

Игумен Нестор (Кумыш)

# ТАЙНА ЛЕРМОНТОВА

Филологический факультет  
Санкт-Петербургского государственного университета  
Санкт-Петербург  
2011

ББК 83.3(2Рос=Рус)1  
И28

**Игумен Нестор (Кумыш)**

И28 Тайна Лермонтова / Игумен Нестор (Кумыш). — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2011. — 340 с.

ISBN 978-5-8465-1092-0

В основе исследования лежит цельная концепция, которая позволяет прочесть творчество Лермонтова в контексте христианского миропонимания. Автор исходит не из философских построений и религиозных постулатов, искусственно «встраивая» их в произведения, а исключительно из текстов самого Лермонтова. Ненасилие над словом поэта является одним из достоинств книги. Анализируя тексты от ранней лирики к роману «Герой нашего времени», автор не только предлагает новое и подчас неожиданное прочтение ставших хрестоматийными произведений, но и проникает в сокровенную тайну личности поэта. Исследование написано великолепным русским языком, подобные образцы которого редко встречаются в практике филологического анализа.

Книга предназначена для широкого круга читателей.

ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Все мы знаем, что научное исследование как таковое должно держаться на достаточной дистанции от утилитарно-дидактического целеполагания; но мы знаем и другое — лишь жизненный, внеакадемический интерес способен дать энергию также и самой строго научной работе.

*С. С. Аверинцев*

## ОТ АВТОРА

Филологическая наука, стремясь к объективному постижению замысла художественного произведения, увязывает его с литературным, философским, культурным, идейным, мировоззренческим окружением данной эпохи, иначе говоря — помещает его в контекст времени. Существенный недостаток такого метода заключается в том, что произведение искусства нередко без остатка растворяется в прошлом и становится художественной иллюстрацией к тому или иному историческому отрезку. При таком подходе оно неизбежно теряет свою сущность, а тот смыслообразующий компонент, который определяет уникальность произведения и который формирует его последующую жизнь в веках, оказывается нераскрытым.

При исследовании творчества писателя нелишним было бы производить движение в противоположном направлении. Для полноценного понимания произведения необходимо не только вписать, но и, что представляется гораздо более важным, освободить его от своего времени, выделить в нем то, что имеет непреходящее значение, обратить его к вечности. Ведь если произведение сохраняет свою актуальность в изменившихся исторических условиях, если вызывает неподдельный, глубокий интерес у последующих поколений, то это означает, что оно несет в себе непреходящую правду о человеческой жизни, заключает в себе некое надвременное содержание. Любое произведение искусства, перешагивающее барьеры столетий, приковывающее к себе внимание не только настоящего, но и будущего, разрывает связи со своим временем и выводит личность на простор вечности. В силу каких причин, например, драмы Шекспира, написанные в XVI веке, привлекают читателей XXI столетия? Объяснение феномена Шекспира с точки зрения идейных течений эпохи Возрождения нисколько не проясняет этого вопроса. Между тем, как представляется, именно он и является определяющим в творчестве великого драматурга. И если мы не найдем

ответа на этот вопрос, Шекспир так и останется неразгаданным, непочитанным, так и не раскроет нам главных своих тайн. Творчество гения становится понятным только тогда, когда оказывается сопряженным с непреходящей стороной человеческого бытия.

Лермонтов — один из тех немногих авторов, чье творчество может быть раскрыто и понято до конца лишь в том случае, если оно будет рассмотрено в свете тех закономерностей человеческого бытия, которые неподвластны влиянию времени. В своем творчестве Лермонтов выразил универсальные особенности внутренней жизни человека, и приближение к тайне поэта возможно только в том случае, если исследователь постарается увидеть в его творчестве не столько то, что роднит его с современной ему литературной жизнью, сколько то, что глубоко отличает его от своего времени, что связывает его с ценностями, имеющими надвременный характер. Именно это направление и было выбрано мною в качестве основополагающего в исследовании творчества Лермонтова. Думается, что духовное погружение в проблематику творчества великого писателя прояснит его загадочный облик.

Работая над книгой, я стремился также к тому, чтобы мои размышления о поэте не были отвлеченными, не носили кабинетного характера. Мне хотелось сделать книгу полезной не только для узких специалистов-лермонтоведов, но в первую очередь для широкого круга читателей, ищущих в творчестве поэта ответы на те вопросы, которые ставит перед личностью наша современность. Думается, наследие Лермонтова хранит в себе много ценного и может сыграть немаловажную роль в жизни всех тех, кому небезразличен любой опыт противостояния лжи, кто продолжает поиск духовных ориентиров, которые необходимы личности для сохранения себя в истине.

*С.-Петербург, 2010*

## ДРАМА БЫТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО Лирика

Лермонтова принято считать певцом уныния, тоски, разочарования, грусти. У В. О. Ключевского есть небольшой очерк, посвященный памяти поэта, который так и называется «Грусть». С этим установившимся мнением трудно спорить: Лермонтов и в самом деле является поэтом разочарования. Довольно рано он познал ту горечь разлада, которая рождается в человеке от несоответствия запроса души с повсеместной скудостью жизни, обрекающей личность на жалкое прозябание. В 1829 году, в возрасте пятнадцати лет, он пишет стихотворение «Монолог», в котором говорится о том, что нереализованность идеальных устремлений человека, оказавшегося посреди однообразной и монотонной действительности, оборачивается для него преждевременным увяданием душевных сил. *«Глубокие познания, жажда славы, талант и пылкая любовь свободы»* — качества юного поэта, которые настойчиво ищут развития и точки приложения в *«здешнем свете»*, однако косность жизни и повсеместное засилие бездарности делают эти качества ненужными, приводят к тому, что они гибнут в личности без должного употребления. Это вынужденное самоуничтожение приводит человека к состоянию глубокой тоски, угнетенности, к утрате живого интереса к жизни:

Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете.  
К чему глубокие познания, жажда славы,  
Талант и пылкая любовь свободы,  
Когда мы их употребить не можем?  
Мы, дети севера, как здешние растенья,  
Цветем недолго, быстро увядаем...  
Как солнце зимнее на сером небосклоне,  
Так пасмурна жизнь наша. Так недолго  
Ее однообразное течение...  
И душно кажется на родине,  
И сердцу тяжело, и душа тоскует...  
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,

Средь бурь пустых томится юность наша,  
И быстро злобы яд ее мрачит,  
И нам горька остылой жизни чаша;  
И уж ничто души не веселит<sup>1</sup>.

(I, 65)

Читая эти строки, невольно задаешься вопросом: откуда у молодого человека, еще не вступившего в жизнь, могут быть столь безрадостные, беспощадно правдивые о ней представления? Где свойственная молодости окрыленность будущим, где сладкие надежды и многообещающие мечты? Где дерзновенные порывы и безоглядная вера в себя? Где приятные волнения души, вступающей в неизведанную и манящую даль жизни? Где стремления личности испытать свои силы? Ничего этого нет. *«Ничтожество есть благо в здеишем свете»* — вот безрадостное резюме пятнадцатилетнего поэта, с которого он начинает свою жизнь. Это тот вывод, к которому обыкновенный человек приходит после долгих лет мучительных ошибок. Но у Лермонтова такой зрелый взгляд на жизнь сформировался слишком быстро, без приобретения первоначального жизненного опыта. Суровая правда жизни предстала перед его мысленным взором во всей своей неприглядности и наготы, без каких бы то ни было иллюзий, свойственных его возрасту. Он ничего не додумывал в своих представлениях о жизни, ничего не приукрашивал в ней, не идеализировал ее в соответствии с потребностью юного сердца. Он вглядывался в нее трезвым, пронизательным взором и имел редчайшее мужество видеть ее такой, какая она есть на самом деле.

Вместе с тем всю свою недолгую жизнь Лермонтов носил в себе глубокую потребность действия. С раннего детства он привык без остатка отдаваться той деятельности, которую предлагала ему действительность. «Вакации приближаются, и... прости! почтенный пансион, — пишет пансионер Мишель из Москвы своей тетке М. А. Шан-Гирей. — Но не думайте, чтобы я был рад оставить его, потому учение прекратится; нет! дома я заниматься буду еще более, нежели там»<sup>2</sup>. Такое же устройство поэт сохранил и к концу своей жизни, когда оказался в действующей армии на Кавказе. В одном из рапортов генерал-лейтенант А. В. Галафеев, испрашивая награды воевавшему в его дивизии поэту, писал: «...поручик Лермонтов везде первым подвергался выстрелам хищников и во всех делах оказывал самоотвержение и распорядитель-

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. М.; Л., 1958–1959 (далее при ссылках на это издание в тексте указываются том и страница).

<sup>2</sup> Цит. по: Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 67.

ность выше всякой похвалы». В том же духе отзывались о нем и его сослуживцы. Офицер-артиллерист К. Х. Мамацев вспоминал: «Он был отчаянно храбр, удивлял своей удалью даже старых кавказских джигитов, но это не было его призванием, и военный мундир он носил только потому, что тогда вся молодежь лучших фамилий служила в гвардии»<sup>3</sup>.

Увы, жизнь с самого ее начала не оправдывала доверительной открытости поэта и не соответствовала его неистребимой и ничем не заглушаемой потребности в высоком деле. В «Монолог» его *«душа тоскует»*, а *«сердцу тяжело»* в *«однообразном теченье»* жизни только от одной причины: от той ее давящей пустоты и той ее крайней бедности, которые убивают в зародыше лучшие побуждения и стремления человека. Жизнь, не освященная светом высокого служения, исполняла душу поэта разочарованностью. Существование, не согретое лучами преданной, искренней и постоянной любви, исторгало из его уст горькие признания о том, что *«среди бурь пустых томится юность наша, / И быстро злобы яд ее мрачит»*. Только исключительной цельностью натуры объясняется тот факт, что Лермонтов сравнивал эту разочарованность с действием яда, вызывающим в душе смертельное отравление, а отсутствие жизненной вдохновенности неизменно именовал злобой.

Позиция юного поэта может показаться дерзким вызовом бытию, своеобразным протестом, адресованным его Виновнику. Умонастроение, нашедшее отражение в стихотворении «Монолог», может быть расценено противоречащим такому основополагающему проявлению религиозности, как смирение. Но разве древние пророки не носили в своей душе глубокое огорчение и боль от созерцания несовершенного устройства своего общества? Разве они не мучились, как говорит Библия, в своей праведной душе недостатками и пороками той действительности, которая их окружала? Разве их беззащитные и предельно чуткие души не страдали от ее поврежденности грехом? Разве могли они, со своей всечеловеческой совестью, замкнуться в безразличном, отгороженном существовании?

Впоследствии отношение поэта к жизни не подвергнется изменению. Особенность дальнейшего пути Лермонтова в том и заключается, что с этим изначальным, «завышенным» уровнем требований к жизни поэт останется до конца своих дней. Ему не свойственно было, подчиняясь инстинкту самосохранения, приспособливаться и менять что-либо в своих требованиях к жизни. Белинский в 1840 году, то есть всего за год до кончины поэта, удивлялся цельности его натуры. «Я с ним робок, — признавался он В. П. Боткину, — меня давят такие

<sup>3</sup> Там же. С. 499.

целостные, полные натуры, я перед ними благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества»<sup>4</sup>.

В стихотворении «Монолог» нашла свое отражение как исключительная зрелость ума поэта, так и его необыкновенная потребность живого участия в жизни в соответствии с высокими свойствами души. Вряд ли пятнадцатилетний юноша с такими качествами мог рассчитывать на поддержку и понимание в кругу своих сверстников: самим строем своей уникальной личности Лермонтов был обречен на отчужденное существование, на глубочайшее одиночество.

Всего год спустя, когда поэту было шестнадцать лет, в нем обнаружилась еще одна способность, жить с которой в человеческом обществе весьма обременительно: в нем открылась способность пророческого предвидения будущего. В стихотворении «Предсказание» (1830) молодой поэт предвещает России падение самодержавия и то страшное, гибельное разрушение, которое она претерпела в годы революции:

Настанет год, России черный год,  
Когда царей корона упадет;  
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,  
И пища многих будет смерть и кровь;  
Когда детей, когда невинных жен  
Низвергнутый не защитит закон;  
Когда чума от смрадных, мертвых тел  
Начнет бродить среди печальных сел,  
Чтобы платком из хижин вызывать,  
И станет глад сей бедный край терзать;  
И зарево окрасит волны рек:  
В тот день явится мощный человек,  
И ты его узнаешь — и поймешь,  
Зачем в руке его булатный нож:  
И горе для тебя! — твой плач, твой стон  
Ему тогда покажется смешон...

Эти удивительные по своей пророческой точности строки были написаны юным Лермонтовым в эпоху Николая I, в то время, когда довольно трудно было представить себе размах грядущих бедствий российской жизни. Поэт создает картину крушения самодержавных устоев, последующей анархии, кровавого террора и узурпации власти политическим диктатором. В ней нет ни психопатического надрыва, ни эмоционального пережестов, ни излишнего увлечения эсхатологием. Всё это появится в поэзии рубежа веков. Реалистическое и уравнове-

<sup>4</sup> Там же. С. 364.

шенное письмо лермонтовского «Предсказания» предельно сдержанно. Это позволяет предполагать, что картина тотального разорения России увидана была Лермонтовым не в фантазмагорическом, кошмарном сне, а возникла в недрах его сознания по особому действию свыше.

Нет сомнения в том, что глубокие размышления поэта о грядущих судьбах России, завершившиеся интуитивным прозрением, были обусловлены фактами внутри- и внешнеполитической жизни тех лет. Восстание в Польше, революция во Франции, холерные бунты на юге России и многое другое — целый ряд событий поселял в людях обеспокоенность и стимулировал работу мысли не у одного Лермонтова. «Тяжелые времена, Павел Воинович!»<sup>5</sup> — писал не на шутку встревоженный грядущей общеевропейской кровавой распрей Пушкин в письме Нащокину. Он называл время начала 30-х годов XIX столетия столь же опасным, кризисным и судьбоносным, что и время войны 1812 года. Но почему-то только шестнадцатилетний Лермонтов услышал в этих событиях грозное дыхание будущей революции, ощутил ее апокалиптическую поступь и предугадал с пророческой точностью далекий ход развития российской истории. Из одного только этого небольшого биографического факта можно заключить, что Лермонтов был человеком какого-то уникального внутреннего устройства. В оценке его личности и его судьбы слишком неразумно употреблять привычные человеческие мерки.

Еще через год, всего в семнадцать лет, в 1831 году, душа поэта получает откровение совершенно иного порядка: Лермонтов приобщается к сокровенной тайне того блаженного состояния, в котором пребывало человечество до момента грехопадения. Результатом этого откровения стал общепризнанный шедевр — стихотворение «Ангел». В нем нашли отражение отзвуки посетившей поэта высшей гармонии:

По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел;  
И месяц, и звезды, и тучи толпой  
Внимали той песне святой.  
Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов;  
О Боге великом он пел, и хвала  
Его непритворна была.  
Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез;  
И звук его песни в душе молодой

<sup>5</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М., 1965. Т. 10. С. 357.



Остался — без слов, но живой.  
И долго на свете томила она,  
Желанием чудным полна,  
И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли.

Тоска и томление поэта определяются не только и не столько давящей пустотой окружающей жизни, но еще и недостаточностью земного бытия как такового. В земном бытии душа оказывается отлученной от «*блаженства безгрешных духов*», от того состояния, в котором она пребывала с момента своего сотворения. «И вдунул Господь Бог в лице человека дыхание жизни, и стал человек душою живою», — говорится в Священном Писании о сотворении человека (Быт. 1: 7). Душа в человеке — дыхание Бога, и полноту жизни может испытывать лишь в том случае, когда пребывает в гармоничном содружестве ангельских сил, когда беспрепятственно и свободно участвует в единой хвале, воссылаемой «*Богу великому*». Никакая земная деятельность, самая кипучая и плодотворная, самая насыщенная и полезная, никакие «*песни земли*» не могут заменить или заглушить того «*желания чудного*», которого была преисполнена душа человеческая, когда находилась в блаженном единении с небесными силами.

Стихотворение «Ангел» содержит в себе указание на сугубо духовную причину печали, редко оставлявшей поэта. Она возникала в нем не только ввиду скудости жизни, которая возвышает ничтожество и оставляет не у дел одаренного человека. Духовно развитая и чуткая душа Лермонтова испытывала неудовлетворенность другого рода. Томление неполнотой земного существования обусловлено тем, что человек, некогда утративший драгоценное содружество небесных сил и отпавший от «*Бога великого*», сохранил неясную память об утраченном состоянии райского блаженства. Этой неизбывной грустью о ничем не восполнимой утрате и наполнено произведение. В нем Лермонтов сумел высказаться не только об особенностях своей внутренней жизни. Он выразил и ту ускользающую от определения неудовлетворенность, которая в той или иной степени присуща каждой душе человеческой.

«Томление желанием чудным» не покинуло Лермонтова и в зрелые годы. В последний период своей недолгой жизни, находясь в зените земной славы, поэт останется с той же тоской о звуках «*святой песни*», пропетой некогда в его душе безгрешным ангелом. Его богато одаренная натура не измельчала под влиянием литературного успеха, не поддавалась соблазну собственной гениальности. Она осталась со своей вечной высокой неудовлетворенностью, с глубокой и бескомпромиссной жадой полноты и полноценности бытия. В 1840 году, за год до гибели,

Лермонтов напишет стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...», в котором есть отсылки к «Ангелу».

Лирический герой этого стихотворения находится на балу, в средоточии великосветского шума, посреди чуждых ему людей, утративших живость и непосредственность чувства. В какой-то момент, поддавшись безотчетному велению души, он уносится воображением в далекий мир «*старинной мечты*»:

Как часто, пестрою толпою окружен,  
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,  
При шуме музыки и пляски,  
При диком шепоте затверженных речей,  
Мелькают образы бездушные людей,  
Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих  
С небрежной смелостью красавиц городских  
Давно бестрепетные руки, —  
Наружно погружаясь в их блеск и суету,  
Ласкаю я в душе старинную мечту,  
Погибших лет святые звуки.

Не имея в себе сил ни оторваться от пустоты и бессмыслицы светской жизни, ни раствориться в ней без остатка, поэт находит относительное утешение в минутном забытии, в погружении в *святые звуки погибших лет*. Эти святые звуки имеют над ним столь сильную власть, что настаивают его в самый, казалось бы, неподходящий момент, «*при шуме музыки и пляски, / При диком шепоте затверженных речей*». В какой же мир он уходит, невольно подчиняясь велению своей души? В надуманный, воображаемый, нереальный, фантастический? Отнюдь. Мечта его имеет вполне узнаваемые, знакомые и, может быть, даже слишком привычные очертания. Это уголок его детства, исполненный скромного лиризма и невзыскательной живописности, но чем более простой, тем и более дорогой:

И вижу я себя ребенком, и кругом  
Родные всё места: высокий барский дом  
И сад с разрушенной теплицей;  
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,  
А за прудом село дымится — и встают  
Вдали туманы над полями.  
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты  
Глядит вечерний луч, и желтые листья  
Шумят под робкими шагами.  
И странная тоска теснит уж грудь мою:



Я думаю об ней, я плачу и люблю,  
Люблю мечты моей создание  
С глазами, полными лазурного огня,  
С улыбкой розовой, как молодого дня  
За рощей первое сиянье.

Что же так любит Лермонтов в воспоминаниях своего детства, о чем плачет и о чем тоскует его душа? В этом погружении поэта в далекие годы — всё та же печаль о младенческом состоянии души, когда она ощущала таинственную красоту бытия. Это то единственное и неповторимое время в жизни человека, когда он чувствует себя органичной частью мироздания, пронизанного великой мыслью Творца. Мир детства — это поэтичный мир любви, чистоты и простоты, в котором Божество, душа человека, природа пребывают в гармоничном единстве, а личность испытывает от этого согласия безмятежный покой и умиротворенность. Такое состояние Лермонтов и называет *«старинной мечтой, святыми звуками погибших лет»*.

Но счастливое забытие поэта на великосветском балу не может продолжаться долго. Внешний мир напоминает ему о своем существовании, заставляя вернуться в ту реальность, которая отравляет душу поэта своей прозаичностью, неистребимой фальшью, давящей пустотой. Очнувшись, поэт видит вокруг себя привычные *«приличьем стянутые маски»*. Вернувшись в действительность, он исполняется желанием *«смутить веселость»* разукрашенной ярмарки человеческого порока, которая отдаляет личность от ее высокого предназначения:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю  
И шум толпы людской спугнет мечту мою,  
На праздник незванную гостью,  
О, как мне хочется смутить веселость их  
И дерзко бросить им в глаза железный стих,  
Облитый горечью и злостью!..

Но не мелочное чувство мести руководит душой поэта. Пошлая уродливость жизни предстает во всей своей неприкрытой наготе на фоне светлого и живого воспоминания. Она-то и порождает в душе поэта нестерпимую боль, почти пророческий гнев и бессильное негодование.

\* \* \*

В шестнадцатилетнем возрасте Лермонтов приходит к убеждению, что его лира должна служить вечной правде, что только ради этого служения он и получил от Бога дар поэтического творчества. Свою

позицию он выразил в стихотворении «Мой дом» (1830), которое заканчивается такими строками:

Есть чувство правды в сердце человека,  
Святое вечности зерно:  
Пространство без границ, течение века  
Объемлет в краткий миг оно.  
И Всемогущим мой прекрасный дом  
Для чувства этого построен,  
И осужден страдать я долго в нем,  
И в нем лишь буду я спокоен.

«Чувство правды» для Лермонтова является неотъемлемым свойством человеческой природы. Оно заложено в него Самим Богом (*«И Всемогущим мой прекрасный дом для чувства этого построен»*). Этим утверждением стихотворение «Мой дом» перекликается со стихотворением «Ангел». В «Ангеле» душа человеческая не может забыть своего божественного происхождения. Посреди земной жизни она испытывает томление *«желанием чудным»*. В произведении «Мой дом» эта высшая предназначенность человеческой личности проявляет себя в другом: в том врожденном инстинкте правды, который она носит в себе. Бескомпромиссное и неуклонное следование правде расценивается поэтом как высшее послушание Богу, делает личность сопричастницей вечности, является неременным залогом участия человека в будущей жизни. Поэт считает чувство правды не просто этической нормой человеческого поведения. Он именует его *«святым зерном вечности»*, то есть относит его к категориям духовного порядка.

Имеется и другой смысловой оттенок в понимании поэтом правды. Следование и подчинение правде не только душе открывает перспективу вечности, но и уму человека сообщает новое качество, открывает перед человеком новые горизонты познания (*«пространство без границ, течение века объемлет в краткий миг оно»*). Лермонтов ставит познание в зависимость не только от интеллектуальных способностей человека. Знание может иметь сокровенный характер, быть частью духовной жизни, просвещать свыше. Но всё это может происходить только в том случае, если человек в своем поиске, в своем жизненном пути следует чувству правды, заложенному в него свыше.

Вместе с тем поэт понимает и то, что служение *«чувству правды»* повлечет за собой неизбежные и нескончаемые страдания (*«и осужден страдать я долго в нем...»*). Лермонтов отдает себе отчет в том, что постоянное стремление к правде есть удел редких душ. Правда не может не обрекать того, кто ее глубоко чувствует и кто умеет беспристрастно

ее высказывать, на неизбежный конфликт с носителями лжи. Всё это предчувствует пронизательная душа поэта. Лирический герой стихотворения «Мой дом» понимает трудность своего предстоящего пути и предвидит, что на нем он будет обречен на скорби, но в то же время осознает, что только в таком, пусть страдальческом, служении истине он сможет обрести свой высший покой. И он с решимостью, самоотречением, мужеством и даже какой-то радостью приемлет выпавший ему жизненный жребий. В стихотворении нет ни тягостных раздумий, ни мрачных предощущений. Оно пронизано светлым чувством вдохновенной уверенности: герой предугадал свою предназначенность и обрел в ее принятии высший покой.

Забегая несколько вперед, следует сказать, что поэт остался верен интуитивно угаданному жизненному направлению. В стихотворении «Пророк», в своем последнем поэтическом произведении, Лермонтов, подводя итог своей творческой деятельности, делает справедливый вывод. Поэт говорит о том, что, хотя его пророческое служение и не достигло своей цели, он не изменил правде и, несмотря на непризнание, не стал подстраиваться под вкусы и запросы окружавшей его действительности:

С тех пор как Вечный Судия  
Мне дал всеведение пророка,  
В очах людей читаю я  
Страницы злобы и порока.  
Провозглашать я стал любви  
И правды чистые ученья:  
В меня все ближние мои  
Бросали бешено камень.  
Посыпал пеплом я главу,  
Из городов бежал я нищий,  
И вот в пустыне я живу,  
Как птицы, даром Божьей пищи...

В этом предсмертном стихотворении Лермонтов повторяет свои излюбленные идеи. Истинный поэт, говорит он, есть не тот, кто наделен счастливой способностью слагать красивые рифмы и улаживать слушателей сладким звуком своей лиры, но тот, кто обладает «всеведением пророка», кто готов провозглашать людям «правды чистые ученья». Как и в раннем стихотворении «Мой дом», здесь вновь употреблен важнейший для творческого самоопределения Лермонтова термин «*правда*». И вновь это понятие не столько связано у него с принципами социального обличения или критикой устройства общества, искаженного грехом и всегда отличающегося несовершенством, сколько соотносится

с Высшим началом бытия, ставящим перед художником задачу творческого предстояния перед вечной, непреходящей Истиной.

Далее в стихотворении поэт говорит о самом важном:

Завет Предвечного храня,  
Мне тварь покорна там земная;  
И звезды слушают меня,  
Лучами радостно играя.  
Когда же через шумный град  
Я пробираюсь торопливо,  
То старцы детям говорят  
С улыбкою самолюбивой:  
«Смотрите: вот пример для вас!  
Он горд был, не ужился с нами.  
Глупец, хотел уверить нас,  
Что Бог гласит его устами!  
Смотрите ж, дети, на него:  
Как он угрюм и худ, и бледен!  
Смотрите, как он наг и беден,  
Как презирают все его!»

Благополучному существованию, ради которого достаточно было пойти на незначительный компромисс со своей поэтической совестью, Лермонтов предпочел нелегкий крест отверженности, изоляции и одиночества. Соображения земной выгоды, душевного комфорта не в силах были склонить его к измене заложенному в нем свыше «*чувству правды*». Те, кого поэт называет своими «*ближними*», не восприняли его речь, остались глухими к его слову, с презрением и «*улыбкою самолюбивой*» отвергли его и изгнали из своего общества. Но агрессия толпы не смогла изменить отношения поэта к своему предназначению. Он остался верен себе, верен «*завету Предвечного*», то есть Самого Бога, Которого даже и не мыслит упрекать за ниспосланный ему жизненный жребий, сколь бы тягостен он ни оказался<sup>6</sup>. Лермонтов выбирает скитальчество и одиночество, едкие насмешки и отверженность, но сохраняет свою неизменность «*чувству правды*», продолжая, как и в годы своей юности, считать это чувство «*святым зерном вечности*». В своем изгнании относительное утешение он обретает лишь в таинственном единении с мирозданием («*мне тварь покорна там земная; и звезды слушают меня, лучами*

<sup>6</sup> В лермонтоведении прочно утвердилось мнение о том, что творчество Лермонтова содержит в себе ярко выраженный пафос богоборчества. Уже одно только стихотворение «Пророк», написанное перед смертью, говорит о том, что не все так просто было у поэта в отношениях с Богом, как это может показаться на первый взгляд.

радостно играя»). Это согласие с миром Божьей природы, вместе с извещением совести, исполняет его уверенностью в правильности избранного пути. В соблюдении верности поэтическому долгу и заключается главный смысловой акцент предсмертного стихотворения «Пророк».

Одни исследователи усматривали в вынужденном бегстве лермонтовского пророка отказ от своего служения, другие обвиняли его в том, что он в конечном итоге не справился с возложенной на него миссией. Но разве пророк властен в той реакции, которой общество сопровождает его пророческую речь? И разве в условиях отверженности соблюдение художником верности Истине не является серьезной проверкой, чем-то вроде последнего жизненного испытания?

Были и те, кто упрекал лермонтовского пророка в одностороннем взгляде на людей, в очах которых он читал только страницы «злости и порока», забывая о том, что ему было ведомо и нечто другое; своей искренней лирой он провозглашал «любви и правды чистые ученья». Чтобы провозглашать такие ученья, надо быть одушевленным любовью и правдой, надо руководствоваться этими началами в своей жизни. С другой стороны, пророк видит людей совсем не так, как бы ему самому этого хотелось, а по промыслительному действию свыше. Не признается ли лермонтовский пророк в том, что способность проникать людей открыл в нем Вечный Судия? Можно ли в таком случае обвинять его в том, что человеческие недостатки видятся им в сгущенном, сконцентрированном виде? Не устанавливается ли такой угол зрения в пророке по особому Божьему определению? И не является ли такое видение пророком человеческой души своеобразным методом божественного врачевания недугов общества? Нелишне будет вспомнить историю пророка Илии, из уст которого исходила не только грозная, обличительная речь, но и неотступные просьбы к Богу о суровом наказании Израиля. «Господи, сыны Израилевы оставили завет Твой, разрушили жертвенники Твои и пророков Твоих убили мечом, остался я один, но и моей души ищут», — жаловался пророк Богу. «Я оставил между израильянами семь тысяч мужей, чьи колени не преклонялись пред Ваалом», — ответил ему Господь. Почему же Бог скрыл от Своего верного слуги эти драгоценные и столь утешительные для него семь тысяч? Потому что, по тайному замыслу Бога, не все должно быть ведомо даже и пророку. Пророческое служение — это тот сакральный крест, который во всей истории человечества возлагался Богом на плечи очень немногих людей. Идейное содержание стихотворения «Пророк» убеждает в том, что его автор не так уж далек был от тяжкого жребия тех немногочисленных служителей предвечной правды, жизнь которых преисполнена невидимых миру мучений и скорбей.

В другом произведении позднего периода, в стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840), Лермонтов разворачивает ту же тему, которая в скрытом и сжатом виде присутствует в «Пророке». Здесь лирический герой — поэт — мучается тем, что высшие минуты вдохновения остаются лишь минутами его индивидуального существования:

...Бывает время,  
Когда забот спадает бремя,  
Дни вдохновенного труда,  
Когда и ум, и сердце полны,  
И рифмы дружные, как волны,  
Журча, одна вослед другой,  
Несутся вольной чередой.  
Восходит чудное светило  
В душе проснувшейся едва:  
На мысли, дышащие силой,  
Как жемчуг, низжуются слова...  
Тогда с отвагою свободной  
Поэт на будущность глядит,  
И мир мечтою благородной  
Пред ним очищен и обмыт.

Но вдохновенного слова поэта не приемлет мир. Он не откликается на его высокую проповедь и остается глух к его призывам благородного существования. Он вполне удовлетворяется самим собой, своим приземленным существованием, своей любовью к суете:

Но эти странные творенья  
Читает дома он один,  
И ими после без зазренья  
Он затопляет свой камин.  
Ужель ребяческие чувства,  
Воздушный, безотчетный бред  
Достойны строгого искусства?  
Их осмеет, забудет свет...

Здравомыслящий, прагматичный ум, руководствующийся в своем существовании соображениями земной выгоды, называет эти песни ребяческими. А состояние «пробудившейся души» поэта, освященного «светилом чудным», то есть чувством чистой, бескорыстной любви, — «воздушным, безотчетным бредом». Такова реакция окружающего поэта мира на песни его лиры, рождающиеся в нем по действию свыше. Строки поэтических песен не находят в читающей публике своего адресата, не вызывают в людских душах должного отклика («их осмеет,

забудет свет»). Они не создают человеческой общности, и поэт вынужденно остается в условиях духовной изоляции.

Толпа, однако, отвергает не только «странные творения» поэта, возникающие в нем в те драгоценные минуты, когда «мир мечтою благородной пред ним очищен и обмыт». Она не приемлет и другой необходимой стороны его пророческой деятельности. Мир остается глух и невосприимчив к слову поэта, когда он решается говорить о недостатках своей души. Он избегает и той тяжелой, неприкрытой правды о человеке, которая необходима для самоисправления:

Бывают тягостные ночи:  
Без сна, горят и плачут очи,  
На сердце — жадная тоска;  
Дрожа, холодная рука  
Подушку жаркую объемлет;  
Невольный страх власы подымлет;  
Болезненный, безумный крик  
Из груди рвется — и язык  
Лепечет громко, без сознания,  
Давно забытые названья;  
Давно забытые черты  
В сиянье прежней красоты  
Рисует память своевольно:  
В очах любовь, в устах обман —  
И веришь снова им невольно,  
И как-то весело и больно  
Тревожить язвы старых ран...  
Тогда пишу. Диктует совесть,  
Пером сердитый водит ум:  
То соблазнительная повесть  
Сокрытых дел и тайных дум;  
Картины хладные разврата,  
Преданья глупых юных дней,  
Давно без пользы и возврата  
Погибших в омуте страстей,  
Средь битв незримых, но упорных,  
Среди обманщиц и невежд,  
Среди сомнений ложно черных  
И ложно радужных надежд.

Чтобы вызвать в читателе движение совести, поэт, не щадя самого себя, отдает ему на суд неприглядные стороны своей жизни и своей души. Ведь он, как и все, подвержен человеческим слабостям и порокам, этим, как выражался Пушкин, «неизбежным спутникам человечества».

В иные минуты они вызывают в нем душевные терзания, и тогда высокое чувство правды побуждает его писать свою исповедь. Эта откровенность дается ему нелегко: она вызывает в его душе жжение совести и муки раскаяния, сопровождающиеся тягостными бессонными ночами. Писатель решается мужественно и во всеуслышание говорить о пороках человеческой души, о ее низменных страстях. Для этого он пишет правдивую повесть собственных «сокрытых дел и тайных дум». Но и тут со стороны читателя встречается только глухое непонимание, переходящее в «злость», «ненависть» и «брань»:

К чему толпы неблагодарной  
Мне злость и ненависть навлечь,  
Чтоб бранью назвали коварной  
Мою пророческую речь?

