешной земли» — с враждой и злобой феодального мира. И обе эти, казалось бы, столь различные мотивировки не только не приходят в противоречие, но, напротив, в равной мере ведут к лирическим нотам, прорывающимся в концовке главы и разрастающимся в целую мелодию в следующих строфах, вводящих в поэму новый, важнейший для нее *мотив смерти*.

В XII строфе эта лирическая мелодия проводится с помощью ряда выразительных деталей и образов («верблюды с ужасом глядели», «...над телами христиан // Чертит круги ночная птица!»), восклицательных конструкций и анафор:

Не ждет их мирная гробница  
Под слоем монастырских плит,  
Где прах отцов их был зарыт;  
Не придут сестры с матерями,  
Покрыты длинными чадрами,  
С тоской, рыданьем и мольбами,  
На гроб их из далеких мест!..—

и завершается выразительным символом «божьей тени» — креста, поставленного на память «усердную рукою». Символ мира, прибежища, успокоения, крест явно противопоставляется здесь вражде и убийству — и в этом смысле примыкает к образам, связывающим два плана повествования, раскрывающим элементы «добра» в «злом» мире земной жизни.

Лирическая мелодия продолжается в следующих, XIII и XIV строфах, описывающих «плач и стоны» в семье Гудала, бешеную скачку коня с его бездыханным всадником, трагический финал свадебных приготовлений. Еще более явный, лиризм выражается здесь не только восклицаниями и эмоциональными эпитетами, но и двумя, параллельно завершающимися строфы,

обращениями автора — к коню князя в XIII и к его невесте — в XIV строфе. Прямое звучание авторского голоса:

Увы! но никогда уж снова  
Не сядет на коня лихого!..—

свидетельствует о сочувствии поэта к судьбе «властителя Сиподала» и особенно — к потерявшей жениха Тамаре.

Итак, отрывок, посвященный гибели жениха Тамары, завершаясь, вводит образ самой героини. Две следующие строфы — последние в первой части — вновь составляют композиционное единство, дающее новый поворот сюжета:

На беззаботную семью,  
Как гром, слетела божья кара!  
Упала на постель свою,  
Рыдает бедная Тамара,  
Слеза катится за слезой,  
Грудь высоко и трудно дышит...

Присоединенные к этим строкам соединительным союзом «и», соотнесенные с ними параллелизмом синтаксической конструкции (слеза катится... грудь дышит... она слышит), связанные парной рифмой, следующие строки:

И вот она как будто слышит  
Волшебный голос над собой...—

вводят голос Демона так органично, в такой тесной связи с переживаниями героини, что он может восприниматься как ее собственный внутренний голос, как ее собственная попытка утешиться и успокоиться. Этому ощущению, навеянному многозначительным «как будто слышит», не противоречат и звучащие затем слова Демона:

Не плачь, дитя! не плачь напрасно!  
Твоя слеза на труп безгласный  
Живой росой не упадет:  
Она лишь взор туманит ясный,  
Ланиты девственные жжет!

Но постепенно в речь Демона вплетается все больше слов и выражений, мотивов и образов, связывающих увещания «голоса» с размышлениями и настроениями героя, известными нам по предыдущим строфам.

Это и «райские напевы», и «жизни мелочные сны», и «бедная дева», и «ангел... земной», и «небесный свет», и «жребий смертного творенья». Нарастание этих мотивов к концу отрывка и новое — образное — раскрытие их в следующей за ним песне уже с несомненностью свидетельствует о появлении героя. Развивая настроения, возникающие в размышлениях Тамары, и переключаясь с прежними мечтами Демона, песня рисует привлекательный образ небес:

«На воздушном океане,  
Без руля и без ветрил,  
Тихо плавают в тумане  
Хоры стройные светил;  
Средь полей необозримых  
В небе ходят без следа  
Облаков неуловимых  
Волокнистые стада...»

Близкие по своей лексике и образности к картинам, нарисованным в начале поэмы в воспоминаниях Демона о небесном блаженстве, придающие образу небес оттенок символического звучания, эти строки, однако, вводят и новую тему — тему *бесстрастия небес*, равнодушия природы к преходящим радостям и печалим земли:

Час разлуки, час свиданья,—  
Им ни радость, ни печаль;  
Им в грядущем нет желанья  
И прошедшего не жаль.  
В день томительный несчастья  
Ты об них лишь вспомяни;  
Будь к земному без участия  
И беспечна, как они!

Песня Демона делит строфу на три части. Если первая из них еще может восприниматься как внутренний голос самой героини, хотя уже и тесно переплетающийся с голосом героя, если вторая — сама песня — уже явно вводит образ героя, то третья часть — самым своим звучанием, взволнованным, тревожным, уж никак не «беспечным» — переносит нас во внутренний мир Демона — в мир его горячего, пылкого чувства. На первый взгляд продолжающая ту же мелодию — мелодию «золотых снов», навеваемых Демоном, — она на самом деле резко контрастирует с песней. Этот контраст — почти совсем не ощущаемый в лексике, но под-

черкнутый всем ритмико-синтаксическим звучанием сопоставляемых отрывков — легкого, «порхающего» хорея и задыхающегося, бурно стремящегося вперед ямба, дробного, с короткими фразами синтаксиса песни и цельного, охватывающего в одной строфе десятки строк периода следующей части — воспроизводит глубинное противоречие между проповедуемым Демоном равнодушием к человеческим чувствам и его увлеченностью бурной страстью.

Пытаясь внушить Тамаре «небесную» беспечность, безучастность ко всему земному, Демон, однако, соблазняет ее не для небесного бесстрастия. Поэтому за образами песни следуют еще более прекрасные, еще более соблазнительные картины земной природы:

«Лишь только ночь своим покровом  
Верхи Кавказа осенит,  
Лишь только мир, волшебным словом  
Завороженный, замолчит;  
Лишь только ветер над скалою  
Увядшей шевельнет травой,  
И птичка, спрятанная в ней,  
Порхнет во мраке веселей,  
И под лозою виноградной,  
Росу небес глотая жадно,  
Цветок распухнет ночью;  
Лишь только месяц золотой  
Из-за горы тихонько встанет  
И на тебя украдкой взглянет,—  
К тебе я стану прилетать;  
Гостить я буду до денницы  
И на шелковые ресницы  
Сны золотые навевать...»

Та же взволнованность, напряженность, словно бы передавшаяся от Демона Тамаре, характеризует и XVI, последнюю строфу первой части. Рисующие зарождение чувства Тамары, первые строки:

Слова умолкли в отдаленье,  
Вослед за звуком умер звук.  
Она вскочив глядит вокруг...  
Невыразимое смятенье  
В ее груди; печаль, испуг,  
Восторга пыл — ничто в сравненье... —

почти буквально повторяют синтаксические, лексические образные структуры IX строфы, посвященной зарождению чувства Демона. То же окончание на «нье»; только рифмующееся не два, а три раза: отдаленье —

волнение — смятение (параллельно «мгновение — волнение» IX строфы, перемежающееся с мужской рифмой, повторяющей уже не семь только, но целые лексемы: звук — испуг — вдруг (параллельно началу IX строфы: «вдруг — звук»); то же чередование трех- и даже четырехударных строк с вкрапленной в эту силошную ткань двухударной, кульминационной для описания состояния героя и — соответственно — героини строкой:

непозъяснимое волнение

и

невыразимое смятение.

Параллелизм оттеняют и различия: необычайно мягкое, нежное звучание строки о «неизъяснимом волнении» Демона, сменяется — в случае Тамары — ощущением душевного разлада, взрыва — благодаря замене мягкого «л» резким «р», смягченных носовых согласных — твердыми. Повторение тех же твердых, мужественных звучаний в словах «восторга пыл» подготавливает кульминационную строку

Душа рвала свои оковы... —

рисующую пробуждение Тамары для свободного, но связанного предрассудками и обычаями чувства, горячей и неотвратимой страсти. И в этот момент — во сне — Тамаре является Демон. «Пророческая мечта» героини рисует его таким, каким его уже знает читатель:

Пришлец туманный и немой,  
Красой блистая неземной,  
К ее склонился изголовью;  
И взор его с такой любовью,  
Так грустно на нее смотрел,  
Как будто он об ней жалел.  
То не был ангел-небожитель,  
Ее божественный храпитель:  
Венец из радужных лучей  
Не украшал его кудрей.  
То не был ада дух ужасный,  
Порочный мученик — о нет!  
Он был похож на вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

Последняя строфа — и особенно приведенные строки — органически завершают первую часть поэмы, словно заключая ее в рамку: портрет Демона в вос-

приятни Тамары перекликается с образом, намеченным первой строфой и раскрывающимся на протяжении всей первой части поэмы. Это Демон, каким он мог рисоваться древним или — во времена Тамары — язычникам: существо, принявшее земной облик, но блистающее неземной красотой, таинственный дух, но в то же время и человеческая душа, любящая и грустящая. Как и в античной мифологии, Демон не связан здесь с определенной, доброй или злой силой. Но все, что знает о духах Тамара, заставляет ее сопоставлять его с силами добра и зла. И в этом сопоставлении героиня не в силах сделать выбора: Демон представляется ей не гением зла, но и не ангелом-хранителем, а каким-то иным, загадочным существом — странным, непонятным, мерцающим и маящим, пугающим и влекущим...

Итак, первая часть поэмы, которая вводит и образ Тамары, посвящена прежде всего Демону. Поэт глубоко раскрывает нам внутренний мир героя. Но отношении Демона с миром внешним — Демон и космос, Демон и земля, Демон и бог — здесь лишь едва намечены. Мы глухо узнаем о его прошлом — о столкновении с богом, об изгнании из рая, о протекшем с тех пор унылом ряде «веков бесплодных». Но всем этим столкновение Демона с внешним миром — его конфликт с богом — отнюдь не исчерпаны. Напротив, поэт показывает нам, как изгнанный из Эдема, утерявший мир небес, Демон открывает для себя новый, еще более прекрасный мир земной красоты. Столкновение Демона с миром человеческих отношений, намеченное первой частью поэмы, раскрывается во второй ее части. Действие, которое до сих пор разворачивалось в двух различных сферах — надземной, фантастической сфере Демона и земном мире Тамары, — целиком переносится на землю. Героиня занимает, вместе с Демоном, центральное место, и их столкновение составляет основу сюжетной коллизии, вбирая в себя намеченный уже первой частью конфликт Демона с богом и вводя новый, дополнительный конфликт с посланцем бога, Ангелом.

\* \* \*

Органическая завершенность, целостность лермонтовской поэмы определяется не только дальнейшим развитием — во второй части — уже намеченных ранее

сюжетных линий. Вся поэма построена на постоянной перекличке частей, на постоянном соотношении их различных фрагментов, причем соотношенность эта «действительна» как в плане композиционных «макроструктур», так и в плане стилистических «микроструктур». Ключевые слова, обороты, синтаксические конструкции повторяются здесь в ином контексте, раскрывая новые — чаще всего контрастные — грани тех же образов. То же касается настроений и состояний героев.

Если мир первой части — это в основном небесные и затем надземные сферы, которые могут символизировать и космос, и внутренний мир человека, то первые строфы второй части переносят действие на землю. Земная оптика определяет и описание картин природы, внешней обстановки, — в значительно большей, чем раньше, степени — душевные переживания героев.

Как первая часть поэмы открывается описанием внутреннего мира Демона, так ее вторая часть начинается с описания новых переживаний и чувств Тамары. Драматический характер этой части задается, с самого начала, монологом героини:

«Отец, отец, оставь угрозы,  
Свою Тамару не брани;  
Я плачу: видишь эти слезы,  
Уже не первые они.

. . . . .  
На свете нет уж мне веселья...  
Святыни миром осень,  
Пусть примет сумрачная келья,  
Как гроб, зарпее меня...»

Из монолога Тамары мы узнаем о том, что произошло в семье Гудала после смерти ее жениха. Родные спешат вновь выдать ее замуж — как это принято, как этого требуют законы и обычаи племени. Но Тамара уже не хочет подчиняться этим обычаям.

Образ Тамары раскрывается в поэме во множестве различных аспектов. Обобщенно-романтический способ изображения позволяет видеть в грузинской княжне и идеал совершенства и земную женщину — потенциальную жертву не только семьи или общества, но и условий человеческого существования, преходящей земной страсти. Но любовь Демона пробуждает душу Тамары. С нее спадают «оковы» предрассудков — «тайное сомне-

ные» перерастает в убеждение, и она отказывается разделить «судьбу печальную рабыни», вновь выйдя замуж за незнакомого, нелюбимого человека. Однако мечта об ином, возвышенном чувстве, представляясь ей греховной, мучает Тамару. И это — как и конфликт с родными, с обычаями племени — заставляет ее искать привычное для земного существа, понятное для женщины ее мира объяснение всего, что с ней происходит. Так в поэме появляется «дух лукавый», так «пришлец туманный и немой» начинает обретать — в глазах той же Тамары — новый облик и новые черты.

«Лукавый дух», терзающий «неотразимую мечтою» земную женщину (или толкающий на гибель ее жениха) — это еще одна ипостась мифологического образа, не сливающаяся полностью с теми, о которых мы уже говорили. Это «лукавый дух» народных — прежде всего грузинских — преданий, восходящий ко временам язычества (и в этом смысле близкий к греческому демону), но вобравший в себя и представления христианства о духе зла, враге бога и человека. Увлеченная Демоном, Тамара в первый момент воспринимает его слова как призыв к избавлению от ограниченности, пошлости повседневной жизни, к свободе и счастью. Но свобода означает и освобождение от привычных верований, счастье связывается с отказом от всего, чем она жила до сих пор. Рождаемый всем этим внутренний душевный конфликт приводит героиню к сомнениям и страданиям, которые — в свете тех же привычных верований — связываются ею с наитием «злой силы». И единственное убежище, которое знает земная Тамара, — это монастырь: он, как надеется героиня, избавит ее и от несвободы человеческих взаимоотношений, и от наития «злой силы» — искушений Демона.

Однако недаром Тамара уже в первой части поэмы предстает перед нами как существо особенное, не созданное для земного рабства. Символ покорности и безжизненности, монастырь — как и угрозы отца — не делает ее рабой:

Но и в монашеской одежде,  
Как под узорною парчой,  
Все беззаконною мечтой  
В ней сердце билось, как прежде.

«Беззаконная мечта» Тамары — это мечта о сильной и глубокой страсти, разбуженная в ней Демоном. Но

мечта эта направлена на ускользящее, не до конца понятное ей существо. Она кажется не только странной, но и страшной, не только запретной, но и недостижимой. Образ Демона по-прежнему влечет героиню, но она не знает, не понимает, к чему он ее влечет:

Под сводом сумрачного храма  
Знакомый образ иногда  
Скользил без звука и следа  
В тумане легком фимиама;  
Сиял он тихо, как звезда;  
Манил и звал он... но — куда?..

Если первые две строфы второй части, подобно начальным строфам поэмы, раскрывающим внутренний мир Демона, очерчивают обновленный духовный мир Тамары, то, продолжая перевернутую параллель, следующие III и IV строфы, дают ряд картин природы также в сопоставлении с внутренним миром героини.

Земная природа изображается теперь «изнутри», увиденная глазами заключенной в монастырь Тамары:

В прохладе меж двумя холмами  
Таился монастырь святой.  
Чинар и тополей рядами  
Он окружен был — и порой,  
Когда ложилась почь в ущельи,  
Сквозь них мелькала, в окнах кельи,  
Лампада грешницы младой.  
Кругом, в тени деревьев миндальных,  
Где ряд стоит крестов печальных,  
Безмолвных сторожей гробниц,  
Спевались хоры легких птиц.  
По камням прыгали, шумели  
Ключи студеною волпой  
И под нависшею скалой,  
Сливаясь дружески в ущелье,  
Катились дальше, меж кустов,  
Покрытых инеем цветов.

Объектив аппарата как бы движется здесь в обратном — по сравнению с первой частью — направлении: от близкого, доступного человеческому оку, ко все более отдаленному — и завершается тем же Казбеком, с которого начинается мир земной природы для Демона:

На север видны были горы.

И между них, прорезав тучи,  
Стоял, всех выше головой,  
Казбек, Кавказа царь могучий,  
В чалме и ризе парчевой.

Внутренний мир Тамары намечен здесь как бы пунктиром. Переключка со строками, рисующими ее первое появление перед читателем, подчеркнута вкрапленным в пейзаж образом:

Когда грузинка молодая  
С кувшином длинным за водой  
С горы спускается крутой...—

почти буквально повторяющим строки V строфы первой части:

Княжна Тамара молодая  
К Арагве ходит за водой.

Тот же образ, те же линии, то же направление движения и те же образные средства — эпитет, инверсия. Но если в первой части описание идущей за водой Тамары органически вписывало ее в пейзаж родного Кавказа, в мир природы, то образ «грузинки молодой», также идущей за водой в то время, когда «грешница» Тамара заперта в своей келье, подчеркивает, по контрасту, исключенность ее из этого мира. Внешняя композиционная параллель доводится до более глубокого уровня в следующей строфе поэмы. Аналитический взгляд автора проникает и здесь в самую душу Тамары, и первое, что он в ней обнаруживает, — это та же исключенность, отгороженность от мира природы, ее гармонии и красоты, которая в первой части характеризует и Демона:

Но, полно думою преступной,  
Тамары сердце недоступно  
Восторгам чистым. Перед пей  
Весь мир одет угрюмой тенью;  
И все ей в нем предлог мученью —  
И утра луч и мрак ночей.

На душевный мир героини ложится тень Демона. «Преступная» дума о Демоне, о любви, о свободе вносит в ее настроения «демонические» ноты тоски, страдания, разлада с окружающим, вырывая из первоначальной бездумной гармонии с миром, заставляя

задуматься о новых, странных и страшных — из-за своей необычности — вещах. Но именно эта дума и рожденные ею страдания поднимают Тамару над уровнем обычных человеческих существ и позволяют поэту сравнить ее с могучим духом, напоминающим легендарного Амирани — грузинского Прометея:

...и в ночном молчанье  
Ее тяжелое рыданье  
Тревожит путника вниманье;  
И мыслит он: «То горный дух  
Прикованный в пещере стонет!»  
И, чуткий напрягая слух,  
Коня измученного гонит...

Так, олицетворявшая раньше красоту гармонии, героиня приобретает новую красоту — активности жизни, борьбы чувств и дум. Ряд динамичных сцен, построенных на смене движений и жестов, переданных нагнетающимися глагольными формами:

Перед божественной иконой  
Она в безумье *упадет*  
И *плачет*...  
.....  
*Сидит* в раздумье одиноком  
И *смотрит* в даль прилежным оком,  
И целый день, вздыхая, *ждет*... —

завершается картиной, рисующей силу и обаяние ее страсти:

Пылают грудь ее и плечи,  
Нет сил дышать, туман в очах,  
Объятья жадно ищут встречи,  
Лобзанья тают на устах...

За приведенными словами следуют два ряда точек, завершающих VI строфу. Эта подчеркнуто затянутая пауза имеет ряд различных функций. С одной стороны, она как бы продолжает во времени картины и сцены, описанные в предыдущей строфе и раскрывающие душевный мир героини. Но то же многоточие может восприниматься и как переключка с душевным состоянием Демона, как бы связывающая разбираемую строфу с IX строфой первой части, посвященной обновленным переживаниям героя и также завершающейся многоточием.

VII строфа открывается строками, вновь переносящими читателя в мир Демона, спустившегося, нако-

нец, в земные сферы. «Привычке сладостной послушный», Демон прилетает в обитель Тамары. Как бы подхватывая мотив IX строфы первой части («и долго сладостной картиной он любовался...»), поэт вновь сосредоточивает наше внимание на переживаниях — мечтах и колебаниях — Демона:

Но долго, долго он не смел  
Святыню мирного приюта  
Нарушить. И была минута,  
Когда казался он готов  
Оставить умысел жестокой.