Подделываться под вкусы и запросы толпы поэт считает недопустимым. Даже в условиях абсолютной невостребованности своего творчества он не находит возможным покупать славу ценой продажи своего гения. Такая позиция может показаться гордыней, но на самом деле она составляет великую драму в жизни любого истинного художника.

Проблеме художественного творчества посвящены многие стихотворения Лермонтова. В 1837 году стихотворение «Смерть Поэта» принесло ему, тогда неизвестному гусарскому офицеру, всероссийскую известность. Гибель Пушкина стала потрясением для Лермонтова. Он отозвался на это событие страстным произведением, в котором дал волю своему чувству. В нем Лермонтов прежде всего указывает на истинные причины гибели первого поэта России. Смерть Пушкина — не случайность, не следствие его неуживчивого характера, не результат разыгравшихся человеческих страстей, приобретших фатальный характер и завершившихся неизбежной трагедией. Нет, гений пал жертвой искусно подготовленной, хитросплетенной интриги, направленной против него умелой рукой. К этой завуалированной и коварной силе, обусловившей гибель поэта, Лермонтов и адресует свою безбоязненную, обличительную речь:

Не вы ль сперва так злобно гнали  
Его свободный, смелый дар  
И для потехи раздували  
Чуть затаившийся пожар?

(I, 412)

Лермонтов выражает свое глубокое, саркастическое неверие потоку лицемерных сожалений, раздававшихся со стороны великосветских



салонов после гибели Пушкина. «Что ж? веселитесь...» — прямо говорит он влиятельным представителям петербургского света, которые маской скорби лживо прикрывали свое низкое злорадство. Он также сетует на излишнюю доверчивость, неугасаемую доброжелательность и неистощимое благородство души поэта, которыми пользовались его искусные враги:

Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,  
Зачем поверил он словам и ласкам ложным,  
Он, с юных дней постигнувший людей?..

Атмосфера всеобщих похвал и царской доброжелательности, окружавшая Пушкина в последние годы жизни, была лишь прикрытием продуманной политики. С ее помощью двор стремился приручить гения, подчинить его своим интересам и целям. Поэта вроде бы осыпали знаками царской милости и расположения, а на самом деле держали на короткой привязи при дворе. Этой тактикой создавались невыносимые для Пушкина условия жизни и творчества. Он не в состоянии был ни продолжать дальнейшее существование в удушливых тисках петербургской жизни, ни развязаться со светом, который сковывал его творческий гений. Вот об этой подлинной трагедии Пушкина и говорит Лермонтов:

И прежний сняв венок, — они венец терновый,  
Увитый лаврами, надели на него:  
Но иглы тайные сурово  
Язвили славное чело...

А в последних строках стихотворения называет и еще одну причину гибели гения. Гонители поэта находились под надежной защитой существующей власти. Они были уверены в своей абсолютной безнаказанности. «Таитесь вы под сению закона», — утверждает Лермонтов, указывая этой строчкой на главного виновника гибели гения. И хоть в стихотворении ни один персонаж не назван по имени, скрытый подтекст его был очевиден и понятен всем участниками трагедии. Об этом можно судить по реакции императора, которая последовала на произведение Лермонтова. Николай I поспешил оградить себя от беспощадной правды лермонтовского стихотворения. Он намерен был объявить это произведение следствием авторского умопомешательства. «Приятные стихи, нечего сказать; <...> я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого молодого человека и удостовериться, не помешан ли он...»<sup>7</sup> — такую резолюцию наложил император на донесении графа

<sup>7</sup> Цит. по: Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. С. 227.

Бенкендорфа. А всего через полтора месяца после написания стихотворения Лермонтов по повелению царя покидает Петербург и отправляется в первую ссылку, на Кавказ, в действующий Нижегородский драгунский полк. Тогда он был известен российскому обществу как обычный гусарский офицер, как автор всего лишь одного стихотворения, и слишком суровым, не соответствующим «проступку» казалось решение царя, отправившего поручика Лермонтова умирать под чеченские пули за одно стихотворение. Этот приговор только лишний раз подтвердил необыкновенную пронизательность и безбоязненную правдивость автора, откликнувшегося на смерть Пушкина поэтическим шедевром.

Сила гневного, почти пророческого обличения, обращенного к убийцам Пушкина и выраженного в стихотворении «Смерть Поэта», объясняется той особой ролью, которую Лермонтов отводил истинному художнику. В понимании Лермонтова поэт — это не просто певец красоты, свободы, служитель чистой гармонии, извлекающий из своей лиры «звуки чудных песен». Поэт — это страстный проповедник и неподкупный глашатай правды, защитник человеческого достоинства, своим творчеством влекущий личность к любви, к истине, к полноценному существованию. Служение поэта в сознании Лермонтова соотносимо с жертвенным служением пророка. Поэтому в конце стихотворения «Смерть Поэта» лермонтовские обличения, направленные в адрес тех, кто оказался повинным в гибели Пушкина, приобретают библейские размах и глубину:

Но есть и Божий суд, наперсники разврата!  
Есть грозный суд: он ждет;  
Он не доступен звону злата,  
И мысли, и дела он знает наперед.  
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:  
Оно вам не поможет вновь,  
И вы не смоее всей вашей черной кровью  
Поэта праведную кровь!

Так решительно и безбоязненно мог высказываться только человек, наделенный от Бога особой властью. Лермонтов, несомненно, чувствовал за собой право говорить обществу горькие истины. Он понимал необходимость своего обличительного слова. Чем бы ни обернулся для поэта этот поступок, в момент написания стихотворения он не мог думать о последствиях. Он повиновался чувству поэтического долга, уверенный в недопустимости и даже преступности молчания.

Характерно, что в стихотворении Лермонтов нигде не называет по имени не только врагов Пушкина, но и не употребляет имени самого

поэта. Оно и озаглавлено-то было как-то безлично: «Смерть Поэта». Конкретные имена и узнаваемые реалии времени в стихотворении отсутствуют. Это происходило не только в силу цензурных условий. Лермонтов не рассчитывал на то, что стихотворение будет опубликовано при его жизни. В нем он не только с поразительной точностью вскрыл истинные причины гибели первого поэта России, но и создал собирательный образ художника и его участи на Руси. Проповедь истины, за которой следуют явные или тайные гонения, завершаемые насильственной кончиной, — такова неизбежная траектория жизни гения. Всматриваясь в трагическую гибель Пушкина, Лермонтов достиг сокровенного видения, о котором говорил в стихотворении «Мой дом». Перед его духовным взором открывалось то *«пространство без границ»*, то обобщенное, внеисторическое понимание судьбы гения, которое даруется художнику, когда он руководствуется в своем творчестве высоким чувством *правды*.

Тему особого предназначения поэзии Лермонтов развивал и в других своих поэтических произведениях. В стихотворении «Сосед» (1837) говорится о живительном воздействии поэтического слова на душу человека. Лирический герой стихотворения находится в тюремном заключении в одиночной камере. Он — арестант, отрезанный от мира, его душа испытывает томление от бессодержательности темничного существования. В вечерней, мрачной и бездвижной тишине он слышит, как его сосед-узник за стеной напевает песню, исполненную грусти и тоски. От этой песни в герою вновь оживает душа:

Когда зари румяный полусвет  
В окно тюрьмы прощальный свой привет  
Мне, умирая, посылает,  
И, опершись на звучное ружье,  
Наш часовой, про старое житье  
Мечтая, стоя засыпает, —  
Тогда, чело склонив к сырой стене,  
Я слушаю — и в мрачной тишине  
Твои напевы раздаются.  
О чем они — не знаю; но тоской  
Исполнены, и звуки чередой,  
Как слезы, тихо льются, льются...  
И лучших лет надежды и любовь  
В груди моей всё оживает вновь,  
И мысли далеко несутся,  
И полон ум желаний и страстей,  
И кровь кипит — и слезы из очей,  
Как звуки, друг за другом льются.

Образ тюрьмы в стихотворении символичен. Темница — это действительная жизнь, своим монотонным однообразием безжалостно убивающая в человеке лучшие чувства. Мертвящий застой жизни выражен образом часового, который, *«опершись на звучное ружье»*, *«стоя засыпает»*. Посреди *«мрачной тишины»* тюремного заключения, иначе говоря, в атмосфере бездуховного мрака самой жизни, вдруг раздаются звуки песни, обладающие силой, которая воскрешает душу узника. В подавленной, угнетенной душе арестанта земного бытия эта сила вызывает череду светлых, давно забытых переживаний. Он именует их *надеждами и любовью лучших лет*. От соприкосновения с поэзией узник на мгновение оживает сердцем, возрождается для любви и надежды. Он вновь становится способным к высоким переживаниям, составляющим необходимую пищу его души. Поэзия, искусство в целом, по мысли Лермонтова, обладают таинственной силой, отвечающей потребности человека во вдохновенном существовании. Возвращать к живой жизни, утолять духовную жажду, присущую человеческой душе, противостоять давящей пустоте бытия — в выполнении этих задач и заключается одно из предназначений подлинного искусства.

В другом стихотворении позднего периода — «Поэт» (1838) — Лермонтов говорит о той же одухотворяющей роли поэтического искусства. Но в нем он безмерно расширяет область его воздействия. Если в «Узнике» говорилось о человеческой душе, то в «Поэте» речь идет о всеохватном воздействии искусства в общечеловеческом смысле. Для выражения своей мысли Лермонтов прибегает к библейскому сравнению. Как Дух Божий, по выражению автора книги Бытия, некогда *«носился над бездной»*, вызывая из небытия различные формы живой жизни, точно так же и поэт своим стихом, *«носящимся над толпой»*, созидает не в отдельной личности, но в целой нации высокое, благородное единство духа, вызывает в ней патриотический подъем в судьбоносные моменты его истории:

Бывало, мерный звук твоих могучих слов  
Воспламенял бойца для битвы;  
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,  
Как фимиам в часы молитвы.  
Твой стих, как Божий Дух, носился над толпой;  
И, отзыв мыслей благородных,  
Звучал, как колокол на башне вечевой,  
Во дни торжеств и бед народных.

В этом небольшом отрывке Лермонтовым широко использована религиозная лексика. «Фимиам», «час молитвы», «Божий Дух», «колокол» —

всё это слова, часто встречаемые в церковном обиходе. Их употребление в стихотворении указывает на ту высокую роль, какую Лермонтов отводил поэтическому слову. Отождествляя поэзию с вечным колоколом, Лермонтов придавал служению поэта общенациональное значение и считал поэта совестью своего народа. В отечественной поэзии, пожалуй, только Пушкин ставил поэтическое слово на такой почти религиозный уровень.

В этом же произведении, которое можно считать программным в поэзии Лермонтова, он создает идеальный образ художника, наделяя его теми чертами, которые должны, по его мнению, необходимо присутствовать в его облике:

Отделкой золотой блистает мой кинжал;  
Клинок надежный, без порока;  
Булат его хранит таинственный закал —  
Наследье бранного Востока.  
Наезднику в горах служил он много лет,  
Не зная платы за услугу;  
Не по одной груди провел он страшный след  
И не одну порвал кольчугу.

Сравнивая поэтическое слово с золотым кинжалом, Лермонтов требует от певца всецелой преданности своему служению. Его поэтическое слово он уподобляет грозному оружию, «*кинжку надежному, без порока*». Художник слова призван не столько улаживать и лелеять слух, сколько обличать и исправлять человеческие пороки, его вдохновенное слово должно иметь действенную направленность. Выполнение этой миссии требует от поэта мужества — отсюда отождествление поэзии с оружием воинственного горца. Поэт неподкупен, он осуществляет свое служение бескорыстно, «*не зная платы за услугу*». Он «*надежен*», то есть бескомпромиссен в своем следовании правде. Он хранит в себе «*таинственный закал*», иначе говоря, имеет ту нерасторжимую связь с Богом, благодаря которой пребывает тверд в своем высоком служении. Таковы черты идеального художника.

Однако в реальной жизни воинственный кинжал поэзии превращался в «*безвредную золотую игрушку*», пребывавшую без должного употребления и украшавшую собой интерьер жалкого человеческого существования:

Теперь родных ножен, избитых на войне,  
Лишен героя спутник бледный;  
Игрушкой золотой он блещет на стене —  
Увы, бесславный и безвредный!

Поэзия современности лишена своего воинственного содержания, так как действенное, вдохновенное слово художника оказывается ненужным. Ветхий, как его называет Лермонтов, мир привык «*тешиться блесками и обманами*», а не руководствоваться в своей жизни непреходящими идеалами правды. Ему не нужно подлинное поэтическое слово, ибо ему не нужна истина. Он хорошо маскирует свое убожество красивой ложью. Он вполне самодостаточен и удовлетворяется своим примитивным, «*игрушечным*» существованием:

Нас тешат блески и обманы;  
Как ветхая краса, наш ветхий мир привык  
Морщины прятать под румяны...

В таком мире истинный поэт обречен на вынужденное томительное бездействие. Но, несмотря на мучительный разлад с жизнью, он не может отказаться от своего служения. В конце стихотворения возникает образ «*осмеянного пророка*», отверженного, но не изменившего своему предназначению, не переставшего ожидать осмысленного действия:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?  
Иль никогда на голос мщенья  
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья?

Лермонтовский поэт не был отвлеченным, «кабинетным» мыслителем, способным найти свое счастье в тихом содружестве муз, в уютом поэтическом мире, отгороженном от реальной действительности. Он ждал от своего слова общественного резонанса, стремился к действию общенационального характера. Но косная, прозаичная действительность была глухой к его деятельности. И певец оставался наедине со своей нереализованной устремленностью, в диссонансе со своей предназначенностью, в состоянии глубокого разлада с самим собой. Такова, по мысли Лермонтова, оборотная сторона поэтического служения.

\* \* \*

Жажда вдохновенного существования, присущая Лермонтову, нашла свое отражение и в его любовной лирике. Поэт довольно рано стал испытывать потребность в любви. Уже в шестнадцатилетнем возрасте он начал серьезно задумываться о месте и роли этого чувства в жизни человека. В одном из стихотворений раннего периода («1831-го июня 11 дня») содержится юношеская попытка Лермонтова проникнуть



в законы мироздания, найти свое место в нем, осмыслить свой предстоящий жизненный путь. В нем есть такие строки:

Я не могу любовь определить,  
Но эта страсть сильнейшая! — любить  
Необходимость мне; и я любил  
Всем напряжением душевных сил.

В дальнейшем Лермонтов даст четкое определение любви. Ценой жизненного опыта, а также благодаря своей богатой интуиции, он вырабатывает и художественно сформулирует свое понимание любви. Любовь для него — это прежде всего умение сострадать, способность к жертвенному поступку, проявление самоотреченности. Образцы такой любви он даст в своих поэмах. Такова любовь черкешенки к кавказскому пленнику («Кавказский пленник»), Ады к Зораиму («Ангел смерти»), монахини к Арсению («Литвинка»), купца Калашникова к Алене Дмитриевне («Песня про купца Калашникова»), наконец, Тамары к Демону («Демон»). Эталоны такой любви имеются и в лирике Лермонтова, например в стихотворении «Сон» (1841). Лирический герой, находясь в предсмертной агонии, в последнем сне видит *«вечерний пир в родимой стороне»* и *«юных жен, увенчанных цветами»*, мирно и *«весело»* беседующих о нем. Только одна из них находилась в безотчетной тревоге, в тяжелой задумчивости и не принимала участия ни во всеобщем веселии, ни в застольной беседе. Ее одинокая *«младая душа»*, погрузившись в сон, созерцала убитого юношу, лежащего в долине Дагестана с зияющей раной:

Но в разговор веселый не вступая,  
Сидела там задумчиво одна,  
И в грустный сон душа ее младая  
Бог знает чем была погружена;  
И снилась ей долина Дагестана;  
Знакомый труп лежал в долине той;  
В его груди, дымясь, чернела рана,  
И кровь лилась хладеющей струей.

Поэт иллюстрирует умение двоих растворяться друг в друге настолько, что даже дальность расстояния не препятствует им чувствовать друг друга. Любовь проявляет себя здесь прежде всего в способности любящих взаимопроникать друг в друга в такой степени, что жизненная судьба их превращается в единое целое.

Но в пору своего творческого и личностного становления поэт открывает для себя одну непреложную истину: совершенную невозможность жить вне любви. *«Любить необходимость мне»*, — признается он

в поэтическом диалоге с самим собой, вероятно, открывая в любви то основополагающее начало, вне которого жизнь теряет свою главную характеристику и превращается в унылое прозябание.

Уже в ранние годы Лермонтов смутно предощущал, что в любви ему вряд ли придется рассчитывать на взаимность. Причина тому — исключительная сила и непривычная глубина его чувства. В стихотворении «Заблуждение купидона», написанном в четырнадцатилетнем возрасте, поэт именует любовь наказанием (*«Так в наказании почти всегда бывает, / Которые смирей, на тех падет вина!..»*). В шутильной форме он говорит о том, что его душа уязвляется любовью гораздо в большей степени, нежели сердце женщины. *«С тех пор-то женщина любви не знает»*, — в этих ироничных строках, вероятно, был отражен какой-то первоначальный опыт любви Лермонтова. Но примечательно, что уже тогда несоответствие всецелой преданности лирического героя предмету любви и незначительность чувства, которое будет испытывать его возлюбленная, поэт воспринимал как некую закономерность своей жизни.

Наверное, нет ничего удивительного в том, что в жизни поэт как никто другой испытывал терзания отверженности. Вряд ли возможно было ответить ему той всецелой и обоготворяющей любовью, которую он питал к предмету своей любви. Отсюда проистекала лермонтовская драма разочарованности, неутоленной жажды ответного чувства и безжалостно разбитых надежд. В ранней любовной лирике Лермонтов, переживая тяжелые муки безответности и неразделенности, нередко упрекал возлюбленную в вероломстве и даже пытался возвышаться над своим чувством к ней. В стихотворении «К\*» (1832) лирический герой отвечает своей возлюбленной, обманувшей его сердце, решительным, категоричным с ней разрывом, провозглашением своей свободы, наступившей после прозрения. Он бросает ей суровое обвинение в сознательной игре своим исключительным чувством:

Я был готов на смерть и муку  
И целый мир на битву звать,  
Чтобы твою младую руку —  
Безумец! — лишний раз пожать!  
Не зная коварную измену,  
Тебе я душу отдавал;  
Такой души ты знала ль цену?  
Ты знала — я тебя не знал!

Иногда в любовной лирике Лермонтова звучит мотив неожиданного коварства судьбы. Манящая и обещающая блаженство жизнь чаще всего жестоко насмехается над человеческими ожиданиями

и оставляет лирического героя не только с нереализованной жадой любви, но и в состоянии глубокой тоски, задумчивости, душевного оцепенения. В произведении «Морская царевна» (1841) купающийся в море царевич встречает прекрасную русалку, выдающую себя за царскую дочь и обещающую ему блаженство любви:

Слышит царевич: «Я царская дочь!  
Хочешь провести ты с царвною ночь?»

<...>

Синие очи любовью горят;  
Брызги на шее, как жемчуг, дрожат.

Царевич, перехитрив «царвну», вытаскивает ее на берег, созывает своих витязей и хвастается своей «добычей». Но вместо прельстившей его девицы-красы видит перед собой чудо морское:

Хвост чешую змеиной покрыт,  
Весь замирая, свиваясь, дрожит.

Улыбнувшееся счастье сменяется состоянием глубокой задумчивости:

Едет царевич задумчиво прочь,  
Будет он помнить про царскую дочь!

Жизнь преподнесла царевичу неожиданный урок: вместо царвны он получает чудище с хвостом. Такова подлинная правда женской привлекательности: под ней, как под покрывалом темных вод, нередко скрывается «зеленый хвост» женского коварства. Такова же, по мысли поэта, логика земного счастья: минутная, яркая радость обладания сменяется затяжным состоянием горькой обманутости. Этот фольклорный сюжет привлек внимание поэта своим соответствием жизненной правде. Разочарованность, неожиданно постигшая царевича, не была случайностью. Лермонтов усматривал в том, что с ним произошло, непреложный закон бытия человека, которому не дано в земной жизни испытать полноценного счастья.

По мысли поэта, самая природа любовного чувства таит в себе ту страшную бездну, вовлечение в которую может обернуться для личности гибелью. В стихотворении «Баллада» (1829) присутствует знакомый мотив несоизмерности чувства лирического героя с чувством его легкомысленной возлюбленной, для которой любовь — не более чем приятная забава. Красавица-дева просит влюбленного в нее юношу в подтверждение своего чувства достать ожерелье, которое она обронила в пучину вод. Не раздумывая и не медля, юноша бросается исполнять

каприз избалованной девы. Единоборство с грозной разбушевавшейся стихией едва не стоит ему жизни. Но после этого неоправданного риска безжалостная и эгоистичная дева, не отдавая себе отчет в том, какой вторичной опасности подвергает юношу, требует от него очередного доказательства своей любви:

О милый, о юноша мой!  
Достань, если любишь, коралл дорогой.

И на сей раз юноша, не смея отказать деве, погружается в мрачную пучину вод. Только теперь он это делает «с душой безнадежной», почти не веря в свое возвращение. Предчувствия его не обманывают: он поглощен непроницаемой и равнодушной бездной моря.

В «Балладе» отражены некоторые особенности лермонтовского понимания любовного чувства. Прежде всего герой произведения испытывает такую любовь, которую ни оценить, ни тем более сберечь его возлюбленная не в состоянии. Но если в «Заблуждении купидона» эта несоизмерность чувства была облечена в форму шутки, то теперь она обрекает героя на гибель. Чувство юноши в руках красавицы оказывается игрушкой и становится причиной его бессмысленной, неоправданной кончины. Беззвучно и бесследно исчезает герой с арены жизни, подчиняясь властному диктату любви. Любовь может стать для личности гибелью, как бы уходом в небытие. Такова, по мысли поэта, одна из черт любовного чувства.

Во-вторых, любовь сопоставима со слепой силой рока. Человеку подчас совершенно нечего противопоставить этой силе. Герой не ждет взаимности, не ищет избавления от своего чувства, не сетует на судьбу, он находится в безраздельной власти охватившего его чувства и приемлет его совершенно безропотно, как настигшую его беду, с которой бессмысленно бороться, которой безрассудно и бесполезно противостоять. Этой участи — быть влюбленным — можно только покориться, что герой и делает без всякого сопротивления.

В 1841 году Лермонтов пишет стихотворение «Тамара», главной героиней которого становится царица, ведущая уединенный образ жизни в старинной башне:

В глубокой теснине Дарьяла,  
Где роется Терек во мгле,  
Старинная башня стояла,  
Чернея на черной скале.

Лермонтов наделяет царицу Тамару чертами, несовместимыми друг с другом, и вместе с тем вполне характерными для женщины. Она была

«прекрасна, как ангел небесный» и в то же время «как демон, коварна и зла». Завлекая одиноких путников манящим огоньком своего замка, она проводила время в насыщении своей плотской страсти. Для несчастной жертвы безумной похоти царицы ночь, проведенная в башне, заканчивалась смертью. Однако ее любовному зову не мог противиться ни один проходящий мимо человек. По замечанию Лермонтова, в любовном влечении присутствует определенный магизм, преодолеть который человеку дано далеко не всегда:

И слышался голос Тамары:  
Он весь был желанье и страсть,  
В нем были всеильные чары,  
Была непонятная власть.  
На голос невидимой пери  
Шел воин, купец и пастух;  
Пред ним отворялися двери,  
Встречал его мрачный евнух.

Но и сама героиня, безжалостно и деспотично губившая своей любовью всех, кто приближался к ее зловещему замку, не лишена противоречивых черт. Утолив свою страсть, Тамара каялась перед своим погибшим любовником в содеянном преступлении. И что удивительнее всего, ее запоздалое и лишенное смысла раскаяние было вполне искренним и чистосердечным, она действительно испытывала к своей бездыханной жертве самые нежнейшие чувства:

И было так нежно прощанье,  
Так сладко тот голос звучал,  
Как будто восторги свиданья  
И ласки любви обещал.

В известном смысле героиня оказывалась жертвой собственной страсти, собственного безумия — страшной и могущественной силы, бесконечно уродующей личность, которая именуется влечением пола.

Любовь может нести гибель человеку, но она же, без сомнения, является началом, облагораживающим личность. Одна из граней любовного чувства — его одухотворяющий, возвышающий душу характер. Зачастую облик возлюбленной вызывал в душе Лермонтова трепет, отдаленно напоминающий благоговейное предстояние религиозного человека перед своим Творцом. Поэт видел в предмете своей любви отблеск божественной гармонии. Он восторгался в женщине не столько законченностью и совершенством внешней красоты, сколько чертами той естественности,

той «дивной простоты», которой человек всецело обязан Создателю, по образу и подобию Которого он некогда был сотворен:

Она поет — и звуки тают,  
Как поцелуи на устах,  
Глядит — и небеса играют  
В ее божественных глазах;  
Идет ли — все ее движенья.  
Иль молвит слово — все черты  
Так полны чувства, выраженья,  
Так полны дивной простоты.

(«Она поет — и звуки тают...», 1838)

В этой способности видеть в человеке отблеск божественного света сказалось не только чуткое отношение Лермонтова к нравственной красоте, но и та жажда идеального, в которой он нередко признавался («Моя душа, я помню, с ранних лет высокого искала...» и т. п.). Поэт носил в себе не просто потребность высокого, но именно жажду, без удовлетворения которой его ищущая душа не могла обрести покоя. И когда жизнь предоставляла ему редкую возможность прикоснуться к земному образцу чистой красоты, наступала минута вожделенного умиротворения:

Но жизнью бранной и мятежной  
Не тешусь я с тех пор,  
Как услышал твой голос нежный  
И встретил милый взор.

(«Как небеса твой взор блистают...»)

Как прикосновение к живому Богу привносит в религиозную душу высшее успокоение и умиротворенность, так и облик возлюбленной останавливает в поэте движение земных страстей, очищает и освобождает душу от мятежного волнения.

Не удивительно, что подобное отношение к женской красоте, заключающее в себе тяготение к нравственному идеалу, который жил в душе поэта, временами роднит его чувство к женщине с высоким молитвенным восторгом, с состоянием религиозной экстаичности. Именно таким чувством наполнено стихотворение «Слышу ли голос твой...» (1838):

Слышу ли голос твой  
Звонкий и ласковый,  
Как птичка в клетке,  
Сердце запрыгает;

Встречу ль глаза твои  
Лазурно-глубокие,  
Душа им навстречу  
Из груди просится,

И как-то весело,  
И хочется плакать,  
И так на шею бы  
Тебе я кинулся.

Лирического героя пленяет искренняя любовь, проступившая в облике той, которую он воспекает. Ее выразительные, «лазурно-глубокие» глаза привлекают своей чистотой и одухотворенностью. Под влиянием этой нравственной красоты в герое обновляется чувство жизни, его душу посещает некая благодатная отрада, вызывающая одновременно и радость, и слезы. Последнее четверостишие перекликается с лермонтовской «Молитвой», с ее «и верится, и плачется, и так легко-легко».

Но именно в силу этого обстоятельства любовное чувство, однажды возникшее в глубине возвышенного сердца поэта, имело над его душой абсолютную власть. Неизъяснимая, высокая взволнованность, которую однажды внушила герою возлюбленная, оставалась в его душе неизблемой и неизгладимой. Уже в ранних поэтических произведениях Лермонтова читатель встречает лирических героев, отличающихся неизменным постоянством в любви:

У ног других не забывал  
Я взор твоих очей;  
Любя других, я лишь страдал  
Любовью прежних дней;  
Так память, демон-властелин,  
Всё будит старину,  
И я твержу один, один:  
Люблю, люблю одну!

(«К Л. —», 1831)

Новое чувство лирического героя — всего лишь самообман, не приносящий освобождения от былой любви. Нисколько не исцеляет его и то обстоятельство, что возлюбленная принадлежит другому. Несмотря на невозможность соединения, память о ней остается неизгладимой. Характерно, что герой не всегда отдает себе отчет в этом. Забытое чувство время от времени дает о себе знать самым неожиданным образом и в тот момент, когда, казалось, с прошлым покончено самым решительным образом:

Принадлежишь другому ты,  
Забыв певец тобой;  
С тех пор влекут меня мечты  
Прочь от земли родной;  
Корабль умчит меня от ней  
В неизвестную страну,  
И повторит волна морей:  
Люблю, люблю одну!

Найти забвение не удастся не только в настоящем, но и в будущем. Герой, изучивший свое сердце, отдает себе в этом трезвый отчет. Но эта обреченная преданность первой любви не вызывает в его душе ни тягостных мук, ни горьких упреков кому бы то ни было. Наоборот, лелеет свою любовь, просветляющую его душу, безропотно покоряясь ее безусловной власти над собой. Стихотворение заканчивается такими строками:

И где бы я ни стал искать  
Былую тишину,  
Всё сердце будет мне шептать:  
Люблю, люблю одну!

Тот же мотив преданности единственной любви звучит и в стихотворениях позднего периода. Ни неразделенность чувства, ни холод жизни с ее будничным однообразием, ни невзгоды и потрясения, ни разочарования не могли угасить в душе поэта однажды возникшего чувства. Образ той, которая своей душевной красотой поразила его сердце, он неизменно продолжал хранить на протяжении всей своей жизни. Как и в далекой юности, увлечения другими лишь только подтверждали глубину возникшего однажды чувства:

Расстались мы; но твой портрет  
Я на груди моей храню:  
Как бледный призрак лучших лет,  
Он душу радует мою.  
И новым преданный страстям,  
Я разлюбить его не мог:  
Так храм оставленный — всё храм,  
Кумир поверженный — всё бог!

(«Расстались мы...», 1837)

И вновь здесь присутствуют уже знакомые сопоставления любовного чувства с религиозностью, со сферой божественного. Для Лермонтова любовь — не просто одно из человеческих переживаний. В его сознании



любовь отождествляется с храмом, символизирующим собой высшее начало бытия, вне которого поэт не мыслит своего существования.

В 1841 году, уезжая в последний раз на Кавказ, Лермонтов по просьбе князя П. А. Вяземского наскоро набросал на клочке бумаги вольный перевод стихотворения Гейне «Сосна и пальма», создав при этом вполне оригинальный шедевр. В нем он запечатлел образ когда-то зародившейся, не состоявшейся, но так и не исчезнувшей любви:

На севере диком стоит одиноко  
На голой вершине сосна  
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим  
Одета, как ризой, она.

И снится ей всё, что в пустыне далекой —  
В том крае, где солнца восход,  
Одна и грустна на утесе горячем  
Прекрасная пальма растет.

В этом произведении нашли отражение две стороны лермонтовского чувства, взятые в их нерасторжимом единстве: нереализованность любви и невозможность отказа от нее, ее незабвенность. Стихотворение окрашено в тона тихой печали. В поздний период творчества неосуществимость любви не вызывает в поэте ни мрачных обвинений кому бы то ни было, ни тяжелых упреков судьбе, ни горькой разочарованности в бытии. В «Сосне» присутствуют лишь просветленная грусть личности, приемлющей жизнь в том виде, в каком она для нее сложилась, безмятежная скорбь человека, не отвергающего своей судьбы, хотя и обманувшей его в чем-то самом главном, но все же остающейся для него единственной и неповторимой. Слышится в нем нечто вроде молчаливой признательности за сакральный дар жизни, адресованной Тому, Кто наполнил ее высоким и уникальным содержанием. Такое отношение не только к возлюбленной, но и к самой жизни в целом могло возникнуть в душе поэта только при условии полного освобождения от проявлений эгоцентризма. Внимательное и чуткое отношение к лирике Лермонтова обязывает признать, что к концу своей недолгой жизни поэт освободился от соблазнов обладания как предметом своей любви, так и своей судьбой в целом. Он достиг противоположного духовного полюса — того начала бескорыстия, которое вплотную подводит личность к границам подлинной духовной свободы. Об этом свидетельствуют стихи и факты биографии великого поэта.

Всю свою недолгую жизнь, несмотря на другие увлечения, Лермонтов любил одну женщину, в отношениях с которой пережил тяжелейшую

душевную драму. Биографы поэта говорят о его глубокой и нежной привязанности к Вареньке Лопухиной, в которой Лермонтов видел воплощение самых дорогих ему человеческих качеств: женственности, милосердия, кротости, простосердечия, непосредственности, ангельской чистоты, душевной мягкости, прирожденного такта, естественной доброты. Ей он посвятил самые лучшие свои произведения, ей он адресовал самые искренние и душевные свои строки. Ей русская поэзия обязана уникальными, непревзойденными образцами любовной лирики.

История отношений Лермонтова и Вареньки Лопухиной традиционна для того времени и не содержит в себе ничего оригинального. Необычным было, пожалуй, только самое чувство поэта, которое, по свидетельству очевидца, «сохранил он до самой смерти своей». В 1832 году Лермонтов вынужденно покидает Москву, которая так счастливо соединила его с Лопухиной, и отправляется в северную столицу для обучения в петербургской школе гвардейских подпрапорщиков. В 1835 году, находясь в Петербурге, он получил неожиданное известие о раннем замужестве В. Лопухиной, вышедшей за тридцатисемилетнего помещика Н. Ф. Бахметева. Это событие стало для Лермонтова сокрушительным ударом, от которого он не смог оправиться до конца своих земных дней. Неизбывная душевная боль об утрате дорогого и близкого человека слышна во многих стихотворениях, однако несмотря на страдания, на приступы душевной скорби, поэт остался верен своему чувству. Испытав муки неразделенности, пережив тяжелую драму отверженности, пройдя, может быть, даже через ненависть к возлюбленной, поэт осознал невозможность отказаться от своей любви. И тогда в его сердце открылся источник совершенно иного чувства. В этот момент Лермонтов создал жемчужину любовной лирики — стихотворение «Я, Мать Божия, ныне с молитвою...» (1837):

Я, Мать Божия, ныне с молитвою  
Пред Твоим образом, ярким сиянием,  
Не о спасении, не перед битвою,  
Не с благодарностью иль покаянием,  
Не за свою молю душу пустынную,  
За душу странника в свете безродного;  
Но я вручить хочу деву невинную  
Теплой Заступнице мира холодного.  
Окружи счастьем душу достойную,  
Дай ей спутников, полных внимания,  
Молодость светлую, старость покойную,  
Сердцу незлобному мир упования.  
Срок ли приблизится часу прощальному

В утро ли шумное, в ночь ли безгласную,  
Ты воспрять пошли к ложу печальному  
Лучшего ангела душу прекрасную.