Картина внутренних переживаний героя впервые дополняется здесь отдельными штрихами его портрета. Доступный теперь человеческому чувству, Демон приобретает, кажется, и внешние черты земного существа. Совсем как человек,

Задумчив, у стены высокой  
Он бродит... —

но в то же время — как от «шагов» духа —

...от его шагов  
Без ветра лист в тени трепещет.

За строками, говорящими о зародившейся душевной близости героев:

Он поднял взор: ее окно,  
Озарено лампадой, блещет;  
Кого-то ждет она давно!.. —

следует один из ключевых моментов поэмы — описание песни, которую слышит охваченный колебаниями Демон. Не передавая слов этой песни, поэт описывает ее чарующее звучание и действие, произведенное ею на героя. Авторское отношение выступает в этом описании на первый план — благодаря известным уже нам приемам его лиризма — повторению, сравнению и восклицанию:

*И звуки те лились, лились,  
Как слезы, мерно, друг за другом;  
И эта песнь была нежна,  
Как будто для земли она  
Была на небе сложена!*

Ноты авторского лиризма создают представление о подлинной чистоте и красоте звучащих в «песне»

чувств. Пробуждая воспоминания героя о небе как о «жилище света», как о подлинно прекрасном мире, они позволяют ему подняться над собственной натурой, несущей «зло» сомнения и отрицания. Демон проникается надеждой, ощущает рождение в себе нового чувства:

Тоску любви, ее волненье  
Постигнул Демон в первый раз...

Следующие строки показывают всю истинность этого чувства, проникновенно вскрывая рождаемые им противоречивые настроения: боязнь причинить горе возлюбленной, невозможность отказаться от своей любви, обретенное ощущение счастья и способность к страданию. Все это раскрывается в четырех коротких строках:

Он хочет в страхе удалиться...  
Его крыло не шевелится!  
И, чудо! из померкших глаз  
Слеза тяжелая катится... —

и завершается описанием слезы Демона:

Поныне возле кельи той  
Насквозь прожженный виден камень  
Слезою жаркою, как пламень,  
Нечеловеческой слезой!..

Образ слезы — еще один ключевой символ поэмы, столь же сложный и внутренне противоречивый, как и «оковы зла» или «улыбка» героини. Символизируя пробуждение у героя человеческого чувства, «тяжелая слеза» в то же время напоминает и о его сверхчеловеческой сущности: «жаркая, как пламень», она катится из «померкших» глаз, и завершающим аккордом посвященной ей тирады звучит упоминание о том, что это — «нечеловеческая» слеза. Все это говорит не только о сложности, но и противоречивости природы героя и, намечая драматизм ситуации, подготавливает исход бурного столкновения, которому посвящены следующие сцены.

Восьмая строфа второй части открывается строками, звучащими как кульминация всех исканий и стремлений героя. В третий раз, как заклинание, звучат в поэме слова «любовь» и «добро», соединяясь на этот раз не с небесами и святыней, а с мечтой героя о «жизни новой».

И входит он, любить готовый,  
С душой, открытой для добра,  
И мыслит оп, что жизни новой  
Пришла желанная пора.

Но за этим кульминационным моментом — взлетом самых благородных порывов и стремлений героя — следует не осуществление его мечты, не слияние судеб столь страстно рвущихся друг к другу и к «жизни новой» героев. Как бы подхватывая мотив, прозвучавший в IX строфе первой части, где дана завязка конфликта между Демоном и богом, поэт вводит здесь вторую завязку, конкретизирующую первую, и сталкивает другую пару антагонистов — Демона и Ангела. Контрастирующая с чистыми мечтами героя и подготовленная его тревожными предчувствиями, эта сцена начинается прямым предупреждением автора:

То было злое предвещанье!  
Он входит, смотрит — перед ним  
Посланник рая, херувим,  
Хранитель грешницы прекрасной,  
Стоит с блистающим челом  
И от врага с улыбкой ясной  
Приосенил ее крылом...

Встреча Демона с Ангелом, происходящая уже не в мечтах героя, все еще помнящего о светлом и полном любви Эдеме, а на «грешной земле», как бы «проявляет» черты Демона, остававшиеся до сих пор в тени. Жест «посланника рая», приосеняющего Тамару крылом — защищающего ее от «врага», его «блистающее» чело, его «ясная» улыбка мгновенно пробуждают ту сторону природы героя, от которой он мечтал освободиться, которую, как ему казалось, он уже отбросил от себя, полюбив и всей душой устремясь к «жизни новой». Поэт передает это с помощью тончайших штрихов и деталей, подчеркивающих контраст: вместо «сладкого привета» Ангела раздается его «тягостный укор», «божественный свет» ослепляет уже «нечистый» взор Демона.

Мгновенно меняется тональность, ритм, самая лексика поэмы. Герой, который звался до сих пор «гордым духом», «изгнанником», «отверженным» и лишь один раз — в сцене искушения жениха Тамары — был назван «лукавым Демоном», теперь полу-

чает целый ряд наименований, характеризующих его как духа зла, — причем они не только вкладываются в уста его действительного врага, Ангела:

«Дух беспокойный, дух порочный,  
Кто звал тебя во тьме полночной?  
Твоих поклонников здесь нет,  
Зло не дышало здесь поныне...» —

но звучат и в комментариях самого автора:

...Ему в ответ  
Злой дух коварно усмехнулся;  
Зарделся ревностью взгляд;  
И вновь в душе его проснулся  
Старинной ненависти яд.

Отражая конфликт Демона с богом, сцена встречи Демона с Ангелом показывает и величие натуры героя, и его роковую обреченность. Это подчеркивает и подготовивший сцену отрывок предыдущей главы — мотив прекрасной песни, пробуждающей иллюзии героя:

Не ангел ли с забытым другом  
Вновь повидаться захотел,  
Сюда украдкой слетел  
И о былом ему пропел,  
Чтоб усладить его мученье?.. —

и звучащий страшным контрастом к этой мечте «тягостный укор» божественного посланца, пробуждающий всю силу зла Демона. Обнаруживая непримиримость неба, эта сцена с особой силой мотивирует ненависть героя к богу и небесам, давая глубокое наполнение его «вражде». Этим отчасти и объясняется отмеченное нами выше изменение лексики поэмы. В столкновении с Ангелом — в конфликте с небом — Демон обнаруживает себя как «дух зла», и это «зло» раскрывается в его самых различных аспектах. Прежде всего герой предстает могучей, величественной индивидуальностью, отстаивающей перед посланником бога свое право, свое чувство:

«Она моя! — сказал он грозно, —  
Оставь ее, она моя!  
Явился ты, защитник, поздно,  
И ей, как мне, ты не судья.  
На сердце, полное гордыни,  
Я наложил печать мою;  
Здесь больше нет твоей святости,  
Здесь я владею и люблю!»

Всевластный на земле, Демон побеждает Ангела перед живой еще Тамарой — и тот удаляется, не в силах противостоять установленному порядку. Отсюда «грустные очи» Ангела и окрашенная его восприятием характеристика Тамары, как «жертвы бедной». Но победа Демона над Ангелом — это еще не победа над богом и не победа над самим собой. И много-точие, обрывающее строфу, как бы предсказывает новые «битвы», исход которых еще отнюдь не предрешен...

Ангел не помешал Демону, не остановил его порыва. Он «только» напомнил герою о том, что он собой представляет — и что доступно ему на этой «грешной» земле. Он «только» заставил героя вспомнить о мировом порядке, навеки установленном богом, и противопоставить свой порыв к «жизни новой» своей же собственной мечте о «любви, добре и красоте». Он «только» не помог герою осуществить свою мечту о возвращении к чистой и искренней вере в любовь и добро — и поставил его лицом к лицу с трагической истиной о несовместимости любви и добра с позицией протестанта против бога-тирана и его мироустройства.

Когда входящий в келью Тамары Демон мечтает о «жизни новой», то это мечта о подлинной, полной и богатой жизни, основанной не только на отрицании, но и на утверждении, не только на ненависти, но и на любви, не только на «зле», но и на добре. Лишь такая жизнь может дать герою подлинное счастье, и это счастье он хочет взять сам, без посредничества бога и его посланцев. Но Демон, обращающийся в следующей сцене к Тамаре, — это уже не тот полный надежды герой, который на мгновение уверовал в возможность осуществления своей чистой и возвышенной страсти, который «забыл» о зле, ибо душа его открылась для добра. Теперь, после встречи с Ангелом, Демон снова все помнит и все знает, он понимает, что добро запрещено ему богом, что его любовь — это соблазн, опасный для земной девы. Но он уже не может остановиться. Его влечет могучий порыв, и в этом порыве раскрывается весь лермонтовский герой — в его сложности и противоречивости, в его возвышенных стремлениях и роковой обреченности.

Перемена, происшедшая в герое, ясно ощущается уже в приведенном выше его обращении к Ангелу. В словах Демона больше нет колебаний, боязни причинить зло любимой. Вместе со страстью и стремлением во что бы то ни стало добиться осуществления своей цели, в нем говорят теперь ревность и ненависть — чувства, рожденные не только уязвленным самолюбием, но и справедливым гневом. И эти чувства, вместе с решимостью добиться своего счастья и с готовностью к столкновению с самим богом, ведут Демона в его диалоге с Тамарой, которому посвящена X строфа второй части.

Построенная на диалоге героев, она тем не менее выдвигает на первый план длинные монологи Демона, раскрывающие всю сущность его натуры и обуревающих его, необычайно сложных ощущений. Отрывочные реплики, беспомощные восклицания и робкие вопросы Тамары не столько рисуют ее характер, сколько помогают раскрыться герою. Поэт явно увлечен его исповедью и на ней концентрирует все свое внимание.

Диалог начинается вопросом Тамары: «О! кто ты?» — и ответу на этот вопрос, который давно уже мучит и читателя поэмы, посвящены все монологи героя. То, что говорит здесь Демон, не совсем ново и уж совсем не неожиданно для читателя. И все же его признания и откровения по-новому раскрывают уже знакомые читателю черты его натуры.

Начало первого монолога Демона строится на нагнетании все более коротких фраз с анафорой, выносящей на первый план местоимение «я». Это и гордое, властное утверждение героем своей сущности, и страстное признание в любви. Первая фраза, состоящая из пяти строк, открывает Тамаре то «человеческое», что связывает с ней Демона:

Я тот, которому внимала  
Ты в полуночной тишине,  
Чья мысль душе твоей шептала,  
Чью грусть ты смутно отгадала,  
Чей образ видела во сне.

Все более горячо и увлеченно звучащие, следующие строки раскрывают и роковую тайну героя, и секрет его невероятного обаяния:

Я тот, чей взор надежду губит;  
Я тот, кого никто не любит;  
Я бич рабов моих земных,  
Я царь познания и свободы,  
Я враг небес, я зло природы,  
И, видишь,— я у ног твоих!

У ног Тамары — гордый и могучий «злой дух», самое признание которого в этом звучит небывалой силой и величием. В контексте поэмы (в частности, предыдущих сцен, показывающих встречу Демона с Ангелом) это гордое и искреннее признание бросает новый отсвет и на соседние формулы — не только «я царь познания и свободы», но и «я зло природы». Рядом с лицемерным «добром» небес, «оберегающих» человека от страсти, новую силу и красоту приобретает «зло» героя, восставшего против этих небес и этого бога. Но по-новому раскрывается в этой сцене и стремление Демона к добру. Получающий вместо дружеского ободрения суровое предупреждение, герой не отступает от своей мечты, своей цели — да это и невозможно для его природы. Он признается Тамаре:

Тебе принес я в умиленье  
Молитву тихую любви,  
Земное первое мученье  
И слезы первые мои.

И в этом признании — как мы убедились в предыдущих сценах — нет ни лукавства, ни лицемерия. Так же, как искренний порыв, воспринимаются поэтому и следующие затем слова героя.

О! выслушай — из сожаленья!  
Меня добру и небесам  
Ты возратить могла бы словом.  
Твоей любви святым покровом  
Одетый, я предстал бы там,  
Как повый ангел в блеске повом;  
О! только выслушай, молю,—  
Я раб твой,— я тебя люблю!

В своем стремлении к полному, глубокому чувству Демон готов даже изменить своей сущности, отказаться от своей нечеловеческой власти, ибо эта власть отрывает его от всего мира — а значит, и от Тамары. Любовь к Тамаре становится для него воплощением самого этого единства с миром, воплощением полноты и содержательности жизни, добра и красоты:

Что без тебя мне эта вечность?  
Моих владений бесконечность?  
Пустые звучные слова,  
Обширный храм — без божества!

Так, незаметно для самого себя лермонтовский герой заменяет традиционный идеал добра и красоты, воплощаемый в небесах, идеалом пылкой земной страсти, почти богохульственно ставя на место небесного божества земную возлюбленную. Это заставляет Тамару почувствовать его «враждебность» традиционным религиозным заветам и приписать его пылкие слова «лукавству»:

Оставь меня, о дух лукавый!  
Молчи, не верю я врагу...

Но пылкое чувство героя уже увлекло Тамару, и она не может противостоять соблазну вновь и вновь слышать слова любви. И на вопрос героини:

Скажи, зачем меня ты любишь! —

Демон вновь отвечает, как гордый и могучий дух:

Зачем, красавица? Увы,  
Не знаю!.. Полон жизни новой  
С моей преступной головы  
Я гордо снял венец терновый,  
Я все былое бросил в прах:  
Мой рай, мой ад в твоих очах.

Идущие прямо вразрез с традиционными церковными заветами, слова Демона вновь утверждают силу его «неземного» чувства, его яркой индивидуальности:

Люблю тебя нездешней страстью,  
Как полюбить не можешь ты:  
Всем упоеннем, всей властью  
Бессмертной мысли и мечты.

Но в них — и признание того, что даже в дни блаженства, даже в раю Демону не доставало горячего, страстного — *земного* чувства:

Во дни блаженства мне в раю  
Одной тебя не доставало.

Монологи Демона — как бы на новом уровне, более глубоко и полно — развивают все мотивы, прозвучавшие в экспозиции поэмы. Демон вновь говорит здесь

о своем одиночестве — и это одиночество предстает тем более полным и страшным, что оно сочетается с бессмысленностью самого существования героя в мире железной необходимости:

О! если б ты могла понять,  
Какое горькое томленье  
Всю жизнь, века без разделенья  
И наслаждаться и страдать,  
За зло похвал не ожидать  
Ни за добро вознагражденья;  
Жить для себя, скучать собой,  
И этой вечною борьбой  
Без торжества, без примиренья!  
Всегда жалеть и не желать,  
Все знать, все чувствовать, все видеть,  
Стараться все возненавидеть  
И все на свете презирать!..

Одиночество Демона, столь ярко раскрытое с помощью ряда развернутых сравнений, предстает в его монологах, в его рассказе о своем прошлом как полная отверженность не только от мира природы, от бога и от ангелов; восставший против небес ради свободы и познания, герой одинок и в мире отверженных — в мире носителей подлинной злобы:

Изгнанников, себе подобных,  
Я звать в отчаянии стал,  
Но слов и лиц и взоров злобных,  
Увы! я сам не узнавал.

На такое же одиночество обречен Демон и на земле. «Грех богоборчества, то есть смелое и гордое восстание героя против традиционных верований, воспринимается людьми как отказ от всякого стремления к возвышенному идеалу, освобождающий их от моральных устоев и от усилий мысли:

И я людьми недолго правил,  
Греху недолго их учил,  
Все благородное бесславил  
И все прекрасное хулил;  
Недолго... пламень чистой веры  
Легко навек я залил в них...  
А стояли ль трудов моих  
Одни глупцы да лицемеры?

Лишенного возможности творить «высокое зло» Демона не удовлетворяют, конечно, и «злобы мрачные

забавы», описание которых вновь связывает этот центральный эпизод второй части поэмы с ее первой частью — с описанием гибели «властителя Синодала». Но «высокий» характер зла Демона оттеняется здесь его величественным портретом:

В борьбе с могучим ураганом,  
Как часто, подымая прах,  
Одетый молнией и туманом,  
Я шумно мчался в облаках,  
Чтобы в толпе стихий мятежной  
Сердечный ропот заглушить,  
Спасти от думы неизбежной  
И незабвенное забыть!

И его безысходная печаль принимает космические размеры, поднимаясь над «трусами и бедами» целых поколений, живущих в утешительном сознании справедливости божьего суда:

Что люди? что их жизнь и труд?  
Они прошли, они пройдут...  
Надежда есть — ждет правый суд:  
Простить он может, хоть осудит!  
Моя ж печаль бессменно тут,  
И ей копча, как мне, не будет;  
И не вздремнуть в могиле сей!  
Она то ластится, как змей,  
То жжет и плещет, будто пламень,  
То давит мысль мою, как камень —  
Надежд погибших и страстей  
Несокрушимый мавзолей!..

Однако монологи Демона — это не просто взрыв титанических страстей. Вступивший на новый путь, страстно стремящийся к счастью — сближению с Тамарой — герой прислушивается к ее словам, отвечает на ее вопросы. В этом смысле вполне обоснованным было включение в эту сцену знаменитого диалога «Зачем мне знать твои печали?», в котором герой гордо признает свой «грех» — совершенный, однако, не против Тамары, разоблачает традиционную версию о благодати бога, который, по его словам, «небом занят, не землей», и на вопрос Тамары: «А наказание, муки ада?» — смело бросает знаменитое: «Так что ж? — ты будешь там со мной!»

Однако в последней редакции этот диалог был снят. Можно согласиться с тем, что внешним толчком для

этого могло оказаться предстоящее чтение поэмы при дворе, побудившее поэта к своего рода «автоцензуре». Но важнее отметить тот факт, что исключение диалога не только не шло в ущерб художественному совершенству поэмы, но и помогало его достижению, снимая несоответствия, рожденные включением диалога в переделанный текст поэмы. Прежде всего это касается слишком категоричного утверждения героя об аде, не совмещающегося ни с его высказанной ранее мечтой о возвращении к «добру и небесам», ни с его последующими, звучащими столь убежденно словами:

Я отрекся от старой мести,  
Я отрекся от гордых дум;  
Отпыне яд коварной лести  
Ничей уж не встревожит ум...

Не менее важно и другое обстоятельство: реплики Тамары задуманы поэтом как реакция на речи героя. И в этом смысле заканчивающая диалог, гордая фраза Демона плохо вяжется с «ответными» словами героини:

Кто б ни был ты, мой друг случайный,—  
Покой навеки погубя,  
Неволью я с отрадой тайшой,  
Страдалец, слушаю тебя... —

звучащими скорее как прямой ответ на предыдущий монолог Демона — о его бессмертной печали. С другой стороны, эта косвенная — устами героини — характеристика Демона как «страдальца» необходима поэту для проведения «линии» самой Тамары. Как показывают ее монологи, Тамара не столько боится «злонравия» своего героя, сколько сомневается в искренности его любви, представленной им самим как порыв к добру, и поэтому требует отречься «от злых стяжаний». Именно на это требование и отвечает знаменитая клятва героя. Если Демон увлекает Тамару силой и красотой свободной страсти, то Тамара увлекает Демона своей верой в добро и красоту.

Клятва Демона, вся построенная на антитезах, сталкивает и соединяет самые разные, прямо противоположные явления и понятия: небо и ад, падение и победу, блаженство и страданье, позор преступления и торжество вечной правды. Отражая богатую, сложную картину мира, доступную герою, который одарен

способностью «все знать, все чувствовать, все видеть», эти антитезы свидетельствуют и о сложности его душевных переживаний, о противоречивости его порывов.

В своем стремлении к «жизни новой» — любви и добру — не знающий другого идеала герой снова соединяет их с небесами. У него нет веры в них — он заранее предчувствует трагический исход своей попытки. Но он больше не может жить и одним отрицанием. И когда он умоляет Тамару: «Меня добру и небесам // Ты возвратить могла бы словом», — здесь звучит не вера, но и не ложь, а страстная «жажда веры», еще сильнее выраженная в словах клятвы:

Хочу я с небом примириться,  
Хочу любить, хочу молиться,  
Хочу я веровать добру.