Лермонтовская «Молитва» совершенно свободна от горьких упреков в адрес возлюбленной, от жажды обладания ею. Она овевана только одним чувством — бескорыстным желанием не только земного, но и вечного блага той, в отношениях с которой поэт пережил жесточайшую драму отверженности.

\* \* \*

Лермонтов был чрезвычайно восприимчив и к другой красоте — к красоте сотворенного Богом мира. Еще в детстве он несколько раз побывал на Кавказе, и красота этого края навсегда пленила его сердце. «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе. Престолы природы, с которых как дым улетают громовые тучи, кто раз лишь на ваших вершинах Творцу помолился, тот жизнь презирает, хотя в то мгновение гордился он ею!» — так писал поэт о Кавказе в своем стихотворении в прозе (1832). В его восприятии природа — не бездушная, случайно организованная материя, возникшая сама по себе. Природа — тайник Вселенной, содержащий в себе откровение о своем Творце. Горы Кавказа поэт уподобляет тем величественным престолом, на которых покоится премудрость Зиждителя. С них со всей очевидностью открывается взору человека божественная основа мироздания. Созерцание величественных гор Кавказа вызывает в сознании Лермонтова мысль о Творце, пробуждает в его восторженной и религиозно чуткой душе желание молитвы. Он признается в том, что горы Кавказа приучили его к небу, иначе говоря, приобщили тайне Божества, вызвали тяготение к высшему миру. На Кавказе, как он сам впоследствии признавался, проходила бесследно его неизбывная «хандра». На высоких просторах гор он освобождался от преследовавшего его томления «скучными песнями земли». Здесь восполнял он острую нехватку целомудренной чистоты, величественного покоя и торжественной простоты, без которых задыхался в казарменном, салонном и великосветском Петербурге. На Кавказе вдыхал он целительный воздух горного, божественного мира. В 1830 году в стихотворении «Посвящение» он скажет:

Мой гений сплел себе венок  
В ущелинах кавказских скал.

В умиротворенной, естественной и гармоничной красоте Кавказа Лермонтов находил соответствие тому высокому идеалу, который жил в его душе. В этой красоте ощущал он присутствие тех начал, которых так не хватало ему в окружавшей его действительности.

Однако поэт далек был от идеализации полюбившегося ему края. Находя здесь свое утешение, он все же не мог закрывать глаза на те диссонансы, которыми полна была жизнь Кавказа. Везде и всюду он оставался верен инстинкту правды, умножавшему скорбь его великой души. В стихотворении «Кавказу» (1830) он пронизательно заметит:

Кавказ! далекая страна!  
Жилище вольности простой!  
И ты несчастьями полна  
И окровавлена войной!..  
Ужель пещеры и скалы  
Под дикой пеленою мглы  
Услышат также крик страстей,  
Звон славы, злата и цепей?..  
Нет! прошлых лет не ожидай,  
Черкес, в отечество свое:  
Свободе прежде милый край  
Приметно гибнет для нее.

Уже тогда шестнадцатилетний юноша, переживший период поэтической влюбленности в горы, отчетливо видел, что Кавказ становится ареной игры человеческих страстей, что «Звон славы, злата и цепей», увы, проникает и в этот не тронутый и не искаженный человеческим грехом край.

К концу жизни Лермонтов напишет еще одно стихотворение, в котором прозвучит тема Кавказа — «Спор» (1841). Произведение построено в форме сказочного диалога, происшедшего между двумя вершинами Кавказа — Эльбрусом и Казбеком. Заботливый Эльбрус, вступая в беседу с Казбеком, хочет предупредить своего собрата о том, что ему угрожает опасность потерять свою свободу. Он может оказаться завоеванным человеком, который «настроит дымных келий по уступам гор», покорит и превратит горный край в источник своего обогащения:

В глубине твоих ущелий  
Загремит топор;  
И железная лопата  
В каменную грудь,  
Добывая медь и злато,  
Врежет страшный путь.

Но Казбек с излишней самоуверенностью и спокойствием отвечает Эльбрусу, что этого не произойдет: сыны Востока, расслабленные роскошью и благами цивилизации, утратили способность к героическому действию, необходимому для завоевания неприступных вершин Казбека. Тогда Эльбрус указывает Казбеку на опасность, приближающуюся с совсем другой стороны: с севера, от Урала до Дуная, движутся несметные полки, целеустремленные и охваченные грозным воодушевлением:

Идут все полки могучи,  
Шумны, как поток,  
Страшно-медленны, как тучи,  
Прямо на восток.

Смущенный Казбек устремляет на эти полчища свой взор, и то, что он видит, заставляет его признать неотвратимость нависшей беды:

И, томим зловещей думой,  
Полный черных снов,  
Стал считать Казбек угрюмый —  
И не счел врагов.

Казбек проигрывает спор. Он вынужден согласиться с тяжелыми предчувствиями Эльбруса. Как и его собрат, Казбек с грустью оплакивает будущую утрату своей независимости.

Одни исследователи склонны были видеть в «Споре» отражение лермонтовской надежды на победоносное завоевание Кавказа русским полководцем Ермоловым, другие — отражение взгляда поэта на одряхлевший и обессиливший Восток и указание на особую миссию России в судьбах человечества. Но, как представляется, в стихотворении, пронизанном горечью невозможной утраты, нет ни малейшего места для исторического оптимизма.

Здесь нашла свое выражение способность Лермонтова к предвидению, к предугадыванию того, как будет складываться в недалеком будущем судьба дорогого ему края. Поэт видит, как надвигается на первозданную чистоту гор губительная цивилизация с ее металлическим лязгом и грохотом, как она грозит уничтожить их девственное целомудрие. Он оплакивает участь Кавказа, предусмотренную ей в грядущем. От Лермонтова не скрыто, что в отдаленном будущем Казбек будет испытывать деспотичный, безжалостный натиск обезумевшего человека, окончательно утратившего способность созерцать красоту природы и вдохновляться ее божественным целомудрием. Перед лицом такой беды природе ниче-

го не останется, как только «затихнуть навеки». Стихотворение заканчивается строками, в которых о Казбеке говорится следующее:

Грустным взором он окинул  
Племя гор своих,  
Шапку на брови надвинул —  
И навек затих.

\* \* \*

Лермонтова часто упрекали в склонности к индивидуалистическому обособлению. Действительно, в его поэзии нередко встречаются строки, в которых лирический герой противопоставляет себя то равнодушной толпе, то холодному свету, то всему миру. Он чувствует иначе, чем все, мыслит совсем не так, как большинство, страдает, как никто другой. Его судьба — некий таинственный иероглиф, недоступный пониманию обывателя. В стихотворении «Я не хочу, чтоб свет узнал...» (1837) поэт пишет:

Я не хочу, чтоб свет узнал  
Мою таинственную повесть;  
Как я любил, за что страдал,  
Тому судья лишь Бог да совесть!..

Им сердце в чувствах даст отчет,  
У них попросит сожаленья;  
И пусть меня накажет Тот,  
Кто изобрел мои мученья...

На первый взгляд, перед читателем — не что иное, как нескромная претензия горделивого ума, не желающего встраивать свою жизнь в привычные рамки человеческого существования. Однако на самом деле автор чужд аристократического превосходства над другими. Во втором четверостишии он признается, что его жизнь далека от идеала и что он вовсе не та личность, которая не нуждается в божественном снисхождении. Равно как и всем, ему необходимо сострадание Всевышнего, у Которого он готов «просить сожаленья».

Обыватель способен только к поверхностной оценке чужой человеческой души:

Укор невежд, укор людей  
Души высокой не печалит;  
Пускай шумит волна морей,  
Утес гранитный не повалит.



Его чело меж облаков,  
Он двух стихий жилец угрюмый,  
И кроме бури да громов  
Он никому не вверит думы...

В этом страстном монологе обнаруживается страдание автора от его изоляции в человеческом обществе. Хотя он пытается уверить себя в том, что безысходный разлад с людьми не может тронуть, уязвить его сердца, но экспрессивностью своей речи выдает себя. Поэт не столько провозглашает и хладнокровно возводит в принцип своего существования гордое обособление, сколько убеждает себя в том, что иного правила жизни у него быть не может.

Образ утеса, с которым отождествляет себя автор и который возникает в конце стихотворения, имеет двоякий смысл. Утес — символ одиночества и в то же время эмблема духовной несокрушимости, незыблемой верности поэта самому себе. Этот образ появится и в стихотворении, написанном поэтом в год своей смерти. В нем образ утеса займет господствующее положение: слово «утес» будет вынесено в заголовок. Но трактовка этого образа будет уже иная. Здесь утес предстанет перед читателем не титаном, возвышающимся над ложью и суетой человеческой жизни и черпающим силы в своем гордом уединении, а великаном, словно испытывающим неловкость от своих гигантских размеров и скорбно, печально несущим бремя своей отчужденности:

Ночевала тучка золотая  
На груди утеса-великана;  
Утром в путь она умчалась рано,  
По лазури весело играя;

Но остался влажный след в морщине  
Старого утеса. Одиноко  
Он стоит, задумался глубоко,  
И тихонько плачет он в пустыне.

Тучка «на груди утеса-великана» — символ той игровой, переменчивой, легковесной, бездумной жизни, которая по своей сути никак не может быть свойственна утесу, обозначающему какой-то иной, противоположный образ существования. Мимолетная встреча тучки и утеса, столь разных в своем устроении, пролагает «след в морщине старого утеса» и вызывает в нем неясную печаль. Протекающая своим ходом и плещущаяся река жизни не может не задеть одинокого великана, не может оставить его в состоянии равнодушия и безучастности, ибо он тоже часть этой жизни и хочет существовать в гармонии с окружающим миром,

инстинктивно ища согласия со всем мирозданием. Однако ему в этом отказано. Утес ощущает свою инаковость, свое какое-то особое место и предназначение в природе, обрекающие его на изоляцию и одиночество. Чувство отсутствия живой и действенной связи с миром, которое обостряется в нем при невольной встрече с тучкой, беззаботно умчавшейся вдаль, вызывает скорбь, отзывается в его сердце болью и растравляет его душевную рану. Утес, «*тихонько плачущий в пустыне*», вызывает сочувствие читателя. Этот образ, созданный поэтом в год смерти, говорит о том, что одиночество Лермонтова не содержало в себе ни романтического самоуслаждения, ни гордого самоутверждения, ни индивидуалистического противопоставления своего «я» остальному миру.

В другом стихотворении — «Не верь себе» (1839), которое пронизано тем же горьким чувством разлада с миром, содержится совет Лермонтова, адресованный воображаемому лицу, тоже поэту, останавливать в себе творческий подъем, не доверять тем минутам вдохновения, которые составляют драгоценную основу его жизни. Волнения его души, его лучшие думы и чувства, заключенные в его творчестве, — всё это ненужные толпе откровения, она вполне довольствуется своими житейскими заботами и остается совершенно глухой к тому, что выходит за пределы ее размеренного, привычного существования:

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

Чуть выше Лермонтов помещает отклик этой равнодушной толпы на высокую и правдивую речь поэта:

Какое дело нам, страдал ты или нет?  
На что нам знать твои волненья,  
Надежды глупые первоначальных лет,  
Рассудка злые сожаленья?

Вынужденное одиночество поэта определяется не только «*таинственной повестью*» его жизни, содержанием его чувств и дум, но и теми минутами творческого вдохновения, которые составляют одну из главных сторон его жизни. Иначе говоря, пропасть, разделяющая поэта и общество, здесь становится еще больше. Но и тут, как и в стихотворении «Я не хочу, чтоб свет узнал...», лирический герой все время как бы усиленно уговаривает себя пребывать в одиночестве, с излишней категоричностью убеждает себя в бесполезной растрате высоких слов.

В его интонациях нет спокойной и отрешенной констатации несовместимости двух миров, своего и обывательского, нет взвешенного и объективного отношения к тому, что разделяет его с людьми. Из всего этого можно заключить обратное тому, в чем автор так тщетно пытается уверить себя и других: он принципиально не умеет жить отгороженной, самодостаточной жизнью, неизбывно носит в себе скорбь от собственной изоляции, на которую обречен самим строем своей души, и никак не желает принять за норму свой духовный диссонанс с обществом и окончательно примириться с таким положением вещей.

Лермонтовский стоицизм, выражающийся в органической неспособности принять общепринятый порядок существования, не приводит поэта к горделивому возвышению над нищетой жизни и ее заунывными представителями. Роль сверхчеловека, которую неудачно навязывали Лермонтову, была чужда ему. Он не только чрезвычайно тяготился сложившейся ситуацией, обрекающей его на одиночество и бесприютность, но иногда осуществлял попытки сократить дистанцию между собой и миром. В одном из поздних стихотворений («Листок», 1841) листок, оторвавшийся от *«ветки родимой»*, пытается найти сочувствие у благополучной и удачливой чинары:

Я бедный листочек дубовый,  
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.  
Один и без цели по свету ношусь давно я,  
Засох я без тени, увял я без сна и покоя.  
Прими же пришельца меж листьев своих изумрудных...

На что мне тебя? — отвечает молодая чинара,  
Ты пылен и желт — и сынам моим свежим не пара.  
Ты много видал — да к чему мне твои небылицы?  
Мой слух утомили давно уж и райские птицы.

Иди себе дальше; о странник! тебя я не знаю!  
Я солнцем любима, цвету для него и блистаю;  
По небу я ветви раскинула здесь на просторе,  
И корни мои умывает холодное море.

Не противопоставляя себя тому, что для него неприемлемо, не навязывая никому своих исключительных правил существования, поэт просит от мира очень немногого: кратковременного приюта, иначе говоря, того сострадания, в котором нуждается всякий человек, наделенный живой душой. Но пресыщенная чинара, олицетворяющая собой живущий удовольствиями мир, отказывает ему в такой малости. Листок в очередной раз наталкивается на непонимание, усугубляющее его

одиночество. И это вполне закономерно: самодовольство, самоуверенность и самодостаточность содержат в себе семена бессердечия, безучастности и равнодушия к чужому горю.

Поэт отдавал себе трезвый отчет в том, что любая попытка преодолеть мучительный разлад с людьми будет обречена на провал. В стихотворении «Три пальмы» (1839) высокие пальмы, находящиеся посреди бескрайних песков бесплодной аравийской пустыни, а также протекающий под их сенью источник чистой ключевой воды символизируют собой редкий оазис красоты, сохранившийся в томительном, пустом однообразии окружающей жизни. Находясь в условиях изоляции, пальмы начинают тяготиться своим, как им представляется, бесполезным существованием. Они ищут преодоления своей изолированности, жаждут служить пользе человека. Не видя себе достойного применения, пальмы восстают на своего Творца:

И стали три пальмы на Бога роптать:  
«На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?  
Без пользы в пустыне росли и цвели мы,  
Колеблемы вихрем и зноем палимы,  
Ничей благосклонный не радуя взор?..  
Не прав твой, о небо, святой приговор!»

Вскоре им представляется случай проявить свой альтруизм: возле них останавливается караван кочующих арабов. Пальмы приветливо и радушно укрывают путников в тени своих ветвей. Но к вечеру странники распорядились этим гостеприимным уголком красоты по-своему, весьма прозаически: пальмы оказались срублены и использованы в качестве дров для костра. К утру караван тронулся в дальнейший путь, оставляя за собой мрачные, безотрадные следы разорения на некогда живописном месте:

И ныне все дико и пусто кругом —  
Не шепчутся листья с гремучим ключом:  
Напрасно пророка о тени он просит —  
Его лишь песок раскаленный заносит,  
Да коршун хохлатый, степной нелюдом,  
Добычу терзает и щиплет над ним.

В своем искреннем стремлении послужить благу человека, в попытке преодолеть свою изолированность три пальмы находят гибель. Сближение с миром, на которое они идут с целью выхода из состояния бездействия, оборачивается для них грубым насилием с его стороны. Изолированность красоты — необходимая мера: варварская,

безддушная, слепая сила жизни может подвергнуть ее безжалостному уничтожению.

В стихотворении «Три пальмы» Лермонтов отмечает очередную характерную черту обывательского сознания, обрекающую певца на безысходный плен вынужденного одиночества: толпа отличается не только равнодушием и невосприимчивостью по отношению к подлинной красоте, служителем которой призван быть поэт, но и несет в себе заряд слепой агрессивности, зачастую уничтожающей то, что составляет сокровенный смысл и содержание его жизни.

Как было отмечено, Лермонтов не мог до конца примириться с тем ничтожным местом, которое отводило ему общество, с той ложной ролью, которой оно наделяло его в своих представлениях, слишком далеких от истины. Это место и эта роль находились в вопиющем противоречии как с его мироощущением, так и с полученными от Бога задатками, масштаб и предназначение которых он хорошо чувствовал. Его неизбежное и ничем не устранимое одиночество определялось глубокой разницей между заземленным уровнем мировосприятия, каким отличается подавляющее большинство людей, и тем переживанием уникальности, сакральности дара бытия, каким была наделена его сверхчуткая поэтическая душа. Своим творческим словом он стремился сократить эту дистанцию, но врожденный инстинкт правды указывал ему на тщетность этих попыток. Его поэтический дар — поэт отчетливо это видел — не в состоянии был пробить косность и духовную омертвелость окружающего общества.

В стихотворении «Дума» Лермонтов создает неутешительный портрет этого общества. Духовное бесплодие своего поколения он выражает в следующих безрадостных строках:

Толпой угрюмою и скоро позабытой  
Над миром мы пройдем без шума и следа,  
Не бросивши векам ни мысли плодovитой,  
Ни гением начатого труда.

Может показаться, что, создавая портрет своего времени, поэт явно сгущал краски, впадал в преувеличение. Ведь сегодня девятнадцатый век является для нас золотым веком русской культуры. Не был ли Лермонтов младшим современником Пушкина? Не читал ли он в Москве на именинах Гоголя свою поэму «Мцыри»? Не протекала ли его короткая жизнь в окружении имен, которые являются достоянием нашей культуры?

В оценках своего времени, в своих выводах о его характере Лермонтов исходил не из отдельных представителей эпохи (хотя судьба этих лич-

ностей не представляет собой ничего утешительного. Грибоедов, Пушкин, Дельвиг, Батюшков, Гоголь — жизнь этих людей оказалась преждевременно оборванной). Поэт воспринимал русскую жизнь в ее целостности, как будто в душе носил ответственность за судьбу всего своего поколения. Он стремился дать прежде всего духовный портрет времени, считая, что определяющим фактором в оценке поколения является его готовность и способность к просветленной и одухотворенной деятельности. Неудивительно, что современная действительность не могла выдержать строгого суда поэта. Но Лермонтов и свое существование измерял каким-то великим, недоступным обычному пониманию аршином.

Лишен был поэт и окрыляющей, обнадеживающей веры в грядущее будущее. Исторический прогресс, эволюционное развитие, поступательное движение, постепенное улучшение нравов — эти трескучие фразы были для него пустым звуком. Не поддаваясь успокоительному соблазну сладких иллюзий, он писал в «Думе» о своем поколении: «Его грядущее — *иль пусто, иль темно*». Значит, он был совершенно не защищен и от того одиночества, которое можно определить как одиночество перед лицом времени, утратившим перспективу своего развития.

Лермонтов мог переживать нелегкое бремя своего одиночества по-разному. Но сколь бы ни представлялось оно тяжким, поэт нес его мужественно, без малодушной истеричности. Так, во время пребывания под арестом за стихотворение «Смерть Поэта» он создал ряд поэтических шедевров. Среди них — стихотворение «Узник», продолжающее тему одиночества, примечательное своей общей тональностью. За счет того, что для него избрана форма народной песни, оно походит на тихую, грустную жалобу, лишенную протеста или отрицания:

Отворите мне темницу,  
Дайте мне сиянье дня,  
Черноглазую девицу,  
Черногriвого коня!  
Я красавицу младую  
Прежде сладко поцелую,  
На коня потом вскочу,  
В степь, как ветер, улечу.

Но окно тюрьмы высоко,  
Дверь тяжелая с замком;  
Черноокая далёко,  
В пышном тереме своем;  
Добрый конь в зеленом поле  
Без узды, один, по воле

Скачет весел и игрив,  
Хвост по ветру распустил.

Одинок я — нет отрады:  
Стены голые кругом,  
Тускло светит луч лампы  
Умирающим огнем;  
Только слышно: за дверями  
Звучно-мерными шагами  
Ходит в тишине ночной  
Безответный часовой.

Лирический герой, угнетенный тюремным заключением, тоскует по свободе. Однако отрезанность от людей, утрата живой связи с ними, пожалуй, огорчает его гораздо больше, чем отсутствие свободы. «Одинок я — нет отрады, стены голые кругом», нет нигде «души родной» — вот что более всего сокрушает его сердце. Свобода в его представлении — это жизнь в кругу людей, на воле, где непременно обязаны присутствовать и «младая красавица», и «черногривый конь». Свобода — это гармоничное единство с ними: «Я красавицу младую прежде сладко поцелую, на коня потом вскочу, в степь, как ветер, улечу». Это то, в чем отказано арестанту, и именно в этом — драма его положения. Лермонтов усиливает одиночество своего узника тем, что младая красавица и черногривый конь не просто недоступны ему, но находятся на просторе жизни: черногривый конь «скачет весел и игрив, хвост по ветру распустил», а черноокая девица — «в пышном тереме своем». Им доступна роскошь свободного общения с миром. Узник в отличие от них — в окружении голых стен.

И тем не менее в одиночестве заключенного не содержится болезненной мятельности. Он тихо изливает свою скорбь. Скорбно-умиротворенное состояние героя создается песенно-фольклорной формой стихотворения. Народные песни, как правило, содержат в себе два эмоциональных начала. Во-первых, жалобу героя на свою долю, излияние душевной скорби. Это жалование на судьбу само по себе имеет определенный смысл: оно доставляет страдальцу некоторое утешение и облегчение. Вторая особенность народной песни — в покорном принятии героем своей доли. Русский человек умел покоряться своей судьбе, принимать без ропота ниспосланные ему скорби. Так и лермонтовский узник, облекая свою речь в форму народной песни, не выражает протеста, не поднимает бунта, но жалуется на свою долю с той высшей покорностью, которая была свойственна русскому человеку.

\* \* \*

Одиночество Лермонтова зачастую объясняют не столько исключительным строем его души, сколько иной причиной: его нелюдимостью, неумением и нежеланием завязывать дружеские отношения, замкнутостью и эгоистичностью его характера. Однако вдумчивое и внимательное отношение к его поэзии не оставляет места для подобных предположений. Обладая особой проницательностью, поэт как никто другой умел по достоинству ценить людей. Он не только нуждался в человеческих привязанностях, но прежде всего сам был способен к дружеским отношениям. Об этом свидетельствуют как факты его биографии, так и его лирика.

В одном из ранних стихотворений («К Д...ву», 1829), обращенном к однокласснику по московскому университетскому Благородному пансиону Дмитрию Дурнову, имеется откровенное признание поэта о тех чувствах, которых искала его душа:

Я думал: в свете нет друзей!  
Нет дружбы нежно-постоянной,  
И бескорыстной, и простой;  
Но ты явился, гость незваный,  
И вновь мне возвратил покой!

Несмотря на явную подражательность этого стихотворения, на известную преувеличенность чувства и некоторую сгущенность красок, которая в нем содержится, апология дружбы, являющаяся основной идеей произведения, — вполне искренняя. «Дружба нежно-постоянная» — вот чего жаждала душа Лермонтова с момента оставления им тесного домашнего круга. В нем жила потребность искренних, доверительных отношений и готовность отвечать беззаветной преданностью тому, кто способен к таким чувствам.

Куль дружеских чувств проходит через все творчество Лермонтова и присутствует не только в ранних, но и в поздних его поэтических произведениях. В стихотворении «Спеша на север издалека...», написанном в 1837 году, во время первой ссылки на Кавказ, поэт приравнивает дружбу к такой ценности, которая равнозначна ценности самой земной жизни, вне которой человеческое бытие лишается своей значимости:

Но есть еще одно желание!  
Боюсь сказать! — душа дрожит!  
Что, если я со дня изгнания  
Совсем на родине забыт!



Найду ль там прежние объятья?  
 Старинный встречу ли привет?  
 Узнают ли друзья и братья  
 Страдальца после многих лет?  
 Или среди могил холодных  
 Я наступлю на прах родной  
 Тех добрых, пылких, благородных,  
 Деливших молодость со мной?  
 О, если так! своей метелью,  
 Казбек, засыпь меня скорей  
 И прах бездомный по ущелью  
 Без сожаления развей.

В 1829 году, в годы учебы в московском пансионе, юноша Лермонтов столкнулся с первым непониманием своей дружеской расположенности, встретился с отверженностью своего чувства, одним словом, пережил драму разочарованности в человеке, которому слишком поспешно отдал свое пылкое сердце, свой, как он говорил, «*жар души*». Эта драма оставила, вероятно, глубокий след в душе юного поэта, так как отражена не в одном, а в нескольких стихотворениях той поры, посвященных однокашнику М. Сабурову. (Их обычно именуют «сабуровским циклом».) В одном из них, называемом «Посвящение к N. N.», юный поэт, будучи отвергнутым прежним другом, называет их бывшую дружбу «*священными узами*», что говорит о той высокой цене, какую он придавал этому чувству:

Вот, друг, плоды моей небрежной музыки!  
 Оттенки чувств тебе несу я в дар.  
 Хоть ты презрел священной дружбы узы,  
 Хоть ты души моей отринул жар...

Укоряя Сабурова в вероломстве, Лермонтов связывает его предательство с неумением разбираться в людях. «*Я знаю все: ты ветрен, безрассуден, И ложный друг уж в сеть тебя завлек*» — так он объясняет происшедшую в чувстве своего друга перемену. Но он не сомневается в том, что время обязательно расставит всё на свои места: рано или поздно наступит прозрение, а вслед за ним посетит сабуровскую душу и позднее раскаяние, которое, однако, не в силах будет вернуть первоначальной расположенности и прежнего доверия навсегда утраченного друга.

Этот пережитый горький опыт отверженности, надо полагать, не прошел для Лермонтова бесследно и наложил отпечаток на всю его последующую жизнь. В дальнейшем он уже не мог быть столь доверчивым в своих привязанностях, столь безоглядно, как когда-то, сле-

довать зову своего чуткого и любящего сердца, столь порывисто отдавать его людям. Поэт Ф. Боденштедт, переводчик поэзии Лермонтова на немецкий язык, вспоминал, что Лермонтов «мог быть кроток и нежен, как ребенок, и вообще, в его характере преобладало задумчивое, часто грустное, настроение <...>. Отдаваясь кому-нибудь, он отдавался от всего сердца, но это редко с ним случалось»<sup>8</sup>. Глубокое знание людей, их неспособность на ответное чувство той же силы, какая жила в его собственной душе, их склонность к использованию искреннего чувства ближнего — все это являлось причинами сдержанности поэта, о которой упомянул Боденштедт.

Но Лермонтов был далек от безоглядной субъективности в оценке окружающих его людей. К немногим на протяжении всей своей недолгой жизни он сохранял чувство неизменной преданности и расположенности и, как всякий человек, наделенный живой душой, нуждался в их ответном дружелюбии. «Мой милый Алеша, — писал Лермонтов в письме своему другу А. Лопухину, — я уверен, что ты получил письма мои, которые я написал тебе из действующего отряда в Чечне, но уверен так же, что ты мне не отвечал, ибо я ничего о тебе не слышу письменно. Пожалуйста, не ленись: ты не можешь вообразить, как тяжела мысль, что друзья нас забывают» (IV, 622).

Умение ценить людей и дорожить их дружеской расположенностью отчетливо проступает в стихотворении «Памяти А. И. О<доевско>го». С Александром Одоевским Лермонтов служил в Нижегородском драгунском полку, в котором опальный декабрист находился с конца 1837 года в качестве рядового. Их связывали узы искренней дружбы и душевного родства. 15 августа 1839 года Одоевский умер от лихорадки на берегу Черного моря. Когда это известие дошло до Петербурга, Лермонтов не смог не откликнуться на него стихотворением, в котором запечатлел дорогой ему облик поэта-декабриста. Отдавая дань чувству дружбы и создавая портрет близкого по духу человека, среди черт, особенно замечательных и ценных, он отмечает в Одоевском способность сохранять первоначальное устройство души:

Но до конца среди волнений трудных,  
 В толпе людской и среди пустынь безлюдных,  
 В нем тихий пламень чувства не угас:  
 Он сохранил и блеск лазурных глаз,  
 И звонкий детский смех, и речь живую,  
 И веру гордую в людей и жизнь иную.

<sup>8</sup> Захаров В. А. Указ. соч. С. 545.

Лермонтову важно было отметить, что Одоевский, несмотря на семь лет каторги и три года поселения в Сибири, не охладил сердцем, сохранил в себе живую душу и не утратил поэтической вдохновенности. Те, кто знал Одоевского, единодушно свидетельствовали, что Лермонтов в своем стихотворении оставил верную его характеристику. «Одоевский был, без сомнения, — писал Н. П. Огарев, — самый замечательный из декабристов, бывших в то время на Кавказе. Лермонтов списал его с натуры. Да, этот *“блеск лазурных глаз, и звонкий детский смех и речь живую”* не забудет никто из знавших его. В этих глазах выражалось спокойствие духа, скорбь не о своих страданиях, а о страданиях человека, в них выражалось милосердие»<sup>9</sup>. Эта огаревская реплика лишняя раз подтверждает, что Лермонтов умел подмечать и ценить благородство людей, достойных памяти и уважения, и не склонен был окрашивать жизнь в тона своей «мрачной» настроенности, обладая способностью объективно видеть и оценивать красоту жизни и души человеческой там, где она действительно присутствовала.

В другом известном стихотворении — «На светские цепи» (1840), посвященном княгине М. А. Щербатовой, Лермонтов восхищался ее способностью сохранять неповрежденным свое «я» посреди бездушного, холодного и *«беспощадного»* петербургского света. Он высоко ценил ее умение блюсти свое достоинство и независимость, способность сохранять глубину и искренность чувства в атмосфере столичной жизни, постепенно выхолащивавшей личность и безжалостно стиравшей ее индивидуальные черты. Для него оставалось загадкой, как могла эта женщина, находясь в свете, сочетать в себе девственную, наивную религиозность с той зрелой твердостью характера, без которой невозможно не подвергнуться ассимиляции с окружающим миром. Вот какими проникновенными и высокими словами Лермонтов завершает свое посвящение М. А. Щербатовой:

И следуя строго  
Печальной отчизны примеру,  
В надежду на Бога  
Хранит она детскую веру;  
Как племя родное,  
У чуждых опоры не просит  
И в гордом покое  
Насмешку и зло переносит.  
От дерзкого взора

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. С. 95.

В ней страсти не вспыхнут пожаром,  
Полюбит не скоро,  
Зато не разлюбит уж даром.

О способности Лермонтова подмечать в людях положительные черты и глубоко восхищаться ими свидетельствовал современник поэта В. Г. Белинский. После дуэли с де Барантом поэт, как известно, находился под стражей в Ордонанстаузе; здесь состоялась их знаменитая встреча. В письме к В. П. Боткину, Белинский поделился своими впечатлениями об этой встрече: «Я с ним (с Лермонтовым. — и. Н.) спорил, и мне отраднo было видеть в его рассудочном, охлажденном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого»<sup>10</sup>. Семена глубокой веры в достоинство жизни и людей, о которых говорил Белинский, имеются и в поэзии Лермонтова, в частности в его «Казачьей колыбельной песне», написанной за год до смерти, в 1840 году.

В этом произведении запечатлена красота одного из самых величайших человеческих чувств — чувства материнской любви. Несмотря на то что поэт в трехлетнем возрасте потерял мать и в детстве воспитывался бабушкой, в его стихах присутствует преклонение перед материнским чувством. Одно из них — «Казачья колыбельная песня», которое, по мнению Белинского, есть «художественный апофеоз матери: все, что есть святого, беззаветного в любви матери, вся бесконечность кроткой нежности, безграничность бескорыстной преданности, какую дышит любовь матери, — все это воспроизведено поэтом во всей полноте. «<...> Как же он так глубоко мог проникнуть в тайны женского и материнского чувства?»<sup>11</sup>.

Стихотворение написано от лица матери, ласково убаюкивающей своего сына и с покорностью созерцающей нелегкое будущее своего драгоценного чада, и пронизано материнской болью за судьбу сына. Представляя будущее военное *«бранное житье»* своего сына, мать скорбит о предстоящей разлуке с ним. *«Стану я тоской томиться / Безутешно ждать / Стану целый день молиться / По ночам гадать...»* — поет она, склонившись над колыбелью, и в этой песне заключается почти иконописная красота материнского чувства, исполненного жертвенного начала.

Но в то же время в чувстве матери присутствует и несомненная вера в героическое будущее сына. Произведение посвящено не только святости материнства, одухотворяющего женщину. Щемящая тоска

<sup>10</sup> Цит. по: Захаров В. А. Указ. соч. С. 364.

<sup>11</sup> Цит. по: Лермонтовская энциклопедия. С. 214.

не заглушает в сердце матери других не менее высоких и благородных чувств. Безутешно тоскуя, она вместе с тем гордится будущим своего сына, которому надлежит стать хранителем родной земли и исполнять священную обязанность по защите своего народа. Она не только любит его воинской судьбой, но и готовит его к ней, собственными руками вышивая для него «*седельце боевое*»:

Богатырь ты будешь с виду  
И казак душой.  
Провожать тебя я выйду —  
Ты махнешь рукой...  
Сколько горьких слез украдкой  
Я в ту ночь пролью!..  
<...>  
Дам тебе я на дорогу  
Образок святой:  
Ты его, моляся Богу,  
Ставь перед собой;  
Да, готовясь в бой опасный,  
Помни мать свою...  
Спи, младенец мой прекрасный,  
Баюшки-баю.