Охваченный страстью герой говорит здесь, конечно, не о небе равнодушного бога и его посланца, Ангела. Словно отбрасывая свой трагический опыт, он вспоминает другое небо — «жилище света», идеальный мир добра. Но следующие же слова клятвы показывают недоступность этого «неба» для героя. Эти слова — о его любви, о его — и ее — избранничестве, о небе и о земле — рисуют Демона как существо, полное не только гордости, но и гордыни, стремящееся к земному чувству и — презирающее «людей минутную любовь», мечтающее о небе — и уходящее от него в свое нечеловеческое, но и не божественное чувство:

О! верь мне: я один поныпе  
Тебя постиг и оценил:  
Избрав тебя моей святыней,  
Я власть у ног твоих сложил.  
Твоей любви я жду, как дара,  
И вечность дам тебе за миг;  
В любви, как в злобе, верь, Тамара,  
Я неизменен и велик.

Здесь в полную меру раскрывается противоречивость демонической природы: мечтая о небе, он стремится, по сути, найти счастье в земной любви. Пробуждаясь в его «бескровном сердце», «луч нежданый» заставляет это сердце биться горячим и пылким земным чувством. Но, разрастаясь благодаря титанической мощи его природы до размеров «нездешней».

бессмертной страсти, это чувство, вместо того чтобы соединить любящих, ставит между ними непреодолимые преграды.

Пытаясь воплотить мир своей мечты в реальные образы, Демон ищет его не на земле. Он обещает Тамаре унести ее в «надзвездные края» и сделать «царицей мира». Мир, о котором мечтает теперь герой, как бы сочетает в себе прекрасное небес — возвышенность, безучастность к пошлым и мелочным «снам» земли («Без сожаленья, без участия // Смотреть на землю станешь ты, // Где нет ни истинного счастья, // Ни долговечной красоты...»), и прекрасное земной жизни: «Я дам тебе все, все земное». Но Демону недоступно ни то, ни другое. Небо, как мир первоначальной гармонии, как «жилище света», навеки закрыто для него. Так же недоступно ему и земное счастье: способный оторвать Тамару от «ничтожных» земных страстей, освободить ее от «жалкого света» и «высокой стены» монастыря, отделяющей ее «от божества и от людей», Демон, однако, не может дать ей «все земное», так как и сам он оторван от людей («Что люди? что их жизнь и труд?..»), так как самая страсть его «нездешняя», недоступная героине («Люблю тебя нездешней страстью, // Как полюбить не можешь ты...»). Слишком величественная и пламенная для людей, она бурна и противоречива для божества — поэтому как бы ни был прекрасен порыв Демона, диктующий ему великолепные, полные поэзии слова:

Пучину гордого познания  
Взамен открою я тебе.  
Толпу духов моих служебных  
Я приведу к твоим стопам;  
Прислужниц легких и волшебных  
Тебе, красавица, я дам;  
И для тебя с звезды восточной  
Сорву венец я золотой;  
Возьму с цветов росы полночной;  
Его усыплю той росой...

. . . . .  
Я опущусь на дно морское,  
Я полечу за облака,  
Я дам тебе все, все земное... —

завершается он трагически: любовь духа разрушает «божественную гармонию» души Тамары и убивает ее земную плоть. Так раскрывается трагическая обре-

ченность демонической природы — сила и противоречивость его страстей, величественных и убийственных в одно и то же время, — и кульминационный момент развития чувства Демона становится началом трагической развязки: «Увы! злой дух торжествовал!..»

Одна из самых прекрасных в поэме сцена поцелуя рисует и силу страсти героев, и ее обреченность. Сам поцелуй — с его богатейшим, загадочным смыслом — приобретает значение символа — одного из наиболее глубоких и неисчерпаемых в поэме. В нем раскрывается тоска героев о подлинной любви и — в еще большей мере — неосуществимость, недостижимость блаженства для двух существ, представляющих столь противоположные миры. Это подчеркнуто самой лексикой сцены, где «жаркие уста» Демона касаются «трепещущих губ» Тамары и в ответ на ее мольбы звучат речи, полные соблазна. Происходит слияние противоположностей, и «миг счастья», органически сплетаясь со страданием («В нем было все: любовь, страданье, // Упрек с последнею мольбой...»), приводит к гибели героини: «И безнадежное прощанье, — // Прощанье с жизнью молодой».

XII строфа снова дает сочетание, смешение планов: Демон — живой, склонившийся над Тамарой, с его могучим взором, сверкающим «неотразимо, как кинжал», — воспринимается монастырским сторожем в мифологическом плане, и даже самые «реальные» детали: «Двух уст согласное лобзанье, // Минутный крик и слабый стон» — кажутся ему «наваждением духа злого», смущающим «мечтой взволнованную грудь». Набросанная несколькими штрихами картина природы романтически одушевлена — она как бы «сострадает» человеческой трагедии:

И стихло все; пздалека  
Лишь дуновенье ветерка  
Роптанье листьев припосило,  
Да с темным берегом уныло  
Шепталась горпая река.

Снова перенося действие в «реальный план», в следующих затем XIII—XV строфах Лермонтов дает подробные, пластичные описания Тамары, ее смертного убора и похоронного обряда. Завершая в «реальном» плане судьбу Тамары, поэт раскрывает конц-

траст между жизнью и смертью. Красота умершей Тамары напоминает красоту спящей пери. Но впечатление сна обманчиво. Ни поцелуй близких, ни «денница» (утренняя звезда, которая, в контексте поэмы, может быть и символом Демона — духа зла, называемого так в Библии) не пробудят навеки уснувшей героини: «Нет! смерти вечную печать // Ничто не в силах уж сорвать!» Еще органичнее связывает начало и конец поэмы описание улыбки Тамары. Если в начале она выражала красоту и радость жизни («Но луч луны, по влаге зыбкой // Слегка играющий порой, // Едва ль сравнится с той улыбкой, // Как жизнь, как молодость, живой»), то теперь в улыбке Тамары подчеркивается горечь и грусть смерти. Проскальзывающее в ней «хладное презренье», казалось бы, позволяет предположить возможность ее духовной связи с миром Демона. Но эта возможность снимается всем контекстом последних глав, начиная с момента гибели героини, ее «мучительного крика», продолжая описанием красоты умершей Тамары — «Как мрамор, чуждой выраженья, // Лишенной чувства и ума, // Таинственной, как смерть сама», — и кончая авторским размышлением об ее улыбке, которая была «...еще мертвей, // Еще для сердца безнадежней // Навек угаснувших очей». Подкрепленное столь характерным для стиля поэмы развернутым сравнением:

Так в час торжественный заката,  
Когда, растаяв в море злата,  
Уж скрылась колесница дня,  
Снега Кавказа, на мгповенье  
Отлив румяный сохраняя,  
Сияют в темном отдаленье.  
Но этот луч полуживой  
В пустыне отблеска не встретит;  
И путь ничей он не осветит  
С своей вершины ледяной!.. —

все это не оставляет сомнения в том, что Тамара потеряна и для Демона — и слова о ее улыбке как отблеске «жизни прежней» еще ярче оттеняют несбывшуюся мечту героя о «жизни новой». Лиризм описания мертвой героини повторяет — во много раз усиливая ее — лирическую ноту, проскальзывающую в описании гибели ее жениха в соответствующих, XI—XIV, строфах первой части.

Смерть — это гибель всего; трагически и неотступно звучит в поэме этот лейтмотив, и описание похоронного обряда в XV строфе поэмы сопровождается лирическими размышлениями автора о церкви, построенной вдали от мира — «на вышине гранитных скал».

Как будто ближе к небесам  
Теплей посмертное жилище?..  
Как будто дальше от людей  
Последний сон не возмутится... —

и завершается звучащими глубокой безнадежностью словами:

Напрасно! мертвым не приснится  
Ни грусть, ни радость прошлых дней.

Авторский лиризм звучит здесь не только сочувствием героине, но и осуждением героя. Те же ноты прорываются и в финале поэмы, являющемся как бы ее второй развязкой.

После гибели Тамары ее бесплотная душа, которую несет «в объятиях своих» Ангел, вновь встречается с Демоном. Но облик героя теперь совсем иной:

Каким смотрел он злобным взглядом,  
Как полон был смертельным ядом  
Вражды, не знающей конца, —  
И веяло могильным холодом  
От неподвижного лица.

И в своем свободном выборе душа героини отворачивается от Демона:

К груди хранительной прижалась,  
Молитвой ужас заглуша,  
Тамары грешная душа.

Переноса действие в фантастический план, Лермонтов символически изображает здесь, конечно, не измену Тамары (которая умерла и не воскреснет!), а суд ее бесплотной души над натурой героя, «злоба» которого ассоциируется для нее — жертвы — со смертельной враждой и могильным холодом. Но в «тяжбе» героев автор не становится, безусловно, ни на сторону Демона, ни на сторону Тамары. Полифоническое звучание поэмы позволяет ему показать — и оценить — этот эпизод с самых различных, иногда прямо противоположных позиций. Помимо Тамары, «суд»

над Демоном произносит и Ангел. И этот «суд» оказывается сложнее, чем оценка героини.

Финал поэмы построен в форме переключки со сценической встречи Демона и Ангела перед кельей Тамары. Сохраняя общую структуру фраз и целых отрывков («Она моя!..»; «И ангел...»), поэт с помощью нескольких новых эпитетов (вместо «грустных очей» — «строгие очи; вместо «медленно взмахнув крылами» — «радостно взмахнув крылами») показывает меняющиеся позиции героев. Торжествующий на земле, Демон — в соответствии с легендой — побежден на небе. Снова выступающий в своем жестоком равнодушии к герою, Ангел возвещает Тамаре «благое решение» небес и воздаст должное ее страданиям и ее любви.

Трудность понимания этой сцены объясняется ее внешней связью с традиционным мифом, словно бы подразумевающей трактовку ее в религиозном смысле. Однако такой самый простой путь толкования отнюдь не оказывается самым верным. Все, что мы знаем о Демоне — о его нетрадиционном, «богохульном» отношении к творцу и созданному им миру, к земле и небесам, к людям и к Тамаре, — говорит о том, что финальную сцену поэмы можно воспринимать лишь как чисто символическую. При этом ее символику необходимо рассматривать в духе сложных и своеобразных символов, проходящих через всю поэму.

В монологе Ангела четко проводится то раздвоение символа небес, которое ощущалось и в других эпизодах поэмы. Здесь — и отклик неба, холодного и равнодушного к смертным существам, рассматривающего их жизнь как тяжелый «искус» («дни испытания прошли...»); для этого неба сомнение, через которое проходит Тамара, — зло, поэтому (новая переключка!) «оковы зла» — жизни — спадают с возвращенной небесам Тамары, как некогда спадали с ее души «оковы» предрассудков и запретов лживой морали («душа рвала свои оковы»). Но здесь же и туманный отклик других небес — небес как мира всеобщей гармонии, мелькающих в мечтах Демона и в авторских ремарках о «небесной» родине Тамары. По сути, те же небеса и тот же творец появляются и в словах возвещающего «божие решенье» Ангела:

Ее душа была из тех,  
Которых жизнь — одно мгновенье  
Невыносимого мученья,  
Недосягаемых утех:  
Творец из лучшего эфира  
Соткал живые струны их,  
Они не созданы для мира,  
И мир был создан не для них!

Романтически трактуемому как символ гармонии и красоты небу придается здесь и другой смысл: оно выступает также символом высшей истины и справедливости. Отсюда идея вознесения Тамары и — недоступность этого неба для «убившего» ее Демона. «Божие решенье», может быть, не слишком последовательно, может быть, в какой-то мере противоречиво воплощает обе раскрытые и ранее в поэме ипостаси «бога» или «творца» — как сурового, жестокого начала, «испытывающего» Тамару, высылающего навстречу жаждущему перерождения Демону своего посланца с «тяжелым укором», и — как силы, воплощающей в себе способность произнести высший приговор и утвердить правду чистого, доброго и любящего человека. В свете последнего из этих символических значений образа «бога» подчеркивается «вина» Демона. В свете первого его поступок получает более глубокое обоснование, мотивируясь, по сути, «виной» бога и неба, самих условий мирового устройства, мешающих возрождению героя. Все это очень тонко, едва уловимо намечено самим способом изображения посланца бога, Ангела, и его антагониста — Демона.

Образ Ангела — единственный в поэме — поражает своей однолинейностью, почти примитивностью. По эти черты — заданные. Они призваны указать на Ангела как на простого вестника «божьего решенья» — отсюда и выражение «один из ангелов святых», — поэт даже забыл выписать здесь это слово с большой буквы, как бы не считая ангела персонажем поэмы. Ангел изображается поэтом без тени лиризма. Его портрет — с «золотыми крылами», со «строгими очами» — какой-то непроницаемый, безразличный, а «сладкая речь» и радость при виде побежденного Демона и умершей — погибшей — Тамары — ощущаются в контексте всей поэмы, в свете отношения автора к своему главному герою, как нечто самому поэту

глубоко чуждое. Зато полным контрастом звучит тон последних строк финальной сцены, вновь посвященных Демону. Здесь снова прорывается авторский лиризм, проникновенно раскрывающий внутренний мир любимых героев Лермонтова; здесь снова — и повторения, и эмоционально окрашенные эпитеты, и грустная музыка стиха, оркестрованного на плавных согласных, и энергия слова и звука, мысли и выражения:

И проклял Демон побежденный  
Мечты безумные свои,  
И вновь остался он, надменный,  
Один, как прежде, во вселенной  
Без упования и любви!..

Одностороннему обнажению «зла» героя в символических образах предыдущей сцены здесь противопоставлен другой момент: безысходная горечь его существования и обреченность его порывов, делающие его не просто «злодеем» или «индивидуалистом», но существом трагическим — величественным, но несчастным. Это связывает конец поэмы с ее началом, художественно завершая произведение и возводя Демона в круг полнокровных художественных образов. Последние строки финала как бы заставляют читателя бросить ретроспективный взгляд на всю поэму — и запомнить героя в его основных ипостасях — не только духом зла и титаном борьбы за свободу, но и живой, страстной человеческой душой.

Но лирический портрет героя — как и весь финал, которому посвящена последняя, XVI строфа второй части, — еще не завершает поэму. За ним следует эпилог, вновь подхватывающий основные мотивы произведения, вновь — хотя и в несколько ином ракурсе — раскрывающий ее основные символы.

Эпилог открывается описанием развалин замка, построенного некогда «седым Гудалом», и контрастирующих с ним картин оживленной, деятельной жизни раскинувшегося внизу аула. Образ «церкви на крутой вершине» и замечание о хранящей ее «власти святой» вводит в эпилог новый, более глубокий контраст — сопоставление планов неба и земли. Но, сопоставляя землю и небеса не только как символы действительности и идеала, но и как символы жизни и смерти, поэт, при всей силе звучания мелодии небес,

как и обители идеала, заставляет еще более мощно, полными аккордами, звучать тему жизни — пылкой и могучей, хотя и преходящей, земной страсти и вечно молодой, прекрасной, «как беззаботная дитя», природы.

Несколькими штрихами завершая поэму, эпилог сводит воедино, как пучок лучей, ее основные планы. Но и здесь поэт ничего не сглаживает и не примиряет. «Небо» присутствует здесь в виде упоминания о «церкви на крутой вершине», «хранимой властью святой», к которой спешат на поклоненье «облака одне». Земля рисуется с помощью богатых и разнообразных картин природы — в неприменном противопоставлении ее пышности грустным и мрачным развалинам замка Гудала, блеска и прохлады «вечно молодой» жизни — застывшим громадам льдов и скал, стражей «власти святой», охраняющей «чудный храм».

Завершая миф и, по сути, впервые выступая от собственного лица, поэт говорит в эпилоге о «рассказах, страшных для детей», которыми полны преданья Койшаурской долины. Мысль о глубокой древности этих преданий, об их фантастичности и неправдоподобности подчеркивается и контрастом, создаваемым описанием развалин замка, и веселой семьи его «незримых жильцов», оживающих при восходе луны:

Тогда им праздник и свобода!  
Жужжат, бегут во все концы.  
Седой паук, отшельник новый,  
Прядет сетей своих основы;  
Зеленых ящериц семья  
На кровле весело играет... —

и, думается, не случайно появляющимся здесь образом «осторожной змеи» (вспомним ряд ассоциаций: змей-искуситель — соблазнитель — дьявол — демон), вид которой напоминает автору «...булатный меч, // *Забывтый* в поле *давних* сеч, // *Ненужный* падшему герою!..».

Эти образы как бы переносят все рассказанное в поэме из мира вымысла, фантастической сказки в мир реальной жизни — и итогом этой «поверки действительностью», срывающей покрывало вымысла, оказывается утверждение «вечно молодой» жизни, «вечного мира» и гармонии природы, но и — «вечного ропота» мятежного, ищущего и страдающего человека.

## II

Анализируя лермонтовскую поэму, мы отметили наличие в ней двух основных планов, определяющих, прежде всего, ее внешнее построение. Эти планы, которые мы назвали «реальным» и «фантастическим», в общих чертах соответствуют двум сферам, в которых развивается действие — сферам неба и земли, восходящим к легендарному сюжету и мифологическим прообразам. Но те же сферы, пересекаясь с внутренним миром героев, определяют и основную коллизию поэмы и — тем самым — психологическую основу ее сюжета. Наконец, наличие и взаимодействие этих контрастных сфер и планов отражается и на образах поэмы, которые благодаря этому, кроме своей конкретной, пластичной формы, получают и символическое звучание, раскрывающее философскую сущность произведения.

Таким образом, проникая в более глубокие уровни композиции поэмы, мы обнаруживаем, что она представляет собой сложную художественную структуру, в которой можно выделить три основных пласта: мифологический, организующий ее архитеконику, психологический, лежащий в основе ее сюжета, и философский, определяющий ее символику. Все эти пласты тесно связаны друг с другом и являются различными сторонами единого, неделимого художественного целого. Их взаимосвязь и взаимодействие идут так далеко, что, например, философский смысл поэмы раскрывается не через отвлеченные рассуждения автора, а через переживания и духовные искания героя, а использование мифологического мотива позволяет не

только ярче и своеобразнее оформить, но и глубже раскрыть эти искания, выделив и их психологический аспект, и философскую сущность. Все это придает своеобразие жанру лермонтовской поэмы, которая, таким образом, оказывается не просто «восточной повестью» — как отметил в подзаголовке сам автор, — но и романтической поэмой философско-психологического склада с чертами, восходящими к средневековой мистерии — драматической поэме на библейский сюжет<sup>1</sup>.

Сводя в единое целое различные структурные планы поэмы, такое определение ее жанровой разновидности вместе с тем позволяет и расчленивть их в целях анализа, не впадая в схематизм и односторонность. Так, мифологический пласт поэмы не будет при этом рассматриваться как определяющий элемент ее структуры, благодаря чему мы избежим поверхностной трактовки произведения в олеографически-оперном духе. С другой стороны, такой подход уберезет и от опасности гипертрофирования «психологического» пласта поэмы и от наметившейся в последнее время тенденции абсолютизировать философский аспект поэмы, сводя к нему всю ее ценность.

Вместе с тем четкое выделение различных структурных пластов поэмы предостережет от недооценки какого-либо из них и позволит верно определить их место в художественном целом поэмы. Так, например, учет элементов мистерии и понимание их многосторонней функции влечет за собой не только внимание к легендарно-мифологической основе сюжета на всех его этапах, но и акцентирование символического характера образов. Нет сомнения, что именно использование элементов мифа и легенды позволило поэту придать персонажам своей поэмы символическое звучание, благодаря чему, например, внешний облик центрального героя — духа — становится «обозначающим» для неисчерпаемого богатства внутреннего мира сложной человеческой души, а его столкновения и порывы символизируют поиски и разочарования человека. Эти поиски лежат прежде всего в философ-

---

<sup>1</sup> О жанре поэмы см.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., «Советский писатель», 1959, с. 276; Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 86.

ском плане и ярко раскрываются в монологах героя<sup>1</sup>. Однако философско-этическое содержание поэмы определяется не только борением дум и чувств героя, но и его столкновением с героиней и с ее «защитниками» — Ангелом и богом, то есть в конечном счете с людьми и миром, и поэма органически вписывается в контекст всего творчества Лермонтова, центральной проблемой которого является проблема личности, соотношенной с миром и обществом. Все это вместе взятое дает вполне ощутимый социальный подтекст, пронизывающий все структурные пласты поэмы. Наличие этого подтекста и позволяет поставить указанную выше проблему при раскрытии произведения, построенного на мифе.

Историки литературы часто и по справедливости отмечают связь лермонтовской поэмы с передовой русской мыслью 30-х — начала 40-х годов прошлого века. Несомненна ее перекличка с произведениями Белинского и Герцена — в особенности там, где оба они говорят о героях романтической литературы (в частности, самого Лермонтова), либо характеризуют душевное состояние романтически настроенной личности. В этом смысле важны, например, те страницы работ Герцена начала 40-х годов, где философ раскрывает корни романтических настроений и их сущность. «Мы живем на рубеже двух миров, — такими словами открывает Герцен цикл своих статей «Дилетантизм в науке», — оттого особая тягость, затруднительность жизни для мыслящих людей. Старые убеждения, все прошедшее мирозерцание потрясены — но они дороги сердцу. Новые убеждения, многообъемлющие и великие, не успели еще принести плода... Люди внешние предаются в таком случае ежедневной суете; люди созерцательные — страдают: во что бы то ни стало ищут примирения, потому что с внутренним раздором, без краеугольного камня нравственному бытию человек не может жить»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма. — В кн.: Творчество М. Ю. Лермонтова. М., «Наука», 1964, с. 76—105.

<sup>2</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. III. М., Изд-во АН СССР, 1954, с. 7.

Не нужно особой проницательности, чтобы понять, что здесь раскрывается душевное состояние, близкое тому, которое в более возвышенном, символическом плане отражено и в переживаниях Демона. Критик и поэт улавливают здесь настроения, характерные для мыслящего человека переходной эпохи. В широком, общеевропейском плане это эпоха, последовавшая за Великой французской революцией и наполеоновскими войнами и — за взрывом надежд, за взлетом самых возвышенных мечтаний — принесшая усталость, опустошенность и разочарование в идеалах буржуазной революции, которые оказались неспособными осуществить мечту человечества о свободе и счастье. В плане национально-русском это эпоха, вобравшая в себя не только те же настроения передовых, мыслящих людей, глубоко понимавших сущность общеевропейского исторического процесса, но и новые разочарования, вызванные специфическими явлениями русской истории и русского общественного развития, и прежде всего самым важным и самым трагическим событием того времени — подавлением восстания декабристов. В книге «О развитии революционных идей в России» Герцен называет «ужасающими» годы, последовавшие за 1825-м, когда «высшее общество с подлым и низким рвением поспешило отречься от всех человеческих чувств, от всех гуманных мыслей», а лучшие люди, размышляя о причинах трагического завершения восстания, приходили к «ужасной мысли, леденившей сердце», — мысли о том, что «народ остался безучастным зрителем 14 декабря». Герцен показывает, что не только репрессии царизма и «печальное зрелище холопства» высших классов, но и это разочарование в старых идеалах — при отсутствии новых — были причиной «глубокой грусти», овладевшей душой всех мыслящих людей. И в этой-то атмосфере «глубокой безнадежности» и «общего упадка сил» появились новые, мужественные, «закаленные» характеры людей, «разбуженных этим великим днем». Критик говорит о том, что эти люди с детства должны были привыкнуть к «резкому и непрерывному холодному ветру» эпохи: «надобно было с детства приспособиться к этому резкому и непрерывному ветру, сжиться с неразрешимыми сомнениями, с горчайшими истинами, с собственной слабостью, с каждодневными оскорблениями;

надобно было с самого нежного детства приобрести привычку скрывать все, что волнует душу, и не только ничего не терять из того, что в ней схоронил, а, напротив, — давать вырваться в безмолвном гневе всему, что ложилось на сердце. Надо было уметь ненавидеть из любви, презирать из гуманности, надо было обладать безграничной гордостью, чтобы, с кандалами на руках и ногах, высоко держать голову»<sup>1</sup>.

Эти слова, не отнесенные Герценом к какому-либо определенному лицу, часто цитируют, говоря о Лермонтове. Совершенно ясно, что не в меньшей мере применимы они и к его герою, — воплощению, олицетворению «беспредельной гордости», «неразрешимых сомнений» и «немного гнева», лежащего на сердце. И столь же ясно, что в словах Герцена можно прочесть одну из центральных идей лермонтовской поэмы — идею ненависти, диктуемой любовью, презрения, вырастающего из гуманности.

Еще яснее раскрываются идейный смысл лермонтовской поэмы и настроения ее героя в свете сложных, противоречивых исканий Белинского. С автором «Демона» критика сближает не только взгляд на эпоху, очень близкий к приведенному выше герценовскому, но и общее для них обоих увлечение романтизмом.

Романтический «искус» Белинский проходит в кружке Станкевича, где господствуют отвлеченные идеи немецкой философии, сквозь призму которых рассматриваются конкретные проблемы действительности. Отсюда, в частности, чисто романтический взгляд критика на любовь и чисто романтическая терминология в его письмах периода увлечения Л. А. Бакупиной, столь живо напоминающая лексику и фразеологию «Демона»<sup>2</sup>. Вытекающее из того же увлечения идеалистической философией «примирение» Белинского — своего рода «обожествление» всякой, в том числе и «неразумной», действительности — по своим истокам и по своей сущности сопоставимо с тем моментом, когда жаждущий новой жизни герой говорит о своей готовности «с небом примириться». И если грустные размыш-

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, с. 214, 223—224.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13-ти томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 145, 174, 215.

лепия порвавшего со своим «примирением» критика об утере «веры» напоминают печальные думы Демона в первых строфах поэмы, то еще ярче сказывается та же параллель в факте его разрыва со своим временным примирением и в новом мятеже против «гнусной действительности» — возвращении к одной из сторон его «сущности» протестанта и революционера. Известно, что этот разрыв происходит в большой мере под влиянием поэзии Лермонтова — и именно в этом смысле следует понимать слова Белинского о «Демоне» как факте его жизни. Отсюда акцентирование Белинским пафоса протеста и борьбы, который звучит в «Демоне» и определяет содержание поэзии Лермонтова — «содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественной природы, исполинский взмах, демонский полет — с небом гордая вражда»<sup>1</sup>. Конкретизируя это положение, друг Белинского, В. П. Боткин, определяет «пафос» творчества Лермонтова как «отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками, или, еще другими словами, — пребывающего общественного устройства»<sup>2</sup>.

Все это открывает возможности для социально-исторического толкования произведения, его психологической коллизии и сложной философской символики. В этом контексте богоборчество Демона раскрывается как борьба против пороков общества, против тирании семьи и религии, против предрассудков отжившей средневековой морали, и смысл поэмы как бы концентрируется в столь горячо любимой критиком строке из VI редакции поэмы — «с небом гордая вражда». Но замечательно, что, говоря о «Демоне» в своих критических статьях, Белинский не ограничивается раскрытием этого аспекта его идейного содержания. В одиннадцатой — и последней — статье о Пушкине, анализируя лирику великого поэта и сравнивая пушкинского Демона с одноименным героем поэмы Лермонтова, критик отмечает глубокие различия между этими двумя образами.

Отражающий прошедший, уже преодоленный русской мыслью этап первых «юношеских» сомнений, пушкинский Демон назван Белинским «чертенком».

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XI, с. 84.

<sup>2</sup> Белинский. Письма, т. II, СПб., 1914, с. 419.

По сравнению с ним ослепительно яркой и сильной фигурой представляется ему Демон Лермонтова. Сила, глубина и трагическое величие этой фигуры заключаются, по Белинскому, в *сознании* существования подлинных ценностей и в порыве к ним. По словам критика, этот Демон «отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнения не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага. Он не говорит, что истина, красота, благо — призраки, порожденные большим воображением человека; но говорит, что иногда не все то истина, красота и благо, что считают за истину, красоту и благо»<sup>1</sup>. Сила и значение «демонического» отрицания порочного и отжившего мира явно отождествляется здесь с отрицанием революционным. Отсюда — замечание критика о «благонамеренности» лермонтовского Демона: «если он и губит иногда людей, если и делает несчастными целые эпохи, то не иначе как желая добра человечеству и всегда выручая его. Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...»<sup>2</sup>

В этих словах Белинского раскрывается сокровенный смысл лермонтовской поэмы, ее основные идеи — отрицание, основанное на вере в идеал, и страстный порыв к этому идеалу. Эти два момента составляют и важнейшие — социально-историческую и философскую — координаты лермонтовского демонизма. Однако критик не забывает и третьего измерения отраженного Лермонтовым явления и в следующих затем словах подчеркивает морально-этический аспект демонизма, говоря о трагизме «демонических» исканий — исканий личности переходной эпохи. «И пока, — пишет он, — эта новая истина для вас только призрак, мечта, предположение, догадка, предчувствие, пока не сознали вы ее и не овладели ею, вы — добыча этого демона и должны узнать все муки неудовлетворяемого стремления, все пытки сомнения, все страдания безотрадного существования»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 555.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Замечательно, что все эти идеи, легшие в основу поэмы «Демон», отражают не только мысли, но и настроение и душевное состояние передовых людей лермонтовской эпохи. Наиболее ярким примером и в этом отношении является Белинский — с его неустанными поисками истины, с его мужественным отрицанием и глубоко гуманной неудовлетворенностью идеей отрицания при отсутствии положительного идеала.

В одном из писем 1842 года критик признается: «Я давно уже отрешился от романтизма, мистицизма и всех «измов»; но это было только отрицание, и ничто новое не заменяло разрушенного старого, а я не могу жить без верований, жарких и фантастических, как рыба не может жить без воды, дерево расти без дождя»<sup>1</sup>. И, все еще используя романтическую терминологию, так напоминающую лермонтовскую, он говорит об обретении им нового идеала: «мы, я и Мишель, искали бога по разным путям — и сошлись в одном храме»<sup>2</sup>. Речь идет о Михаиле Бакунине, который, по словам критика, принадлежал тогда «к левой стороне гегельянства» — то есть к наиболее прогрессивному течению общественной мысли своего времени, и об увлечении друзей идеей социализма.

На почве этой новой идеи Белинский ищет сближения с действительностью, чувствуя, что без такого сближения «призрачны» самые возвышенные стремления человека. Но, понимая, что «почва всякой действительности — общество», и не видя в современном ему русском обществе целей и интересов, достойных сильной природы, он с горечью констатирует: «мы — люди, для необъятного содержания жизни которых ни у общества, ни у времени нет готовых форм». Не менее болезненно ощущает критик и разрыв между обществом и его передовыми представителями: «общество смотрит на нас, как на болезненные наросты на своем теле; а мы на общество смотрим, как на кучу смрадного помету». Поэтому Белинский говорит о себе и о передовых людях своей эпохи как о призраках, причем призрачной считает он и их дружбу, и их любовь, и их стремления, и их деятельность. Связывая с невозможностью осуществления личности в общест-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, с. 114.

<sup>2</sup> Там же.

венном плане и ее несостоятельность в личной жизни, Белинский пишет: «Боткин, ты любил — и твоя любовь кончилась ничем. Это история и моей любви. Станкевич был выше по натуре обоих нас, — и та же история»<sup>1</sup>.

Вот это-то ощущение «призрачности» существования человека переходной эпохи — человека, мужественно отказавшегося от старых, отживших верований, но не нашедшего еще новый идеал на новой почве действительности и общества и трагически переживающего это положение — и раскрывает Лермонтов в образах своей поэмы. Чутье художника подсказывает ему своеобразную форму произведения, построенного на мифе, образы которого, широкие и зыбкие, уже не раз подвергавшиеся переосмыслению и перетолкованию в художественной литературе, способны вместить новое содержание, стать символами новых идей и значений. Это и делает поэт, не сводя смысл мифологических и легендарных фигур к тому, что дает ему миф и легенда, но наполняя их новым и сложным философско-этическим содержанием.

Богатство философско-этического содержания поэмы определяет и ее художественное своеобразие. Ярчайший образец романтизма, поэма «Демон» вся построена на антитезах. Это противостоящие друг другу герои: бог и Демон, Ангел и Демон, Демон и Тамара; это полярные сферы: небо и земля, жизнь и смерть, идеал и действительность; это, наконец, контрастные социальные и этические категории: свобода и тирания, любовь и ненависть, борьба и гармония, добро и зло, утверждение и отрицание. Но диалектическая сложность лермонтовского видения мира не ограничивается этим противопоставлением. Поливалентные образы и символы поэмы находятся в исключительно сложном соотношении, то переплетаясь или взаимно накладываясь друг на друга, то контрастируя, то сливаясь в новом синтезе.

Особенно явной эта исключительная сложность и внутренняя антитетичность символов поэмы стано-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII, с. 66, 67.

вится в ее финале. Основные персонажи приобретают здесь, казалось бы, прямо противоположные функции. Ангел — равнодушный и холодный враг стремящегося к возрождению героя, и Ангел — горячий защитник Тамары; бог, бесстрастно взирающий с небес на гибель героини, и творец, вершащий справедливый суд; небеса — обитель этого равнодушного бога, и небеса — символ подлинного добра, красоты и благородства, символ идеала. Чем же объясняется эта «двойственность», эта противоречивость, граничащая с непоследовательностью? Истоки ее, думается, следует искать в самой романтической сущности коллизии и в способах переосмысления Лермонтовым традиционных для романтизма библейских образов.

Широко бытующая в русской поэзии XVII и XVIII веков библейская образность значительно обогащается, приобретая символическое значение уже в творчестве ранних русских романтиков. Однако в лирике Жуковского и близких к нему поэтов эта символика еще очень прозрачна и однозначна. Так, основная антитеза романтизма — небо и земля — символизирует у них идеал и действительность, соотнесенные очень четко: пошлой действительности земли противопоставлен идеальный мир небес. Отсюда и совершенно определенное наполнение близких к ним образов бога и дьявола, ада и рая, а также соответствующей лексики — божественный, святой, святыня, молитва, искушение, соблазн, любовь, добро и т. п.

Земля и небо как основные символы проходят и через всю юношескую лирику Лермонтова, во многом близкую в этот период к поэзии Жуковского. Но как ноты разочарования и тоски, звучащие у Жуковского, перерастают у Лермонтова в бурную и страстную мелодию протеста и отрицания, так и своеобразное «очарование», отмеченное у певца Светланы еще Гоголем и восходящее к его вере в мир идеального, наполняемый традиционным религиозным содержанием, уступает у будущего создателя Демона место «безочарованию». Поэтому при постоянном противопоставлении неба и земли уже в юношеской лирике Лермонтова наблюдается подчеркивание превосходства земных страстей над небесным бесстрашием, горестей и радостей жизни над безжизненностью небес:

Не обвиняй меня, всемогущий,  
И не карай меня, молю,  
За то, что мрак земли могильный  
С ее страстями я люблю...

(«Молитва»)

Люблю мучения земли...

(«1830. Май. 16 число»)

Но мне милей страдания земные:  
Я к ним привык и не оставлю их...

(«К другу». 1829)

Я небо не любил, хотя дивился  
Пространству без начала и конца...

(«Отрывок». 1831)

Как землю нам больше небес не любить?

Мы блаженство желали б вкусить в небесах,  
Но с миром расстаться нам жаль.

(«Земля и небо»)

Вместе с тем в лирике Лермонтова постоянно появляется и другой облик земли — этот свет, «Где носит все печать проклятья, // Где полны ядом все объятья, // Где счастья без обмана нет» («1831-го января»), эта земля, «гнездо разврата, // Безумства и печали!», эта жизнь, «Где нет надежд — и всюду опасенья» («Ночь II»).

Если бесстрастные небеса противостоят земной жизни с ее «ядом страстей», «ужасным и милым» человеческому сердцу, то ее пошлости и «бесчувственности», в свою очередь, противопоставлено идеальное представление о небесах, луч которых бессмертен («Очи. N. N.»), отголосок которых живет как «чувство правды в сердце человека, // Святое вечности зерно...» («Мой дом»), звуки которых не заменимы «скучными песнями земли» («Ангел»). Небеса рисуются поэту как «иная страна», «где предрассудки // Любви не охладят, // Где не отнимет счастья из шутики, // Как здесь, у брата брат...» («Настанет день — и миром осужденный...»). «Кто близ небес, тот не сражен земным» — рассуждает он в своем юношеском философском стихотворении («1831-го июня 11 дня»). Но тут же утверждает «жажду бытия», как «пыл стра-

стей», как «желание блаженства», как «страсть сильнейшую» любви. И мимолетное замечание: «хотя я презираю жизнь других» — раскрывает всю противоречивость этих настроений: поэт «презирает» жизнь пошлой толпы, противопоставляя ей совершенство «небесного», но он утверждает жизнь как активность сильной природы, яркой индивидуальности, ставя ее выше небесного «бесстрастия».

Те же сложные, внутренне противоречивые образы-символы проходят и через поэму «Демон», определяясь сложностью внутреннего мира ее героя. Стремления и поиски Демона отражают поиски самого Лермонтова, особенно юного Лермонтова, чьи стихи — вплоть до словесных перекличек, до мельчайших художественных деталей — повторяют образы, выражения, словосочетания его поэмы. Отсюда — постоянная, почти болезненная настойчивость, с которой юный поэт возвращается в своих стихах к образу Демона и «демоническим» коллизиям. Иногда это простая перекличка или сопоставление отдельных ситуаций:

Мне любить до могилы творцом суждено,  
Но по воле того же творца  
Все, что любит меня, то погибнуть должно,  
Иль, как я же, страдать до конца.

(«Стансы»)

Ты для меня была, как счастье рая  
Для демона, изгнанника небес.

(«Измученный тоскою и недугом...»)

Будь, о будь моими небесами...

(«Мы случайно сведены судьбою...»)

Сюда же относятся мотивы разочарования, неверия, мучительного для самого поэта, звучащие в таких стихотворениях, как «Не обвиняй меня, всесильный...», «Исповедь», «Когда б в покорности незнания...». Центральный конфликт поэмы — столкновение «злого» героя с посланцем неба и его заранее предрешенный трагический исход — блестяще раскрыты в стихотворении «Бой». Но наряду со всеми этими параллелями и намеками поэт все чаще прибегает к прямым сопоставлениям. «Один я здесь, как

царь воздушный», — пишет он в стихотворении «Олиночество», а в послесловии к одной из ранних редакций поэмы заявляет:

Я не для ангелов и рая  
Всесильным богом сотворен;  
Но для чего живу страдая,  
Про это больше знает он.

Как демон мой, я зла избранник,  
Как демон, с гордою душой  
Я меж людей беспечный странник,  
Для мира и небес чужой...

И наконец, во втором варианте стихотворения «Мой Демон», написанном в 1831 году, поэт прямо говорит о своей неразрывной связи с этим героем, предвидя, что она не порвется до самой его смерти:

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня;  
Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда  
И, дав предчувствия блаженства,  
Не даст мне счастья никогда.

Вопросы, которые поднимает поэт в своей юношеской лирике, перекликаются с теми, которые мучают и героя его поэмы. Это вопросы о смысле жизни, о счастье и «полном блаженстве», это романтическая тоска о недостижимости счастья и романтическое стремление к нему, страсть к идеалу, который символически воплощается в образах небес и рая и связывается с любовью:

Есть рай небесный! звезды говорят;  
Но где же? вот вопрос — и в нем-то яд;  
Он сделал то, что в женском сердце я  
Хотел сыскать отраду бытия.

*(«Я видел тень блаженства...»)*

То же отождествление идеала с любовью и противопоставление ему силы и власти отрицания звучит и в ранних редакциях «Демона». Уже в первых набросках о герое говорится:

...он для любви готов  
Оставить полк своих духов  
И без могущества, без силы  
Скитаться посреди миров,  
Как труп вампира...