Мать готова на самопожертвование во имя героического служения своего сына. Она скорбит о разлуке с ним, созерцая трудности предстоящей кочевой жизни, но в то же время жаждет его казачьей, богатырской судьбы. Она любит в нем его предстоящий путь, исполненный как опасностей, так и героизма, и не желает ему чего-либо иного. Ценя в своем сыне прежде всего достоинство воина, она вручает его божественному покровительству и не ищет ни ему, ни себе какой-либо иной, более спокойной и безопасной участи. Таким образом, в стихотворении звучит излюбленная мысль Лермонтова о необходимости действительно, высокого пути в жизни. Эта мысль усилена здесь самоотреченностью и самопожертвованием матери, которая, в ожидании достойного будущего сына, вопреки инстинкту материнства, не только не стремится оградить себя и свое любимое чадо от предстоящих жизненных испытаний, но и готовит к ним и себя, и своего сына.

Есть и другие произведения в лирике Лермонтова, в которых зреют, по словам Белинского, семена глубокой веры в жизнь и достоинство человека. В стихотворении «Ребенка милого рожденье...» (1839) поэт, приветствуя новую жизнь, обращается к ней с такими пожеланиями:

Ребенка милого рожденье  
Приветствует мой запоздалый стих.  
<...>  
Да будет дух его спокоен  
И в правде тверд, как Божий херувим.  
<...>  
Пускай не ищет он причины  
Чужим страстям и радостям своим,  
И выйдет он из светской тины  
Душою бел и сердцем невредим!

Из этого стихотворения видно, что для Лермонтова героизм заключался не только в казачьей вольнице, не только в битвах обитателей степей и гор за свою свободу. Выйти из «*светской тины*» с невредимым сердцем — вот в чем заключается, на взгляд Лермонтова, сохранение человеком своего достоинства. Пройти сквозь уродующие душу барьеры высшего света и сохранить в себе живость чувства, правдивость и прямоту души, чистоту сердца — это безмерно много и равносильно выполнению жизненной задачи, стоящей перед человеком.

\* \* \*

Лермонтова упрекали также в презрительном отношении к действительности, в мрачном и скептическом взгляде на жизнь. И в самом деле, лермонтовское отношение к жизни иногда неприятно поражает и отталкивает своей холодностью, своей безрадостностью. «*И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — такая пустая и глупая шутка...*» — писал поэт в известном стихотворении «*И скучно, и грустно...*» (1840). Поэзия Лермонтова может порождать протест: неужели жизнь так уж безнадежно плоха, неужели нет в ней совершенно ничего, что утешало бы и примиряло с ней? Ведь это явная ложь, какое-то болезненно преднамеренное искажение истины.

Это неприятие жизни у Лермонтова происходило, как представляется, вовсе не от патологического недостатка любви, а, пожалуй, от ее переизбытка. Бесконечно любя жизнь, поэт многого ждал от нее, предъявляя к ней слишком завышенные требования. Лермонтов воспринимал жизнь как великий, неповторимый акт, каждый миг которого он хотел бы обессмертить. Его непомерная любовь к жизни имела уникальный характер. В шестнадцать лет поэт скажет:

Мне нужно действовать, я каждый день  
Бессмертным сделать бы желал, как тень



Великого героя, и понять  
Я не могу, что значит отдыхать.

В первых строках стихотворения «И скучно, и грустно...» присутствует фраза, которая является ключом к этому произведению: «*И скучно, и грустно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды*». Эти строки свидетельствуют, что оно написано в состоянии той острой тоски и той глубокой подавленности, от которых не свободно ни одно человеческое существование. Это стихотворение исторглось из его души в те минуты, когда пустота и бессодержательность окружающей жизни предстают перед умственным взором человека во всей своей неприглядной и откровенной наготы, в той их неприкрытой правдивости, от которой совершенно некуда спрятаться. Значит, все, что говорится о жизни в этом стихотворении, — вовсе не окончательный вывод поэта о бытии, а всего лишь *минута душевной невзгоды*, всего лишь отражение одной стороны человеческого существования. С этой точки зрения и следует смотреть на все то, что в нем говорится о бытии человека.

В первом четверостишии лирический герой охвачен ощущением быстротечности времени, его безудержного, неостановимого и необратимого хода. Вслед за этим возникают в его душе еще два чувства, с ним связанные: чувство неповторимости жизни, а вместе с тем — и преступное отношение к ней, ведь тратится она на удовлетворение мелочных, суетных и беспрестанно меняющихся желаний:

И скучно, и грустно, и некому руку подать  
В минуту душевной невзгоды...  
Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..  
А годы проходят — все лучшие годы!

Лермонтов не умел и не хотел жить бессодержательной повседневностью. Он чрезвычайно тяготился будничным существованием, но не находил в окружавшей его действительности места и деятельности, соответствующих своему таланту. «*А годы проходят — все лучшие годы!*» — говорит поэт, упрекая самого себя в бездействии. Он безжалостно констатирует бессмысленность своей жизни и беспощадно обвиняет себя в бесцельном существовании. Так ли уж он был виноват в этом?

Затем поэт продолжает свое вопрошание:

Любить... но кого же?.. на время — не стоит труда,  
А вечно любить невозможно.

И снова читатель сталкивается с минутным переживанием поэта, противоречащим его собственным признаниям. Именно к любви,

перешагивающей границы земной жизни и переходящей в вечность, с настойчивостью и постоянством искала душа Лермонтова. Об этом свидетельствует его поэзия. В стихотворении «Любовь мертвеца», написанном в 1841 году, Лермонтов скажет:

Пускай холодною землею  
Засыпан я,  
О друг! всегда, везде с тобою  
Душа моя.  
<...>  
Я видел прелесть бестелесных,  
И тосковал,  
Что образ твой в чертах небесных  
Не узнавал.

В словах о том, что «*вечно любить невозможно*» следует видеть не неспособность к такой любви, а признание Лермонтовым того факта, что непрекращающаяся любовь, к сожалению, неосуществима в рамках земной жизни.

Четверостишие о несбыточности вечной любви заканчивается такими словами:

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:  
И радость, и муки, и всё там ничтожно...

Какой строгий и беспощадный суд над самим собой присутствует в этих строках! Удивительно, что написаны они человеком, одарившим мир образцами непревзойденной поэзии. Значит, поэт не считал поэзию фактом своей биографии, не смотрел на свои произведения как на единственное дело своей жизни. Творчество, имеющее своей целью «самовыражение», как теперь принято говорить, не существовало для него. Лермонтов оставил в своем творчестве отметки пройденного им духовного пути, но он никогда не считал поэзию тем делом, которое оправдывало бы его существование. В стихотворении «Не смейся над моей прощальной тоской...» (1837) он скажет об этом предельно откровенно:

Пускай толпа растопчет мой венец:  
Венец певца, венец терновый!..  
Пускай! я им не дорожил.

Лермонтов жил совсем не для того, чтобы писать. Он никогда не искал самоутверждения посредством своего творчества. Еще при жизни он пользовался признанием всей читающей России, и его поэтическое

самолюбие могло быть вполне удовлетворенным, но поэт не прельщался своей известностью и никогда не делал из нее своего кумира. Лермонтов не переставал ждать от себя и от жизни чего-то такого, что соответствовало бы его чувству бытия, что раз и навсегда успокоило бы его взыскательную, требовательную совесть. Не слыша от жизни удовлетворительного ответа, он оставался со своей одинокой мукой, на которую способны только исключительные души, с той неизбывной тоской, которую носят в себе одни лишь редкие гении человечества. Отсюда-то и происходили его горькие и правдивые строки о том, что *«некому руку подать в минуту душевной невзгоды»*.

В последнем четверостишии говорится об обманчивом действии страстей на душу человека. Страстью, скорее всего, поэт здесь называет те благородные и пылкие чувства, которые на какое-то время придают жизни человека высокое содержание:

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг  
Исчезнет при слове рассудка;  
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —  
Такая пустая и глупая шутка...

Возникающие страсти, иначе говоря, идеальные порывы приподнимают личность над уровнем окружающей обыденности, но они не в состоянии существенно изменить качество ее жизни. Трезвый взгляд на действительность (*«слово рассудка»*) не оставляет места сладким иллюзиям: жизнь управляется железными законами прагматизма, которые никому не дано ни преодолеть, ни проигнорировать. В момент такого видения жизни она и предстает перед взором поэта *«пустой и глупой шуткой»*. Но совершенно очевидно, что подобное саркастически-скорбное неприятие действительности никогда не возникло бы в душе поэта, если бы он изначально не имел представления о жизни как о таком неповторимом акте, который требует от личности участия, соответствующего ее уникальности. Скептическое отношение к жизни, отраженное в стихотворении «И скучно, и грустно...», — свидетельство того, что Лермонтов обладал максимально завышенными требованиями к бытию и с поразительной настойчивостью искал активного действия, равнозначного его невыразимой тайне.

Эта неутолимая жажда героического действия присутствует и в его раннем стихотворении «Парус» (1832). В этом произведении поэт отождествил себя с парусником, не удовлетворяющимся светлым покоем, присутствующим в природе, и одиноко странствующим в поисках схватки со стихией:

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в краю родном?

Играют волны — ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! он счастья не ищет  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

Здесь море — символ того широкого, необъятного пространства жизни, которое своим содержанием не может удовлетворить поэта. Лермонтов далек от безоглядного осуждения и категоричного неприятия жизни, он отдает должное тем щедрым и разнообразным краскам, которыми она исполнена: и безмятежным покоем, и теплыми лучами солнца, и небесной чистотой лазури. В ней есть место как тяжелым человеческим бедствиям, так и тихому человеческому счастью. Только всего этого мало беспокойной душе поэта: он испытывает томление тягостным однообразием жизни, не может заглушить в себе тайную тоску по чему-то несбыточному и неосуществившемуся. Он не перестает ждать от судьбы той дерзновенной и осмысленной деятельности, которая целиком захватила бы все силы его души и исполнила бы наконец его мятущуюся душу долгожданным примирением с собой.

В стихотворении «Тучи» (1840) Лермонтовым дан еще один образ вечного странствования по жизни в тщетных поисках действия, оправдывающего высокое достоинство человека. Плывущие по небу тучи ассоциируются в сознании поэта с собственной душой, отчаявшейся обрести свое место в бытии:

Тучки небесные, вечные странники!  
Степью лазурною, цепью жемчужною  
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,  
С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?  
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?  
Или на вас тяготит преступление?  
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...  
 Чужды вам страсти и чужды страдания;  
 Вечно холодные, вечно свободные,  
 Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Тучи избраны Лермонтовым в качестве объекта изображения не случайно. Тучи — это невесомые тела, безнадежно утратившие связь с земной жизнью. В их движении по небу нет никакого смысла, никакого внутреннего содержания; в их существовании, как и в существовании поэта, нет места активному действию, а значит, и нет ничего, что прочно связывало бы их с живой жизнью, они перемещаются по воздушному пространству в силу инерции, ничего не ожидая от бесцельного пересечения небесного океана.

Причина утраты тучами цели своего странствования указана поэтом в последнем четверостишии. Внутренняя опустошенность тучек небесных объясняется одним фактором — духовным бесплодием окружающей их жизни: «...вам наскучили нивы бесплодные...», — говорит поэт, подразумевая под бесплодными нивами ту жалкую скудость действительности, которая убивает в человеке лучшие силы его души, оставляя их нереализованными, отравляя личность или томительной бездеятельностью, или суррогатом действия.

Важно отметить, что в стихотворении «Тучи» Лермонтов отвергает для себя путь замкнутого, самодостаточного существования. Утверждая высокое достоинство человеческой личности, он настаивает на том, что только целесообразная, благородная и одухотворенная деятельность может доставить душе подлинную умиротворенность. Вне ее душа не в состоянии достичь удовлетворения. Отсутствие такой деятельности неизбежно оборачивается для человека состоянием духовного сиротства, неприкаянности, бесприютности. Но и тут Лермонтов сохраняет свою индивидуальность. Величие поэта заключается в том, что для него совершенно неприемлем путь компромисса, путь вынужденного приспособления к бессодержательной обыденности, незаметного опошления и постепенной утраты высоких требований к себе и своему существованию.

То же особое отношение к бытию, тот же предельный максимализм в отношении к земной жизни и в отношении к самому себе, который был заявлен в стихотворении «И скучно, и грустно...», присутствует и в позднем стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...»<sup>12</sup>. Оно

<sup>12</sup> Точная дата написания этого стихотворения не установлена. Лермонтоведение относит его к 1838 г., однако содержание этого стихотворения заставляет предположить, что написано оно было поэтом незадолго до своей смерти, вероятнее всего, в 1841 г.

представляет собой своеобразный отчет поэта о своей жизни. В нем Лермонтов мысленно ставляет себя перед лицом суда Божия и настоятельно требует от Всевышнего ответа на главный вопрос своей жизни: зачем я жил на земле? Поэт не столько держит ответ перед Богом, сколько сам спрашивает с Него. Здесь же, оценивая состояние своей души, он констатирует бесплодность своего существования и наступившее по причине Божией безответности преждевременное истощение душевных сил. Стихотворение содержит в себе скрытое обвинение Лермонтова Тому, Кто вызвал его из небытия, но так и не утолил его непреодолимой жажды в такой осмысленной деятельности, которая отвечала бы запросу его взыскательной и беспокойной души.

Свой монолог поэт начинает с заявления о своей боязни перед будущим:

Гляжу на будущность с боязнью,  
 Гляжу на прошлое с тоской  
 И, как преступник перед казнью,  
 Ищу кругом души родной...

Вне всякого сомнения, Лермонтов имеет здесь в виду то будущее, которое наступает для личности после окончания земной жизни. Только перед неизвестностью такого будущего он и мог испытывать боязнь — чувство, совершенно несвойственное и незнакомое поэту в земном существовании. По этой же причине — его предстояния перед непроницаемой тайной загробной участи — он не может найти сочувствующей души (предсмертное волнение каждый переживает в одиночку, неразделенно) и с тоской смотрит в свое прошлое, в котором нет ничего, что могло бы оправдать его перед судом собственной совести.

В следующих строчках поэт, не нашедший своего предназначения, косвенно уподобляет свое земное бытие пожизненному тюремному заключению. Он называет посланника Божия, который должен был освободить его от давящего груза бесцельного существования, но которого он так и не встретил на своем пути, *вестником избавленья*:

Придет ли вестник избавленья  
 Открыть мне жизни назначенье,  
 Цель упований и страстей,  
 Поведать — что мне Бог готовил,  
 Зачем так горько прекословил  
 Надеждам юности моей.

Лермонтов предчувствует скорое и неотвратимое приближение своей кончины и, оглядывая внутренним взором свою жизнь, хочет

постигнуть замысел Божий о самом себе. Но загадка личного бытия оказывается неразрешимой для поэта.

Лермонтов априорно исходит в стихотворении из того положения, что каждая человеческая судьба, а уж тем более судьба поэта, непременно должна иметь определенный замысел Божий. Вторая истина, которая положена в основу его переживания, заключается в том, что каждой личности рано или поздно придется держать ответ за то, как она провела годы земного существования.

Вторую часть произведения Лермонтов посвящает тщательному духовному самоиспытанию и объективной оценке состояния своей души:

Земле я отдал дань земную  
Любви, надежд, добра и зла;  
Начать готов я жизнь другую.  
Молчу и жду: пора пришла;  
Я в мире не оставляю брата,  
И тьмой и холодом объята  
Душа усталая моя;  
Как ранний плод, лишенный сока,  
Она увяла в бурях рока  
Под знойным солнцем бытия.

Дань земная — это тот отчаянный поиск смысла жизни, своего места в ней, на который поэт истратил лучшие силы своей души. И эту дань он считает сполна отданной. Его молчаливая готовность, с которой он остановился перед порогом вечности, свидетельствовала о душевном равновесии, проистекавшем в нем от осознания того, что со своей стороны он сделал все возможное и необходимое для уяснения загадочного смысла своей жизни. В этом отношении его совесть перед Богом чиста. Поэт полагает, что его безуспешный поиск и его безрезультатное вопрошание Бога можно считать завершенными, поэтому и находится в состоянии ожидания новой жизни, которая должна открыться ему после оставления им земного странствования. Жить просто так, в силу инерции, без ответа на мучающий вопрос, подчиняясь необходимости продолжать свое существование, для него невозможно. Единственное, что поэт отмечает в этот момент, — прижизненное и посмертное одиночество, на которое он обречен в силу того обстоятельства, что не видит человека с таким же неразрешенным запросом смысла бытия, вне которого он не может продолжать свое существование. «Я в мире не оставляю брата», — говорит он в предсмертной беседе с самим собой.

Как было сказано, в лермонтовских размышлениях, зафиксированных в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...», присутствует упрек Богу за то, что земная жизнь, породившая в нем желания высокие, сильные и глубокие, но так и не удовлетворившая их, оставила в нем одну лишь бесплодную горечь разочарования и превратила его в *увядающий, лишенный сока плод*. В своей требовательности и страстном, бескомпромиссном ожидании от жизни чего-то такого, чего она не могла ему дать, поэт истратил все свои душевные силы и, как ему представляется, остановился на пороге внутренней опустошенности, истощанности своих душевных сил. Трагедия его существования заключалась в том, что поэт слишком много ждал от жизни, слишком преувеличенно, возвышенно и идеалистически измерял ее течение. Он всецело отвергал для себя общепринятый, в известном смысле, приспособленческий способ существования.

Очевиден богоборческий характер стихотворения. Лермонтов отвергает установленный Богом и общеобязательный порядок жизни, те ее этапы, проходя которые душа постепенно совершенствуется, шлифуется, изживает свою страстность и приобретает мудрость. Но разве не очевидно и то, что этот протест был продиктован той непомерной любовью, которую он испытывал к земной жизни, тем острым ощущением ее таинственной неповторимости, которая обязывает личность к великой ответственности перед ней?

Предощущение близкой смерти, которым пронизано стихотворение, говорит само за себя. Поэт предпочитал оставаться со своей неутоленной жадью идеала, со своим поэтическим максимализмом, нежели снижать свой уровень требований по отношению к жизни. И вследствие такого принципиального несогласия переосмыслить и пересмотреть свою жизненную позицию в итоге приблизился к критической отметке своих отношений с жизнью. Он оказывался на последнем жизненном рубеже, поставившем его перед лицом близкой смерти, в глаза которой он смотрел с ясным и трезвым пониманием ее неотвратимости.

\* \* \*

В характере Лермонтова не было мелочности. Он не играл в жизнь. Он непрестанно вел с ней таинственный диалог, в который не проникали обычные человеческие чувства и расчеты. Он искал своего места в ней, своей предназначенности, но все то, что она ему предлагала, не находило в душе поэта полноценного отклика. Унылое, бездарное прозябание без гармонии с самим собой было неприемлемо для него. Эта затяжная конфликтность в отношениях с жизнью породила многие



особенности лермонтовской лирики. Она обусловила появление в ней образа изгнанника-демона, нигде и ни в чем не находящего себе места и покоя, темы темничного заключения, мотива горькой судьбы взятого в плен страдальца и многие другие. Именно из этого конфликта происходят и лермонтовское непрерывное томление жизнью, и его чувство почти вселенской неприкаянности, и его происходившая вовсе не от склонности к мизантропии обособленность. Глубокая неудовлетворенность жизнью вызвала поистине трагическое, лишенное театральных черт одиночество, а также стремление бросить вызов мучившей его жизни, чтобы освободиться от ее невыносимого бремени. Но, как это ни странно, отсюда же происходила и его болезненная прикованность к земному бытию, могучую власть которого над своей душой он испытывал и вполне отчетливо осознавал.

До конца дней своих Лермонтов был болезненно привязан к земной жизни с ее мучительными страстями и несбывшимися надеждами, с ее глухой безответностью и неразрешимой тоской. Ушедшие годы с их переживаниями, как светлыми, так и тяжелыми, имели над ним почти магическую власть и оставляли в его душе ничем неизгладимый след. В одном из последних стихотворений он признается в странной привязанности к своему *прошлему страданью*, к своей *погибшей молодости*:

Нет, не тебя так пылко я люблю,  
Не для меня красы твоей блистанье;  
Люблю в тебе я прошлое страданье  
И молодость погибшую мою.

Исследователи предполагают, что эти строки обращены к дальней родственнице поэта Екатерине Быховец, молодой девушке, проводившей лето в Пятигорске. Лермонтов, по свидетельству самой Е. Быховец, любил ее за то, что она напоминала ему Вареньку Лопухину. «Об ней его любимый разговор был», — вспоминала она.

Неповторимость пережитого и бесперспективность будущего делали поэта пленником ушедших лет. Он ничего не ждал для себя впереди. «...Моя будущность, блистательная на первый взгляд, в сущности пуста и заунывна» (II, 574), — признается он в одном письме, адресованном М. А. Лопухиной. И потому его внутренний взор вновь и вновь обращался к прошлому, заставляя дорожить, как драгоценным жемчугом, каждым мгновением погибшей молодости.

Однако в его обращенности к *прошлему страданью* имелся и иной, не только психологический, но и сугубо метафизический аспект. В другом письме тому же адресату Лермонтов пишет: «...Я отнюдь не раз-

деляю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту! Я никогда не смогу отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать ее...» (II, 554). Итак, зияющая пустота жизни, которой поэту в духовном отношении нечего противопоставить, держит его и не дает возможности высвободиться из-под ее власти, иногда представляющей ему безраздельной.

Эта непонятная, иррациональная прикованность к земной жизни иногда доводила поэта до богоборческих пределов, до отрицания того миропорядка, который был установлен Творцом и Промыслителем Вселенной. В год кончины Лермонтов напишет стихотворение «Любовь мертвеца», в котором есть такие строки:

Что мне сиянье Божьей власти  
И рай святой?  
Я перенес земные страсти  
Туда с собой.

(I, 513–514)

Для человека религиозного сознания подобные признания есть проявление страшного богохульства. Но, во-первых, не следует упускать из виду, что у Лермонтова есть и другие глубоко поэтические признания, утверждающие совершенно противоположное. Вспомним «Ангела», в котором говорится о человеческой душе так:

И звуков небес заменить не могли  
Ей скучные песни земли —

и в котором звучит неистребимая жажда потустороннего, присущая личности, в силу которой земная жизнь предстает ей в своей томительной неполноте.

Во-вторых, не стоит забывать и того, что отрицать можно только то, что некогда предстало человеку как неоспоримая истина, чему личность приобщила в своем духовном опыте. Когда, скажем, чеховский доктор Астров в «Дяде Ване» почти по-лермонтовски заявляет, что «сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна...», он не противопоставляет ее потустороннему миру, не оценивает ее с точки зрения блаженной вечности. Отзываясь категорично об уездной, обывательской жизни, которую «презирает всеми силами своей души», он находится здесь, на земле, в нерасторжимой связи с ее непреодолимой пошлостью, посреди ее скучной обыденности. Высказываясь о ней отрицательно, он остается ее органической частью, не протестует против нее и

не пытается противопоставить ей что-либо. Он не поднимается до высот богоборчества в силу того, что в опыте его жизни нет места приобщению к «сиянью Божьей власти», нет того лермонтовского переживания «рая святого», которое заставляет смотреть на все происходящее в жизни сквозь призму мистической тайны мироздания.

Не то у Лермонтова. «Сиянье Божьей власти» переживалось им вполне реально как один из важнейших компонентов бытия. В противном случае его богоборчество выглядело бы пошлым, дешевым, вольтеровским зубоскальством. Но если у Лермонтова имелся опыт богопознания, то, следовательно, Бог открывался его душе не как отвлеченная идея, а как Живая Личность, вступающая с ним в духовное единение и устанавливавшая с его душой сокровенную связь. Ибо невозможно познать Бога без действия Самого Бога. По меткому и справедливому замечанию одного из публицистов русского зарубежья, «богоборец» Лермонтов привнес в русскую поэзию «дуновение святости»<sup>13</sup>. В оценках лермонтовского богоотрицания и богоборчества может присутствовать известная доля резонерства, примитивизирующая внутреннюю жизнь поэта и повреждающая тайну его души.

Может быть, одной из причин болезненной прикованности Лермонтова к земной жизни была ее томительная безответность. Попадая в заколдованный круг безвыходных вопросов, угнетавших своей неразрешимостью, поэт делался пленником бытия, оказывался незащищенным перед лицом ее власти, приобретавшей магический характер. С наибольшей силой тема такой зависимости от неосуществившегося земного бытия нашла свое выражение в стихотворении «Воздушный корабль» (1840). В нем Лермонтов создал образ умершего императора Наполеона, как бы выходящего из небытия и пытающегося воскресить свою былую жизнь, чтобы исполнить то, что осталось в ней неосуществленным. Ежегодно в день своей кончины в полночь французский полководец восстает из могилы, садится за руль воздушного корабля и с нетерпением отправляется к родным краям:

Несется он к Франции милой,  
Где славу оставил и трон,  
Оставил наследника-сына  
И старую гвардию он.  
И только что землю родную  
Завидит во мраке ночном,  
Опять его сердце трепещет  
И очи пылают огнем.

<sup>13</sup> Имеется в виду И. С. Лукаш (1892–1940).

Ступивши на милую землю, призрак Наполеон пытается собрать свою армию: «соротников громко он кличет и маршалов грозно зовет». Но все попытки вернуть себе Францию оборачиваются неудачей: спят под снегом холодной России усачи-гренадеры, не слышат зова погибшие в боях маршалы. Простояв до рассвета на родном берегу, Наполеон отправляется в обратный путь:

Стоит он и тяжело вздыхает,  
Пока озарится восток,  
И капают горькие слезы  
Из глаз на холодный песок,  
Потом на корабль свой волшебный,  
Главу опустивши на грудь,  
Идет и, махнувши рукою,  
В обратный пускается путь.

Неудавшаяся, нереализованная в полную силу земная жизнь и за гробом не дает покоя императору, заставляя его каждый год приходить на землю и отправляться в родные края. Этот сказочно-поэтический вымысел, навеянный перезахоронением праха Наполеона, оказался удачно найденным символом той нерасторжимой связи с земным существованием, которую ощущал в себе поэт. Баллада «Воздушный корабль», несмотря на безвыходный финал, утверждала высокую мысль о том, что земная жизнь человека непременно должна иметь предназначенность, которая оправдывала бы его бытие, ту предназначенность, вне которой у личности нет шансов добиться необходимой гармонии в отношениях с Богом, миром и самой собой.

Вместе с тем Лермонтов, вне зависимости от терзавших его душу противоречий, бесконечно дорожил и самыми простыми, бытовыми чертами земной жизни. Дорожил как таковыми, как естественными проявлениями живой жизни. И что удивительнее и неожиданнее всего, даже связывал эти черты с вечным покоем. В предсмертном стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», созерцая свой уход из земной жизни, он ищет соединения земной жизни с вечной:

Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;  
  
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.

Прозаическая и не слишком выразительная деталь земного бытия — легкий шум зеленеющего дуба — соотносится в поэтическом воображении Лермонтова с вечной умиротворенностью; ее появление в размышлениях о вечном покое лишний раз говорит о бесконечной любви и привязанности к земной жизни.

Такую же любовь испытывал Лермонтов и по отношению к Родине. Уже в раннем творчестве поэт отмечает непривлекательные стороны русской действительности, его стихи исполнены неподдельной скорби и пронизаны болью за то поругание человеческого достоинства, которое претерпевает человек на Руси:

Там рано жизнь тяжка бывает для людей,  
Там за утехами несется укоризна,  
Там стонет человек от рабства и цепей!..  
Друг! этот край... моя отчизна!

(«Жалобы турка», 1829)

С годами эта горечь не только не уменьшалась, но становилась еще сильнее, трезвый взгляд поэта на действительность не содержал в себе ничего утешительного. В проблеме российского рабства он открывал все новые и новые стороны. В 1841 году, отправляясь в последнюю ссылку на Кавказ, Лермонтов попрощался с Родиной следующим образом:

Прощай, немытая Россия,  
Страна рабов, страна господ!  
И вы, мундиры голубые,  
И ты, им преданный народ.

Быть может, за стеной Кавказа  
Укроюсь от твоих пашей,  
От их всевидящего глаза,  
От их всеслышащих ушей.

Вся беда положения русского человека — не только и даже не столько в повсеместном внешнем насилии над личностью, а в унижении ее достоинства, которое стало нормой российской жизни. Русский человек превратился в раба не по положению, а в раба по психологии, в раба, с удовольствием и даже с необходимостью приемлющего деспотию, в раба по призванию, всецело преданного режиму, который его же и угнетает.

Несмотря на столь безрадостный взгляд на русскую действительность, на столь правдивую оценку национальных особенностей русского человека, Лермонтов создавал произведения, исполненные чувства высокого патриотизма. В 1837 году он пишет свое знаменитое «Боро-

дино». Белинский увидел в этом произведении «жалобу на настоящее поколение, дремлющее в бездействии, зависть к великому прошедшему, полному славы и великих дел». «*Богатыри — не вы!*» — такова была, по мысли критика, главная идея стихотворения. Однако «Бородино» — это еще и лермонтовская тоска по тому патриотическому подъему, которым сопровождалось знаменитое сражение. Солдаты, отстаивающие Москву на Бородинском поле и готовые умереть за свою отчизну, одушевлены чувством жертвенной любви к своей Родине:

Уж мы пойдем ломить стеною,  
Уж постоим мы головою  
За родину свою!

Единство духа, которым исполнено русское войско, является для поэта таким же объектом восхищения, достойным поэтического воспева-ния, как и личностный героизм солдат, их почти былинная, богатырская мощь. Обращаясь к героическому прошлому России, Лермонтов находил не только примеры «богатырей духа», но и образцы патриотического служения отчизне, идеалы жертвенного исполнения долга перед отечеством, самоотреченной любви к нему, которых ему не хватало в действительной жизни.

Как было сказано, российская действительность не оставляла поэту с его обостренным чувством правды хоть какого-нибудь места для оптимизма. И все же Лермонтов оставался человеком, глубоко привязанным к своей Родине. В стихотворении «Родина», написанном в год гибели и потому являющимся его прощальным объяснением с отчизной, поэт признается в безотчетной любви к ней, в той непонятной любви, которую не в состоянии победить его трезвый, пронизательный и беспощадный ум:

Но я люблю — за что, не знаю сам —  
Ее степей холодное молчанье,  
Ее лесов безбрежных колыханье,  
Разливы рек ее, подобные морям...

<...>

Люблю дымок спаленной жнивы,  
В степи ночующий обоз  
И на холме средь желтой нивы  
Чету белеющих берез.  
С отрадой многим незнакомой  
Я вижу полное гумно,  
Избу, покрытую соломой,  
С резными ставнями окно;  
И в праздник, вечером росистым,



Смотреть до полночи готов  
На пляску с топаньем и свистом  
Под говор пьяных мужичков.

Из стихотворения «Родина» видно, что в глубоко любящем, беспрдельно нежном сердце поэта необъяснимая привязанность к России перевешивала нелегкий, безрадостный опыт общения с ней. Критичное восприятие российской действительности жило в Лермонтове рука об руку с непобедимой любовью к отчизне. Боль и скорбь равнодушно-го сердца, а не отстраненная безучастность холодного ума — так можно было бы определить отношение поэта к Родине. Из всего этого можно заключить, что любовь в душе Лермонтова была ничуть не меньше того святого чувства правды, которому он был всецело предан на протяжении всей своей творческой деятельности.

\* \* \*

Лермонтоведы часто говорили о безверии Лермонтова, о его религиозном скептицизме, об отвержении им традиционно-христианских представлений о мире.

Исследователь творчества Лермонтова К. Н. Григорьян на основании строк из раннего стихотворения «Слова разлуки повторяя...» (1832):

Ты говоришь: есть жизнь другая  
И смело веришь ей... но я?... —

делал вывод о неверии поэта в бессмертие души. «Лермонтову чужд мистицизм, — пишет Григорьян. — Он знал, что другой жизни нет, что за ее гранью вечный мрак»<sup>14</sup>. Однако беспристрастное рассмотрение всего стихотворения в целом приводит к другим выводам.

Слова разлуки повторяя,  
Полна надежд душа твоя;  
Ты говоришь: есть жизнь другая,  
И смело веришь ей... но я?...  
Оставь страдальца! — будь покойна:  
Где б ни был этот мир святой,  
Двух жизней сердцем ты достойна!  
А мне довольно и одной.

Поэт не только не отвергает категорично «мир святой», но и утверждает, что его возлюбленная достойна такого мира («двух жизней серд-

<sup>14</sup> Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. С. 138.

цем ты достойна»). Он нигде не заявляет о себе как о человеке, не приемлющем идеи вечной жизни, но лишь констатирует, что его отношения с вечностью несколько иные, чем у той, кому он посвящает свои строки. В отличие от нее лирический герой не в силах желать этой «жизни другой» и стремиться к будущему веку:

Тому ль пускаться в бесконечность,  
Кого измучил краткий путь?  
Меня раздавит эта вечность,  
И страшно мне не отдохнуть!  
Я схоронил навек бывшее,  
И нет о будущем забот,  
Земля взяла свое земное,  
Она назад не отдает!..

Поэт как будто исчерпал земной жизнью свои душевные силы и нескончаемой цепью разочарований лишился действенной устремленности в вечность. Отравленный горькой чашей земного бытия, он просто не находит в себе душевной энергии желать потустороннего *мира святого*. Всю свою вдохновенность, все свои надежды и лучшие чаяния он отдал земной жизни, и она, поглотив их без остатка, не может оживить его вновь.

Отрицание, скептицизм, происходившие от примитивного, дешевого вольнодумства, всегда были чужды Лермонтову. Попытки сделать из него откровенного безбожника останутся неудачными и надуманными, не соответствующими правдивому взгляду на поэта. Известная размолвка с В. Г. Белинским в 1837 году произошла у Лермонтова именно на почве ироничного отношения последнего к вольтерьянству. Как вспоминал приятель поэта по московскому пансиону Н. М. Сатин, на этой встрече, происходившей в Пятигорске, «Белинский с увлечением начал говорить о французских энциклопедистах и остановился на Вольтере. Такой переход от пустого разговора к серьезному разбудил юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал разными штучками. «Да я вот что скажу вам об вашем Вольтере, — сказал он в заключение. — Если бы он явился теперь к нам в Чембар, то его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры». Такая неожиданная выходка поэта совершенно озадачила Белинского. Он в течение нескольких секунд посмотрел молча на Лермонтова, потом, взяв фуражку и едва кивнув головой, вышел из комнаты...»<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Захаров В. А. Указ. соч. С. 246.

Уже в ранней лирике Лермонтова встречаются стихотворения, в которых поэт с присущей ему выразительностью не только утверждает, но и приводит своеобразные доказательства в пользу несомненного существования будущей жизни, причем аргументы его носят не отвлеченно-философский, а глубоко личный характер и проистекают прежде всего из опыта его жизни. В шестнадцатилетнем возрасте в стихотворении «Ангел» он выражает уверенность в том, что прозвучавшая в его душе невыразимая, божественная гармония — это не просто отголосок несбыточной мечты или полет разыгравшейся поэтической фантазии. В песне ангела о «*Боге великом*», исполненной «*желания чудного*», заключалось сокровенное знание о реальности того таинственного инобытия, которое ожидает личность за пределами земного существования.

В другом стихотворении того же года Лермонтов пишет:

Когда б в покорности незнания  
Нас жить Создатель осудил,  
Неисполнимые желанья  
Он в нашу душу б не вложил.  
Он не позволил бы стремиться  
К тому, что не должно свершиться,  
Он не позволил бы искать  
В себе и в мире совершенства,  
Когда б нам полного блаженства  
Не должно вечно было знать.

(«Когда б в покорности незнания...», 1831)

В этих строках заключена та же мысль поэта о том, что одной земной жизнью бытие человеческое никак не может быть исчерпано. Но здесь Лермонтов приходит к такому умозаключению аналитическим путем, всматриваясь в особенности устройства человека. Если человеку свойственно «искать в себе и в мире совершенства», то это означает, что область «полного блаженства» непременно для него предуготована. Лермонтов доверительно относится к Творцу вселенной, не сомневаясь в целесообразности Его зиждительных определений. Вряд ли устройство внутреннего мира человека является бессмысленной, хаотичной игрой природы, чем-то вроде случайности. Человек сам по себе есть микрокосм, заключающий в себе неоспоримые доказательства присутствия в мироздании Высшего Разума, расположившего его бытие в соответствии с сокровенными устремлениями его души.

Лермонтов размышляет и о содержательной стороне того «полного блаженства», стремление к которому, по его мнению, глубоко присуще человеческой душе. Вечное блаженство он понимает как такую область

бытия, где лучшие человеческие чувства получают полноценное раскрытие и развитие. Поскольку для поэта любовь являлась началом, во многом определяющим земную жизнь человека, постольку в его предощущениях это вечное блаженство должно быть царством ничем не омрачаемой любви:

Но чувство есть у нас святое,  
Надежда, бог грядущих дней, —  
Она в душе, где все земное,  
Живет наперекор страстей;  
Она залог, что есть поныне  
На небе иль в другой пустыне  
Такое место, где любовь  
Предстанет нам, как ангел нежный,  
И где тоски ее мятежной  
Душа узнать не может вновь.

Лермонтов утверждает, что здесь, на земле, все человеческие чувства при всей их красоте несут на себе печать несовершенства. Человек поврежден грехом, и эта искаженность грехопадением так или иначе отражается на всей его внутренней жизни. Даже любовь, которая по своей сути обязана быть нежной, как ангел, оказывается не свободной от непонятной «тоски мятежной», отнюдь не обесценивающей ее, но все же повреждающей ее первозданный замысел. Но надежда, живущая в душе поэта наперекор логике земного существования, убеждает его в том, что настанет момент в его бытии, когда любовь предстанет перед ним в своем ангелоподобном, чистом, не искаженном страстями виде. И эта надежда, которую он называет *святым чувством*, говорит в нем сильнее и убедительнее, чем совокупный опыт его жизни. Вернее, самая эта надежда и есть один из аспектов такого опыта.

В другом стихотворении (1831), где поэт за десять лет вперед пророчески предвидит свою кончину, есть следующее признание:

Настанет день — и миром осужденный,  
Чужой в родном краю,  
На месте казни — гордый, хоть презренный —  
Я кончу жизнь мою;  
Виновный пред людьми, не пред тобою,  
Я твердо жду тот час;  
Что смерть? — лишь ты не изменишь душою —  
Смерть не разрознит нас.  
Иная есть страна, где предрассудки  
Любви не охладят,

Где не отнимет счастья из шутки,  
Как здесь, у брата брат.

Существование потустороннего мира — иной страны, «где *предрасудки любви не охлаждают*» — не вызывает у Лермонтова сомнений. (Пред-рассудками названы те условности человеческого общежития, которые сковывают человека в проявлении чувства любви.) По представлениям поэта, точнее, в силу какой-то его внутренней, врожденной убежденности, счастье в этом потустороннем мире, в отличие от непостоянства и переменчивости земной жизни, станет незыблемым, неотъемлемым, поскольку сей мир будет абсолютно недостижим для сил зла. Именно эта ничем не колеблемая уверенность и определяет поразительно уравновешенное отношение Лермонтова к смерти: «*Я твердо жду тот час; что смерть? — Лишь ты не изменись душою*». В последних словах, кстати сказать, поэт говорит и о неперменном условии вхождения личности в область вечного блаженства. Для этого, по его мнению, она должна в земной жизни сохранить неизменность души, иначе говоря, посреди опустошающей ее действительности соблюсти первоначальную преданность идеалам любви.

Далеко не всегда эта ясная, неколеблемая уверенность в грядущее счастье сопровождала поэта. Иногда она сменялась другими, совершенно противоположными настроениями. В стихотворении «Что толку жить!...» (1832) он предается безрадостным размышлениям о суетности человеческой жизни, а также еще более тягостным думам о человеческой кончине. Здесь нет и проблеска той надежды на неомрачаемое счастье, которая в иные минуты питала силы души поэта и наполняла его сердце, пусть ненадолго, живительным, христианским оптимизмом.

По мнению автора стихотворения, бытие человеческое от начала до конца исполнено одной горечи. Смерть хороша только тем, что прекращает бессмысленные муки земные. Но судьба человека отягощается еще и тем обстоятельством, что и за гробом для него не оказывается никакой перспективы:

Конец! Как звучно это слово,  
Как много — мало мыслей в нем;  
Последний стон — и всё готово,  
Без дальних справок — а потом?  
Потом вас чинно в гроб положат,  
И черви ваш скелет обложут,  
А там наследник в добрый час  
Придавит монументом вас.

Вот так прозаично, почти кощунственно вторгается смерть в судьбу человека. Она несет с собой простой обрыв существования. Поэт относится к смерти без трепета, без всякого переживания ее таинственности, без малейшего намека на переход души в область вечного блаженства.

И все же, несмотря на, казалось бы, совершенно атеистическую позицию, Лермонтов не может принять такую «бесперспективную», биологическую смерть уравновешенно, в качестве естественного закона человеческого бытия. Ведь он не просто констатирует то или иное положение вещей. Через сарказм он выражает свой протест против смерти, обезличивающей человеческую личность. С такой смертью никак не может смириться его беспокойная и ищущая душа.

В лермонтовском протесте имелся и иной аспект. Тяжелое размышление лирического героя завершается такими строками:

И если вы скончались в вере,  
Как христианин, то гранит  
На сорок лет, по крайней мере,  
Название ваше сохранит;  
Когда ж стеснится уж кладбище,  
То ваше узкое жилище  
Разроют смелою рукой...  
И гроб поставят к вам другой.  
И молча ляжет рядом с вами  
Девушка нежная, одна,  
Мила, покорна, хоть бледна;  
Но ни дыханием, ни взглядом  
Не возмутится ваш покой —  
Что за блаженство, Боже мой!

В конце стихотворения в размышления о смерти вторгается образ почившей девушки. Этим посторонним, казалось бы, персонажем Лермонтов выражает мысль о том, что умерший человек уже не в состоянии реагировать на волнительную красоту живой жизни. Смерть возмутительна не только и даже не столько своей бесперспективностью. Лермонтова бесконечно отравляет другая мысль. В случае смерти человек лишается действительного контакта со здешним миром, и его уникальная, неповторимая красота, которую поэт всегда переживал с особой силой, уже не в состоянии вызвать в нем живой отклик.

В лермонтовских произведениях герои часто умирают молодыми, будучи выхваченными из земного бытия в момент переживания ими полноты жизни, в момент созревания в них лучших сил, в период цветения души. Роковой удар судьбы останавливал в их жилах течение

крови, после чего прерывалась их причастность уникальной тайне бытия. Это внезапное вторжение смерти в пределы священного таинства жизни порождало глухой протест Лермонтова, иногда доходивший до сарказма и горькой иронии.

В том же 1832 году он пишет стихотворение «Русалка», в котором изображает русалку, безуспешно ищущую ответного чувства от витязя, оказавшегося добычей *«ревнивой волны»* и попавшего на дно морское в *хрустальное* царство мифических обитателей моря. Героиня произведения взволнована внезапным появлением пришельца:

И пела русалка: «На дне у меня  
Играет мерцание дня;  
Там рыбок золотые гуляют стада;  
Там хрустальные есть города;

И там на подушке из ярких песков  
Под тенью густых тростников  
Спит витязь, добыча ревнивой волны,  
Спит витязь чужой стороны...

Расчесывать кольца шелковых кудрей  
Мы любим во мраке ночей,  
И в чело и в уста мы в полуденный час  
Целовали красавца не раз...»

Однако мертвый витязь остается недвижим и не отвечает на ласки, и это вызывает удивление, беспокойство и безотчетную грусть у русалки. Она не может удержать своего искреннего непонимания и в задумчивой растерянности жалуется:

«Но к страстным лобзаньям, не знаю, зачем,  
Остается он холоден и нем;  
Он спит — и, склонившись на перси ко мне,  
Он не дышит, не шепчет во сне».

Так пела русалка над синей рекой,  
Полна непонятной тоской;  
И, шумно катясь, колебала река  
Отраженные в ней облака.

«Он не дышит, не шепчет во сне», — восклицает в тихой грусти русалка. Она не в состоянии вместить в себя мысль о прекращении жизни в живом существе и продолжает искать в витязе отклика на свои ласки, считая его смерть беспробудным сном. Самим фактом смерти она захвачена врасплох; встреча с ней повергает ее в непонятную тоску.

Лермонтов вполне разделяет *непонятную тоску* русалки. Поэт не может до конца смириться с фактом внезапного исчезновения живой жизни в человеческом теле и безропотно принять смерть как органичную часть человеческого существования.

Ту же тему, которая звучала в «Русалке», поэт затрагивает в стихотворении «Дары Терека» (1839). Буйный и игривый Терек, желая войти в морские воды «старика» Каспия, раскладывает перед ним свои «подарки»: сначала пригоняет к его берегам *«валунов стадо целое»*. Но Каспий делает вид, что спит. Тогда Терек показывает ему другой «гостинец»: тело удалого кабардинца, сраженного на полях за свободу и независимость своей земли. Старец Каспий и на этот раз безучастно *«дремлет и молчит»*. Тереку ничего не остается, как предложить Каспию самый дорогой, бесценный дар:

«...Что другие все дары?  
Но его от всей вселенной  
Я таил до сей поры.  
Я примчу к тебе с волнами  
Труп казачки молодой,  
С темно-бледными плечами,  
С светло-русою косой.  
Грустен лик ее туманный,  
Взор так тихо, сладко спит,  
А на грудь из малой раны  
Струйка алая бежит...»

Это «подношение» Терека возымело свое действие. В Каспии, как бы очнувшись от сна, наконец пробуждается страсть, и он уступает просьбам Терека:

Он взыграл, веселья полный —  
И в объятия свои  
Набегающие волны  
Принял с ропотом любви.

На первый взгляд могут показаться странными и непонятными «дары» Терека в виде трупов молодой казачки и удалого кабардинца. Как можно увеселяться и приходить в оживление от мертвых человеческих тел? Что за странные фантазии возникали иной раз в воображении Лермонтова? Не бред ли всё это воспаленной души?

Отнюдь. Как представляется, в «Дарах Терека» отражена попытка преодоления смерти. Она связана с поэтической мечтой Лермонтова о том, что умерший в своем безжизненном теле, вопреки непреложным законам бытия, продолжает хранить инерцию своих благородных



чувств, лучших дум и высоких переживаний. Будто бы бездыханное тело становится своеобразным отпечатком человеческой души, заключающим в себе ее былую красоту. Поэт как бы говорит, что с наступлением смерти жизнь в человеке не исчезает бесследно, но замирает в нем на той ноте, на которой застигла его кончина. Превращаясь в застывший аккорд, она продолжает звучать и после того, как от человека остается лишь безжизненный труп.

Подобное отношение к смерти может показаться богоборчеством. Но ведь безропотное принятие смерти, как и вообще покорность Богу, далеко не всегда являются признаком благочестия. Покорность может быть следствием болезненной подавленности в личности жизненных сил. Она совсем не затруднительна в том случае, когда в человеке нет естественной открытости земной жизни, когда ему недоступно то ощущение неповторимости бытия, которое свойственно религиозно одаренным и психически здоровым натурам. Но, разумеется, такую ложную покорность Богу, которая на самом деле является признаком душевной патологии, никак нельзя считать добродетелью.

С другой стороны, глубокое переживание аномальности смерти было свойственно многим христианским богословам. Знаменитый церковный гимнограф преподобный Иоанн Дамаскин, углубляясь в тайну смерти, в одном из сочиненных им погребальных песнопений, включенных Церковью в чин отпевания, почти с лермонтовским удивлением и недоумением восклицает: «О чуде! что сие еже о нас бысть таинство? Како предахомся тлению, како погребомся смерти?» Ощущение того, что человек не создан для умирания, мысль об античеловечности смерти довольно часто можно встретить на страницах Библии. И это вполне закономерно. Смерть явилась следствием грехопадения первого человека. Адамова неустойчивость в правде Божией исказила первоначальный замысел Творца о мире. Пророк Осия называл смерть жалом человеческого существования, тем самым подчеркивая ее противоестественный характер. Широко известна его фраза, звучащая за пасхальным богослужением, несущим радостную весть о преодолении смерти: «Смерть! где твое жало? Ад, где твоя победа?» (Ос. 13: 14). Другой великий ветхозаветный тайнозритель, святой пророк Исаия, также не сомневался в том, что «...поглочена будет смерть навеки» (Ис. 25: 8).

Лермонтовский взгляд на смерть, отраженный в некоторых произведениях, нельзя, конечно, поставить в один ряд со святоотеческим или библейским отношением к сему скорбному факту человеческого бытия. Не приходится сомневаться в том, что в Лермонтове, несмотря на его безусловную религиозную чуткость, порой оказывалось ослабленным то «чаяние воскресения мертвых и жизни будущего века», которое

Церковь единодушно и торжественно исповедует за каждой божественной литургией. Озаренность земной жизнью, ее уникальность заглушали в нем это «чаяние». Но ведь в таком преувеличении проявляла себя не столько лермонтовская «безрелигиозность», сколько общая черта поэтического мировосприятия. Истинного поэта непрестанно преследует мучительное переживание таинственной основы земной жизни, чуждое и совершенно неведомое ограниченному обывательскому сознанию. Оно-то, это высокое переживание, и вызывало временами в Лермонтове протест против обрыва жизни, который умеренным душам и трезвым умам, не слишком отягощенным сакральным ведением, представляется преступным, кощунственным отрицанием установленного Богом миропорядка.

\* \* \*

Лермонтов довольно рано стал испытывать влияние демонических сил на свою душу. Уже в пятнадцать лет он соприкасается с мрачными настроениями, отравляющими и сковывавшими его устремления к добру. Временами его посещали состояния гнетущей тоски и безотчетной печали, которые омрачали в нем чувство бытия. В стихотворении «К друзьям» (1829) он признается:

Но нередко средь веселья  
Дух мой страждет и грустит...

В этих тяжелых приступах непонятной грусти, от которых страдал и изнемогал его дух, поэт усматривал скрытое присутствие демонической силы. Он склонен был полагать, что гнетущее состояние тоски возникает в нем не само по себе, а является определенным результатом воздействия на его душу исконного духа зла. Он обнаруживал наличие «злого духа» в сокровенных глубинах своей души и бесконечно мучился его присутствием. Опыт духовной жизни подсказывал ему, что «нечистый дух» — это не мифический герой, а реальный персонаж, обладающий мощным воздействием на душу человека.

Первым поэтическим осмыслением темы демонизма стало стихотворение «Мой демон», написанное в 1829 году. В нем поэт начертал образ могучего духа отрицания, распространившего неограниченную власть над душой человека:

Собрание зол его стихия.  
Носясь меж дымных облаков,  
Он любит бури роковые

И пену рек, и шум дубров.  
 Меж листьев желтых, облетевших,  
 Стоит его недвижный трон;  
 На нем, средь ветров онемевших,  
 Сидит уныл и мрачен он.  
 Он недоверчивость вселяет,  
 Он презрел чистую любовь,  
 Он все моленья отвергает,  
 Он равнодушно видит кровь,  
 И звук высоких ощущений  
 Он давит голосом страстей,  
 И муза кротких вдохновений  
 Страшится неземных очей.

У лермонтовского демона нет определенной сферы обитания. Он пребывает в местах мрака, хаоса и дисгармонии (носится «*меж дымных облаков*», «*любит бури роковые*»). Символом его неколебимой власти является «*недвижный трон*», на котором он восседает («*среди ветров онемевших*») в гордом одиночестве. Несмотря на свою отгороженность от мира, демон не удовлетворяется замкнутостью своего существования и одержим желанием разрушительной деятельности, направленной на внутренний мир человека. Проникая в душу, он поражает ее неверием («он недоверчивость вселяет»), вызывает в ней сильные движения страстей, подавляющие и заглушающие в ней божественное начало («и звук высоких ощущений он давит голосом страстей»). Весь драматизм положения заключается в том, что дух зла оказывает воздействие на самую сокровенную область жизни поэта: он подвергает искажению его творчество («и муза кротких вдохновений страшится неземных очей»). Таким образом, цель демонической деятельности, по Лермонтову, заключается в изменении душевного самочувствия человека, в глубоком повреждении всей его жизнедеятельности.

Несмотря на название стихотворения — «Мой демон», — автор не отождествляет себя с демоном. Местоимение «мой» не означает слияния авторского «я» с духом зла. В отличие от демона, лирический герой знаком и со звуком «*высоких ощущений*», и с музой «*кротких вдохновений*». В стихотворении автор лишь констатирует свою подверженность демонической власти, которой ему совершенно нечего противопоставить.

Наверное, нет ничего удивительного в том, что Лермонтов подвергался сугубым нападкам демонической силы. Особое испытание злом непременно проходит тот, в ком живет особый внутренний запрос истины, добра и света. Чем глубже и серьезнее в человеке взыскание правды Божией, чем настойчивее и упорнее он стремится выстроить

свою жизнь в соответствии с велениями высокой справедливости, тем завуалированное, коварнее и изощреннее становятся нападки темной силы, стремящейся склонить его к выводу о бесперспективности выбранного пути. На эту непреложную закономерность духовной жизни указывал Гоголь в своей повести «Портрет». «Дивись, сын мой, — говорил герой повести, — ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо, без образа на земле. Это тот черный дух, который врывается к нам даже в минуты самых чистых и святых помышлений».

Лермонтов — один из тех поэтов, кто испытывал особое томление «духовной жаждой». Вот некоторые выдержки из его стихотворений, свидетельствующие об этой черте его натуры: «*моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала...*», «*...пыл страстей возвышенных я чувствую, но слов не нахожу, и в этот миг готов пожертвовать собой, чтоб как-нибудь хоть тень их перелить в другую грудь*» («1831-го июня 11 дня»); «*...я ль виновен в том, / что люди угасить в душе моей хотели / огонь божественный, от самой колыбели / горевший в ней...*» («Ужасная судьба отца и сына...», 1831); «*так! всё прекрасное, святое в тебе — мне больше, чем родное*» («Стансы. К Д\*\*\*», 1831); «*но лучше я, чем для людей кажусь, они в лице не могут чувств прочесть...*» («1830 год. Июля 15-го»). Эти признания, которые можно было бы продолжить, не оставляют сомнений в том, что лермонтовская душа заключала в себе какую-то исключительную, незаурядную потребность в божественном. Следовательно, ему и брань с духом зла предстояло вести совершенно особую.

Через два года, в 1831 году, Лермонтов написал вторую редакцию «Моего демона». В ней сохраняется основная идея первой редакции, но присутствует углубленный взгляд на главного персонажа произведения, то есть на демона. Теперь злой дух не просто отравляет жизнь человека. Разрушительная деятельность демона является его насущной потребностью, поддерживающей его жизненные силы:

Он чужд любви и сожаленья,  
 Живет он пищею земной,  
 Глохнет жадно дым сраженья  
 И пар от крови пролитой...

(I, 330)

Лермонтов вводит новую черту в портрет демона: его ненасытность злом. Если в первой редакции он «*равнодушно видит кровь*», то во второй — «*глохнет жадно <...> пар от крови пролитой*». Это усиление

демонической деятельности безмерно усложняет личности задачу противостояния духу зла. Человек вынужден противостоять существу, не просто развлекающемуся злом, но *жаждущему* разрушения. В таких условиях его борьба со злом почти обречена на провал.

Расширена здесь и сфера деятельности демона. Она охватывает не только чистые и высокие чувства человека, но и всю его жизнь во всех ее проявлениях. Демон сопровождает человека от колыбели (*«родится ли страдалец новый...»*) до гробовой доски (*«он час последний с ним проводит...»*). Более тонким и сложным становится характер демонического воздействия на душу поэта. Теперь демон покусается не только на его творчество, но и на его надежды обрести на земле гармоничное существование. Злой дух не только отгоняет *«музу кротких вдохновений»*, но и лишает поэта возможности обрести полноту жизни. В отличие от ранней редакции, где злой дух своим вторжением в область внутренней жизни искажал высокие переживания и отравлял чистые чувства поэта, здесь демон покусается на самое его счастье. Он действует весьма изощренным, завуалированным и коварным способом. Он не только отравляет душу поэта испарениями зла, но и дразнит его воображение *«образом совершенства»* (скорее всего, для поэта образом совершенства является женский образ), воодушевляет его *«лучом чудесного огня»*, вдохновляет предвкушением *«блаженства»*. Но делает он это только для того, чтобы впоследствии отнять у него этот *«образ совершенства»*, поставить его перед фактом неосуществимости высоких желаний:

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.

Демону необходимо обезобразить всю последующую жизнь поэта горечью разочарования, отравить его бытие ядом неосуществимости. Юноша Лермонтов уверен в том, что его судьба находится во власти жестокого плана, автором которого является древний дух зла, и что сам он — лишь беспомощный объект зловещей демонической игры.

Не следует, однако, полагать, что в двух юношеских редакциях одного стихотворения нашла свое окончательное выражение тема взаимоотношений демона и поэта. В них запечатлен только один из момен-

тов лермонтовского противостояния духу зла, только одна из сторон его духовной жизни. Поэтическое творчество Лермонтова, взятое в целостности, включает в себе строки, в которых не только нет авторской подавленности силами зла, но присутствует ровная, ничем не колеблемая уверенность поэта в положительном содержании бытия. *«И счастье я могу постигнуть на земле»*, — утверждал поэт в стихотворении *«Когда волнуется желтеющая нива...»*. Это утверждение зрелого Лермонтова контрастирует с его ранней строкой *«не даст мне счастья никогда»*, обращенной к демонической силе. *«С души как бремя скатится, / сомненье далеко — и верится, и плачется, / и так легко, легко...»* — с удивительной откровенностью и простотой говорится в другом шедевре лермонтовской лирики (*«Молитва»*). Нет здесь ни безысходных терзаний (*«и как я мучусь, знает лишь Творец»*), ни разедающих душу сомнений. Есть тихая, детская радость молитвенного предстояния перед Богом, чуждая религиозной экзальтированности и возбужденной экзатичности. Есть просветленное переживание благодатного посещения свыше. Стихотворение *«Молитва»* являет *«скептика»* Лермонтова не только человеком, доверительно обращающимся к Богу *«в минуту жизни трудную»*, но и получающего утешительный ответ от Бога. Оно являет и Самого Творца, не только не отвергающего *«богоборца»* и *«бogoотступника»* Лермонтова, но и милостиво, с любовью ниспосылающего в его измученную душу состояние высшей умиротворенности — тот редкий и бесценный дар, который является признаком существования сыновней близости во взаимоотношениях Бога и человека. В нашей поэзии, пожалуй, не найти другого образца, в котором с такой искренностью раскрывалась бы тайна единения человеческой души со своим Создателем.

*«Я чувствую — судьба не умертвит во мне возросший деятельный гений»*, — с уверенностью говорит поэт, явственно ощущая над собой не могущественную власть демонической силы, а надежное высшее покровительство (*«Унылый колокола звон...»*). Всей своей необыкновенно разносторонней и богатейшей творческой деятельностью Лермонтов подтвердил истинность своего правдивого ощущения. *«Есть чувство правды в сердце человека, святое вечности зерно»*, — утверждает он в другом стихотворении (*«Мой дом»*), созданном в тот же период, что и вторая редакция *«Моего демона»*. Лермонтов признает, что это чувство заложено в него свыше, Самим Богом. *«И Всемогущим мой прекрасный дом для чувства этого построен»*, — говорит он. Далее поэт замечает, что только *«для чувства этого»* душа его и существует, и что *«в нем лишь»*, то есть в служении высшей правде, обретет он как свои страдания, так и свой высший покой. (Интересно отметить, что



стихотворение «Мой дом», как и стихотворение о демоне, в своем названии содержит местоимение «мой», отражающее как его глубоко исповедальный характер, так и нерасторжимость поэта с высшим чувством правды.)

Не считал также поэт, что дух зла имеет неотразимую силу воздействия не только на его судьбу, но и на жизнь человека вообще. В стихотворении «Ребенка милого рождение...» Лермонтов в противовес тому, что ранее писал во второй редакции «Моего демона», не только желает новой родившейся душе неотразимой чистоты, но и выражает уверенность в том, что ее сохранение вполне осуществимо: *«и выйдет он из светской тины душою бел и сердцем невредим!»* В стихотворениях позднего периода можно встретить посвящения близким людям, такие как «Памяти А. И. Одоевского», «М. А. Щербатовой» («На светские цепи...») и другие. *«Он сохранил и блеск лазурных глаз, и звонкий детский смех, и речь живую, и веру гордую в людей и жизнь иную»,* — говорится об А. И. Одоевском. *«В надежду на Бога хранит она детскую веру»,* — сказано о М. А. Щербатовой. В этих людях Лермонтов восхищался неизменностью души, которую удалось пронести сквозь все жизненные испытания. Поэтому они и становились объектом его поэтического воспевания. Но с наибольшей идейной полнотой и философской глубиной поэт отобразил свое итоговое понимание проблемы демонического насилия в поэме «Демон» (о ней речь впереди), в которой изобразил противостояние главной героини произведения — грузинской княжны Тамары — злой силе, стремившейся к ее порабощению.

\* \* \*

Некоторые исследователи полагают, что Лермонтову неведомо было покаянное чувство. Так, М. Гершензон в статье «Мудрость Пушкина» пишет: «Пушкин знал “змеи сердечной угрызенья”». Все помнят стихи:

И, с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю.

«Такого покаянного псалма, — утверждает Гершензон, — никогда не мог бы написать Лермонтов. В его поэзии нельзя открыть ни малейших признаков покаяния. Чувство греха чуждо ему»<sup>16</sup>. Тех же мыслей дер-

жался известный джорданвилльский культуролог архимандрит Константин (Зайцев). Он писал, что у Лермонтова «раскания, того раскаяния, которое примирило Пушкина с Богом, — нет!»<sup>17</sup> Другой исследователь творчества Пушкина и Лермонтова, знаменитый первоиерарх РПЦЗ митрополит Анастасий (Грибановский), разделяя взгляд Гершензона на личность Лермонтова, настаивал на том, что «Пушкин, несомненно, ближе, чем Лермонтов, подошел к православно-христианскому мировоззрению»<sup>18</sup>. Можно было бы привести и иные примеры похожих высказываний.

Подобное отношение к величайшему поэту является свидетельством непонимания отличительных особенностей его внутренней жизни. Покаянная деятельность, выражаемая в сокровенных самообличениях, в тайных воздыханиях о собственном несовершенстве и совершаемая личностью в потаенных глубинах своего духа, присуща любому мыслящему человеку, наделенному инстинктом правды. Лермонтов, как известно, обладал редчайшей способностью видеть любую фальшь как в самом себе, так и в окружающих его людях. Его глубокое знание человеческого сердца, его беспощадный, не знавший снисхождения самоанализ были уникальными свойствами его личности.

Нельзя забывать и о том, что Лермонтов был также наделен способностью духовного созерцания божественного мира. Такие стихотворения, как «Ангел», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Ветка Палестины» и некоторые другие, говорят о том, что религиозно чуткая душа поэта в иные мгновения достигала чистого боговедения и удостаивалась высших откровений. *«И в небесах я вижу Бога»,* — говорит лирический герой стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...». Русская поэзия ни до, ни после Лермонтова не достигала такого удивительно дерзновенного и в то же время простого приближения к Творцу. Никто из русских поэтов, даже Пушкин, не смог бы повторить за Лермонтовым этих глубоко волнительных и искренних строк: *«...я вижу Бога»*. Лермонтов — единственный поэт, которому дано было испытать тайну мироздания с такой поразительной откровенностью, какой не удостаивались не только другие поэты, но и многие религиозные деятели, посвятившие свою жизнь непрестанному служению Богу.

По непреложному учению Церкви необходимым условием богообщения является покаянная деятельность. Без нее подлинная духовная

<sup>17</sup> Архим. Константин (Зайцев). Лермонтов // Архим. Константин (Зайцев). Чудо русской истории. М., 2000. С. 720.

<sup>18</sup> Митрополит Анастасий (Грибановский). Пушкин в его отношении к религии и Православной Церкви // А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1996. С. 91.

<sup>16</sup> Гершензон М. О. Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 78.



жизнь невозможна. Без нее она становится мнимой, ложной, воображаемой. Покаяние является непрямым условием вхождения человека в область божественной жизни. «Покайтесь, приблизилось Царство Небесное» — с этих слов, как известно, началась проповедь Христа. И если личность достигает божественного откровения и становится участником божественной жизни, то все это необходимо предполагает наличие в ней предварительной и последующей покаянной работы. Невозможно достичь высот боговедения в обход покаянной деятельности. Закономерности духовной жизни, открываемые практикой Православной Церкви, позволяют нам говорить о том, что Лермонтов, удостаивавшийся в своей жизни редчайших минут боговедения, несомненно, знаком был и с опытом покаянной деятельности.

Но если это так, то в его творчестве, как в священном хранилище его дум, озарений, мыслей и чувств, непременно должны были остаться следы такой деятельности. Обратимся к его поэзии.

В стихотворении «Раскаянье» (1830) отображены мучения человека, оказавшегося неспособным сохранить первоначальное чувство к своей возлюбленной, существу невинному и всецело преданному своей любви. Лирический герой обвиняет себя в том, что, потеряв некогда богоданную чистоту души, он утратил вместе с ней способность чисто любить. Его возникшее чувство любви к невинному существу оказалось искаженным порочным опытом прежней жизни. Он обращается к себе с призывом вымолить ее прощение и размышляет о духовных закономерностях постигшей его беды:

К чему мятежное роптанье,  
Укор владеющей судьбе?  
Она была добра к тебе,  
Ты создал сам свое страданье.  
Бессмысленный, ты обладал  
Душою чистой, откровенной,  
Всеобщим злом не зараженной,  
И этот клад ты потерял.

Огонь любви первоначальной  
Ты в ней решил зародить  
И далее не мог любить,  
Достигнув цели сей печальной.  
Ты презрел всё; между людей  
Стоишь, как дуб в стране пустынной,  
И тихий плач любви невинной  
Не мог потрясть души твоей.

Не дважды Бог дает нам радость,  
Взаимной страстью веселя;  
Без утешения, томя,  
Пройдет и жизнь твоя, как младость.  
Ее лобзанье встретишь ты  
В устах обманщицы прекрасной,  
И будут пред тобой всечасно  
Предмета первого черты.

О, вымоли ее прощенье,  
Пади, пади к ее ногам,  
Не то ты приготовишь сам  
Свой ад, отвергнув примиренье.  
Хоть будешь ты еще любить,  
Но прежним чувствам нет возврата,  
Ты вечно первую утрату  
Не будешь в силах заменить.

Стихотворение построено в форме беседы лирического героя с самим собой. Он произносит горькую речь, наполненную пафосом самообличения. В первых строках утверждается мысль о том, что человеческая душа изначально окружена промыслительной любовью Творца. Лирический герой видит это божественное промысление о своей душе в том, что до вступления в самостоятельную жизнь она, эта душа, обладала чистотой и незараженностью всеобщим злом («Бессмысленный, ты обладал / Душою чистой, откровенной, / Всеобщим злом незараженной»). Лермонтов называет такое состояние души *кладом*, что говорит о том, что чистоту души он считал одной из наивысших ценностей земной жизни («И этот клад ты потерял»). Потеря этого *клада* для поэта становится ничем не восполнимой утратой, которая производит в нем трагическую перемену: он лишается возможности полноценно любить и обретать в этой любви высший, уникальный смысл своего существования. Далее поэт исповедует истину, что возможность чистой, взаимной, искренней и радостной любви дается человеку свыше только однажды («Не дважды Бог дает нам радость...»). Бездумная, безответственная утрата такой любви отзывается на дальнейшей жизни чувством ничем не смываемой и ничем не заглушаемой вины («Ты вечно первую утрату / не в силах будешь заменить»).

Главный смысловой акцент стихотворения заключается в безжалостном самоукорении, в совершенном отказе поэта искать сторонние причины охлаждения, опустошенности и бесчувствия. «Ты создал сам свое страданье», — говорит лирический герой самому себе и не ищет попыток хоть как-то облегчить нелегкое бремя своей вины. Поэтому

и называется стихотворение «Раскаянье». В нем нашло свое отражение не только покаянное чувство Лермонтова, но и то зрелое понимание им жизни и души человеческой, которого он достиг уже в шестнадцатилетнем возрасте.