В следующей редакции появляется уникальный во всей истории создания поэмы эпизод: переродившийся благодаря любви героини Демон творит добро:

Составя светлые шары,  
Он их по ветру посылает.  
Велит им путнику блеснуть  
И над болотом освещает  
Заглохший, неезжанный путь.  
Когда метель гудет и свищет,  
Он охраняет прошлеца,  
Сдувает снег с его лица  
И для него защиту ищет...

Однако, совсем юный, поэт уже понимает, что весь интерес задуманного им образа заключается именно в органической неспособности Демона к полному перерождению. Эту идею он и выражает — несколько прямолинейно — в следующей редакции поэмы, созданной в 1831 году:

Но впрочем, он перемениться  
Не мог бы: это был лишь сон.  
И рано ль, поздно ль, пробудиться  
Навеки должен был бы он.  
Успело зло укорениться  
В его душе с давнишних дней:  
Добро не ужилось бы в ней...

В последней редакции лермонтовской поэмы те же в основном мысли и чувства развиты с удивительной глубиной и тонкостью и воплощены в ярких, пластичных образах. Однако эти образы по-прежнему являются носителями философско-этических идей, так как отражают не только порыв лермонтовского героя к любви и счастью, но и поиски смысла жизни, стремление к идеалу. Все это прослеживается в уже рассмотренной нами «истории» Демона.

«Божий мир», о котором говорится в начале поэмы, символизирует собой *весь мир*, доступный человеку, — и землю, и космос, и природу, и человеческое обще-

ство. Непосредственная, неискушенная вера, единство с «божьем миром» давали некогда счастье герою Лермонтова, питая первоначальную гармонию его души. Отпадение от него придает Демону величие яркой, самодовлеющей индивидуальности, восстающей против авторитета. Но оно же и обрекает его на мучения, ибо, наполняясь борьбой, его жизнь лишается положительного содержания, утверждения, ибо нарушается гармония внутреннего мира героя и его связь с мировым целым. В художественных образах Лермонтов отражает здесь процесс становления человеческой личности, переходящей от первоначальной гармонии единения с миром к разладу с ним. Этот процесс широко комментировался философией лермонтовской эпохи. Рассматривая его как отражение каких-то общих черт становления человеческого рода — развития «духа», философы эпохи считали, что он свойствен и отдельной личности в ходе ее духовного формирования, познания окружающего мира. Анализируя борьбу противоречивых тенденций, возникающих в процессе познания мира и столкновения с обществом и воссоздавая ее с помощью этических категорий добра и зла, любви и ненависти, разлада и гармонии, философы-идеалисты сделали немало тонких и проницательных замечаний о человеческой природе. Однако, трактуя эти категории абстрактно, как некие изначальные черты человеческой натуры, они чаще всего столь же «глобально» рассматривали и противостоящий индивидуальному человеку мир «общего», не связывая указанный процесс с конкретными условиями развития личности в антагонистическом мире, ставящем преграды на пути ее гармоничного развития. Самое обострение интереса философии ко всем этим проблемам связано в эпоху Лермонтова с рядом конкретно-исторических событий конца XVIII — начала XIX века, пробудивших индивидуальность, открывших личности невиданные возможности, но тут же поставивших на ее пути новые, еще более суровые преграды.

Несомненно, у Лермонтова как у человека той эпохи не могли не найти известного отклика современные ему философские концепции. Особенно характерна в этом смысле его переключка с идеями «фило-

софа-поэта» романтической эпохи, Фридриха Вильгельма Шеллинга <sup>1</sup>.

Как известно, в первый период своей деятельности Шеллинг выступает прогрессивным философом, впитавшим в себя дух французской революции. Уже в «Системе трансцендентального идеализма» он утверждает принцип свободы как основной момент своей философской системы. В «Философских исследованиях» Шеллинг подчеркивает революционный и революционизирующий смысл такой концепции. «Идея сведения всего содержания философии к понятию свободы дала человеческому духу во всех его проявлениях... свободу и вызвала во всех отраслях науки более мощный подъем, нежели какая-нибудь из предыдущих революций» <sup>2</sup>.

Понятие свободы Шеллинг связывает с понятиями добра и зла, которые он рассматривает как результат свободного проявления человеческой воли («хотения»): «по реальному... и живому своему понятию свобода есть способность добра и зла» <sup>3</sup>, — утверждает философ. Опираясь на это, он провозглашает силу человеческой индивидуальности, заключающей в себе все богатство жизни и природы: «В человеке содержится вся мощь темного начала и вся сила света. В нем — оба средоточия: и крайняя глубь бездны и высший предел неба» <sup>4</sup>.

Сопоставление с концепцией Шеллинга бросает новый свет на характер центрального героя лермонтовской поэмы. Сильная, выдающаяся индивидуальность, Демон как бы воплощает в себе «эптузиазм зла», о котором пишет Шеллинг. Подмеченная немецким философом противоречивость порывов человеческой природы бросает Демона от «греха» богоборчества к страстной жажде «жизни новой», с такой силой звучащей в словах его клятвы. «Глубокая неискоренимая меланхолия всякой жизни» объясняет грусть и неудовлетворенность

---

<sup>1</sup> Об откликах шеллингианских идей в творчестве молодого Лермонтова, в частности в ранних редакциях «Демона», писал Б. Эйхенбаум в статье «Литературная позиция Лермонтова» в кн.: Литературное наследство, т. 43—44, 1941, с. 3—82. См. там же: В. Ф. Асмус. Круг идей Лермонтова, с. 83—128. См.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография. 1814—1832, т. 1, М., Гослитиздат, 1945, с. 93 и др.

<sup>2</sup> Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908, с. 20.

<sup>3</sup> Там же, с. 21.

<sup>4</sup> Там же, с. 30.

Демона. Шеллингианское положение о «ложном воображении» паходит отклик в стремлении героя противопоставить себя богу («так что ж? — ты будешь там со мной!»). С концепцией Шеллинга мы могли бы связать и торжество индивидуализма героя, перерастающее в «эгоизм и себялюбие» и ведущее к «греху» (гибель Тамары), и самоотверженную любовь героини, выступающей носителем «энтузиазма добра», и — в свете всего этого — закономерность финала поэмы, где для увенчания этого «подлинного добра» вводится иной творец и иные небеса — идея бога как любви, идеала.

Символ бога у Шеллинга очень широк и, конечно, отнюдь не сводим к традиционному библейскому божеству. В определенный момент он означает и высший нравственный критерий, в свете которого критика «себялюбия» выступает у немецкого философа как своего рода разоблачение индивидуализма, замыкающего человека в рамки своего узкоэгоистического мирка. Но вместе с тем провозглашение бога высшим критерием, недостижимым для человека, поневоле принижает человеческую личность, растворяет индивидуальное начало во всеобщей абстрактной «любви». Попытка преодолеть это противоречие заставляет Шеллинга ввести идею добра как «божественного единения начал» в самом человеке. Но это «истинное добро» может быть рождено, по Шеллингу, лишь некоторою божественною магией<sup>1</sup>. Так для преодоления своей противоречивой абстрактной философской системы Шеллинг вынужден прибегнуть к мистике, а это приводит к тому, что его «бог» смыкается с библейским божеством (уже не как идеал, а как фантастическое всемогущее существо), а абстрактная идея «божественной любви», естественно, — с христианской любовью, как чем-то противоположным борьбе и отрицающим ее в конечном счете (концепция, к которой и придет позднее Шеллинг).

Перекликаясь с современными ему философами-идеалистами в раскрытии ряда поставленных действительностью проблем, Лермонтов и отличается от них тем, что в концепции его произведения мы не найдем ни снятия, ни примирения, ни искусственного — в духе «системы» — разрешения противоречий. Это различие

---

<sup>1</sup> Шеллинг. Философские исследования о сущности человеческой свободы, с. 37.

определяется структурой сравниваемых произведений — философских трактатов — с одной, и художественного произведения — с другой стороны. Вместе с тем оно говорит и о том, что русский поэт не поработан влиянием каких-либо концепций и тем более схем и дает свою оригинальную трактовку философских и этических проблем, волнующих его современников. Трактовка эта отличается прежде всего тем, что она опирается на действительность, ставит в центре не отвлеченные «черты» человеческой природы, а яркие индивидуальности, столкновение страстей и порывов.

Основные философские категории освещаются в поэме чрезвычайно широко — от самой общей, «космической» постановки проблемы «человек и мир» (жизнь и смерть, свобода и необходимость, общее и единичное и т. п.) до конкретного изображения мира людей с его реальными, в том числе социальными противоречиями. Поэтому, говоря о концепции «Демона», мы не можем забыть и об общефилософском аспекте, в котором раскрывается его этическая проблематика. В свете такой трактовки «зло» отъединения героя от мирового целого может восприниматься как «зло» отчуждения; попытка Демона порвать с этим «злом», вновь приобщившись — через любовь к Тамаре — к миру добра и гармонии, может быть рассмотрена как стремление человека к восстановлению полноты своей индивидуальности, ее гармонии с внешним миром, а крах его надежд — как невозможность осуществления этого стремления. Но как только мы подходим к сущности и причинам этого краха, становится явной невозможность объяснить сложную коллизию поэмы в отвлеченно-философских категориях.

Прежде всего это связано со сложностью и противоречивостью устройства самого мира, ведущих к многозначности представляющих его символов, с невозможностью восприятия этого мира как однородного целого, когда беззаветно верящий в него герой ощущает себя его частицей. С момента отпадения от него героя этот мир теряет для него свое единство. Демон видит в нем «ангелов бесстрастных», своих «недремлющих врагов», и «изгнанников, себе подобных»; он знает, что этот мир населяют пошлые, мелкие люди, его «земные рабы», но убеждается, что в нем живет и подлинно прекрасная Тамара. В процессе познания мира Демону откры-

вается зло «доброе бога». Это зло включает и объективные условия — трагизм существования человека в мире холодной необходимости, в мире мимолетных страстей и преходящих стремлений. Но оно обладает и активностью, ставя на пути свободного проявления «печеловеческой» воли героя все новые и новые преграды. В поэме говорится о божьем проклятии, об отверженности, об изгнании. Злой бог, изгоняющий Демона из Эдема и препятствующий его счастью, — это не просто «объективная действительность», но и враждебная герою сила, «судьба», «рок». Вражда к нему Демона — это борьба против ложного добра. Поэтому в своем стремлении к повому единению с миром, которое мыслится им как новый, высший идеал, но по традиции связывается все с теми же небесами, молитвой и верой в добро, Демон терпит поражение. Причина этого — и враждебность бога к гордому герою, противопоставившему себя его тиранической власти, но и — враждебность героя к тому, что символизирует собой этот бог. Невозможность для Демона вновь обрести душевную гармонию объясняется, таким образом, как его отверженностью (тем, что его не принимает мир — бог), так и пройденным им путем познания (тем, что он не принимает мира — бога), не позволяющим ему удовлетвориться «неполным блаженством».

Противопоставив себя миру, Демон становится свободным в своей способности отвергать и казнить его зло. Это придает ему величие сильной и могучей личности, не несущей на себе «оков» покорности и слепой веры. Лермонтов воплощает в своем герое максимум индивидуальной свободы. Поднявшийся над всем «земным», не связанный никакими цепями, страстями и предрассудками Демон — это «царь познания и свободы», существо, не только жаждущее познания, но и владеющее им, не просто стремящееся к свободе, но взявшее ее себе по праву сильного. Но свобода индивидуальности «покупается» в дисгармоничном мире, который изображает Лермонтов, не только разрывом гармонии с мировым целым, но и разрывом внутреннего единства личности, потерей половины души: Демону доступно лишь «зло», «добро» навек утеряно им. И понять это можно как рождение в душе героя «зла» скептицизма, презрения к миру, неверия в его добро и красоту. Поэтому Демон — не только «враг небес», но и

«зло природы». Это зло становится его натурой и сливается с роком. «Рок» — в философско-этическом плане — конкретизируется, таким образом, не только во внешних силах, символизированных равнодушным или враждебным богом, но и в натуре самого героя — в его скептицизме, вечном сомнении и отрицании, непримиримых с любовью и утверждением. Таким образом мятежная мысль вступает в конфликт с чувством, тяготеющим к гармонии, рождается разлад мысли и чувства, мучительный для человека. Способность к познанию, свидетельствующая о силе мысли, о глубине натуры, дает не только горделивое удовлетворение свободы, но и тоску одиночества и отверженности.

Свобода Демона — нечеловеческая, надчеловеческая, ставящая его над людьми и отрывающая его от них, оборачивается, таким образом, невозможностью осуществления его мечты о счастье. Поэтому его тяготит эта свобода, как и определяющая ее «надзвездная» сфера — его вечность во времени, бесконечность в пространстве. Это «храм без божества», это отрицание без утверждения, это существование без идеала и счастья. Но если в одном из ранних вариантов, стремясь выразить эту мысль, поэт говорит, что герой «тайно вдруг возненавидел // Свою свободу, как позор», то в окончательной редакции он снимает эти слова, оставляя лишь мысль о его «тайной ненависти» к своему «бессмертию» и «власти». Свобода остается для героя — как и для его создателя — высшей духовной ценностью. Он не хочет отказаться от нее, так как в ней его сила, и не может сделать этого, так как эта индивидуалистическая свобода стала его сущностью. Она противопоставляет его людям и Земле — отсюда неосуществимость для Демона его самых благородных стремлений. Но в ней же — и его красота и величие по сравнению с безличными «земными рабами». Поэтому, показывая поражение Демона, Лермонтов не только не раскрывает его как примирение с миром, но, напротив, подчеркивает вечность его вражды к злу этого мира, и трагизм героя не снимает с него ореола красоты и величия. Переделывая в последний раз поэму, Лермонтов не сглаживает, а подчеркивает противоречивость натуры Демона. Несмотря на свое искреннее стремление к перерождению, герой не может отказаться от собственного «я»; он не пытается вымолить или добиться прощенья, но делает

свободный выбор, «гордо» спимая со своей «победной» головы «венец лавровый», гордо оставляя мир «доцветать» без него. И в финале перед нами тот же «надменный», сильный и прекрасный этой «надменностью» — способностью и решимостью не изменять себе — герой.

Антитеза мысли и чувства, столь характерная для социально-философской мысли эпохи, представлена не только раздвоением внутреннего мира героя, но и самой коллизией поэмы. Два ее основных героя как бы символизируют две стороны этой антитезы: Тамара — красоту самоотверженного чувства, Демон — силу аналитической мысли. Конфликт поэмы определяется стремлением героев друг к другу, которое могло бы осуществиться как слияние мысли и чувства, «духа» и «души». Но это стремление оказывается роковым для героев. И причина этого — не только в том, что «добрая» Тамара неспособна постичь мятежной мысли Демона, но и в том, что «злой» Демон «убивает» ее скептицизмом своей мысли, своей «роковой» противопоставленностью всему земному и человеческому.

Но если — при всем богатстве и сложности его внутреннего мира — Демон олицетворяет и определенные философско-этические идеи, являясь воплощением многосторонне понятой свободы личности в ее сложном отношении к столь же сложно понятому «внешнему миру», то Тамара нарисована не только как живое, обаятельное земное существо, но и как носительница идеи любви.

Основной прием романтизма — контраст — четко прослеживается в изображении центральных персонажей поэмы. Но, как и всюду, Лермонтов не ограничивается здесь простым противопоставлением. Если в начале поэмы этот контраст лежит на поверхности (мрачному духу сомнения и отрицания противостоит ангельски чистое и прекрасное существо), то затем он прячется глубже: в тот момент, когда Демон проникается страстью к «молитве» и добру, Тамара познает «преступную думу», «гибельную мечту». Она не может молиться, монастырская обитель скрывает мятежную душу. Точкой пересечения столь противоположных, казалось бы, патур героев является любовь.

Охлажденный и разочарованный герой познает пылкое, горячее земное чувство. Самая способность

к нему уже сближает его с Тamarой, делает возможным слияние их судеб. Любовь — сама жизнь — пробуждает и душу Тamarы. Яркая индивидуальность в возможности, не узнав пылкой страсти Демона, она могла бы так и не выйти из «первоначальной гармонии», и тогда неумолимая судьба превратила бы ее из беспечного дитя в жалкую рабыню. Пробуждение души — индивидуальности Тamarы — несет ей бурю страстей, разочарований, надежд. Тамара как бы живет жизнью Демона, чувствует его чувством, пылает его страстью. Но полное слияние героев в этом чувстве оказывается невозможным. Как божественная гармония и «неполная радость земная» чужды натуре Демона, так бурная демоническая страсть приходит в противоречие с натурой Тamarы. Отголосок небесной красоты, она слита с гармонией и красотой земного мира. Не случайно героиня появляется перед читателем на фоне кавказского пейзажа, с которым она будет неразрывно связана на протяжении всей поэмы. Но также не случайно при описании портрета Тamarы образы земной красоты (упоминание о «брызжущем фонтане гарема», о ее «влажном взоре», «черной брови» и даже «божественной ножке» — почти профанация идеи божества) переплетаются с образами, напоминающими небеса и божество: луч луны, полночная звезда и, наконец, рай, как отголосок золотого детства человечества.

«Небо» Тamarы — это красота, чистота, гармония. Отблеск идеала она вносит и в свое самоотверженное чувство. Прекрасное идеала — способность к утверждению, к гармонии с миром — воплощается здесь в земной, горячей и искренней любви. Так контрастные до сих пор планы земли и неба выступают как сопоставимые, одноплоскостные: красота земли — жизнь — сопоставляется с красотой небес — идеала. Но параллельная антитеза: жизнь — смерть, из которой автором, безусловно, принимается только первое, нарушает равновесие в этом сопоставлении. Красота небес начинает «играть» здесь лишь благодаря тому, что им придается прелесть жизни — атрибута земли:

Она страдала и любила —  
И рай открылся для любви!

Доступный гармоничной Тамаре мир небес и идеала недоступен вечно сомневающемуся, несущему в себе яд отрицания Демону. Но сила сомнения и отрицания является в герое и выражением силы его свободной, не покоряющейся «богу» — судьбе и власти — индивидуальности. Поэтому в определенный момент Тамара и Демон выступают у Лермонтова как равновеликие силы, из которых каждая утверждает одну из сторон романтического идеала: Тамара — красоту возвышенного и «земного», пылкого и самоотверженного чувства; Демон — силу яркой, самобытной личности, восстающей против всего, что сковывает ее свободное проявление. Поднимая своего героя на вершины «высокого зла», богоборчества, Лермонтов выдвигает на первый план и проблему любви как идеала, не только воплощая его в символических образах бога и небес, но и вкладывая страстную жажду этого идеала в душу самого героя. Стремясь к этому идеалу, как к любви и гармонии, к отрицанию ограниченности индивидуализма — к общему, Демон в то же время и противостоит ему как яркая и самобытная личность со своим индивидуальным протестом, со своей индивидуальной трагедией.

Этот последний мотив красной нитью проходит через все творчество поэта. Детально отразившись в ранней лирике Лермонтова, он повторяется и в его поздних стихотворениях, где с той же силой звучит «демоническое» сомнение и отрицание («Не верь себе...», «И скучно и грустно...»), где сильный, по обреченный «демонический» характер раскрывается в стихотворениях демонической темы («Не смейся над моей пророческой тоскою...», «Гляжу на будущность с боязнию...», «Над бездной адскою блуждая...» и др.), где в безысходном, трагическом стихотворении «Благодарность» происходит новое, не менее бурное, не менее роковое столкновение лирического героя с творцом. Построенное на парадоксе («...благодарю... За все, чем я обманут в жизни был...»; «Устрой лишь так, чтобы тебя отпые // Недолго я еще благодарил»), выдержанное целиком на сближении контрастных понятий («отрава поцелуя», «месть врагов», «клевета друзей»), это стихотворение, написанное в 1840 году, свидетельствует о постоянстве демонической линии в творчестве поэта и в сопоставлении с близкими к нему по времени создания стихотворениями типа «Молитва» («Есть сила благодатная //

В созвучье слов живых, // И дышит непонятная, // Святая прелесть в них...»; «И верится, и плачется, // И так легко, легко...») демонстрирует закономерность сочетания и в его шедевре этих двух, казалось бы, столь противоположных, но столь характерных для романтического мирозерцания тенденций — тяги к *идеалу* как к общему и утверждения могучей *индивидуальности*, трагически противостоящей этому общему; стремления к любви и утверждению и противопоставления ему «зла» отрицания и богоборчества, мечты о счастье и гармонии — и вечной трагедии одиночества и душевного разлада.