Звучащий в стихотворении «Раскаянье» мотив самообвинения присутствует и в других произведениях Лермонтова. В некоторых из них он повторяется почти дословно. Так, в поэме «Ангел смерти» герой, умирающий Зораим, легкомысленно и безвозвратно потерявший любовь Ады, говорит ей: «Я сам тому виной» (II, 146). И далее признается: «Я виноват перед тобой». Эти строки перекликаются со строками из «Раскаянья» («Ты создал сам свое страданье»). Можно привести и другие примеры покаянности героев лермонтовского творчества. Мотив самообвинения присутствует у одного из самых близких Лермонтову персонажей, у могучего исполина Мцыри. Грузинский послушник признается монаху, пришедшему к нему на исповедь: «Да, заслужил я жребий мой!» (II, 486). Что это, как не очередное покаянное самопризнание, сделанное лирическим героем раннего стихотворения?

Предположительно в 1835 году (точная дата не установлена) Лермонтов создает замечательный образец покаянной поэзии — стихотворение «Когда надежде недоступный...». В нем содержится не только всплеск покаянного чувства, не только признание героем собственной вины в нарушении блаженной невинности и чистоты души, но и призыв к терпеливому перенесению последствий этой невозполнимой утраты:

Когда надежде недоступный,  
Не смея плакать и любить,  
Пороки юности преступной  
Я мнил страданьем искупить;  
Когда бывало ежечасно  
Очам являлось моим  
И всё, что свято и прекрасно,  
Отозвалось мне чужим;  
Тогда молитвой безрассудной  
Я долго Богу докучал  
И вдруг услышал голос чудный.  
«Чего ты просишь?» — он вещал;  
«Ты жить устал? — но Я ль виновен;  
Смири страстей своих порыв;  
Будь, как другие, хладнокровен,  
Будь, как другие, терпелив.  
Твое блаженство было ложно;  
Ужель мечты тебе так жаль?  
Глупец! где посох твой дорожный?

Возьми его, пускайся в даль;  
Пойдешь ли ты через пустыню  
Иль город пышный и большой,  
Не обожай ничью святыню,  
Нигде приют себе не строй».

(II, 560)

Это покаянное стихотворение (если можно так выразиться) гораздо более зрелое, чем то, которое было написано в 1830 году. Здесь уже нет обманутой и оставленной возлюбленной, к которой герой потерял чувство любви, нет покаяния перед другим человеком. Здесь есть только человек перед судом своей совести, наедине с Творцом. Поэт оплакивает не конкретный проступок, не один из эпизодов своей жизни, как это было в «Раскаянье», но все годы, проведенные в дурмане страстей, все «пороки юности преступной», которые оборачиваются для него горькой утратой сочувствия к прекрасному. Поэт не только сознает свою вину перед Богом, но и обращается к Нему, просит Его, умоляет в непрестанной молитве вернуть ему утраченное блаженство души. Покаяние поэта столь глубоко, что он даже ищет искупления своей вины принятием добровольных страданий («пороки юности преступной я мнил страданьем искупить»), но все-таки остается безответным. Посреди наступившей безысходности он вдруг слышит ответ Всевышнего («И вдруг услышал голос чудный»). Чудный голос не только утешает покаянный запрос души героя, но и направляет в правильное русло его усилия достичь примиренности с Богом и самим собой. Он призывает его к терпеливому перенесению последствий своих ошибок, к обузданию страстей, к отказу от обожания *ничьей святыни* (иначе говоря, к строгому соблюдению 10-й заповеди («не пожелай жены ближнего твоего»)) и к скитальческому (в высшем смысле этого слова) образу жизни («нигде приют себе не строй»). Иначе говоря, божественный ответ призывает героя к самоотреченному отказу от видов на личное счастье. Слыша наставление, поэт приходит к полному признанию божественной правоты, к безоговорочному принятию божественного совета. Об этом можно судить по тому глубокому молчанию, которым заканчивается это удивительное стихотворение. Поэт как бы не смеет вступать в спор с божественным определением и погружается в благоговейное созерцание пришедшей к нему свыше мудрости.

Стихотворение отдаленно напоминает широко известную поэтическую переписку Пушкина со святителем Филаретом (Дроздовым) (имеется в виду стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» и ответ святителя «Не напрасно, не случайно...») с той только разницей, что Лермонтов, в отличие от Пушкина, выступает в нем сразу в двух

ролях: в качестве лица вопрошающего, сомневающегося, мятущегося и одновременно — лица вразумляющегося, слышащего внутри себя голос суровой, но и примиряющей правды, то есть лица, достигающего святительски мудрого отношения к человеческим ошибкам и заблуждениям. Как же после всего этого утверждать, что Лермонтову незнакомо было чувство греха, что он чужд был покаянной деятельности, что он не ведал «змеи сердечной угрызенья»?

Услышанный поэтом чудный голос, сам факт пришедшего свыше ответа — и есть признак его глубочайшего покаяния. Полученное откровение представляет собой целую жизненную программу, возникшую перед внутренним взором поэта. В нем выражено озарение духовного порядка, которое посещает человека в результате мучительной и продолжительной внутренней работы. Это стихотворение можно сравнить с видимой, надводной частью айсберга, по которой можно судить о его сокрытой, невидимой части. Оно свидетельствует, что в душе Лермонтова совершалась внутренняя покаянная работа, которая хранилась в потаенных тайниках его души.

Если в творчестве Лермонтова мотив покаяния выражен, может быть, не с такой отчетливостью, как у Пушкина, и не занимает такого места, то у этой покаянной «скупости» могла быть особая причина. О ней поэт обмолвился в позднем стихотворении «Журналист, читатель и писатель» (1840):

Бывают тягостные ночи:  
 Без сна, горят и плачут очи  
 <...>  
 Тогда пишу. Диктует совесть,  
 Пером сердитый водит ум:  
 То соблазнительная повесть  
 Сокрытых дел и тайных дум;  
 Картины хладные разврата,  
 Преданья глупых юных дней,  
 Давно без пользы и возврата  
 Погибших в омуте страстей,  
 Средь битв незримых, но упорных,  
 Среди обманщиц и невежд,  
 Среди сомнений ложно черных  
 И ложно радужных надежд.  
 Судья безвестный и случайный,  
 Не дорожа чужою тайной,  
 Приличьем скрашенный порок  
 Я смело предаю позору;  
 Неумолим я и жесток...

Но, право, этих горьких строк  
 Неприготовленному взору  
 Я не решусь показать...

(I, 480–481)

Целомудренное отношение к поэзии и уважение к чужой совести, а вовсе не отсутствие покаянного чувства, не позволяли Лермонтову перенасыщать свое поэтическое слово опытами самобичевания. Он полагал, что далеко не все можно и нужно выносить на суд читающей публики, что в поэзии всему должна быть установлена соответствующая мера. И высокие чувства, если говорить о них слишком часто и неоправданно много, обесцениваются, теряют силу воздействия и перестают вызывать доверие. («Торгует чувством тот, кто всему свету всю душу выставляет напоказ», — сказано у Шекспира.)

Говоря о мнимом безверии Байрона, Пушкин сделал одно пронизательное замечание. «Душа человека, — писал он, — есть недоступное хранилище его помыслов... И как судить о свойствах и образе мыслей человека по наружным его действиям? Он может по произволу надевать на себя личину порочности и добродетели. Часто по какому-либо своему нравственному убеждению ума своего он может выставлять напоказ толпе не самую лучшую сторону своего нравственного бытия, часто может бросать пыль в глаза одними своими странностями». «Вера внутренняя, — продолжал поэт, — перевешивала в душе Байрона скептицизм, высказываемый им местами в своих творениях. Может быть даже, что скептицизм сей был только временным своеобразием ума, иногда идущего вопреки убеждению внутреннему веры душевной»<sup>19</sup>. Эту справедливую характеристику, данную незабвенным Пушкиным Байрону, целиком и полностью можно отнести к Лермонтову. Если чутко прислушаться к поэзии Лермонтова, нельзя не признать того, что вся она, несмотря на содержащийся в ней протест, носит глубоко исповедальный характер. В этой-то ее исповедальности и заключается один из секретов ее неотразимого, таинственного воздействия на душу человека.

\* \* \*

Сколь бы ни было разносторонним и противоречивым поэтическое наследие Лермонтова, его религиозность у непредвзятого читателя не может вызывать сомнений. Поэту знакомы были как тяжелые муки раскаяния, так и волнительный трепет благоговеющего предстояния

<sup>19</sup> Цит. по кн.: А. С. Пушкин: путь к Православию. М., 1999. С. 125.

перед Всевышним. Он ведал благодать высшего, молитвенного утешения, которое испытывает личность, обращающаяся к Богу в скорбные минуты жизни. Лермонтова отличала также способность проникать в тайны Божии, умение созерцать глубины откровений. Об этом свидетельствует его поэтическое творчество.

Вместе с тем в его поэзии имеются и признания богоборческого характера. В его творчестве, как известно, присутствуют не только минуты созерцания фаворского света, но и пережитый им тяжелый опыт беспросветной голгофской тьмы. «В небесах я вижу Бога», — мог сказать Лермонтов. Но у него же мы найдем строки, в которых он бросает Богу дерзкий, почти кощунственный вызов. Поэт не только возвышался до головокружительных высот созерцания, во время которых испытывал сыновнюю близость к Богу, но и опускался в область мрачного богоотрицания, касался пределов того страшного, леденящего душу богоборчества, которым воодушевлен исконный дух зла. Одним из произведений, содержащим в себе начала богоотрицания, является стихотворение «Благодарность», написанное в 1840 году:

За всё, за всё Тебя благодарю я:  
За тайные мучения страстей,  
За горечь слез, отраву поцелуя,  
За месть врагов и клевету друзей;  
За жар души, растроченный в пустыне,  
За всё, чем я обманут в жизни был...  
Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне  
Недолго я еще благодарил.

(I, 490)

В литературоведении нет единого мнения о том, кто является адресатом данного стихотворения. Большинство исследователей склоняется к мнению, что оно обращено к Богу. Действительно, вряд ли герой стал обвинять возлюбленную за «жар души, растроченный в пустыне» или упрекать в обманчивости всего земного бытия в целом. В Лермонтовской энциклопедии отмечается, что в этом стихотворении отражен «безрадостный итог всей жизни поэта», что в нем «заключено бескомпромиссное и полное скорбной насмешки отрицание всего мироустройства, прощание с пустыней жизни, где был напрасно растрочен жар души»<sup>20</sup>.

Не вступая в полемику с этим утверждением, я бы хотел заметить, что после «Благодарности», годом позже, Лермонтов напишет ряд дру-

гих стихотворений, в которых звучит иная, примирительная нота по отношению к действительности: например, «Родина» — прощальное признание в любви своей отчизне или экспромт «Из альбома С. Н. Карамзиной», в котором есть такие строки:

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

(I, 521)

Здесь, в этой предсмертной поэтической реплике, по замечанию авторитетного источника, переоценивается «позиция “всеохватного” мятежа, отрицания действительности, и поэту становятся дороги многие стороны повседневной “прозы” жизни»<sup>21</sup>.

Не стоит преувеличивать место и значение лермонтовской «Благодарности». Вряд ли правомерным будет называть это стихотворение «безрадостным итогом всей жизни поэта», наряду с другими оно отражает один из моментов его разносторонней духовной жизни. Содержащаяся в ней саркастическая просьба об уходе из жизни — всего лишь один из аспектов далеко не однозначных отношений Лермонтова с Богом.

На протяжении своей литературной деятельности Лермонтов нередко приравнивал слово поэта к вдохновенной речи служителя Божия. Одно из последних стихотворений, завершающее в его творчестве тему поэта, так и называется — «Пророк». Во многих произведениях он отождествлял поэтическое творчество с пророческим служением («Мой дом» (1830), «Смерть поэта» (1837), «Поэт» (1838), «Журналист, читатель и писатель» и др.) И он имел право на такое отождествление, ибо наделен был от Бога уникальной, редчайшей способностью говорить людям правду.

Общеизвестен тот факт, что пророк как глашатай воли Божией, откликаясь на высший призыв, в своей деятельности сталкивается с косностью и агрессивностью людской толпы, не желающей что-либо менять в своем обывательском, грехолюбивом существовании. Как правило, человечество избавлялось от посылаемых в мир пророков посредством клеветы, произвола и жестокого насилия, изгоняло их из своего общества или просто уничтожало. Редкий из древних пророков умирал своей смертью. Пророки в полной мере изведали всю горечь

<sup>20</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 63.

<sup>21</sup> Там же. С. 182.



отверженного существования. Их изгнание тем обществом, служить которому они призывались, временами вызывало затяжной, неразрешимый кризис в их отношениях с Богом. И тогда они не только обращались к Богу со словами горьких упреков, но и в известные минуты требовали себе смерти в выражениях глубокого отчаяния, в словах, доводивших их до кощунственного бунтарства. Как представляется, бесполезно было бы сопоставить лермонтовскую «Благодарность» с этой оборотной, редко замечаемой стороной пророческого служения. Обратимся к библейским примерам.

«Проклят день, в который я родился!» — восклицал святой пророк Иеремия, который подвергался тяжким преследованиям и гонениям за свою проповедническую деятельность. И продолжал свою речь горькими словами, граничащими со страшным богохульством: «День, в который родила меня мать моя, да не будет благословен! Проклят человек, который принес весть отцу моему и сказал: “У тебя родился сын” и тем очень обрадовал его. И да будет с тем человеком, что с городами, которые разрушил Господь и не пожалел; да слышит он утром вопль и в полдень рыдание за то, что он не убил меня в самой утробе, так чтобы и мать моя была мне гробом, и чрево ее оставалось вечно беременным. Для чего вышел я из утробы, чтобы видеть труды и скорби, и чтобы дни мои исчезали в беславии?» (Иерем. 20: 14–18)

С подобной же речью, содержащей проклятие дня своего рождения, обращался к Богу и другой персонаж Ветхого Завета — святой праведный Иов, судьба которого, по учению отцов Церкви, прообразовала голгофские страдания Иисуса Христа. «И начал Иов, и сказал: “Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: “Начался человек”! День тот да будет тьмою; да не взыщет его Бог свыше и да не воссияет над ним свет! Да омрачит его тьма и тень смертная, да обложит его туча, да страшатся его, как палящего зноя! Ночь та — да обладает ею мрак, да не сочтется она в днях года, да не войдет в число месяцев! О! Ночь та — да будет она безлюдна; да не войдет в нее веселье! Да померкнут звезды рассвета ее; пусть ждет она света, и он не приходит, и да не увидит она ресниц денницы за то, что не затворила дверей чрева матери моей и не сокрыла горести от очей моих! Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева?”» (Иов 3: 1–11); «И зачем Ты вывел меня из чрева? Пусть бы я умер, когда еще ничей глаз не видел меня; пусть бы я, как не бывший, из чрева перенесен был в гроб!» (Иов 10: 18–19).

С просьбой о прекращении жизни обращался к Богу и пророк Илия. В один из моментов своего пророческого служения он окончательно изнемог от постоянных скитаний и преследований со стороны нечес-

тивного израильского царя. В кризисный момент борьбы за правое верие и чистоту нравов богоизбранного народа он отчаялся в целесообразности своей деятельности. Как повествует Библия, он «пришел в Вирсавию, которая в Иудее, и оставил отрока своего там. А сам отошел в пустыню на день пути и, придя, сел под можжевелевым кустом, и просил себе смерти, и сказал: “Довольно уже, Господи; возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих”» (3 Царств. 19: 3–4).

В Библии есть повествование о том, как один из пророков, Иона, не только искал себе смерти, но даже покусился на самоубийство. Иона был послан в Ниневию с проповедью о покаянии, но уклонился от Божьего поручения, сел на корабль и отправился в противоположную от Ниневии сторону. Во время плавания случилась буря, и пророк Иона, чтобы утих ветер, велел корабельщикам бросить его в море. Корабельщики были напуганы предложением Ионы, ведь им предстояло предать смерти человека, перед ними ни в чем не провинившегося. Поэтому перед выполнением повеления пророка они просят Бога: «Молим тебя, Господи, да не погибнем за душу человека сего, и да не вступишь нам кровь невинную» (Ион. 1: 14). Для усмирения разыгравшейся непогоды, грозившей кораблю гибелью, имелся выход, не требовавший жертв. Пророку достаточно было обратиться к Богу со словами раскаяния и дать обет о выполнении им полученного поручения. Но Иона выбрал иное: он предпочел воспользоваться удобным случаем и свести счеты с жизнью. Погружаясь в глубокие воды морской стихии, он, разумеется, не мог и мысли допустить, что останется в живых. Вероятно, возвращение среди неверного и развращенного общества было настолько ему тягостно, настолько отравляло его душу, что убило в нем всякое желание продолжать дальнейшую жизнь. Даже обращение к нему Бога не вызвало в нем желания продолжать свое безысходное, безнадежно отравленное, как ему казалось, существование.

Как видно из приведенных примеров, наделенность пророческим даром не сулит его носителю ни человеческой славы, ни безмятежного существования, ни согласия с самим собой или окружающим его обществом. И самое тяжкое испытание для пророка — вовсе не те гонения, которые он претерпевает. Страшнее всех гонений — полное равнодушие людей к его слову, которое он получает свыше. Пророк обязан выполнять высокую миссию, возложенную на него Богом, и он не может не огорчаться душой, встречая глухоту, косность и безучастность тех, к кому направил его Всевышний. Воодушевляясь призывом, он в то же время наталкивается на трагическую невозможность изменить что-либо в людях своей проповедью.

Поэт, как и пророк, выполняет Божие служение, усматривает в его выполнении свое предназначение и в то же время постоянно наталкивается на его невыполнимость, обусловленную абсолютной невосприимчивостью толпы. Отсюда и возникает временами тот глубокий, невыносимый разлад в отношениях с Богом, тот вопль души, который повергает такую личность в богохульство и исторгает из ее души почти кощунственные слова.

Но можно ли обвинять духовных мучеников высшего долга в тех состояниях глубокого отчаяния, которые абсолютно неведомы обыкновенным людям? Как представляется, в судьбах таких личностей удивительны не столько минуты мрачного неверия, отчаянного протеста, тяжелого, беспросветного богохульства, сколько та высшая примиренность с Богом, которой они оканчивали свою земную жизнь.

Стихотворение «Благодарность» содержит в себе просьбу Лермонтова, адресованную Богу, о скорейшем расставании с жизнью, не принесшей поэту ничего, кроме страданий. Его просьба — не мольба, не жалоба, не печалование, не горькое сетование, не стон отчаявшейся души. Лермонтов словно вершит беспощадный суд над Тем, Кто образовал этот мир, над Тем, Кто устроил его мятежную душу. Он как поэт отказывается признавать и постигать благость Творца. В индифферентной, саркастически-ядовитой форме он обвиняет Бога за дар земного бытия и выражает желание поскорее расстаться с этим миром.

Не приходится сомневаться в том, что в своей «Благодарности» Лермонтов выразил не просто мимолетное чувство или случайное настроение, внезапно охватившее его. Это стихотворение подготовлено всем предыдущим ходом жизни поэта и говорит о том, что в попытках уразуметь свое предназначение Лермонтов временами достигал пределов крайнего духовного истощения. В затяжном конфликте с самим собой, в мучительном диалоге со своим гением, в противоречивых взаимоотношениях с бытием и Богом он касался тех адских глубин, на грани которых личность подступает к крайним пределам богоотрицания. Но разве эти страшные минуты полной утраты веры не составляют закономерную сторону пророческого служения? Разве те, кто был поставлен Богом на особое служение, не должны были испытывать и откровений особого рода, как положительных, так и отрицательных? Не им ли, заключающим в душе своей драму человеческого бытия, определено было изведать всю меру человеческого несовершенства? Не им ли суждено было приобщиться к последним пределам человеческой дисгармоничности с тем, чтобы преодолеть их в своем одиноком и великом борении?

В 1841 году, то есть уже после «Благодарности», Лермонтов пишет стихотворение «Оправдание». Оно, как и «Благодарность», содержит в себе своеобразное прощание поэта с земной жизнью:

Когда одни воспоминанья  
О заблуждениях страстей,  
На место славного названья  
Твой друг оставит меж людей, —

И будет спать в земле безгласно  
То сердце, где кипела кровь,  
Где так безумно, так напрасно  
С враждой боролась любовь, —

Когда пред общим приговором  
Ты смолкнешь, голову склоня,  
И будет для тебя позором  
Любовь безгрешная твоя, —

Того, кто страстью и пороком  
Затмил твои молодые дни,  
Молю: язвительным упреком  
Ты в оный час не помяни.

В этом стихотворении идет речь о том, что суд человеческий глубоко отличен от божественного взгляда на личность. Поэт утверждает, что в оценках людей по отношению к другим всегда присутствует определенная субъективность, пристрастность, искажающая истину. Он уверен в том, что только суд Божий обращен к человеку справедливой милостью, что только там, на небесах, он встретит глубокое понимание того скрытого, невидимого драматизма, которым было исполнено его существование. В конце стихотворения лирический герой говорит предмету своей далекой любви:

Но пред судом толпы лукавой  
Скажи, что судит нас Иной  
И что прощать святое право  
Страданьем куплено тобой.

(I, 508)

Примечательно, что умение прощать поэт называет не просто человеческой способностью, но тем исключительным правом, которое приближает личность к святости, которое роднит его с Богом и которое приобретает только ценой скорбей и страданий.

Это духовное предстояние поэта перед судом Божиим, эта его уверенность в милости Божией на самом пороге смерти не оставляет сомнений в том, что богоборческое начало, присутствующее в стихотворении «Благодарность», было изжито и преодолено им, как и всякой личностью, отмеченной печатью высшего избранничества. Можно с уверенностью утверждать, что богоборчество не составляло сути этой сколь мятущейся, столь же и мужественной, великой в своем беспокойстве души.

\* \* \*

В разносторонней лирике Лермонтова содержатся, как справедливо замечал Белинский, «все элементы, из которых складывается жизнь и поэзия»<sup>22</sup>. Лермонтов — «всевластный обладатель царства явлений жизни». Он — великий знаток души человеческой и жизни во всех ее проявлениях. Его лира касалась самых заветных чувств, которые только может испытывать человеческая душа. Разнообразие тем, звучащих в его поэзии, поражает. Довольно трудно свести его поэзию к какому-нибудь единому духовно-нравственному итогу, поместить ее в рамки того или иного литературного направления. Это — потому, что в лермонтовской лирике заключена великая драма человеческого бытия в ее всеохватности.



## ВЕХИ ДУХОВНОГО ПУТИ Поэмы

<sup>22</sup> Белинский В. Г. Указ. соч. С. 203.

Поэмы Лермонтова принято рассматривать как один из этапов развития русской романтической традиции. Но для автора настоящей работы творчество Лермонтова в целом и его поэмы в частности являются той областью, в которой сосредоточено нечто гораздо большее, чем те или иные эволюционные особенности русской литературы. Поэмы Лермонтова — это то сокровенное хранилище, которое содержит в себе опыт духовной деятельности поэта, тот драгоценный ресурс, в котором сконцентрирована совокупность посещавших его откровений. Такое отношение к лермонтовским поэмам определяет направление настоящего исследования, цель которого — вскрыть эволюцию духовной жизни поэта, отразить своеобразие его взглядов и убеждений, приблизить смысл его творчества к сознанию современного человека. Думается, что эволюционная история жизненных ценностей, выработанных гениальным поэтом и нашедших отражение в его поэмах, глубоко поучительна сама по себе. С другой стороны, подобная летопись, всегда сохраняющая свою актуальность, не может не представлять жизненно важного интереса для всякой личности, приучившей себя к осмысленному отношению к бытию.

За свою короткую жизнь Лермонтовым написано около тридцати поэм. Первая поэма, «Черкесы», была создана в четырнадцать лет, последняя — «Мцыри» — за два года до гибели. Их литературное достоинство неодинаково, по-разному относился к ним сам поэт, и далеко не все они предназначались для печати (только четыре из них были опубликованы при жизни поэта, причем одна из них, «Хаджи Абрек» — вопреки воле самого автора). Над поэмой «Демон» Лермонтов трудился почти всю свою жизнь, с 1829 по 1839 год. Поэма «Мцыри» — также одно из глубоко личных произведений. Такие же поэмы, как «Уланша», «Петергофский праздник», в которых воспевалась разгульная юнкерская жизнь, относятся к числу литературных развлечений Лермонтова и не занимают существенного места в его наследии.



В настоящей попытке проникнуть в тайну личности поэта, реконструировать эволюцию его взглядов мы не будем касаться всех его поэм. Объектом нашего аналитического внимания станут только те из них, которые раскрывают что-либо существенное во внутреннем облике Лермонтова и которые вместе с тем можно считать достоянием нашей отечественной поэзии. Поэма «Демон», занимающая исключительное место в духовной жизни Лермонтова, будет разобрана нами с особенной тщательностью. «Демон», насчитывающий восемь редакций, является наиболее сложным и неразгаданным произведением не только в творчестве Лермонтова, но и во всей нашей литературе. Эти обстоятельства обязывают нас сосредоточить на ней большую часть нашего исследовательского внимания и сделать ее предметом специального рассмотрения.

### СВЯЩЕННЫЙ ДАР ЖИЗНИ («Черкесы»)

«Черкесы» — самая ранняя поэма Лермонтова. Она была написана летом 1828 года в Тарханах, куда Лермонтов приехал со своей бабушкой, Е. А. Арсеньевой, перед поступлением в Московский университетский Благородный пансион. В то время поэту шел четырнадцатый год.

Эта поэма считается юношеской, подражательной, «полунаивной», не содержащей в себе самостоятельной идеи. Она чаще всего расценивается исследователями как проба пера, как неясное брожение молодых сил, как смутное предчувствие юным поэтом своего гения, как робкое появление первых ростков творчества. Как справедливо отмечалось, в ней слишком много прямых стихотворных заимствований: есть строчки из сказки «Причудница» и «Освобождения Москвы» Дмитриева, из «Абидосской невесты» Байрона, из пушкинского «Кавказского пленника», из козловской «Княгини Натальи Борисовны Долгорукой», из элегии Жуковского «Славянка», из «Сна воинов» Батюшкова. Тринадцатилетний поэт испытывал бессознательную потребность опоры на сторонний авторитет, на опыт маститых литераторов. В своей первой поэме юный автор постарался из различных отрывков сложить свой собственный сюжет, использовать чужой материал для постройки своего здания. В результате, как представляется лермонтоведам, смысл того, что вышло из-под его пера, оказался размытым, трудноразличимым, неопределенным. В самом деле, что серьезного и значимого можно ждать от ученической поделки?

Такая оценка первого опыта Лермонтова в области жанра поэмы является упрощенным пониманием его поэтического слова, почти всегда заключающего в себе таинственную глубину. Уже ранние произведения поэта отмечены чертами самобытности. В них нельзя видеть одни поэтические упражнения для овладения приемами поэтического мастерства. Лермонтов никогда не обращался к слову ради самого слова. Заимствования имеют место в поэме «Черкесы», но они служат лишь подспорьем для выражения сокровенных дум и переживаний поэта, его самостоятельных наблюдений над жизнью. При создании поэмы им руководила необходимость высказать ту тревогу, которая не могла оставаться в нем невыраженной, которая настоятельно требовала словесного воплощения и за нехваткой собственного искала стороннего поэтического материала, побуждая обращаться к признанным образцам поэтического слова.

В «Черкесах», как известно, юный автор изобразил сражение черкесского отряда с русским гарнизоном, окончившееся для кавказцев поражением. Черкесский князь, главный персонаж поэмы, нападая на русскую крепость, имеет возвышенную, благородную цель: освободить своего родного брата, томящегося в русской крепостной тюрьме. Ради него он готов рисковать своей жизнью. Решимость черкесского князя ценой своей жизни избавить брата от позорных оков рабства делает его национальным героем. Его дружина проникается свободолубием и жертвенностью своего предводителя и воодушевляется той же готовностью сложить свои головы в смертельной схватке с русскими.

Героический облик предводителя-князя, воодушевленного порывом умереть за своего брата, давал право литературоведам видеть в поэме «Черкесы» первую попытку Лермонтова создать образ сильной романтической личности. Однако представляется, что замысел поэмы гораздо глубже, чем юношеская дань традициям романтизма. Чтобы убедиться в этом, достаточно повнимательнее всмотреться в текст. Первая неожиданность заключается в том, что в поэме не только черкесский князь, но и противоборствующая сторона несет в себе возвышенное начало. Если образ предводителя горцев изображен с явной симпатией, то и русский гарнизон, в схватке с которым гибнет предводитель чеченского отряда, вызывает в читателе не меньшее сочувствие. Услышав известие о стремительно приближающихся черкесах, русский военачальник строит свое войско, которое с присущей ему воинственностью и самоотреченностью встает на защиту своего поселения. Благородной готовностью умереть героической смертью — «с славою вкусить могилу» — исполнены как чеченские, так и русские воины. Не только черкесы, но и противоположная русская сторона

одушевлена высоким стремлением «положить душу за други своя». В смертельной схватке русский солдат защищает родное селение, в котором протекает мирная жизнь, исполненная поэтической простоты и покоя. Лермонтов рисует предвоенную обстановку городской жизни мягкими акварельными тонами:

Народ весь в праздничном наряде  
Идет из церкви. Стук карет,  
Колясок, дрожек раздается;  
На небе стая галок вьется;  
Всяк в дом свой завтракать идет;  
Там тихо ставни растворяют;  
Там по улице гуляют  
Иль идут войско посмотреть  
В большую крепость...

(II, 12)

Именно на фоне этого лиричного пейзажа со всей отчетливостью проявляется самопожертвование русской стороны, отражающей военные действия черкесов. Русский воин готов умереть за то, чтобы в родном поселении люди утром «*тихо ставни растворяли*». Усиливая героические черты русского гарнизона, повествователь упоминает также и о знаменитых победах казачьего войска. Он говорит о доблести русского оружия, получившего широкую известность не только на родине, но и в Европе. Лермонтов называет казаков неустрашимыми сынами «*Дона, которых Рейн, Лоар и Рона видали на своих брегах*».

Таким образом, каждая воюющая сторона имеет собственную, возвышающую ее правду и несет в себе черты подлинного героизма. Именно эта «раздвоенность» поэмы, то есть наличие в ней двух равновеликих романтических центров, порождала, с одной стороны, противоречивость в ее трактовке, а с другой — позволяла некоторым исследователям считать ее не вполне удавшимся опытом начинающего поэта и относить ее к несовершенным творениям Лермонтова. Критики отмечали, что «пафос поэмы — в раскрытии свободолюбия и героизма черкесов». «Тем не менее, поэма посвящена победе русского оружия», — говорится в статье о «Черкесах»<sup>1</sup>. Автор энциклопедической статьи даже называет поэму «беспомощной». Однако такое отношение к «Черкесам» — явная несправедливость.

<sup>1</sup> Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 612.

Чтобы постичь сложность лермонтовского замысла, следует обратить внимание на самое начало поэмы, в котором до появления черкесского князя — романтического героя поэмы — читатель видит сторожевые посты русских войск. Одна из стрел, пущенная в ночной тьме из лука чеченца, поражает стражника-казака, который внезапно падает «с *окровавленного кургана*». Смерть сторожевого казака, погибающего в самом начале поэмы от безвестной чеченской стрелы, выведена за рамки сюжета. Эта гибель, лишенная черт героизма, никак не связана с последующим столкновением русского гарнизона и черкесского отряда. Возникает вопрос: зачем же тогда эта сцена включена Лермонтовым в повествование? Она необходима поэту для обозначения преступности войны как таковой, бесчеловечности любой розни, приводящей к уничтожению священного дара жизни. Зарисовка гибели казака, сделанная в самом начале описания батального сражения, является художественным вступлением к нему. Изображая битву, поэт не может пройти мимо того факта, что военное противостояние черкесского и русского отрядов, каждый из которых воодушевлен своими высокими идеалами, несет в себе начало смерти. Безвременная и насильственная кончина тех, кто погибнет в этом кровавом противостоянии, не может не вызывать в поэте молчаливого протеста. Ведь они, как и убитый перед началом боя сторожевой казак, больше никогда не увидят ни родного Дона, ни дорогих и любимых лиц. Этот обрыв в существовании, эту потерю живой связи с живой жизнью Лермонтов не мог воспринимать иначе как трагедию, а предстоящее военное сражение — как преступление против бесценного и уникального дара жизни. За героической, привлекательной, «романтической» стороной военных действий поэт обнаруживал ее жестокую сущность.

Кровавому лягу войны противопоставляется торжественная безмятежность природы накануне сражения:

Повсюду тихое молчанье;  
Струей сквозь темный свод древес  
Прокравшись, дневное сиянье  
Верхи и корни золотит.  
Лишь ветра тихим дуновеньем  
Сорван листок летит, блеснит,  
Смущая тишину паденьем.

(II, 11)

Покой природы настолько глубок, что слышно, как падающий от тихого дуновенья лист нарушает ее безмолвие. И тем безжалостней,

преступней и противоестественней кажется та кровавая бойня, которая следует за дивным утром, нарушая гармоничное течение бытия:

Пушек гром везде грохочет;  
А здесь изрубленный герой  
Воззвать к дружине верной хочет;  
И голос замер на устах.

<...>

Повсюду стук, и пули свищут;  
Повсюду слышен пушек вой;  
Повсюду смерть и ужас мещет  
В горах, и в долах, и в лесах...

(II, 13–14)

В этом батальном описании нет ни побежденных, ни победителей, а есть только ужас войны, ее бесчеловечная сущность, лишенная каких бы то ни было «романтических» прикрас. Еще до начала сражения, при наступлении утра, повествователь, созерцая тишину пробуждающейся природы и хорошо зная, какая жуткая сцена придет на смену трепетной живописи восходящего солнца, горестно восклицает:

О, если б ты, прекрасный день,  
Гнал также горечь, страх, смятенья,  
Как гонишь ты ночную тень  
И снов обманчивых виденья!