### III

Выросшая на почве богатой культурной и художественной традиции поэма «Демон» может быть понята во всем ее своеобразии лишь в контексте русской и мировой литературы нового времени.

Осмысленный как сильная и сложная человеческая индивидуальность, лермонтовский Демон — это одно из наиболее характерных воплощений романтически настроенной личности и в то же время «мировой тип» широчайшего обобщения.

Несомненна близость Демона к «сатанинским» персонажам. Восходящий в европейской традиции к библейской легенде о «злом духе», Сатана (Люцифер, Мефистофель) широко представлен в средневековой литературе, где он выступает воплощением абсолютного, метафизического зла. Мрачная фантазия средневековья наделила это существо всеми пороками человека, придав ему, однако, нечеловечески уродливый облик. Страшным чудовищем рисует Люцифера Данте:

О, если веки он к творцу возвел  
И был так дивен, как теперь ужасен,  
Он истинно первопричина зол.

*(Перевод М. Лозинского)*

Традиция изображения Сатаны жестоким и уродливым «врагом человека» переходит из средневековой литературы в поэзию нового времени, рождая соответствующие образы в творчестве Клопштока и Соути, Шатобриана и Жуковского. Однако сложные пути становления этого типа в мировой культуре и искусстве, позволяющие вложить в образ Сатаны богатый, много-

значный смысл, приводят к тому, что уже в отдельных произведениях средневековой литературы он начинает выступать в ином качестве. Таковы, например, немецкие народные книги о докторе Фаусте, заключающем пакт с Сатаной не во имя зла, но во имя познания, всемогущества человеческого разума.

Глубокое переосмысление получает образ Сатаны в творчестве певца английской революции Мильтона. В его поэмах «Потерянный Рай» и «Возвращенный Рай» Сатана предстает как яркая, могучая индивидуальность, как негасимый борец против тирании и насилия во имя свободы человеческой личности. Известная близость легенды об изгнании Архангела, легшая в основу сюжета этих поэм, к греческому мифу о бунте титанов приводит к слиянию в образе мильтоновского героя сатанинских и титанических мотивов. Поэтому Сатана предстает здесь как сложная, противоречивая *человеческая* натура, величественная и в то же время ужасная, покоряющая своей гордостью и отталкивающая безграничной злобой. Это слияние элементов добра и зла в натуре мильтоновского героя еще недостаточно органично, однако именно оно делает его героя далеким предвестником романтического Демона.

В иной ипостаси выступает образ Сатаны в творчестве Гете. Его Сатана, Мефистофель, предстает — в духе идей Просвещения — носителем сомнения и скепсиса, разъедающего сознания. Это *дух отрицающий*. Соединение мефистофельского отрицания с фаустианской жаждой познания и творчества приводит к тому, что «зло» выступает у немецкого поэта в совершенно ином качестве — как принцип вечного движения, обновления, как фермент мирового развития.

Из Библии и средневековых мистерий, а особенно — из произведений Мильтона и Гете — образ Сатаны переходит в романтическую литературу, где он представлен исключительно широко: трудно найти хотя бы одного крупного романтика XIX века, который в той или иной форме не отдал бы дань этому мотиву.

Обращение поэтов-романтиков к образу Сатаны объясняется их интересом к средневековой и связанной с ним христианской религии. В свою очередь, интерес к средневековой связан с характером эпохи, породившей романтизм, эпохи разочарования и отчаяния, гибели прекрасных надежд и торжества социального зла.

Именно разочарование в действительности, страстная ненависть к царящему вокруг злу (так же, как у другой группы романтиков — страх перед «злом» социального мятежа) диктует писателям этой эпохи стремление воплотить наблюдаемое в реальной действительности зло в предельно сгущенной, скопцентрированной форме в образе его библейского владыки и повелителя. При этом приверженность к христианской религии, мистицизм и ортодоксальность определенной группы романтиков приводят к тому, что Сатана предстает в их произведениях в традиционной, библейской трактовке. Таков, например, Сатана в «Мучениках» Шатобриана, где он выступает как злобная карикатура на революционера. В духе христианской традиции врагом человека и воплощением «предвечного» зла рисуется Сатана и в «Видении суда» Соути. Прямо противоположную трактовку дает библейскому «врагу» великий современник и соотечественник Соути, Байрон. В сатире, пародирующей произведение Соути, Байрон комическими, даже гротескными чертами изображает «крайне вежливую», «холодную» беседу двух начал — Добра и Зла, которых «в поединке... стравил насильно рок». Лишь на мгновение (при своем появлении) напоминающий величественного героя Мильтона, Сатана рисуется здесь хитрым дьяволом, ловким чертом, умело обдывающим свои делишки. Здесь Байрон идет не только за средневековой народной поэзией, добродушно подсмеивающейся над чертом, но и за литературой Возрождения и Просвещения, использовавшей библейскую символику в целях развенчания и осмеяния религии. Подобный подход можно найти и у некоторых других романтиков (например, Гейне). Однако в целом прием сатирического снижения библейских персонажей мало характерен для романтиков. Их манере свойственно скорее переосмысление библейской символики, позволяющее придать старым мифам новую жизнь.

Наиболее ярким примером такого переосмысления не только отдельных образов, но и целых эпизодов является одно из величайших созданий Байрона, «Каин».

Рисуя первого убийцу «первым бунтарем» и «страдальцем за человечество» и развенчивая его благочестивого брата как жалкого труса и раба, Байрон пере-

осмысляет также образы бога и его антагониста, Сатаны, изображенного здесь в виде Люцифера. Рационалистические сомнения Каина («А для чего живу я? И почему несчастен ты? И все?.. Тогда откуда зло, если он добр?») и гордое утверждение духа и истины, звучащие в словах Люцифера («Дух не может угашен быть, коль стал он сам собой... он создан царить»; «истина по сути быть не может не благом...»), подготавливают коренной переворот представлений, и на вопрос Люцифера:

Кто ж Демон? Тот ли, кто  
Вам не дал жизни, вль другой, желавший  
Вам дать бессмертье в радости и мощи  
Познанья?—

*(Перевод Г. Шенгели)*

поэт отвечает всем своим произведением, рисуя бога «всемогущим тираном», «пеистребимым, внепредельным деспотом», а его антагониста, Люцифера,— новым титаном борьбы за свободу и права человеческой личности, пробуждающим в душах людей жажду знаний, истины и справедливости.

Но «Демона» сближает с произведениями Байрона не только эта основная для английского поэта, богоборческая линия. Как позднее Лермонтов, Байрон взвешивает в своих поэмах и мистериях добро и зло, любовь и ненависть, утверждение и отрицание и показывает их сложное переплетение в человеческом характере. Поэтому герой «Демона» близок не только величественному Люциферу, но и таинственному, разочарованному Ларе, гордому, постигаемому Копраду, страстному, ищущему и страдающему Каину.

Важной точкой соприкосновения в поэмах Лермонтова и Байрона оказывается и изображение героя в двух основных измерениях — в любви к женщине и в борьбе против угнетения и насилия над человеческой личностью. Но если в произведениях английского поэта центральным моментом остается всегда один аспект — богоборчество, если самая любовь воспринимается его героями в свете «высокого» зла их борьбы («Любовь к тебе есть ненависть к другим»,— говорит Медоре Копрад), то у лермонтовского Демона страсть к утверждению так же сильна, как и отрицание, и ненависть, сталкиваясь с любовью, рождает сложную и своеобразную коллизию. Это сближает «Демона» с

произведениями, восходящими к другому мотиву — мотиву падшего духа, возрождающегося силой любви и страданий («Любовь ангелов» Томаса Мура, «Падение ангела» Ламартина и др.). Однако от произведений Ламартина и Мура поэму Лермонтова отличает непримиримость героя, сила его вражды, безграничность его «зла». Поэтому она близка и другому ряду произведений романтической литературы, наиболее ярко представленному поэмой Альфреда де Виньи «Элоа».

Факт знакомства Лермонтова с поэмой Виньи, опубликованной в 1826 году, подтверждается словами самого поэта, переданными Шан-Гиресем. В ответ на предложение его друга переделать поэму, «отняв у Демона всякую идею о раскаянии и возрождении», Лермонтов ответил: «Плач твой педурен, только сильно смахивает на Элоу, *Sœur des anges* Альфреда де Виньи»<sup>1</sup>. Но эти слова и высказанное вслед затем намерение поэта отложить печатание «Демона» как раз показывают, что распространенное в литературоведении утверждение о влиянии Виньи на Лермонтова<sup>2</sup> сильно преувеличено. Замечание Лермонтова свидетельствует скорее о том, что поэт стремился в своей работе отойти от Виньи. О том же говорят и некоторые словесные формулы «Демона», звучащие как прямое отталкивание от произведения французского романтика. Так, словам героя «Элоа»: «О если б я знал вас, человеческие слезы!» — думается, намеренно противопоставлен образ «тяжелой слезы», которая катится из «померкших глаз» Демона. Эта хоть и «нечеловеческая», но «жаркая, как пламень» слеза — доказательство того, что, в отличие от Люцифера, Демон способен к истинной любви. Очень много даст для понимания каждого образа и другое расхождение.

Я тот, кого любят  
И кого не знают,—

говорит Сатана.

Я тот, кого никто не любит,—

утверждает Демон.

Люцифер Виньи выступает духом *земной любви*, прекрасной, но грешной, сильной, но мимолетной. Демон

---

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 45, 46.

<sup>2</sup> См.: Е. Страхова. Творческий плагиат Лермонтова в поэме «Демон», М., 1909.

Лермонтова, чуждый людям, чужд и мимолюбной, проходящей земной любви. В этом убеждает сравнение слов Люцифера, поэтизирующего человеческие страсти — «желания сердца», «порывы души», «связь тел» и «сокровища крови» — с презрительным замечанием Демона о «мигнотной» любви людей.

Сверхчеловеческое, «нездешнее» чувство Демона поистине прекрасно: его слова, в отличие от слов Люцифера, совершенно искренни. Отсюда — глубокие различия в самой сущности натур героев и в их отношении к героиням: если мимолюбное стремление Люцифера к добру связано с тем, что он устал от зла, измучен своими страданиями, то у Демона оно самодовлеющее, оно связано со способностью героя воспринимать красоту, с его тягой к гармонии. Жажда любви — причем не просто и не только любви к женщине, но любви, тающей в себе возможность возрождения, духовного очищения, любви как способности к утверждению (недаром Лермонтов постоянно сближает одни и те же понятия: «любовь, добро и красота», «любить, молиться, веровать добру»), является, несомненно, чертой самой натуры лермонтовского героя — и без нее так же невозможно представить себе Демона, как пельзы вообразить его без роковой печати отрицания, наложенной на него богом и миром. Страсть к добру, красоте, гармонии изначальна в Демоне, в нем вечно живы воспоминания о тех днях, «когда он верил и любил», и в определенном смысле его стремление вновь обрести их в любви к Тамаре является попыткой героя вернуться к самому себе, отбросив трагический опыт своей судьбы, «веков бесплодных ряд упылый». Таким образом, сравнивая поэму Виньи с поэмой Лермонтова, мы убеждаемся не только в сходстве, но и в существенных различиях образов героев.

Сближающие их черты восходят к общим для Люцифера и Демона предкам — к Сатане Мильтона, к Люциферу Байрона. Они — в силе и величии их протеста против бога, в обаянии их личности, в проникновенности их могучей печали. Но у героя Виньи все это отходит на второй план, дается лишь как отклик прошлого («О где вы, мирные дни, небесные дни?..»); на первом же плане — зло героя, сгущенное, яркое. В поэме Люцифер — не только и даже не столько протестант против жестокого бога, сколько — соблазнитель чистой

Элоа. Лермонтовский Демон в этом смысле существенно отличается от него. «Царь познания и свободы», он и «бич рабов... земных». Но этот момент, глубоко мотивированный в поэме презрением к пошлости и холопству, ненавистью к тирании и насилию, сочетается — в натуре героя — с глубоким ощущением подлинной красоты, вытекающим из стремления к добру. Отсюда — сила и возвышенность его любви, искренность его мольбы об ответном чувстве.

Различия в характере центральных персонажей определяются своеобразием видения мира у русского и французского поэтов и, в свою очередь, приводят к своеобразию концепций их произведений. У Виньи это следование христианской доктрине и спор с ней, это восстание против жестокого бога-тирана — Йеговы Ветхого завета — во имя подлинной, но попорченной чистоты и человечности Христа. Это подчеркивает и подзаголовок его поэмы — мистерия, и эпиграф, взятый из Библии. В поэме Лермонтова элемент богоборчества не менее силен. Но «старому» богу — творцу — здесь не противопоставлен Христос, который у Лермонтова нигде и никак не упоминается. Символы его иные, и не случайно, используя в своей поэме черты мистерии, он все же по-другому определяет ее жанр, называя «Демона» «восточной повестью». Это как бы предостерегает от возможной, слишком прямой, непосредственно религиозной трактовки, в свете которой концепция поэмы кажется лишенной единства и логики.

Отголоски христианской легенды о падшем духе, сочетаясь с элементами восточной легенды о любви небесного существа к земной женщине и накладываясь на мифологический прообраз небесного духа — символа человеческой души, — придают многозначность образам лермонтовской поэмы. Поэтому земля у Лермонтова — это не только обитель греха, но и приют подлинной, глубокой страсти, а небо — не только символ бесстрастия и бездушия, но и «жилище света», торжество красоты мироздания. Поэтому сам бог выступает у него не только врагом Демона и равнодушным зрителем гибели Тамары, но и высшим существом, способным оценить ее прекрасную жертву. Все это связывает поэму Лермонтова не только со скептической поэзией

Виньи и бунтарским творчеством Байрона, но и с произведениями немецкого романтизма и, в частности, с одним из крупнейших произведений немецкой литературы — «Фаустом» Гете.

Первое, что бросается в глаза при сравнении «Демона» с «Фаустом», — это известное сходство их жанрово-композиционной структуры. Как и Гете, Лермонтов использует определенные черты средневековой мистерии, замыкая свою поэму в рамки, воспроизводящую картину небес и сталкивая героя с небесными силами. Поэтому финал поэмы перекликается с эпилогом «Фауста», где происходит «спасение» героя (как у Лермонтова — героини) благодаря вмешательству небесных сил; объясняя необходимость этого «вмешательства», немецкий поэт говорит, что его замысел «легко мог бы расплыться в неопределенности», если бы не получил «благодетельно-органической формы и твердости в резко очерченных образах и представлениях христианской религии»<sup>1</sup>. Приведенные слова Гете раскрывают не только «формальную» причину введения религиозной символики, но и ее значение для изображения «таких сверхчувственных, едва чаемых вещей», как напряженные процессы духовной жизни гетевских героев, роднящие их с героями поэтов-романтиков и позволяющие Гете, может быть, даже ярче, чем это делали романтики, раскрыть одну из важнейших сторон романтического мировоззрения — страстное стремление к совершенству, порыв к идеалу.

Несущий в себе и отдельные черты Мефистофеля — воплощения сомнения и скепсиса, «духа отрицающего» — Демон в определенный момент почти отождествим с центральным героем гетевского произведения. В самом деле, Фауст — особенно Фауст первой части — во многом напоминает романтического героя. Он так же разочарован в жизни, пресыщен схоластической наукой, не удовлетворен своим существованием и стремится к иной, полной и гармоничной жизни. И так же, как герой многих романтиков, он пытается найти путь к такой жизни через любовь к женщине. Благодаря этому в обоих произведениях сходную трактовку получает тема любви, выступающая своего рода идеалом или средством к его достижению. Не случайно мы на-

---

<sup>1</sup> Разговоры Гете, собранные Эккерманом, с. 370.

ходим у обоих поэтов столь характерное для романтизма отождествление любви с божеством, с божественным. У Гете оно звучит в знаменитом монологе Фауста, где, в ответ на вопрос Маргариты, он говорит ей об этом чувстве:

Зови его, как хочешь:  
Любовь, блаженство, сердце, бог!  
*(Перевод Н. Холодковского)*

У Лермонтова это отождествление — в стремлении Демона во имя любви и через любовь примириться с небом и божеством:

Твоей любви святым покровом  
Одетый, я предстал бы там,  
Как новый ангел в блеске повои...

В этих словах — переключка не только между Лермонтовым и Гете. В них как бы звучит отголосок размышлений героев Тика, Новалиса, братьев Шлегелей. Наиболее ярко они представлены героем Новалиса, Генрихом фон Офтердингеном, для которого любовь — это «таинственная гармония нашей самой таинственной сущности», «знак того, что с нами господь». Но глубокое различие между Лермонтовым и Гете, с одной стороны, и названными поэтами — с другой, заключается в том, что в произведениях первых нам рисуется не столько «небесное откровение любви», сколько ее «земная сущность», не столько молитва, сколько страсть. Этим объясняется общий для обоих произведений трагический исход любовной коллизии.

Любовь, гармония, счастье оказываются недостижимыми для мятежного и страстного героя Лермонтова так же, как и для чистого юного Фауста первой части, страсть которого губит Маргариту и, вместо обещанного блаженства, приносит ему лишь «души страдающий разлад», «угрызений жгучий яд» и «ужас, сердцем не изжитый».

Но здесь начинаются существенные расхождения между немецким и русским поэтами.

Гете не случайно рисует любовь Фауста к Маргарите как один из этапов его поисков. Трактующее в отношении к Маргарите в этическом плане, это же явление рассматривается по отношению к Фаусту в ином,

философском аспекте. Гете показывает, что любовь для Фауста — лишь одна из ступеней в его поисках полноты и смысла жизни. Проходя одну за другой все эти ступени, пытаясь найти свой идеал в любви, красоте, власти, герой Гете поднимается до осознания истинного смысла человеческой жизни, который заключается в творческой деятельности на благо людей. Эта «высокая и чистая деятельность» приводит Фауста к слиянию с Землей и людьми, благодаря ей Фауст «очищается» и в плане личных отношений: ему возвращается любовь Маргариты, которая на небесах вымаливает у творца его прощение. Так великий поэт решает проблему индивидуальности, так неустанные поиски его героя увенчиваются победой добра и справедливости.

В поэме Лермонтова положение иное. И объясняется это не только своеобразием творческого темперамента ее автора, но и иным характером создавшей его эпохи.

Сформировавшийся на идеях Просвещения, будучи сам одним из его крупнейших представителей, Гете отражает в «Фаусте» мировоззрение передовых деятелей эпохи восходящего развития буржуазии. Оптимистическое звучание шедевра Гете, рассматривающего историю человечества в духе постоянного прогресса, пронизывающая произведение *идея утверждения и творчества* противостоит *идее отрицания*, господствующей в поэзии Байрона; отражающая страстный протест великого романтика против пороков пореволюционной буржуазной действительности, эта идея питается как силой ненависти к этой действительности, так и не исчерпанными еще возможностями борьбы и сопровождается нередко характерным для романтизма пессимистическим взглядом на историю человечества. Лермонтов же, сын одной из наиболее реакционных в истории России эпох, чреватой в то же время важнейшими свершениями, — эпохи кризиса декабризма как мировоззрения и начала поисков верной революционной теории, — не может остановиться ни на байроновском отрицании, ни на гетевском утверждении. Скептицизму Байрона он противопоставляет горячую веру в существование идеала, гетевскому разрешению противоречий — страстное отрицание. Именно поэтому произведение Лермонтова трактуется уже его

современниками и в духе Байрона — как «с небом гордая вражда», и в духе Гете — как порыв к идеалу. И обе эти трактовки глубоко справедливы: они раскрывают и «сатанинское» и «фаустианское» в образе Демона, и философский аспект поэмы, и ее социально-исторический подтекст. Но своеобразие Лермонтова заключается в том, что в его поэме, отражающей эти основные аспекты внутреннего мира передовой личности его эпохи, происходит не просто слияние, но и глубокий синтез этих начал, порождающий новое явление литературы нового времени — демонизм.