(II, 11)

В поэме Лермонтов впервые задумывается о бессмысленности войны, безудержно поглощающей человеческие жизни. С одной стороны, он отмечает нравственную высоту, на которую она возводит воюющих, с другой — видит преступное начало, которое в ней содержится. В поэме не ставится вопрос о государственной целесообразности или о политической необходимости завоевания Кавказа, как представляется некоторым исследователям. Вражда рассматривается поэтом с общечеловеческой точки зрения, как неуправляемая, слепая стихия зла, которая лишает человека причастности бытию. Жизнь является той изначальной, неповторимой и уникальной данностью, которая, по представлениям поэта, обязана занимать центральное место в шкале общечеловеческих ценностей. Человек, составляющий с жизнью органичное, неразрывное целое, предназначен для жизни, а не для умирания. Война искажает и уродует божественный замысел о мире.

В зарисовке гибели сторожевого казака, которой открывается поэма, присутствует и иная, довольно значимая часть лермонтовского миропонимания. Считается, что поэт искал в своей жизни осуществления романтически возвышенного идеала, не укладывавшегося в рамки окружавшей его действительности. Однако и это представление, равно как и мнение о романтической несостоятельности «Черкесов», не совсем верно. Изображая сцену убийства русского солдата, поэт скорбит о том, что гибнущий казак лишается возможности не столько возвышенного, идеального существования, сколько участия в самых простых, «не героических» проявлениях жизни: ему *«не зреть родного Дона, ни милых сердцу, ни семьи»*. Этой же цели — художественному воспроизведению авторского эталона идеальной жизни — отвечает и картина русского поселения. *«Там тихо ставни растворяют», «всяк в дом свой завтракать идет», «на небе стая галок вьется»* — таковы детали, из которых складывается повседневность *«прекрасного»*, как говорит Лермонтов, *«града»*, защищаемого русским пограничным отрядом. Именно эти простые, обыденные проявления жизни и составляли дорожку для сердца поэта сторону бытия. Ощущение своей неразрывной связанности с окружающим миром, своей сопричастности неповторимому акту жизни, протекающему в естественных, богоданных формах, — одно из предназначений человеческой жизни.

Лермонтова никогда не покидало ощущение сакральности земной жизни. Поэт был уверен в том, что человек предназначен для участия в неповторимой тайне бытия. В то же самое время с горечью для себя он открывал в человеке способность к безжалостному разрушению, к беспощадному и жестокому кровопролитию. Поэт задается вопросами: в силу каких причин человек, наделенный инстинктом естественной красоты и способностью мирного созидания, являющийся органичной частью мироздания, развязывает бессмысленную, преступную драму самоуничтожения? Почему две воюющие стороны, исполненные высокого героизма, оказываются участниками кровавого, бесчеловечного по своей сути противостояния? В «Черкесах» Лермонтов предвосхищает то, что открыто прозвучит в его позднем стихотворении «Валерик»:

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

(I, 503–504)

Поэма «Черкесы» явилась первым серьезным размышлением Лермонтова об истоках существующего зла. Поэт указывает на мистические корни зла. Уже в самом начале произведения, в картине вечернего Кавказа, присутствует что-то недоброе. Опустившаяся на долины тишина имеет только видимый, внешний характер, на самом же деле в ней нет подлинной умиротворенности. Под покровом вечерней безмятежности природа таит в себе нечто зловещее. Ее видимый покой пронизывают «свирипы взоры волка», бегущего через горы. Явный заряд агрессии содержит в себе и другая деталь повествования: пара охотничьих псов, рвущихся, как замечает автор, с «нетерпением». Еще одна частность — крик полночного и черного, «как тень», ворона — указывает на непрочность, обманчивость воцарившегося в природе покоя. Если от начала поэмы обратиться к ее концовке, то обнаружится, что и в финале произведения, после победы русского оружия, всюду устанавливается та же тишина. «Везде господствует покой», — такой строчкой завершается поэма (II, 16). Но и этот покой отмечен мрачными красками, окрашен в недобрые тона. Над ним так же, как и в начале, проносится крик «черного врана голодного». Только теперь это голос существа, насыщающегося страшными плодами человеческого безумия — трупами убитых воинов. А вместо кровавых волчьих глаз изредка блещет во тьме ночи «булат, заржавый от крови в сраженьи».

За счет этого приема — идентичности начала и концовки — поэма получает кольцеобразную композицию. Это наводит на мысль о том, что в «Черкесах» юный поэт, изображая батальные сцены, не столько предаётся стихии романтизма, сколько исследует природу того явления, которое принято считать мирным, благополучным течением жизни. Лермонтов предощущает непрочность, призрачность, эфемерность человеческого благоденствия. Он обнаруживает в обманчивых тишине и покое скрытое присутствие безумного заряда агрессии, готового разорваться в любую минуту и вызвать трагический обрыв в живой ткани бытия. «Везде господствует покой». Но какой ценой был достигнут этот покой? Каково внутреннее содержание этого покоя, над которым раздаётся зловещее карканье голодного ворона, пожирающего трупы убитых? Покоя, во мраке которого сверкает «булат, заржавый от крови в сраженьи»? Покоя, в тишине которого раздаётся тревожный крик часового? Покоя, который в любую минуту может вновь взорваться новым кровопролитием? Незримое присутствие в мире могущественной силы зла ощущается уже в первой поэме Лермонтова. Это то, что будет преследовать поэта на протяжении всей его жизни.

Как уже было отмечено, в поэме много литературных заимствований. Однако, как показывает анализ, они не оказали заметного влия-

ния на содержательную сторону «Черкесов», на их идейную самостоятельность. Это позволяет сделать вывод о том, что на начальном этапе творчества личностное развитие в Лермонтове опережало поэтическое созревание: для поэтического выражения самобытных тем поэту пока не хватало запаса слов. Отсюда следует и второй вывод об особенностях поэтического устройства Лермонтова: поэзия никогда не являлась для него самоцелью. Появившаяся способность слагать рифмы не стала для него тем кумиром, в жертву которому он приносил содержательную сторону своего творчества. Наоборот, настоятельная потребность отобразить свой внутренний мир, свою глубокую «думу» в художественных образах служила импульсом к творческой деятельности, к поэтическому поиску и вызвала в нем тот мощный поток вдохновения, который с необыкновенной силой пульсирует в лермонтовском слове.

## НЕУМОЛИМАЯ ТРАГЕДИЙНОСТЬ БЫТИЯ («Кавказский пленник»)

Поэма «Кавказский пленник», по свидетельству первого биографа поэта П. А. Висковатова, была написана Лермонтовым во время учебы в Московском университетском пансионе. Атмосфера, в которую попал юный поэт, весьма способствовала развитию его литературного таланта. В этом учебном заведении учебный курс имел энциклопедический, разносторонний характер, но занятиям русской словесностью отдавалось явное предпочтение. Здесь соблюдался своеобразный культ литературы. «Начальство, — вспоминал военный министр Д. А. Милютин, — поощряло занятия воспитанников сочинениями и переводами вне обязательных классных работ. В высших классах ученики много читали и были довольно знакомы с тогдашней русской литературой, тогда еще очень необширной. Мы зачитывались переводами исторических романов Вальтера Скотта, новыми романами Загоскина, бредили романтической школой того времени, знали наизусть многие из лучших произведений наших поэтов. Например, я знал твердо целые поэмы Пушкина, Жуковского, Козлова, Рылеева. В известные сроки происходили по вечерам литературные собрания, на которых читались сочинения воспитанников в присутствии начальства и преподавателей»<sup>2</sup>. Лермонтов обучался в Московском университетском пансионе два года, с сентября 1828 по апрель 1830 года, и за это время им было

<sup>2</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 81.



написано около пяти поэм. Поэма «Кавказский пленник» явилась первой поэмой этого периода.

Как и в «Черкесах», в «Кавказском пленнике» много заимствований<sup>3</sup>. Но, как и в случае с первой поэмой, юный поэт, вдохновляясь образцами современной поэзии, избежал слепого копирования и рабской литературной зависимости. Несмотря на поэтические «займы», поэма живет своей жизнью. В рамках распространенного романтического сюжета Лермонтов создал нечто оригинальное по своему идейному содержанию. На всем, к чему прикасалась рука юного гения, остался яркий отпечаток его творческой индивидуальности.

Герои поэмы «Кавказский пленник» на первый взгляд выдержаны автором в романтическом духе. Кавказцы, изображенные Лермонтовым, имеют мало общего с реальной действительностью. Чеченцы в поэтическом мире Лермонтова — блаженные дети природы, далекие от пороков цивилизованного мира, от того светского общества, к которому принадлежит главный герой поэмы. Чистые, разреженные высоты Кавказа, куда не проникает атмосфера страстей человеческого общества, является естественной средой их обитания. С окружающей природой они находятся в гармоничном единстве и составляют с ней неразрывное целое. Оставляя в стороне объективную сложность кавказского мира, поэт создает портрет горцев из тех черт, которые отвечают его поэтической мечте. Чеченцы в изображении поэта полны жизненных сил, свободолюбивы, смелы, решительны, независимы, горды, свободны от духа стяжания, полны дружелюбия, не знакомы с эгоизмом и отчужденностью, открыты друг для друга. Самая главная их черта, которой они выгодно отличаются от тех, с кем им приходится воевать, — неповрежденная страстями энергичность души, утраченная цивилизованным человеком. В том же романтизированном духе изображена и повседневность горцев: вечерами старики поют песни и ведут речи о своих былых победах, а «младые» черкешенки — вольные дети природы — с трепетом ожидают возвращения домой своих родных и близких. В создании картины жизни чеченского аула Лермонтов вроде бы не выходит за рамки романтической традиции. В горах поэт находит те черты, которых ему не хватает как в тесном кругу своих современников, так и в самом себе. Кавказцы и

<sup>3</sup> Следует отметить, что в поэтическом отношении поэма «Кавказский пленник» — произведение далекое от совершенства. Местами стих в ней неумелый, неуклюжий и вязкий. В слоге отсутствуют обычные для Лермонтова легкость, мелодичность, естественность, простота. Текст пестрит грамматическими несообразностями, встречаются перебои в ритме, затрудняющие восприятие поэмы. Не везде удачен подбор слов. Зачастую поэт подгоняет то или иное слово под рифму, совершая над фразой насилие.

их мир символизируют собой первозданное состояние души человека, не знакомого с рефлексией и безверием, не отравленного мрачным сомнением, не замутненного действием страстей и пороков, не страдающего тяжкими рецидивами безволия и бездействия.

Однако поэт далек от абсолютной идеализации горцев. Черкесы свободолюбивы, горды и дружелюбны, но... только для самих себя. Песни черкешенок о независимости и отваге их народа раздаются рядом со стонами и звоном цепей заточенных пленников:

Но что за звук цепей тяжелых?  
Зачем печаль сих пастухов?  
Увы! то пленники молодые...

(II, 19)

И нет к ним жалостных сердец!  
Они в цепях, они рабами!

(II, 20)

В идиллическую симфонию заката, опускающегося на мирный аул, врывается резкая, диссонирующая нота. Лермонтов, с любовью рисуя быт горцев, в то же время отмечает их парадоксальную способность радоваться жизни, когда рядом с ними находятся люди, гремящие кандалами и изнывающие в немом, безысходном страдании. Свойственная поэту трезвость мысли не позволяла ему пребывать в плену иллюзорных, романтических грез. В видимой жизни, слишком далекой от совершенства, нет ничего, что можно было бы признать абсолютным благом. Даже такие идеальные чувства, как стремление к независимости и любовь к свободе, при своем осуществлении неизбежно обретают свою оборотную сторону: свободолюбие одних оборачивается тяжелым страданием для других. Русским пленникам свободолюбие чеченцев несет заточение и гибель, лишаящую их приобщения к уникальному дару жизни. Если и существуют жизненные сферы, приближенные к идеалу, то при внимательном их рассмотрении оказывается, что и они несут в себе знакомые, привычные начала жестокости и немилосердия, что и в них проявляет себя общая для всех поврежденность человеческой природы.

Еще меньше романтических красок содержится в образе кавказского пленника. Этот факт отмечен многими исследователями, писавшими о поэме. Во внутреннем облике кавказского пленника, вызывающем острое чувство жалости, Лермонтовым подчеркивается глубокая подавленность всем с ним происшедшим, его беспомощность и обреченность:

Несчастный залился слезами,  
На грудь к товарищам упал,  
И горько плакал и рыдал...

(II, 24)

...Ах! несчастный,  
В какой он бездне здесь ужасной;  
Уж жизнь его не расцветет...

(II, 31)

Блистая, молния струей  
Пещеру темну озаряла,  
Где пленник бедный мой лежал,  
Он весь промок и весь дрожал...

(II, 32)

Всё это черты отнюдь не романтического героя. Лермонтовского пленника отличает бездейственность, немая покорность своей участи. («Он слышал слово *“навсегда!”* И обреченный тяжкой долей, Почти дружил с неволей» (II, 25).) Лермонтов делает героем своей поэмы человека, в котором нет основополагающей черты романтического персонажа: его пленник лишен инстинкта борьбы. Кавказский пленник сломлен как личность, лишен веры в свое освобождение и основанной на этой вере потребности действовать. В нем нет стремления найти выход из создавшегося положения. Он расписывается в своей обреченности и настроен влачить цепи позорного рабства до конца своих дней. Он даже поначалу отказывается от побега, предложенного черкешенкой, и говорит своей освободительнице:

Ах нет! оставь восторг свой нежный,  
Спаси меня не льстись надеждой;  
Мне будет гробом эта степь;  
Не на остатках, славных, бранных,  
Но на костях моих изгнанных  
Заржавит тягостная цепь!

(II, 34)

И даже смерть пленник приемлет в абсолютном молчании, как нечто должное, без протеста, отчаянной мольбы или горького упрека судьбе за явную к нему несправедливость.

О герое сказано, что он *«пустился в край неизвестный»* и, как подчеркивает автор, *«всё в краю том погубил»*. Не только свою прежнюю

жизнь, но и ту веру в себя, которая делает человека внутренне свободным даже в самом тяжелом заключении. Это неверие героя в возможность побега, в возможность возврата к прежней жизни говорит об утрате им чего-то гораздо большего, чем внешней свободы. Он лишен той внутренней одушевленности, той непосредственной жизненной силы, которая присуща обитателям черкесского аула. Он как будто не хочет освобождения, словно ему не для чего пользоваться своей свободой. В этом — существенное отличие лермонтовского кавказского пленника от пушкинского, тоже опустошенного, но все-таки жаждущего избавления (*«Свободы жаждет он»* — сказано у Пушкина). Вглядываясь в ночной мрак, пушкинский пленник «ждет, не крадется ль казак, <...> рабов отважный избавитель»<sup>4</sup>. Лермонтовский узник Кавказа ничего не ждет от жизни. Его заточение — это нечто вроде плена посреди самой жизни. (Именно поэтому, кстати сказать, кавказский узник не отрезан от жизни черкесского аула тюремной решеткой, а удерживается автором на расстоянии непосредственной близости к ней. Он — пастух черкесской отары и, следовательно, наблюдатель вольнолюбивой жизни черкесов.) В «Кавказском пленнике» Лермонтов впервые и, может быть, не вполне осознанно, создает облик героя, утратившего свое «я».

Но, как и в «Черкесах», автор не оставляет своего героя без шанса на спасение. Героя пытается вызволить из заточения не брат, а полюбившая его черкешенка, которая является вторым значимым персонажем поэмы. Она стремится спасти пленника, но в результате обрекает и русского невольника, и себя на трагическую гибель. Здесь впервые появляются два мотива, которые поэт будет постоянно развивать в своем творчестве: мотив сострадания к тем, кто испытал в жизни диктат злой силы, и мотив предназначения женской любви. Сострадательность — это то, что впоследствии Лермонтов постоянно будет искать по отношению к тем своим героям, которые оказались жертвами страшной разрушительной энергии. В драматичном, неравном противостоянии существующему злу особую роль Лермонтов отводит женщине. Высокая миссия женщины — спасти, избавлять от гибели, не столько даже внешней, сколько внутренней, духовной. Женщина призвана гармонией своей души врачевать покалеченную личность от нанесенных жизнью ран. Черкешенка — первая героиня Лермонтова, отмеченная чертами внутренней красоты, а ее любовь отличается сострадательностью. Она пытается принести освобождение предмету своей любви.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1963. Т. IV. С. 124.

Черкешенка не сразу приходит к решению освободить пленника. Не без душевной борьбы героиня идет на этот шаг. Лермонтов ставит ее в ситуацию нелегкого нравственного выбора. Избавление пленника, который не отвечает ей взаимностью, неизбежно обернется для героини потерей объекта любви, а вместе с ней и смысла своего существования. Но в конечном итоге победа над собой ею одержана: ценой мучительного самоотказа желание блага пленнику берет в героине верх над эгоистическим стремлением обладать. И это умение личности пойти на самопожертвование до конца дней останется для поэта одной из вершин проявления человеческого духа. (Полноту самоотреченности он выразит в своем позднем стихотворном шедевре «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», явившемся отражением его личной драмы, нравственным итогом его душевных мук. Имеется в виду история взаимоотношений поэта с В. Бахметевой. Создается впечатление, что в образе черкешенки поэт предугадал свою будущую судьбу, в акте творчества пережил то, что впоследствии ему предстояло испытать в собственной жизни.) Совершая акт самоотречения, черкешенка не видит в своем поступке ничего героического. Она решается на него, подчиняясь велению своей души. Естественность, нерелефторность чувства всегда оставалась для Лермонтова свидетельством его красоты и истинности.

Необыкновенная сила бескорыстной и жертвенной любви, на вершину которой героиня восходит не без сердечных терзаний, кажется, должна была бы оградить пленника от гибели. У Пушкина такая любовь спасает пленника как от внешней изоляции от мира, так и от затяжного душевного кризиса. К его герою вместе с возможностью побега возвращается и утраченная в светском обществе способность любить. «К черкешенке простер он руки, воскресшим сердцем к ней летел...» — говорит Пушкин о своем герое<sup>5</sup>. У Лермонтова все иначе: любовь черкешенки бессильна принести пленнику подлинную свободу. Поэма заканчивается трагическим обрывом для обоих участников событий. По мысли Лермонтова, сама жертвенная любовь не менее, чем другие ценности бытия, беззащитна перед лицом существующего зла. Она гибнет от соприкосновения с внешним миром, слепым и безжалостным в своей ограниченности. Для отца черкешенки, ставшим убийцей ее возлюбленного, русский пленник — презренный враг. После убийства пленника он жалеет не его, а свой патрон, который тщетно ищет возле трупа. Он не предполагал, что этот жалкий узник мог вызвать в его дочери глубокое чувство. Для Лермонтова трагическая гибель героев

<sup>5</sup> Там же. С. 127.

не является нелепой случайностью. Безграничная любовь черкешенки оказывается помещенной в ту среду, которая не вмещает идеальных чувств. Своим естественным ходом жизнь губит то, что превосходит ее сформировавшийся уклад, безжалостно уничтожая то, что не вмещается в ее устоявшиеся границы.

Исследуя жизнь как жестокую драму неосуществимости, Лермонтов задумывался и о роковой несоединимости человеческих судеб. Необычайная любовь черкешенки к пленнику оборачивается жестокими муками безответности. Ее отец, престарелый черкес, исполняя долг мести, убивает русского беглеца. Этим поступком он довершает трагедию жизни своей дочери и тем самым произвольно создает свою личную драму. Для самого кавказского пленника попытка обрести свободу и соединиться с той, ради которой он отверг любовь черкешенки, заканчивается молниеносным обрывом существования. С ранних лет поэт был пронизан ощущением неумолимой трагедийности бытия. Он был убежден в роковой несбыточности самых высоких и самых светлых человеческих чувств, в их изначальной обреченности.

Не всегда Лермонтов находил в себе силы безропотно принять эту открывшуюся ему закономерность земной жизни человека. В конце поэмы он предрекает отцу черкешенки судьбу библейского Каина, братоубийцы, который оказался повинным в пролитии первой человеческой крови и обречен на пожизненные муки:

— Отец! убийца ты ее;  
Где упование твое?  
Терзайся век! живи уныло!..  
Ее уж нет. — И за тобой  
Повсюду призрак роковой.  
Кто гроб тебе ее укажет?  
Беги! ищи ее везде!!!  
«Где дочь моя?» и отзыв скажет:  
Где?..

(II, 38–39)

«Терзайся век! живи уныло!» Заслужил ли несчастный отец такое суровое наказание? Ведь он и сам в каком-то смысле оказался жертвой происшедшей трагедии. Разве представления о том, кто его друг и кто враг, не были заложены в него окружающей средой? Почему же Лермонтов всю тяжесть вины обрушивает на голову отца черкешенки? Сама жизнь выступает в роли неумолимого разрушителя идеала, светлые устремления человека подвергаются деспотичному насилию со стороны жизни. Лермонтов приходит к выводу о жестокой неосуществимости

простых и в то же время высоких человеческих чувств в рамках земного существования. В чрезмерном наказании, обрушившемся на голову убийцы-отца, можно видеть лермонтовскую жажду возмездия. В каинном страдании, на которое автор обрекает черкеса-отца, слышится своеобразный протест, направленный не столько против конкретного виновника происшедшей трагедии, сколько против бытия в целом, оборачивающегося для человека обманутыми ожиданиями и крушением его лучших надежд. Поэту нравственно необходим был финал, компенсировавший в его глазах превосходство сил зла, от которых он не мог найти реальной и действенной защиты.

Поэма, созданная на романтическом материале, оказалась шире и глубже того литературного направления, на почве которого возникла. Она включает в себе особенности лермонтовского взгляда на бытие. Ее главный герой является пленником без надежды и перспективы на освобождение. Для Лермонтова заключение в неволю — это не просто традиционный образ романтизма. В его произведениях неволя выполняет роль определенного устойчивого символа. Неволя — это одна из закономерностей человеческого существования. Человек в широком смысле слова — пленник самого бытия, узник неосуществимости своих искренних устремлений. «Кавказский пленник» — это первая миниатюрная модель человеческого существования, каким оно представлялось юному поэту. В этой модели человек оказывается бессильным перед лицом существующего зла, разрушающим его идеалы. Но «Кавказский пленник» с его глубоким переживанием отрицательной стороны бытия был только началом духовного пути поэта.

## ДИАЛЕКТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ПРЕСТУПЛЕНИЯ («Преступник»)

Поэма «Преступник» также была написана во время учебы в Московском университетском пансионе, в котором, как было сказано, поощрялись занятия литературой. (Между прочим, воспитанниками этого же пансиона были и другие выдающиеся литераторы — Д. И. Фон-визин, В. А. Жуковский, А. С. Грибоедов.) Как пишет в своих записках дальний родственник и друг Лермонтова А. П. Шан-Гирей, Мишель отличался от своих сверстников по пансиону тем, что «был уже не дитя». Другой мемуарист, В. С. Межевич, соученик Лермонтова пансионного периода, отмечал ту же черту поэта, говоря о достоинстве его стиха, отличавшегося «живым поэтическим чувством и нередко зрелостью

мысли не по летам»<sup>6</sup>. Поэма «Преступник» является подтверждением правдивости этих наблюдений.

«Преступник» — первое произведение, в котором поэт обращается к жанру исповеди. С самого начала творческого пути у Лермонтова обнаруживается тяготение к повествовательной форме, которая позволила бы проникнуть во внутренний мир героя, максимально приблизиться к нему. Для юного Лермонтова человеческая душа — это та сфера, которая требует к себе предельно вдумчивого, бережного отношения. С пристальным вниманием он старается вглядываться в переживания, думы, терзания и муки своего героя, утверждая неповторимость человеческой индивидуальности. Для Лермонтова человеческая душа — безусловная ценность, абсолютная величина, которая определяет место всему, что совершается в истории. Подобный взгляд на человека, подобное отношение к нему Лермонтов мог усвоить только в лоне христианской веры, утверждающей высокое, богоподобное достоинство каждой человеческой личности.

Выбирая жанр исповеди для своей поэмы, Лермонтов устанавливал отличительную, присущую только его манере письма особенность в использовании этого литературного приема. В исповеди лермонтовского героя значимо не только то, что он сам говорит о себе, но и то, что присутствует в его речи в скрытом виде. В такой исповеди герой раскрывает себя не только посредством прямого рассказа или перечисления событий своей жизни, но и бессознательным образом. Например, в том месте, где атаман упоминает о своих первых разбойничьих днях, он употребляет фразу: «*Придет ли ночи мрак печальный, Идем к дороге столбовой*» (2, 57). Словосочетанием «*мрак печальный*» герой не только отмечает факт своей биографии, но и дает субъективную оценку наступившему периоду своей жизни. Исповедь лермонтовского персонажа — это не только поток его сознания, но, что гораздо важнее и существеннее, — поток его подсознания. Принцип такого построения исповеди героя широко будет использован в дневнике Печорина. Но его первоначальный опыт осуществлен уже здесь, в поэме «Преступник».

Поэма представляет собой повествование героя о своих злоключениях. Главный персонаж — атаман разбойничьей шайки — рассказывает сотоварищам о своей жизни. «*Добры молодцы*», обратившиеся к нему с просьбой поделиться опытом, ждут от него истории в романтическом вкусе. Вместо нее они слышат правдивую речь о бедствиях существования их предводителя, к которому они питают искреннее уважение. Рассказ атамана лишен увлекательных примеров разбойничьей

<sup>6</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 85.



удали и состоит из картин противоположного свойства. Атаман не столько «*тешит добрых молодцов*» красивой речью, сколько приобщает их к драме своей жизни, к суровым фактам своего нелегкого бытия. Несколько эпизодов становятся объектом его воспоминаний.

Первая зарисовка относится к тому времени, когда атаман жил в доме своего престарелого отца, где он вступил в преступную связь со своей мачехой, «*красоткой молодой*». В самом начале жизненного пути предводитель становится жертвой женского сладострастия, а также своей неопытности, в результате чего лишается и отцовской любви, и домашнего крова. Обращаясь к событиям, толкнувшим его на путь преступной жизни, атаман слегка касается черт, присущих женской натуре. Прежде всего он отмечает в мачехе наличие жестокого вероломства. Она может «*ласкаться*» к мужу, «*хранить его в минуту сна*», но только до тех пор, пока не встретит на своем пути кого-нибудь более привлекательного. Тогда

Она без всякого зазренья  
Клевком лишит супруга зренья  
И от гнезда уж мчится прочь!

(II, 54–55)

Вторая черта мачехи — неспособность к глубоким человеческим привязанностям. Эта женщина отличалась не только легковесностью, переменчивостью, но и неуловимостью своих желаний. «*Бог весть, меня она любила, / иль это был притворный жар?*» — не без скорбной иронии замечает атаман. Если в «Кавказском пленнике» Лермонтов воспевае женскую способность к просветленной, жертвенной любви, глубоко преклоняясь перед ней, то в поэме, написанной в том же году, он выявляет в женщине совсем другое начало. Поэтическая идеализация женского чувства не мешала поэту видеть таящуюся в представительницах слабого пола бездну лжи, эгоизма, жестокости и холодной расчетливости. «*Женская душа, / как океан, неисследима!*» — такими словами заключает атаман свой рассказ о жизни в доме отца, прибегая к образному сравнению для обозначения тайны женского сердца.

Роль женщины в «Преступнике», в отличие от «Кавказского пленника», оказывается не спасительной, а, напротив, губительной, толкающей героя на путь преступной жизни. Именно благодаря ненасытимой страсти молодой мачехи атаман лишается родительского крова и оказывается в сообществе двух профессиональных грабителей. Этой же теме о темных глубинах женской страстности, в стремнинах которой личность может найти свою гибель, поэт посвятил и свое стихотворе-

ние зрелого периода «Тамара» (1841). У Лермонтова, наделенного талантом сверхчеловеческой проницательности, не было юности, той счастливой поры, когда взору все явления жизни предстают в солнечном, лучезарном, многообещающем свете. В четырнадцать лет правда жизни, лишенная каких бы то ни было прикрас, представала его взору в своем беспощадном облиии.

Второй эпизод, который приходит на память атаману, — убийство ямщика. Смерть ямщика является бытовым эскизом к картине разбойничьего ремесла. Лаконичная зарисовка его гибели имеет натуралистичный характер. Вместе с тем она содержит в себе едва уловимые оттенки отношения героя к тому, что становится объектом его изображения. «*Придет ли мрак ночи печальный, / Идем к дороге столбовой*» — такими словами начинает рассказчик повествование о первых днях, проведенных им в новом окружении. Жизнь за пределами родных стен с самого начала обрушивается на него своим «*печальным мраком*». В этом словосочетании, как уже отмечалось, кроется моральная оценка атаманом нового периода своего существования. Во второй части предложения («*идем к дороге столбовой*») присутствует элемент некоторой насильственности, испытываемой героем: он как будто кем-то принуждаем к участию в преступлении. «*С обезображенным лицом / упал ямщик!*» — замечает далее атаман, и в скупости этой фразы спрятана его горечь о невинной жертве разбоя. Своим рассказом об убиении несчастного ямщика повествователь говорит о том, что, лишившись отцовской опеки, ограждавшей его от мрачных сторон жизни, он попадает в тот мир, в котором жестокость является нормой существования и приобретает силу непреложного закона.

Далее атаман обращается к повествованию о другом преступлении — об убийстве старика-отца, вернее, к рассказу о том, что он испытал, когда увидел его окровавленный труп. Известие о его смерти было для него сильнейшим потрясением и вызвало в нем состояние глубокого обморока. Подчеркивая бессердечие тех, с кем пришлось атаману идти по жизни, Лермонтов использует прием контраста: рядом с героем, убитым горем, поэт изображает его компаньонов, озабоченных подсчетом барыша. Юный герой находится в той жизненной среде, где каждый взволнован только вопросами собственного выживания, а началом, объединяющим людей, становится алчность. Взаимовыгода — это та единственная сила, которая заставляет двух разбойников держаться друг возле друга. Вместе с тем главный герой поэмы после гибели отца вступает в полосу абсолютного одиночества, безысходного сиротства. Его рассказ о гибели отца еще и потому достигает предельной экспрессивной выразительности («*Великий Боже! Я узнаю / его*

<...> *О!.. други!.. Это мой отец*» — II, 57), что становится историей о потере единственного близкого человека.

В следующей стихотворной строфе атаман говорит о душевных муках, которые периодически посещали его в те далекие годы. Он признается слушателям в преследовавших его терзаниях совести и в тревожном, болезненном ожидании различных наказаний. Эти чувства завладевали им с такой неотразимой силой, что лишали его самообладания. Затем он делится воспоминаниями о том, как преступная стезя последовательно приводит его к поджогу и разграблению собственного дома, во время которого он становится свидетелем бессмысленного убийства *«младой женщины»*, совершенного своим напарником. И завершает рассказ повествованием о расправе, которую сам учинил над жестоким, кровожадным убийцей ни в чем не повинной женщины.

В своем откровенном повествовании атаман все время оказывается в положении противопоставленности по отношению к тем, с кем ему приходится рука об руку заниматься кровавым ремеслом. С одной стороны, он является частью преступного мира, с которым составляет единое целое, а с другой — отличен от него, не тождествен ему, не вписывается в его жесткие рамки. Во всех эпизодах, которые приходят герою на память, проступает разница, заметно отличающая его от коллег по грабежу. Он знаком с мучительными терзаниями совести и никак не может огрубеть настолько, чтобы научиться так же, как и другие разбойники, равнодушно созерцать сцены убийства невинных жертв. Героем, в отличие от них, он ощущает себя не тогда, когда совершает удачные набеги и грабежи, а в том единственном случае, когда собственноручно расправляется со своим лесным *«собратом»* за убийство им *«младой женщины»*. Вот как он комментирует свои действия:

Пришло Иуде наказанье:  
Он в ту же самую весну  
Повешен мною на сосну,  
На пищу вранам...

(II, 59)

Библейское сравнение в речи атамана появляется в силу того, что в данном случае он чувствует себя не преступником, а орудием высшего правосудия, участвующим в акте справедливого возмездия. По этой же причине его фраза имеет страдательную конструкцию: не *«я повесил Иуду»*, а он *«повешен мною на сосну»*. Словно не самим атаманом, а через него, его руками совершилось то, что непременно, по его мнению, должно было совершиться.

Предводитель шайки грабителей оказывается не столько героем разбоя и грабежа, чего, вероятно, ожидали услышать в его рассказе *«добры молодцы»*, сколько личностью, испытавшей в своей жизни грубое насилие зла. В откровенной беседе он предстает человеком, изуродованным злом, подпавшим под его влияние, но сделавшим жестокие нормы окружавшего его мира правилами своего личного существования. Он молчаливо скорбит об убиении невинных жертв, терзается совестью, возмущается жестокостью, вершит суд над лицом, ее проявившим...

Можно говорить о том, в поэме *«Преступник»*, как и в *«Кавказском пленнике»*, находит отражение проблема поглощения героя окружающим злом. Собственно говоря, проблема личности, оказывающейся перед лицом зла, является основной, стержневой проблемой всего творчества Лермонтова. В поэме *«Преступник»* эта тема выходит за узкие рамки фольклорного материала, на котором она построена, а сам материал приобретает масштаб философского обобщения<sup>7</sup>. Общество, в которое попадает юноша, изгнанный из дома, — это символическое обозначение не только разбойничьего, а всего внешнего мира, жизнь которого построена на жестоких законах выживания сильнейшего. Вступая в этот мир, личность неизбежно подвергается его давлению и постепенно теряет начатки человечности. Вот первый вывод, который делает Лермонтов, наблюдая за судьбой своего героя.

Второе наблюдение поэта имеет совершенно противоположный характер. Герой поэмы, становясь объектом жуткого воздействия внешнего мира, не может до конца соединиться с ним. Подвергаясь его нажиму, подчиняясь силе обстоятельств, он продолжает сохранять в себе то, что принципиально отличает его от окружающей его действительности. Атаману не удается до конца слиться с миром преступности в единое целое. Его душа и в том мрачном средоточии зла, в которое попадает, продолжает оставаться живой. Этой живой частью души герой понимает, что достиг самоутверждения в той сфере, в которой оказался, путем подчинения диктату зла, путем духовного самоубийства. Поэтому он и говорит о себе в конце рассказа: *«Я всем далек, я всем чужой»*. Всем — значит, и самому себе, той лучшей части души, которая не получила должного развития и реализации ввиду внешнего диктата зла и которая оказалась в состоянии парализованности, скованности

<sup>7</sup> Фольклорная тематика не имеет в *«Преступнике»* самостоятельного значения. Вряд ли правомерно рассматривать фольклорный сюжет поэмы как «свидетельство внимания Лермонтова к проблеме народности» (см.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 445). Его глубокая и сокровенная дума, получившая художественное воплощение в этом произведении, находится совершенно в иной области.