Этот синтез определяет не только своеобразие идейной концепции лермонтовской поэмы, которое заключается в оригинальной трактовке общеромантических мотивов, и прежде всего центральных для демонизма мотивов протеста и любви (мысли и чувства, действия и созерцания, отрицания и утверждения, добра и зла), но и специфическое художественное оформление этих мотивов.

\* \* \*

В русскую поэзию первые, еще отдаленные предвестники демонических настроений входят с поэзией ранних романтиков Жуковского и Андрея Тургенева.

Взрыв «демонических» настроений происходит в России в 30-е годы прошлого века — в период, непосредственно следующий за подавлением восстания декабристов и характеризующийся, с одной стороны, жестокой правительственной реакцией, а с другой — кризисом дворянской революционности. Именно в этот период усиливаются и приобретают особую остроту те настроения тоски, разочарования и скептицизма, которые возникали и раньше у наиболее передовых, мыслящих представителей русской интеллигенции, воспринимавших действительность более широко, в плане общеевропейского исторического процесса. В 30-е годы нет ни одной выдающейся личности, которая не томилась бы под гнетом общественных учреждений николаевской России, которая не ощущала бы оков, связывающих все мысли и чувства, не стремилась разбить эти оковы и в то же время не мучилась кажущейся бесперспективностью общественного развития, неразрешимостью

человеческих сомнений, отсутствием положительного идеала. Осмысленные художественно, эти настроения находят отклик в творчестве таких часто противоположных по своей ориентации и неравнозначных по таланту поэтов, как Полежаев и Подолинский, Шишков и Баратынский, Тепляков и Тютчев, Ключников и Красов. Глубокие различия в мировоззрении, творческой манере названных поэтов приводят к тому, что все эти настроения отражаются в их поэзии с различной силой, в различном осмыслении и трактовке. Но характерно, что все они прибегают для их выражения к одному и тому же кругу символов, в котором образы земли и неба, ада и рая, сатаны и божества, злых и добрых духов сконцентрированы вокруг одной, центральной фигуры — Демона.

Одним из ранних демонических образов в русской литературе можно считать Дива из поэмы Подолинского «Див и Пери».

Произведение Подолинского восходит к поэме Т. Мура «Лалла-Рук» и строится на распространенных общеромантических мотивах. Светлой Пери, сохранившей и на земле «отпечаток небесного начала», Подолинский противопоставляет образ «злобного, мрачного» Дива, охваченного «гневом и враждой» к богу, скитающегося как тень и клянущего свое существование, не знающего ни смерти, ни надежды на счастье. Однако, в отличие от демонических героев Мильтона и Гете, Байрона и Пушкина, Див не противопоставлен богу, как носитель идеи отрицания, он — не дух мятежа и познания, несущий людям правду о боге.

Ты ни в ком не растравил  
Страшной мысли возмущенья...—

говорит ему Пери. Именно в этом — залог его возможного спасения.

Див! Надейся и молись!  
Грех искупишь ты молением!..-

И добро побеждает: в «преступном» пробуждается «тайный совести укор», он признает свою вину и правосудие владыки, обращается к добру, совершает «достойные дела» — и в награду возносится на небо.

Улавливая в сюжете, героях и даже в отдельных выражениях поэмы Подолинского некоторые черты,

предсказывающие лермонтовского «Демона», мы вместе с тем сразу же видим и глубокие различия между этими двумя произведениями. Примирительному тону поэмы Подолинского противостоит бунтарский дух «Демона», бледному и слабому Диву — могучая фигура лермонтовского героя. Поэтому в данном случае можно говорить не о сходстве, а лишь о параллелизме отдельных художественных элементов и об общности мотива, приводящей к различным, прямо противоположным результатам. Иное наблюдается при сравнении поэмы Лермонтова с произведениями Пушкина.

Исследователями отмечены многочисленные переклички Лермонтова с его великим предшественником — в том числе и в произведениях интересующего нас «демонического» цикла. Немало написано о близости к лермонтовской поэме стихотворений Пушкина «Демон» и «Мое беспечное незнание», замысла о «влюбленном бесе», набросков о Фаусте<sup>1</sup>.

Пушкина привлекает прежде всего гетевская трактовка проблемы «зла». Это подтверждается не только его набросками к «Фаусту», но и написанным еще в 1823 году стихотворением «Демон». Поэт говорит в нем о каком-то «зломом гении», который посещает его в «часы надежд и наслаждений» и «своими язвительными речами» вливает в душу поэта «хладный яд»:

Несистоимой клеветою  
Он провиденье искушал;  
Он звал прекрасное мечтою;  
Он вдохповеенье презирал;  
Не верил он любви, свободе;  
На жизнь насмешливо глядел —  
И пичего во всей природе  
Благословить он не хотел.

В комментарии к своему стихотворению Пушкин связывает эти настроения с разочарованием, приносимым

---

<sup>1</sup> См.: Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин. — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1941; Д. Д. Благой. Фауст в аду (Об одном неизученном замысле Пушкина). — В кн.: От Каптемира до паших дней, т. 1. М., «Художественная литература», 1972, с. 286—303.

жизненным опытом, и, вслед за Гете, нарсекает своего Демона «духом отрицания и сомнения»<sup>1</sup>.

Вскоре за «Демоном» появляется близкое к нему по настроению и звучанию стихотворение «Мое беспечное незнание». Но в центре его — уже не «лукавый демон», посещающий поэта, а он сам, «взирающий его глазами», душа поэта, «звучащая в лад» с неясными словами духа:

Я стал взирать его глазами,  
Мне жизни дался бедный клад...  
. . . . .  
Взглянул на мир я взором ясным  
И изумился в тишине;  
Ужели он казался мне  
Столь величавым и прекрасным?

С особенной силой звучит здесь разочарование в общественном устройстве; социальный протест — результат «прозрения» поэта, которым овладел «дух познания». Этот протест звучит уже совсем по-байронически — как приговор не только порочному миру и пошлым людям, но и целым народам, неспособным отстаивать свою свободу, покоряющимся воле тиранов:

Вы правы, мудрые народы,  
К чему свободы вольный клич!  
Стадам не нужен дар свободы,  
Их должно резать или стричь,  
Наследство их из рода в роды  
Ярмо с гремящими да бич.

Эта убийственная ирония и пылкий романтический протест появляются здесь, разумеется, не только под влиянием Байрона: они отражают настроения поэта в кризисные для него 1823—1824 годы — годы подавления европейских освободительных движений, победы реакции в Европе. Как и во многих других случаях, Пушкин опережает здесь развитие русской общественной мысли, отражая, по сути, те настроения, которые станут характерными для русского общества лишь в следующее десятилетие. Но особенный интерес для нас представляет небольшое стихотворение Пушкина —

---

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII. М., «Наука», 1964, с. 37.

«Ангел», созданное в 1827 году и раскрывающее, по сути, ту же тему.

Несколькими штрихами здесь рисуется аллегорическая сценка, смысл которой в столкновении двух противоположных стихий, начал и, может быть, человеческих характеров. Встреча «мрачного и мятежного» демона — «духа отрицанья, духа сомненья» — с «нежным» ангелом рождает в его душе «жар невольный умиленья». И это «умиленье», не снимая отрицания и сомнения, заставляет демона поверить в существование добра:

«Прости, он рек, тебя я видел,  
И ты педаром мне сиял:  
Не все я в небе непавидал,  
Не все я в мире презирал».

Многозначительно это «не все». Оно таит в себе не отказ от «зла» сомнения, но и не попытку противопоставить ложному «добру» пусть и высокое «зло» полного отрицания; его сущность — это поиски более гибкого, более глубокого и более верного решения, соответствующего в равной мере таким высоким порывам человека, как порыв к любви, добру и красоте, и — стремление к свободе и познанию, к утверждению независимости и силы личности.

Отрицание и утверждение, сомнение и вера, ненависть и любовь — борение всех этих чувств определяет, как мы убедились, и настроения лермонтовского героя, может быть и задуманного как отклик или своего рода продолжение темы, намеченной Пушкиным. Лермонтов как бы берет ситуацию, намеченную его великим предшественником, и рассматривает в своей поэме возможность возрождения «злого» героя, сочетание в его душе самых возвышенных положительных чувств с самым глубоким отрицанием.

Это и придает Демону своеобразие, в равной степени отличающее его от героев Байрона и Вильяма Мура и Ламартина, Полежаева и Подолинского. Но герой Лермонтова и его поэма отличаются и от произведений Пушкина. Об этом ясно говорит сравнение их романтических героев и отношения к ним их создателей.

Вступая в литературу, Лермонтов нашел в ней романтического героя, нарисованного в «Кавказском

пленнике», а затем в «Цыганах» — разочарованного и умного, но пассивного и эгоистичного. Это был далекий предшественник «лишнего человека», образ, несмотря на свой явно романтический колорит, уже несущий в себе и зародыши реалистической трактовки романтического характера. Пылкий романтик, Лермонтов в своих ранних произведениях как бы прямо противопоставляет такому герою свою версию. Это либо прекраснодушный юноша с возвышенными и благородными мечтами, нарисованный в его ранних драмах, либо охлажденный и «злой» герой ранних поэм и лирики. Черты обоих этих типов сочетаются с самого начала в центральном персонаже поэмы «Демон». В ходе ее создания поэт все глубже вскрывает корни и сущность его «зла», все тоньше и диалектичнее показывает соотношение этого «зла» с зернами «добра», но заглушенными в душе героя. Таким образом, почти не меняясь в основных координатах своего духовного мира, образ Демона несравненно совершенствуется в художественном отношении, его «зло» все полнее раскрывается как «высокое» зло богоборчества и как «действительное» зло скептицизма и рефлексии, противопоставляющее его земле и людям. Такое видение, несомненно, многое заимствует от Пушкина, от его противоречивого романтического героя. Но силу и художественную убедительность ему придает также собственный жизненный опыт поэта. Особенно ясно это становится при сопоставлении с ранними вариантами «Демона» его последней редакции.

Автор этой редакции — уже не пылкий юноша первых вариантов и не молодой аристократ, впервые остро ощутивший свой разрыв с обществом. Это человек, преследуемый правительством, сосланный «с милого севера в сторону южную» и прошедший суровую школу кавказской службы — с ее трудностями, лишениями и опасностями. Это человек, целыми месяцами живший в обществе солдат, ночевавший у их походного костра, деливший с ними пищу — и, конечно, не только пищу. Глубокая чуткость Лермонтова и заложенный в нем с детства интерес к народу — его жизни, его творчеству — приводят поэта к сближению с этими простыми людьми. Он глубже проникается народными интересами (см. «Завещание», «Валерик»), в нем созревают и укрепляются демократические настроения,

занимающие место «субъективно-салонного взгляда на жизнь» (Белинский), который в известной мере характеризовал его раньше. В нем утверждается мысль о силе и значительности народа, его причастности к подлинной красоте жизни («Бородино», «Родина»). У него появляется убеждение, что «хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого»<sup>1</sup>.

В свете этих изменившихся взглядов и рассматривает и «судит» теперь поэт своего героя — и романтического героя вообще. Не случайно в некоторых из его последних произведений наблюдается уже явный пересмотр отдельных «демонических» мотивов и символов (например, «Валерик» с характерными заявлениями: «Душою мы друг другу чужды, // Да вряд ли есть родство души...», «У бога счастья не прошу // И молча зло переношу») и — момент еще более характерный — попытка найти конкретное социальное наполнение понятия идеала, связать его с народом, с подлинным гуманизмом простого человека («Бородино», «Поэт», «Родина», «Валерик» и др.), с «верой гордою в людей и жизнь иную» («Памяти А. И. Одоевского»). Развивая мотив, прозвучавший уже в «Сашке»: «...я совсем не моралист, — // Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу», — Лермонтов в своей знаменитой «Думе» гневно клеймит «постыдное» равнодушие к добру и злу, раскрывая «зло» и как тираническую власть, и как «малодушие» и «рабство» перед этой властью. Социальные источники зла — обусловленность его не загадочным «роком», а порочностью человека и — шире — целых социальных слоев и структур: света, двора, всего самодержавно-крепостнического строя царской России — освещаются поэтом в таких стихотворениях, как «Прощай, немытая Россия», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Смерть поэта». Но наиболее широко и полно многосторонние истоки и причины «зла», перенесенного на иную почву и понятого во многом по-новому, раскрыты Лермонтовым в его романе «Герой нашего времени».

---

<sup>1</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 297.

Произведение, свидетельствующее об обретении Лермонтовым новой художественной манеры и закладывающее в русской литературе традицию реалистического психологического романа<sup>1</sup>, «Герой нашего времени» вместе с тем непосредственно наследует и романтической традиции. Это сказывается прежде всего на изображенных в нем характерах. Романтическими чертами наделены и пылкие горцы, и мужественные контрабандисты, и мечтательная Мери, и глубоко чувствующая Вера. Романтический максимализм, «тревога души», страстный порыв к свободе и целый ряд других черт, свойственных герою романтического произведения, присущ и самому Печорину. В «Журнале» Печорина романтические стороны его натуры получают нередко и романтическое освещение: герой называет себя здесь «злодеем», сравнивает с «убийцей», «палачом и предателем» и даже уверяет, что он «иногда понимает Вампира». Те же романтические акценты звучат и в описании Печориным его собственных поступков, мыслей и настроений. Здесь и «злоба» героя по отношению к Грушницкому и «водяному обществу», и его «непрерывная борьба» со светом и детски чистые слезы, проливаемые над трупом павшей лошади, когда, не догнав Веру и воспринимая это как гибель всех своих надежд, он в экстазе «молился, проклинал, плакал, смеялся...».

Романтические черты в натуре Печорина отмечают и другие персонажи романа. Его необычайную способность привлекать к себе сердца замечает даже наивный, но не лишенный проницательности Максим Мак-

---

<sup>1</sup> Проблема художественного метода лермонтовского романа широко дискутируется в современной науке. Как произведение реалистического романа рассматривает В. А. Мануйлов, «чисто» романтическим считает его К. Н. Григорьян (см. доклады обоих ученых на V Всесоюзной лермонтовской конференции 1962 г. в сб.: М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963). Об элементах романтизма в реалистическом произведении см.: Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957; У. Фохт. Пути русского реализма. М., 1963, с. 200—223. Свообразна концепция Б. Т. Удодова, раскрывающего в лермонтовском романе «синтез романтизма и реализма». См.: Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса (характер, метод, стиль, жанр).— В кн.: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Воронеж. Изд-во Воронежского ун-та, 1964, с. 3—109.

симыч, а Вера, явно находящаяся под влиянием романтической литературы, раскрывает в своем письме, в экзальтированных декларациях, реально существующие черты человека, которого она хорошо узнала: «...в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно...»

Однако, широко используя в «Журнале» героя и в письме Веры стилистические приемы романтической литературы, столь ярко раскрывающие реальные черты натуры Печорина, Лермонтов отнюдь не сводит к ним способы характеристики героя. Наряду с упомянутыми выше «романтическими» эпитетами в романе очень часто звучит восходящее к реалистической, прежде всего пушкинской, литературе определение «добрый малый» (см. Пушкин об Онегине: «Иль просто будет добрый малый, // Как вы да я, как целый свет», и Лермонтов о «Сашке»: «Пою, смеюсь. — Герой мой добрый малый»). Это определение конкретизируется Максимом Максимычем, которому этот «таинственно прекрасный» в глазах Веры герой предстает как «тоненький, белепый юпоша», светский «франт» или «славный малый».

Иногда характеристики, восходящие к романтизму и реализму, сталкиваются. Так, называя себя «злодеем», Печорин тут же добавляет: «или глупец?» То же слово приходит ему на ум, когда он высмеивает мечту о Бэле как об ангеле, «посланном ему сострадательной судьбой». Едкая ирония звучит и в рассуждениях героя о том, что жепщиц «столько раз называли ангелами, что они и в самом деле, в простоте душевной, этому поверили, забывая, что те же поэты за деньги величали Нерона полубогом...». И лишь Грушницкий с полной серьезностью говорит о Мери: «это просто ангел», так же как «почти» искренне верит, что сам он «существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям...». Явная ирония в обрисовке Грушницкого оттеняет, как это не раз уже отмечали исследователи, подлинность чувств и переживаний главного героя и подчеркивает «реалистичность» его изображения. О «действительности» героя говорит и сам автор в предисловии к книге. Написанное в 1841

году, это предисловие четко ставит вопрос об авторской позиции по отношению к герою, не учитывать которой мы не имеем права, если не хотим попасть в высмеянную поэтом категорию «молодых и простодушных» читателей с их «несчастной доверчивостью... к буквальному значению слов». Может быть, ощутив после выхода первого издания романа недостаточно четкое разграничение в нем автора и героя, может быть, откликаясь на замечания, высказанные Белинским в статье о «Герое нашего времени», Лермонтов ставит здесь этот вопрос очень четко, говоря о том, что книгу его нужно читать как произведение о действительном герое, видя в Печорине не натуралистический слепок с одного человека и не новый вариант «романтического злодея», а «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии».

Вопрос о понимании человеческой личности, ее истоков и соотношения с окружающей средой, о художественной природе образов, о субъективности и объективности, об авторской дистанции по отношению к герою — одним словом, о художественном методе романа — наиболее убедительно решается при сопоставлении «Героя нашего времени» с поэмой «Демон». Сложное переплетение планов «реального» и «фантастического», при явном преобладании последнего в поэме и — перенесение всего действия романа в сферу реальной действительности России 30-х годов прошлого века; обобщенно-символические, приподнято-идеализированные романтические образы «Демона» и реалистические типические характеры — пусть и обрисованные с различной долей полноты — в «Герое нашего времени». Проникая глубже в структуру обоих произведений, мы наблюдаем не менее существенные различия в способах выражения авторской позиции.

Глубокий лиризм, пронизывающий все монологи Демона, все отзывы о нем других героев, является одним из основных приемов раскрытия образа, характерным для жанра романтической поэмы. Восприятие Демона Тамарой как «духа лукавого» прямо перекликается с авторским «лукавый Демон» и «злой дух». «Обвинения» Ангела: «дух беспокойный, дух порочный» и «мрачный дух сомненья» — звучат в лад с мрачными и восторженными характеристиками самого поэта: «злой» и «гордый дух». Противоположная ипостась

Демона как «страдальпа» также не только улавливается Тamarой, но и комментируется самим поэтом. Таким образом, многосторонний, на первый взгляд, «суд» над героем различных персонажей сводится, по сути, к небольшому количеству равнозначных сценок, неизменно окрашенных тонами романтической субъективности и экзальтации. Отсюда романтическое звучание всей поэмы, использование элементов легенды и мифа для создания той атмосферы приподнятости, того характерного для жанра элемента «воспевания»<sup>1</sup>, которые, вуалируя, песнопению, имеющиеся в поэме элементы пристального и во многом объективного раскрытия сложной и противоречивой натуры, рисуют Демона прежде всего как *героя*. В романе прямая этическая оценка поведения и натуры Печорина намеренно завуалирована, чему помогает сложная повествовательная структура романа, с двумя его основными «рассказчиками» — Печориним и странствующим офицером, кроме которых слово предоставляется Максиму Максимычу (хотя его рассказ и явно «стилизован» странствующим офицером), Вере (в ее письме) и, наконец, самому автору (в предисловии к роману). Глубоко запрятанный, авторский взгляд на героя раскрывается в самом романе в описании поведения Печорина, его взаимоотношений с окружающими, в его собственном «суде» над собой и в «суде» над ним других персонажей. Все это вместе взятое и позволяет практически свести героя с неба на землю и совсем по-иному, чем в поэме, раскрыть его характер, показать его не только героем, но и *героем времени* и в ином, «реальном» аспекте осветить глубочайшие истоки противоречивости его натуры. В результате центр тяжести переопределяется с воспевания героя — ужасного и величественного в «Демоне» — на изображение, раскрытие, объяснение, анализ его натуры в «Герое нашего времени».

Своеобразие художественного метода, специфика жанра обусловлены существенными различиями в постановке и решении многих общих для «Героя нашего времени» и «Демона» тем и проблем. В центре ро-

---

<sup>1</sup> А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. Изд во Московского ун та, 1955, с. 10—11 и др.

мана — в особенности «Журпала» Печорина — стоят те же, что и в «Демоне», проблемы любви, счастья, свободы, смысла жизни и назначения человека. Но раскрываются они по-иному. Как бы откликаясь на «Демона», Печорин говорит, что он «пережил» то время, когда его волновали страсти, когда он был способен к пылкой и горячей любви. И хотя в рассказе «Бэла» мы видим, как его захватывает сильное чувство, явно напоминающее страсть Демона к Тамаре, и хотя в «Княжне Мери» — в упомянутой выше сцене — он оказывается еще способным к пылкому порыву, в центре романа стоят размышления героя о своей неспособности к подлинной и глубокой любви. Наиболее близкая к «Демону» — вплоть до мотива ангела-спасителя, вплоть до предсмертного поцелуя, в котором героиня, казалось, «хотела передать ему свою душу», вплоть до ее гибели по вине героя — история «Бэлы» дает все же иные, иногда прямо противоположные мотивировки тех же поступков: «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как кокетство другой», — говорит Печорин Максиму Максимычу, а позднее, глубже вдумываясь в причины своей неудовлетворенности, записывает в дневнике: «Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания». Совершенно ясно, что если в поэме — рассматриваемой нами сегодня в контексте всего творчества Лермонтова, в том числе романа «Герой нашего времени», — и «рассматривается» эгоцентризм Демона, то в целом колоссальная, «нездешняя» страсть героя, не знающая пределов и границ, предстает неизмеримо более возвышенной и в конечном счете идеализированной, чем протекающая порывами, недолговечная любовь Печорина. Зато нет в романе и «экзальтации зла», идеализации темных сторон натуры героя. Равнодушию и презрению Демона к миру природы здесь противостоит неизменная и искренняя любовь к ней Печорина, и именно в его описаниях картин природы прорываются те лирические ноты, которые приоткрывают взору читателя

положительные возможности его натуры, убитые обстоятельствами.

Как бы прямо противопоставлены «демоническим» и рассуждения Печорина о счастье. Изверившийся в возможности счастья как любви, Печорин говорит, что для него это — «насыщенная гордость», эгоистическое обладание чужой душой. Порывы к очищающей любви более недоступны охлажденному и разочарованному герою. Единственное, что он еще ценит, — это свобода. Наряду с проникновенными строками, посвященными красоте природы, подлинным лиризмом овеяны и мечты Печорина о деятельной, бурной жизни. Одним из моментов слияния автора с героем можно считать лирическое отступление, которым кончается «Княжна Мери» — символом свободы, «желанным парусом», о котором мечтает герой, напоминающий сам себе «матроса, рожденного и выросшего на палубе разбойничьего брига».

Однако и идея свободы сводится в романе «с неба на землю». Реалистическая манера изображения действительности позволяет поставить ее полнее и конкретнее, теснее связав с вопросом об активной деятельности, о смысле и назначении жизни. Сильная, одаренная индивидуальность, Печорин, подобно Демону, берет себе право свободного выбора «добра и зла» в отношениях с окружающими. Он свободен от множества общественных предрассудков, сковывающих поведение других людей. Но при этом его существование не имеет какой-либо определенной, осмысленной цели, что слишком хорошо понимает сам герой. Поэтому, говоря о своей страстной привязанности к свободе, он тут же добавляет: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней?.. куда я себя готовлю? чего я жду от будущего?» И грустный ответ: «Право, ровно ничего» — заставляет его сделать вывод о бессмысленности самой этой «свободы» и пустоте всей его жизни.

Во многом близкий Демону Печорин и существенно отличается от него в этом — одним из основных — моментов, и причина этого различия лежит в способе обрисовки в чем-то сходных характеров. Свобода Демона — при всей его эгоцентрической обособленности, при всем трагизме противопоставленности его свободного существа всему миру, — это черта «сверхчеловека»: «врага небес», «царя познания», «бича рабов... зем-

ных». Эта свобода делает его властелином земли, гонителем ее зла. Конечно, и здесь вполне уместна параллель с Печориным, который с незаурядным мужеством и последовательностью казнит пошлые пороки и мелко страсти. Но спущенная на землю, лишенная демонического обаяния, эта «борьба» слишком скоро обнаруживает свою ограниченность. За отсутствием других возможностей мучимый бездействием герой все вновь и вновь вмешивается в чужие судьбы, разрушает чужие планы, играя «роль топора в руках судьбы», выступая как «необходимое лицо пятого акта». Но он прекрасно понимает, как далека такая «деятельность» от «высокого назначения», которое мог бы выполнить в жизни человек, носящий в душе своей «силы необъятные». И, чувствуя, что он один из таких людей, Печорин с горечью говорит о том, что он «не угадал этого назначения» и «увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных».

В размышлениях Печорина о свободе и борьбе, о «высоком назначении» слышатся отзвуки мечты о полной и осмысленной жизни — об идеале. Но это именно лишь отзвуки, глухие и неопределенные, ибо сам герой разуверился в осуществимости счастья, но видит возможности борьбы. В этом смысле Печорин — это Демон после потери Тамары. Если в центре поэмы — порыв к идеалу, который представляется фантастическому герою прекрасным, хотя и оказывается для него недостижимым, то в центре романа — отсутствие всякого идеала, существование без смысла и цели. И как неосуществимость идеала приводит к трагедии Демона, так отсутствие идеала определяет драму Печорина.

Естественно поэтому, что вопрос об идеале отходит в романе на задний план, уступая место пристальному наблюдению автора над лишенным ореола героем. Но так же естественно и то, что одновременно с созданием «Героя нашего времени» Лермонтов пишет еще одну романтическую поэму, «Мцыри», герой которой воплощает в себе красоту подлинно прекрасного, земного, хотя и романтически отвлеченного идеала родины и свободы. Слова Белинского о том, что Мцыри — это любимый идеал Лермонтова, «это отражение в поэзии тени его собственной личности», как бы указывают на пропасть, которая разверзается между создателем ро-

мана и его героем. Охлажденный и разочарованный, не угадавший своего высокого назначения Печорин — это, конечно, не сам Лермонтов; показывая ряд эпизодов из его жизни, писатель как бы раскрывает с их помощью смысл признаний героя о бессодержательности и бесцельности его существования. Но объяснение неудавшейся жизни Печорина не сводится в романе к его «заблуждениям». «Читая между строк», современники Лермонтова, несомненно, видели и более глубокие причины невозможности для Печорина использовать богатые силы своей души в эпоху безвременья. Внешнюю детерминированность своей судьбы осознает и сам герой, недаром размышляющий в «Журнале» о том, что «гений, прикованный к чиновничьему столу, должен умереть или сойти с ума точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара». Однако Печорин задумывается и о соотношении этой внешней необходимости со своей свободной волей. И здесь наряду с причинами «реальными» — воспитание, свет, общество — он выдвигает и такие возможные причины, как «судьба», «рок», понимаемые на этот раз как «предопределение».

Проходя через весь роман, все эти вопросы особенно четко ставятся в его последней главе, «Фаталист». Связывая вопрос о предопределении с верой «людей премудрых» в разумность мира, Печорин с горечью говорит о том, что некогда эта вера придавала смысл порывам и борьбе человека. Отсутствие какой бы то ни было веры, каких бы то ни было надежд и даже «заблуждений» характеризует, в представлении героя, его поколение. И траурным заключением всего романа звучат слова Печорина о его современниках, которых он противопоставляет людям прошлого: «А мы, их жалкие потомки... мы беспособны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность, и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...»

Процитированный отрывок принадлежит к тем частям романа, где автор наиболее близок к своему герою. Эта близость, реально мотивированная принадлежностью автора и героя к одному и тому же поколению, как бы намеренно подчеркнута самим звучанием фраз, напрашивающимися параллелями с лирикой поэта (ср. «А мы... мы неспособны боле...», и в «Думе»: «Мы иссушили ум наукою бесплодной...»; «Мы жадно бережем в груди остаток чувства...», и, наконец: «...мы вянем без борьбы; // Перед опасностью позорно-малодушны, // И перед властью — презренные рабы»). Но, в соответствии с законами реалистического произведения не отождествляя себя с героем, Лермонтов не вкладывает в его уста конкретных размышлений о власти и рабстве. Он акцентирует прежде всего разочарованность Печорина, но показывает и глубокую тоску героя о подлинной жизни, наполненной богатым содержанием, высокой борьбой. Раскрытая в словах Печорина мысль о невозможности борьбы уточняется автором в заглавии книги и в предисловии к ее второму изданию. Писатель подчеркивает в них связь героя с определенной эпохой — «нашим временем», — а это, как известно, эпоха 30-х годов, эпоха подавления движения декабристов, гибели их надежд и благородных порывов. Как и на протяжении всего романа, причина бессмысленности, бессодержательности жизни такого одаренного человека, как Печорин, извращения его натуры, неосуществимости его благородных порывов раскрыта здесь не в романтическом духе — как обреченность, как печать рока, как вмешательство потусторонних сил, но, прежде всего, как черта современного человека, как «болезнь», причем «болезнь целого поколения», то есть в конечном счете — черта социальная. Одна из главных идей лермонтовского творчества — «зло порождает зло», которая ставилась раньше в общефилософском плане, предельно уточняется и конкретизируется здесь в плане социальном.

Итак, обобщенно-символический образ, выведенный в поэме, уступает здесь место социально и исторически детерминированному типическому характеру, а пылкий романтический протест «Демона» заменяется в «Герое нашего времени» трезвым реалистическим анализом общества. Правда, этот анализ опирается на еще недостаточно полное изображение этого общества, на

известную условность социального фона, но это — именно анализ, не позволяющий, при изображении жизненных явлений, «отклоняться» в идеализацию тех или иных сторон, дающий «больше правды», чем, может быть, хотелось бы современному Лермонтову читателю — то есть смело и ярко вскрывающий общественные пороки. Тот же факт, что при этом писатель не ограничивается одной лишь критикой, что он не только «осуждает» героя, но показывает и все прекрасное, что таит в себе его незаурядная натура, что наряду со строго «реалистическим» объяснением явлений он отводит место и размышлениям о более загадочных или, может быть, менее познанных сторонах нашего бытия, что наряду с полными скепсиса, а иногда и прямо циничными высказываниями героя он дает волю и его романтической мечте — все это и еще многое другое говорит не о романтической манере, а о том, что лучшие завоевания романтизма прочно вошли в лермонтовский реализм, который — вместе с пушкинским — определил своеобразие всего русского реализма XIX века, нигде не впадающего в натурализм, никогда не порывающего с мечтой, не ограничивающегося «разоблачением» и бытописанием, всегда поднимающего — в творчестве Тургенева и Гончарова, Герцапа и Некрасова, Толстого и Достоевского — философские и моральные вопросы и стремящегося, разрешая насущные, социальные проблемы, разгадать и «великие загадки бытия».

О развитии творчества Лермонтова по пути реализма свидетельствует не только роман «Герой нашего времени», но и ряд других произведений последней поры (например, физиологический очерк «Кавказец») и некоторые неосуществленные замыслы. Среди них наибольшее значение для нас представляет начало поэмы «Сказка для детей», связанной с «Демоном» не только общностью тематики и типов, но и самим заглавием, как бы подхватывающим строки его эпилога: «Рассказов, страшных для детей, // О них еще преданья полны...» Как и остальные наброски, поэма не дает слишком определенных указаний на то, в каком направлении она могла бы развиваться и как могли бы выглядеть ее центральные персонажи. Наиболее правомерны догадки о характере героини; подробному описанию его формирования — на фоне картин быта

с элементами социальной мотивировки — и посвящена почти вся сохранившаяся часть поэмы. Однако для нас важнее авторские декларации в ее первых строфах. Это и наброски нового, сниженного изображения «демонического героя», которого поэт намерен представить теперь не «царем, немым и гордым», а «бесом», может быть, «из самых печиповных», не страстным влюбленным, а ловким хитрецом, в котором «кипела не кровь» и речь которого была полна «коварных искушений», присутствующих и в ранних редакциях поэмы «Демон», но уступающих место горячему «соблазну» и искренней страсти — в последних. Но особенно важны в «Сказке для детей» свидетельства автора о его отношении к герою поэмы «Демон», не только подчеркивающие огромное обаяние для самого поэта — особенно в прошлом — образа Демона, но и дающие теперешнее ощущение его — в перспективе трезвого жизненного и поэтического опыта — как «безумный, страстный, детский бред». И не менее важное значение приобретает поэтическая декларация Лермонтова: «Но я, расставшись с прочими мечтами, // И от него отделался — стихами!»

Опыт «Сказки» исключительно интересен в том смысле, что он свидетельствует о попытке поэта нащупать новые средства художественной выразительности в уже опробованном им жанре. Но трудно отделаться от ощущения, что незавершенность «Сказки» — явление не случайное. Так же не случайны и планы Лермонтова, задумавшего перейти к эпическому произведению большого размаха, в котором, возможно, снова появился бы герой, близкий к Печорину. Все это соответствует и общему движению русской и европейской литературы, и судьбе ее центрального героя. По сути, «демоническая личность», в поэтических произведениях романтизма воплотившаяся в образ Демона или близких к нему героев, уже в середине прошлого века переходит в реалистическую прозу, не только изображающую «одного из героев времени», скрывавшегося под экзотическим, фантастическим обликом Демона, но и бьющуюся над разрешением «вечных загадок бытия», неразрывно связанных с духовными исканиями лермонтовского героя. Самым прямым последователем Лермонтова в этом смысле остается Ф. М. Достоевский — страстный критик «демонизма» и создатель

ярких типов, непосредственно последующих демоническим героям Лермонтова. Речь идет прежде всего о Раскольникове, Иване Карамазове и особенно — о Ставрогине, в обрисовке которого предельно обнажаются и возводятся в новый художественный синтез противоречия, характерные для лермонтовского героя.

Но если в этом смысле создатель «Героя нашего времени» является предшественником всей реалистической русской литературы XIX века, то его поэма «Демон» остается самым ярким для русской литературы образцом романтического произведения, своего рода кульминационным пунктом, воплощающим все своеобразие и максимально использующим все возможности романтического художественного метода.

Единственная в своем роде во всей русской и мировой литературе поэма Лермонтова существенно отличается в этом смысле и от произведений его великого предшественника. Следуя за Пушкиным в ряде своих произведений, в «Демоне» — вплоть до последних его вариантов — Лермонтов не пытается, подобно автору «Полтавы», создать реалистическое произведение о геро-индивидуалисте; он остается верным жанру романтической поэмы, рамки которой пытался преодолеть Пушкин, ибо этот жанр позволяет ему раскрыть бунтарскую силу натуры Демона. Показывая мощь и красоту его мятежа, Лермонтов прямо отвечал потребностям эпохи, последовавшей за подавлением восстания декабристов, — когда подобные, пусть и индивидуалистически настроенные бунтари, приобретали особую роль, сосредоточивая и воплощая в себе силы протеста, будя сознание общества. Но своеобразие и силы романтической поэмы Лермонтова не ограничиваются этим.

Завершая свое произведение в рамках избранного сюжета, не нарушая художественной цельности образов и своеобразной системы символов, поэт выражает в нем свои созревшие — по сути, вышедшие за рамки романтического мировоззрения — взгляды на смысл и цель жизни, на положение и назначение личности, на действительность и идеал, но делает это таким образом, что Демон остается романтическим героем, чей порыв к идеалу трагически обречен характерной для эпохи

и для «демонической личности» несовместимостью идеала и действительности.

Таким образом, поэма Лермонтова отражает высочайшее напряжение страстей и противоречий романтически настроенной личности, ставящее ее на грань реализма. Но поэт не переходит за эту грань. В силу исторических условий и потребностей переходной эпохи, страстно и болезненно искавшей идеала, задыхавшейся без него, Лермонтов не ограничивается изображением возвышенного и трагически обреченного героя, но и противопоставляет ему, его неудавшимся исканиям новые нормы жизни и поведения — выражает свой идеал. И в этом ему помогает жанр романтической поэмы-мистерии.

Борьба против бога, так высоко поднимающая Демона, является именно романтическим, символически обобщенным выражением силы и красоты протеста личности против мрачных сил тирании и «судьбы». Не случайно в реалистическом романе «Герой нашего времени» этот протест не столько выражается самим Печориным, сколько доносится косвенно путем раскрытия его образа и изображения общества, превращающего одаренного героя в «лишнего человека». Так же обстоит дело и с воплощением идеала. Если в романе Лермонтов даже и не ставит перед собой такой задачи, в соответствии с принципами создания эпического произведения реалистического характера донося идеал прежде всего «отрицательно», через изображение и критику порочных, уродливых явлений действительности, то в поэме, пользуясь своеобразными «закопами» романтизма, он пытается воплотить этот идеал. Пусть он остается при этом туманным, неясным и противоречивым. Но именно его присутствие — в самой художественной ткани, в идейно-эмоциональном содержании поэмы — приоткрывает взору читателя расстояние, отделяющее героя от его создателя и позволяющее Лермонтову не только отвергнуть в своей поэме «старую истину», но и показать — «хотя бы на горизонте» — свет «новой истины»<sup>1</sup>. Попытка воплощения идеала дает поэту-романтику возможность насытить свое произведение глубоким философским смыслом, внесе

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 555.

в него отблеск закона «отрицания отрицания», отражающего вечный закон духовной жизни человека: старые истины и старая мораль отрицаются Демоном во имя новых истин и новой морали, но и за ними, в силу их противоречивости, их неясности для самого героя, сияет свет новой, более высокой истины, новой, более прекрасной и человеческой морали. Свет этой истины и этой морали и показывает нам «на горизонте» поэма Лермонтова.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. И. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М., «Художественная литература», 1967.

2. Д. А. Гиреев. Поэма Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, Сев.-Осетинское книжное издательство, 1958.

3. А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы).— «Русская литература», 1960, № 4, с. 111—129.

4. Лермонтов в русской критике. М., ГИХЛ, 1955.

5. Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., «Наука», 1964.

6. Ю. В. Манп. Завершение романтической традиции (Поэмы «Мцыри» и «Демон»).— В кн.: Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, Изд-во Ереванского ун-та, 1974, с. 32—62.

7. Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма.— В кн.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». М., «Наука», 1964, с. 76—105.

8. Б. Т. Удодов. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1973.

9. Б. М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени».— В кн.: Статьи о Лермонтове. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961, с. 221—285.

**Логиповская Е.**  
**Л 69** Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М., «Худож. лит.», 1977.

118 с.

Книга Е. В. Логиповской представляет новое прочтение поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». Автор освещает идейно-эмоциональное содержание произведения во всем богатстве его философских, социальных, этических и эстетических представлений, раскрывает значение Демона, как «мирового типа», внесенного русской литературой в художественную сокровищницу человечества.

Л  $\frac{70202-310}{028(01)-77}$  240-77

8Р1

*Елена Васильевна  
Логиновская*

**ПОЭМА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН»**

**Редактор**

*Т. Беднякова*

**Художественный редактор**

*Г. Масляненко*

**Технический редактор**

*Л. Витушкина*

**Корректоры**

*О. Емельянова и З. Тихонова*

**ИБ № 688**

Сдано в набор 21/II 1977 г. Подписано в печать  
A02903 от 11/VII 1977 г. Бумага типограф-  
ская № 1. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 3,75 печ. л.  
6,3 усл. печ. л. 6,192 уч.-изд. л. Ти-  
раж 100 000 экз. Заказ 1121. Цена 25 коп.

**Издательство**

**«Художественная литература»**  
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Ленин-  
градское производственно-техническое объеди-  
нение «Печатный Двор» имени А. М. Горького  
Союзполиграфпрома при Государственном ко-  
митете Совета Министров СССР по делам из-  
дательств, полиграфии и книжной торговли,  
197136, Ленинград, П-136, Гатчинская, 26