внешней принудительной силой. (Примечательно, что лучшую часть души в исповеди атаман называет «*жаром подавленным*»: «*Но жар подавленный очнется, / когда за волюшку мою...*».)

Лермонтовский герой, завоевывая место в окружающем мире, усваивает правила существования в нем и на этом пути неизбежно поступает лучшей частью своего «я». Драматизм его положения заключается, однако, в том, что распрощаться с ней, этой лучшей частью, он так и не сможет. Именно здесь, в этой раздвоенности находится исток неизбежного одиночества героя. Ни с самим собой, ни тем более в обществе разбойников атаман не может найти гармоничного существования. Эта особенность лермонтовского героя впоследствии получит развитие и законченное литературное воплощение в главном персонаже романа «Герой нашего времени». Но впервые попытка отобразить портрет такого героя крупным планом осуществлена в «Преступнике». В его создании и заключается главная цель этой поэмы.

Человек в творческом мире Лермонтова сложен и противоречив. Лермонтовский герой сочетает в себе несоединимые начала. Он — сильная, волевая личность. Изгнанный из дома юноша впоследствии становится предводителем шайки разбойников. Герой неординарен, при всех неожиданностях, злоключениях и превратностях судьбы ему не дано стать заурядностью. В нем от природы заложены недюжинные задатки. Вступая в мир, он проходит множество испытаний и без особого труда, естественным образом приобретает право на исключительное место в нем. В ряде случаев он оставляет за собой право вершить суд над несправедливостью. Во всем этом проявляет себя сила лермонтовской личности. С другой стороны, герой оказывается бессильным перед лицом окружающего зла. Он становится жертвой как существующей несправедливости, так и собственных страстей. Герой живет в атмосфере преступности, в общем потоке человеческой жестокости, неизбежно подчиняясь установившемуся порядку бытия. И даже более того: благодаря исключительным задаткам своей природы, становясь предводителем лесной банды, он приумножает эту жестокость.

Но лермонтовский герой оригинален не только тем, что сочетает в себе противоположные начала, силу и бессилие. Эти начала не только странным образом сосуществуют в нем, но и вступают в драматичный диалог. Наделенный инстинктом правды атаман не может не признавать банкротства своей жизни («*я всем далек, я всем чужой*»), но ощущение своих задатков, своей исключительности побуждает его искать то, что могло бы возвысить его в собственных глазах даже в положении жизненного проигрыша. Отсюда и появляется в конце поэмы неожиданное прославление атаманом разбойничьей «*волюшки*», ценности весьма

относительной и художественно неоправданной, не увязанной со всем предыдущим рассказом героя. Предводитель после правдивой исповеди вдруг воспекает «*шум крамол*» былых, которые не принесли ему ничего, кроме горечи. Не удовлетворяясь определенной искусственностью такой концовки, понимая ее логическую несообразность, Лермонтов усиливает ее звучание образом кровавого ножа, вонзенного атаманом в дубовый стол:

И нож мой, нож окровавленный  
Воткну смеясь в дубовый стол!

(II, 60)

Смех атамана имеет не совсем естественный характер, так как смеяться после того, что он поведал о своей жизни «*добрым молодцам*», у него вроде бы нет оснований. Его смех напоминает реакцию человека проигравшего, но не желающего признавать свое поражение.

Эта затейливая борьба силы и бессилия в герое «Преступника» потом перейдет и в другие произведения Лермонтова, в частности в шесть редакций «Демона». В финале, потерпев фиаско в отношениях с Тамарой, хорошо понимая свое положение, герой старается возвыситься над силами, обусловившими его поражение. Потерпев сокрушительную жизненную неудачу, осознавая свой проигрыш, Демон в конце поэмы упрекает ангела с саркастической улыбкой, как бы возвышаясь и над ним, и над своим неосуществившимся чувством к Тамаре. Впервые это стремление героя возвыситься в собственных глазах даже в ситуации жизненного поражения появляется в концовке поэмы «Преступник».

Воображение шестнадцатилетнего поэта, когда он писал поэму «Преступник», было занято отнюдь не юношескими темами. Несколько мотивов проходит через поэму. Впоследствии они станут постоянными темами творчества Лермонтова. Это мотив женского непостоянства и вероломства, мотив изгнанности героя и утраты им своего дома, мотив вынужденной вовлеченности личности в стихии зла, мотив феноменальной жестокости человека, всегда поражающей поэта, мотив гордого самоутверждения покаявшегося злом героя и некоторые другие. Поэма занимает всего несколько страниц, но по своей идейной насыщенности она превосходит пушкинских «Братьев-разбойников», которые считаются в лермонтоведении первоисточником поэмы «Преступник». Явно отставая от пушкинской в поэтическом отношении, она намного опережает ее в содержательности, в той глубине, которой достигает Лермонтов в изображении сложных противоречий души своего героя.



## ЖЕСТОКИЙ ОБЫЧАЙ И ОБЫЧНАЯ ЖЕСТОКОСТЬ («Каллы»)

Небольшая поэма «Каллы» написана предположительно между 1830 и 1831 годами. В это время Лермонтов обучался в Московском университете, куда поступил в сентябре 1830 года. Завершить курс в университетском пансионе, ему не удалось по причине его расформирования и преобразования в гимназию. Император Николай I пошел на эту меру после того, как получил донесение от графа А. Х. Бенкендорфа о том, что пансион, благодаря своему педсоставу, превратился в рассадник либеральных идей и настроений. В августе 1830 года Лермонтов подал прошение в правление Московского университета о включении его «в число своекоштных студентов нравственно-политического отделения» и о допуске «к слушанию профессорских лекций»<sup>8</sup>. По испытании «Михаила Лермантова в языках и науках <...> нашли его способным к слушанию профессорских лекций», о чем экзаменовавшие его лица и соизволили «донести Правлению Университета»<sup>9</sup>. Лермонтов состоял студентом университета два года и за этот период пополнил свое творческое наследие несколькими поэмами, двумя драмами и многими стихотворениями, из чего можно заключить, что университетские годы были для поэта временем напряженной творческой деятельности.

Принято считать, что Лермонтов воспринимал Кавказ романтически, находил в нем воплощение своей поэтической мечты. С этим трудно спорить. Кавказская тема в его творчестве занимает огромное место. Действие самых значительных его произведений — «Демона», «Мцыри», «Героя нашего времени», — равно как и большинства поэм, происходит именно в этом крае. Однако восторженное чувство, которое вызывали горы в душе поэта, не лишало его трезвого и правдивого взгляда на те сложности и противоречия, которыми отличалась жизнь черкесов. Он был далек от идеализации жизненного уклада «невинных детей природы» и поражался жестокостью их нравов. Предметом его правдивого поэтического слова становились иногда отнюдь не поэтические стороны кавказской жизни<sup>10</sup>. Но, в отличие от принципов натурали-

<sup>8</sup> Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 82.

<sup>9</sup> Там же. С. 83.

<sup>10</sup> Впрочем, лермонтовское умение видеть явление во всем его многообразии, во всей его сложности и полноте проявилось уже на более раннем этапе его творчества, а именно в создании им женских персонажей — черкешенки в «Кавказском пленнике» и мачехи в «Преступнике», образов, построенных на началах, взаимно исключающих друг друга.

стической школы, вопиющие факты действительности не являлись в его произведениях самоцелью, не занимали в них места главной идеи, а оказывались материалом для художественных обобщений. Подтверждением высказанной мысли является, в частности, поэма «Каллы», написанная им в 1830–1831 годах.

В этом произведении рассказывается о кровной мести, широко распространенной у горцев и имевшей среди кавказцев силу религиозного закона. Герой поэмы, кабардинец Аджи, наставляемый и вдохновляемый местным муллой, считает своей святой обязанностью отомстить убийце своих родных — Акбулату и в качестве мести уничтожить всех членов его семьи. Исполняя повеление служителя Корана, совершая то, что представляется ему «законом неба», герой опытным путем постигает бесчеловечную и даже богоборческую сущность обычая мести. Аджи долго не решается предать смерти спящую дочь Акбулата, но, подчиняясь ложно сформированному чувству религиозного долга, проявляет насилие над своей душой и совершает страшное убийство. После этого он удаляется в горы и проводит дальнейшую жизнь в совершенном уединении.

Такова внешняя канва поэмы. Лермонтоведы полагают, что идейный смысл этого небольшого по объему произведения заключается в выражении протеста «против устаревших жестоких обычаев, поддерживаемых муллами» (II, 666). Как представляется, в такой трактовке содержится определенное упрощение лермонтовского замысла. Если бы всё ограничивалось выражением протеста против варварского закона мести, то дальнейшая судьба героев произведения не представляла бы для автора интереса. Сама месть в данном случае была бы главным действующим лицом. Сыграв роль участников кровавой драмы, герои поэмы, Аджи и мулла, сошли бы со сцены. Но Лермонтова продолжает волновать участь героев поэмы и после совершившегося кровопролития, и это свидетельство того, что идейная основа поэмы не вмещается в рамки разоблачения бесчеловечности одного из обычаев мусульманской веры. Да и как-то мало соотносится такая примитивная и слишком уж поверхностная идея с многозначностью и смысловой объемностью поэтического слова Лермонтова, с глубиной его религиозно-философского постижения действительности.

При попытке определить замысел поэмы обращает на себя внимание тот факт, что мулла — не просто убежденный сторонник кровавой мести и вдохновленный руководитель Аджи. В поэме он — не только и даже не столько носитель идеи ветхозаветного мздовоздаяния. В его портрете Лермонтов выделяет несколько черт, существенно отличающих его от Аджи, несмотря на то что оба они являются представителями



одного и того же религиозного учения. Поэма открывается наставлениями муллы. «*Мои советы — Божий глас*», — говорит он Аджи. В этом отождествлении своего — только человеческого — голоса с гласом Всевышнего присутствует излишняя и отталкивающая самоуверенность муллы, несовместимая со скромностью истинного служителя Бога. Он уверяет Аджи в его особом предназначении, в его исключительной миссии: юноша должен не просто убить, чтобы отомстить беззаконнику «*за все минувшие злодейства*», он должен «*неба оправдать закон*», то есть восстановить поруганную справедливость. Служитель ислама вручает Аджи «*кинжал булатный*», который в поэтической системе Лермонтова является символом героического действия. Он настаивает на жертвенном характере жизни Аджи:

И не тебе принадлежат  
Твои часы, твои мгновенья...

(II, 119)

Однако интонации муллы слегка настораживают и внушают некоторое недоверие своей преувеличенностью. Во всей его речи едва сквозит то специфическое удовольствие, которое он испытывает, исполняя роль духовного наставника: он упивается своей властью над душой Аджи. Недаром повествователь называет его жестоким («*Так говорил мулла жестокий...*»).

Совсем другим предстает перед читателем мулла в своей домашней обстановке. Он окружен роскошью, изнежен и проводит время в чувственных наслаждениях:

Сидит мулла среди ковров,  
Добытых в Персии счастливой,  
В дыму табачных облаков  
Кальян свой курит он лениво...

(II, 122)

Облик муллы в конце поэмы никак не соотносится с тем, который в начале произведения произносит вдохновенные, назидательные «глаголы». Это человек, утвердившийся на началах лицемерия; он двуличен, лишен той высокой вдохновенности, которой должен отличаться носитель веры. Идеален он только в своих речах, а в реальной жизни властолюбив и сластолюбив, эгоистичен и самовлюблен. В самом конце поэмы возникает еще один существенный штрих к его портрету: повествователь приводит читателя к могиле, где мулла «*спит*», «*забыв-*

*ши мир, и им забытый*». Забыть мир для Лермонтова — значит уйти из него, не оставив в нем частицы своей души, не вложив в него своей любви и соответственно ни к чему не привязавшись, ничего не сделав в мире дорогим для себя. А уйти из жизни «миром забытым» — значит обнаружить суетность, бессодержательность и мелочность всех своих дел и поступков. Именно таков итог жизни муллы, который занимал в обществе достаточно высокую иерархическую ступень, окружал себя почетом и богатством. С быстротой, легкостью и без всякого сожаления после смерти муллы его бывшая супруга переходит к другому. «*Другого любит без боязни его любимая жена*» — этими словами завершает Лермонтов картину полной ничтожности существования муллы.

Ученик муллы, кабардинец Аджи, во всем противоположен своему духовному наставнику. Он умеет по-настоящему вдохновляться идеалом, чужд лицемерия и не содержит в своей цельной натуре раздвоенности. В поведении Аджи слово не расходится с делом, а его переживания подлинны и глубоки. В его жизни все предельно серьезно: и невольное преступление, и мужественное несение расплаты за свою трагическую ошибку. После пролития невинной крови утечи земной жизни более недоступны ему («*женщин он ласкать не мог*»), а его одиночество и добровольное изгнаничество, на которое он обрекает себя судом своей совести, никем к тому не понуждаемый, говорит о глубине его покаянного чувства. В то же время он лишен того жестокого религиозного фанатизма, который делает личность равнодушной к страданию. Вера в Бога Аджи искренна, нелицемерна и вместе с тем человечна.

Персонажи поэмы обладают самостоятельностью. Каждый — личность со своим внутренним содержанием. И каждый — со своей отдельной судьбой. Они важны автору не только как участники обличаемого им религиозного обычая; их роль в поэме выходит за рамки представителей и исполнителей жестокого закона мести. И даже более того. Закон мести — это всего лишь повод, который необходим Лермонтову для постановки проблемы, никакого отношения к особенностям жизни горцев не имеющей. В поэме «Каллы», как и почти всегда у Лермонтова, сталкиваются два мира — личность героя, отличающаяся способностью к идеальному существованию, и действительная жизнь, застывшая и отвердевшая в своих бессодержательных формах, губящая живые ростки духовности. Образ муллы имеет в поэме обобщающее значение. Мулла — не просто служитель Корана. Он — типичный представитель и духовный вождь мира, жизнь которого основана на ложной, бесчеловечной системе ценностей. Мулла отправляет Аджи

на месть, внушая ему, что она является его религиозным долгом, на самом деле она, как открывается сознанию героя, оказывается страшным преступлением против Бога. Мир живет, управляется, а главное — довольствуется в своем бытии духовной фальсификацией. Мулла — символ этого мира, его аллегорическое обозначение. Другой герой поэмы, Аджи, олицетворяет собой противоположное начало жизни. «Он молод сердцем и годами», — говорит о нем автор. Молодость сердца подразумевает прежде всего отсутствие обывательского, прагматичного и хищнического отношения к жизни. В отличие от муллы, Аджи носит в себе ту «святину убеждений», ради которой готов идти на самопожертвование:

Но, чуждый страха, он готов  
Обычай дедов и отцов  
Исполнить свято над врагами...

(II, 119)

Идеализм сочетается в герое с доверительным отношением к миру, с непониманием ложности тех начал, на которых покоится его существование. Деятельный поступок, совершенный под руководством духовного вождя этого мира, выводит Аджи из младенческого состояния гармонии с внешней средой. После совершения мести герой прозревает. Ценой кровопролития Аджи понимает, что мир управляется ложью, подделкой, возведенной в ранг истины. Утратив иллюзии, он отдает себе отчет в том, что мир, раскрывший перед ним свою сущность, не только бесчеловечен, но и не способен к нравственному перерождению. Выше было отмечено, что поэт заканчивает историю муллы картиной его могилы, на ней памятник («какой-то столбик округленный»). Этот «столбик» является многозначным символом. С одной стороны, мир проявляет заботу об увековечении памяти тех, кто поддерживает его ложную систему ценностей. С другой — это образное выражение той бесчеловечности мира, которая и в грядущих поколениях остается неизменной, не подвластной воздействию времени. Бесчеловечность — это характерное, неотъемлемое свойство мира.

По мысли Лермонтова, в таком мире идеалистически настроенная личность не сможет найти своего места. Герою поэмы остается удалиться в горы. Покидая мирскую жизнь, Аджи хранит «вечное молчанье». Его вынужденное безмолвие обусловлено поверхностным уровнем сознания «толпы болтливой», не способной вместить масштаб происшедшей с ним трагедии. Не только своего места, но даже простого понимания пережитой им драмы герой не рассчитывает найти в окру-

жающем его мире. Он предпочитает не унижаться перед ним и остаток жизни провести в изоляции от человеческого общества.

Удаление Аджи в горы чрезвычайно важно для понимания особенностей лермонтовского человека. Лермонтовскому герою, сделавшему открытие о том, что «мир лежит во зле» (1 Ин. 5: 19), не свойственна роль разочарованного, пассивного и малодушного созерцателя его звериной жестокости. Прозрев, Аджи расправляется со своим духовным наставником. Убивая «бесчувственного» муллу, он не просто мстит ему за обман: он вступает за поруганную в своем достоинстве подлинную правду жизни и пытается хоть как-то выразить свой протест. Но лермонтовскому герою чужда и роль активного борца за переустройство жизни. Аджи отдает себе отчет в нравственной неизменности этого мира. Индивидуальный жест возмездия является не столько его попыткой что-либо изменить в мире, сколько отчаянным выражением собственного бессилия перед существующим злом.

На материале кавказского обычая кровной мести Лермонтов создает поэму, идейную основу которой составляет конфликт между личностью, отмеченной начатками одухотворенности, и действительностью, отличающейся бесчеловечностью, прикрывающей эту бесчеловечность внешней благоустроенностью. Кровная месть выбрана Лермонтовым в качестве сюжетной основы вовсе не потому, что таким образом поэт выражал свой протест против жестокого обычая ислама. Как и в «Черкесах», в «Каллы» ему необходимо было найти такой факт или явление, которым он смог бы обозначить таящуюся под покровом внешней благоустроенности жизни чудовищную энергию разрушения. Мир не только бесчеловечен, но и агрессивен. Его обманчивое внешнее благополучие замешано на человеческой крови. Мягкие персидские ковры и сладкие клубы табачного дыма, среди которых мулла проводит свое время, — все это атрибуты внешнего благоденствия мира. Но под покровом его материального процветания сконденсирован огромный ресурс зла. Герой поэмы, сталкиваясь с этим зарядом, не находит ничего, что мог бы ему противопоставить. Он беззащитен перед ним, покалечен его действием настолько, что возврат к нормальной жизни становится невозможным. Одна из задач, стоявших перед Лермонтовым при написании поэмы, — отразить мощную разрушительность той силы, которая сокрыта в границах спокойного течения жизни. Вторая — показать драматизм положения личности, лицом к лицу сталкивающейся с этой силой.

Таким образом, в поэме «Каллы», как и в предыдущих, затронута центральная проблема, волнующая поэта, — проблема личности, оказывающейся перед лицом существующего зла.

## АСПЕКТЫ ПОНЯТИЯ «ВОЛЬНОСТЬ» («Последний сын вольности»)

«Последний сын вольности», вторая поэма университетских лет, была написана Лермонтовым в 1831 году. Московский университет переживал тогда не самые лучшие свои годы. Преподавание в нем, по указанию современников, находилось на низком уровне. «Обращение ректора со студентами, — пишет П. А. Висковатов, — отличалось грубым, начальническим тоном». Лица, сосредоточившие в своих руках административную власть, граф Панин и Голохвастов, «смотрели на каждого студента как на своего личного врага и вообще студентов считали опасным для общества элементом. Они все добивались что-то сломить, искоренить, уничтожить, дать острастку»<sup>11</sup>. Широко известна история с профессором Маловым, изгнанным студентами из аудитории. За эту проделку А. И. Герцен, учившийся в те годы на медицинском отделении, угодил в университетский карцер. Лермонтов, также принимавший в ней участие, избежал наказания только благодаря своим родственным связям. Его сокурсник П. Вистенгоф вспоминал, что поэт отзывался «о профессорах как о людях отсталых, глупых, бездарных, устарелых, как равно и о тогдашней университетской нелепой администрации»<sup>12</sup>. Университет не стимулировал внутреннего роста студентов и не давал пищи, необходимой для их развития. Потому и творческий поиск Лермонтова в то время никак не соотносился с атмосферой университетской жизни.

«Последний сын вольности» продолжает развивать и углублять проблему личности, оказавшейся перед лицом зла.

В центре поэмы — новгородец-язычник Вадим. Действие разворачивается в дохристианский период, во время прибытия на Русь варягов, обманном путем покоряющих главный город славянского племени. После того как Новгород лишается политической независимости, герой покидает пределы своей вольнолюбивой родины и начинает скитаться по лесам. Утрату городом вольности он переживает как глубоко личную драму. Его добровольное изгнаничество не является малодушным бегством и носит вынужденный характер. Для Вадима, в отличие от соплеменников, немыслима жизнь в условиях наступившей рабской зависимости, поэтому он и удаляется в окрестности Ильменя. Его бегство является единственно возможной формой противостояния завоевателям. Но кочевая жизнь вне Новгорода не приносит ему покоя. Герой

не способен замкнуться в тесных границах личного существования и выстроить для себя удобоприемлемую модель изолированного бытия. Он не может довольствоваться пребыванием за пределами своей отчизны, вне которой жизнь оборачивается для него мукой бессодержательного прозябания. Его неудержимо влечет обратно, в Новгород, куда, как ему кажется, он может вернуться только в качестве возобновителя новгородской вольности. Но в то же время Вадим хорошо понимает, что его мечта о восстановлении прежней свободы неосуществима. Все попытки возврата к утраченной вольности обречены на провал. Любое противостояние «режиму» иноземной власти бессмысленно. Причина такого пораженческого настроения заключается не в том, что герой не способен к решительному и мужественному действию, а в том, что город утратил самый дух вольнолюбивой жизни. Его население настолько свыклось с рабским состоянием, что уже не мыслит для себя иного существования, не хочет другой судьбы. В такой безысходной ситуации герой принимает решение вернуться в Новгород и найти свою кончину в схватке с Руриком — предводителем поработителей-варягов. Отправляясь в Новгород, Вадим лишен тщеславного желания умереть красивой смертью и посредством благородного жеста оставить о себе память в последующих веках. В отличие от своего спутника, старика Ингелота, он не верит в народную память и не ищет ее. Он просто не видит, для чего ему после утраты Новородом вольности продолжать свое существование. В то же время он хочет умереть как ратник, в последнем единоборстве с той силой, которая лишила его самого дорогого в жизни.

В литературоведении утвердилась точка зрения, согласно которой поэма продолжает традиции декабристской поэзии. Ее центральный персонаж — героическая личность, которая ставит перед собой цель освободить свою родину от власти тирана. «Декабристская тема борьбы за народную свободу и мести деспоту за отнятую вольность выдвинуты в поэме на первое место», — пишет исследователь Т. Недосекина<sup>13</sup>. Согласно такому воззрению, борьба Вадима имеет прежде всего гражданскую направленность, а Новгород выбран поэтом в качестве места действия произведения в силу того, что в декабристской поэзии этот город фигурировал как «оплот русской вольности»<sup>14</sup>. Однако уже само название поэмы заставляет искать ее смысл в иной области. Вадим назван не одним из сыновей вольности, а последним представителем новгородской вольницы. Героем поэмы, по мысли Лермонтова, не про-

<sup>11</sup> Висковатов П. А. Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. М., 2004. С. 97.

<sup>12</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 113.

<sup>13</sup> Недосекина Т. А. Ранние поэмы Лермонтова: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1973. С. 16.

<sup>14</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 291.



должается, а трагически обрывается традиция вольности. В финале поэмы, как и в заголовке, поэт вновь называет своего героя «последним вольным славянином». В финале Лермонтов, с настойчивостью усиливая звучание мысли, заявленной в заголовке, описывает место захоронения Вадима. Безвестная могила, не различимая на фоне унылого пейзажа, представляет собой «два камня, увязших в землю». Она находится в полном запустении, а сам герой совершенно «забыт славянскою страной». Благодаря тому что название поэмы смыкается с ее концовкой, время в поэме кажется утратившим свое движение. Ему словно некуда направлять свой бег. Пушкин мог писать декабристам на каторгу: «Темницы рухнут — и свобода Вас примет радостно у входа...»<sup>15</sup> У Лермонтова такой окрыляющей душу надежды и подобного исторического оптимизма никогда не было. Его герой находится в состоянии глубокой разобщенности со своим временем, со своей отчизной. Он одинок не только в настоящем, но и в грядущем времени, так как лишен сладких упований на будущее существование в благодарной памяти потомков. В отличие от пушкинского лирического героя он не ощущает себя приемником освободительного движения. Когда старец Ингелот утешает Вадима тем, что в сердцах последующих поколений его имя станет символом вольности, тот в ответ горько улыбается и отводит взгляд. Роль «пламенного борца-гражданина», воодушевленно отстаивающего «свободу родины, честь и вольность своего народа»<sup>16</sup>, совершенно не свойственна герою лермонтовской поэмы. Он вообще не верит ни в исторический прогресс, ни в общественное развитие. «Я в мире ничего не жду», — говорит он о себе, отправляясь на поединок с Руриком.

Лермонтова мало интересует судьба новгородской вольности, поскольку он скептически относится к осуществлению идеи свободного общества, жизнь которого могла бы быть построена на началах справедливости. Его гораздо больше занимает участь своего героя, которому он и посвящает поэму. Как и в других произведениях, Лермонтова интересует удел человека, оказавшегося в окружении зла, которое поэт трактует как отсутствие у личности возможности жить в соответствии со своими идеальными устремлениями. Вместе с вольностью своей отчизны герой утрачивает смысл дальнейшего существования. Ни в будущем, ни в настоящем Вадим не видит ничего, что могло бы оправдать его жизнь в собственных глазах, что могло бы наполнить ее содержанием, удовлетворяющим его душу. Именно поэтому герой и оказывается в изгнании,

<sup>15</sup> Пушкин А. С. «Во глубине сибирских руд...» // А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 7.

<sup>16</sup> Глухов А. И. Эпическая поэзия Лермонтова. Саратов, 1982. С. 25.

за пределами родного края. Характерно, что первый шаг на родную землю оборачивается для Вадима тем, что он своими руками зарывает в землю труп Леды. Любовь к гордой славянке — это то единственное, что после падения Новгорода связывало его с отчизной, то есть со сферой душевного благородства. «Не всё ль я вынес?» — спрашивает Вадим Ингелота, когда обнаруживает умершую Леду. Иначе говоря, «не лишился ли я в жизни единственно остававшегося мне возвышенного чувства?» (Если в «Кавказском пленнике» предметом изображения Лермонтова была жертвенная грань любовного чувства, то здесь, в «Последнем сыне вольности», любовь к женщине является чувством, отвечающим потребности человека в идеальном существовании.) Из этого можно заключить, что вольность в поэтическом мире Лермонтова — понятие, не только никак не связанное с декабризмом, но и вообще не имеющее той или иной политической окраски. Обладание свободой и родиной отождествлено в сознании поэта прежде всего с возможностью личности жить в соответствии со своими идеальными устремлениями. Новгородская вольница дорога поэту не сама по себе, не как исторический прецедент политической свободы. Она нужна ему как символическое обозначение той жизненной среды, которая позволяет личности жить в соответствии со своим представлением о человеческом достоинстве. Герой оказывается вне пределов родного края не потому, что Новгород лишен политической свободы, а в силу того, что в нем становится неосуществимой простота одухотворенного существования.

Исходя из такого понимания вольности, иноземная власть варяга Рурика является не столько условным обозначением современной поэту деспотии царского режима, как это считается в литературоведении, сколько символом духовной тирании земного бытия в целом. Иноземный завоеватель Рурик — художественное воплощение того существующего зла, которое плотным кольцом окружает идеалистически настроенную личность. Эпизодом, вскрывающим внутреннее содержание власти варяжского князя, является смерть Леды. Леда гибнет, не вынеся надругания Рурика. Деспотия варяга проявляет себя прежде всего в откровенно циничном и прагматичном отношении к человеку. Его властвование выражается в грубом растлении нравов и в уничтожении чувств, облагораживающих личность. В той же роли беспощадного умертвителя человеческой души, в соответствии с мироощущением поэта, выступает и действительная сила жизни. Другая сторона власти Рурика — ее лживость. Варяг становится властителем Новгорода путем обмана. Такова особенность и всего земного бытия. Жизнь, по Лермонтову — и в этом проявляется ее неотъемлемое свойство, — всегда обманывает личность в самых сокровенных и лучших ожиданиях.



Аналогично образу Рурика, то есть с определенным символическим наполнением, построен в поэме и образ Леды. Леда — не просто безответная любовь Вадима, необходимая поэту только лишь для того, чтобы отразить одиночество главного героя или усилить звучание трагической ноты в его судьбе. Ее образ имеет в поэме еще и символ всего лучшего, что может развиться в себе человеческая личность, когда существует в естественных условиях свободы. Создавая ее портрет, Лермонтов прибегает к сравнениям, взятым из жизни природы:

Прекрасна Леда, как звезда  
На небе утреннем. Она  
Свежа, как южная весна,  
И, как пустынный цвет, горда.  
Как песня юности, жива,  
Как птица вольности, резва...  
(II, 98)

В окружающем мире только природа пользуется привилегией свободного развития и только природа отмечена признаком естественной чистоты. И когда поэт хочет создать идеальный образ героя, абсолютно лишенный примеси зла и обладающий свойством нравственной чистоты, он всегда наделяет его чертами особой близости к жизни природы. Вот почему можно утверждать, что в лице Леды иноземный князь-завоеватель уничтожает не просто одну из новгородских девушек. Он предстает губителем всего идеального и прекрасного, что только могла содержать в себе жизнь. То, что смерть Леды в поэме имеет именно такое смысловое значение, доказывается еще одной деталью повествования. Вслед за гибелью героини поэт изображает картину восхода солнца, которое только обнажает сгустившуюся после ее смерти тьму:

Взошла заря — зачем? зачем?  
Она одно осветит всем:  
Она осветит бездну тьмы,  
Где гибнем невовратно мы...  
(II, 108)

«Бездной тьмы» Лермонтов именует общую атмосферу новгородской вольницы (а вместе с ним и бытия человеческого в целом), воцарившуюся в городе после смерти Леды.

Смерть Леды, в соответствии со смысловой нагрузкой этого образа, не остается безвестной. Ее трагическая кончина приобретает масштаб национального траура («жалели юноши об ней»). И в то же время поэт

с горечью отмечает рабскую покорность, с которой новгородцы восприняли весть о гибели Леды («не нашлись / В их душах чувства прежних дней»). В этой покорности новгородцев, иначе говоря, в этом отказе защищать красоту и чистоту бытия, поруганную в лице Леды, проявляет себя еще одна черта того мира, в котором обречен жить герой поэмы. После утраты вольности жизнь соплеменников Вадима оказывается подчиненной рабской задаче физического выживания, унижающей высокое достоинство личности. Бытие всех и каждого ограничивается рамками обывательского существования. Отчизна Вадима духовно парализована, она утратила способность к содержательной жизни. В финале поэмы, изображая захоронение Вадима, Лермонтов передает эту сцену в восприятии новгородского охотника, случайно увидевшего старика Ингелота с трупом на спине:

Через туманные поля  
Охотник поздний проходил  
И вот что после говорил,  
Сидя с женой, между друзей,  
Перед лачугою своей...  
(II, 116)

И далее следует описание Ингелота, влекущего тело Вадима в «недалекий лес». Лермонтов делает свидетелями похорон «последнего сына вольности» новгородских обывателей, сидящих перед своим убогим жилищем, которое он называет «лачугою». Это не просто деталь внешней обстановки. Слово «лачуга» выбрано поэтом не случайно. Оно содержит в себе определенную авторскую оценку новгородской жизни: все жизненные интересы новгородцев к моменту смерти главного героя обмельчали настолько, что оказались сосредоточенными вокруг своего жалкого жилья. Других очевидцев предания земле тела Вадима в поэме нет. И в этом их отсутствии тоже имеется иносказание. Лермонтов дает понять, что никого, кроме обывателей, в некогда вольнолюбивом городе попросту не осталось. Человек в условиях всеобщего подневольного равенства теряет свою индивидуальность, а представители новгородской вольности очень скоро превращаются в безликую толпу. В такой действительности цельной и самоотверженной личности становится нечего делать, не для чего жить, ибо для нее становится невозможным соответствие своей изначальной природе. А именно соответствие человека своей богодарованной природе и является в мирозерцании поэта категорией, отражающей понятие «вольность». Утратив эту вольность, новгородцы незаметно превращаются в придаток установившейся

тирании Рурика, поэтому-то они благополучно и забывают о Вадиме. И такова, по мысли Лермонтова, сущность не той или иной политической власти, а самой земной жизни на протяжении всей ее истории. Именно поэтому одиночество героя в поэме принимает безысходный характер и становится бесприютной сиротливостью в веках.

В главном персонаже поэмы нашли отражение основные особенности лермонтовского человека. Герой сталкивается с отрицательной силой бытия, которую олицетворяет Рурик. Эта сила в своем поступательном движении уничтожает естественную содержательность и многообразие жизни, ее духовную вольность. Инерция этой силы такова, что она обезличивает и обесценивает окружающую жизнь. Герой не в состоянии подчиниться диктату этой силы, отказаться от принципов естественного, одухотворенного существования и заменить их постулатами подневольного, рабского благоразумия, которые вложены в поэме в уста старца Ингелота («...*Безумец тот, / Кто ропщет на закон судьбы: / К чему? — мы все его рабы!*»). Эту же позицию озвучивает и мать Леды: «*Закон судьбы несокрушим; / Мы все ничтожны перед ним*», — говорит она своей дочери в ответ на отчаянную просьбу умертвить ее. Видя, что жизнь во всех сферах подчинена началу зла, герой не находит возможным оставаться на родине и удаляется за ее пределы. Остаться на родине равносильно для него отказу от своей сущности, ибо предназначение личности, по Лермонтову, как раз и заключается в полной гармонии со своей природой. Вне такой гармонии (иначе говоря, вне своей отчизны) герой не может выстроить для себя модели приемлемого бытия. Ему ничего не остается, кроме как вернуться на родину и принять смерть в схватке с той превосходящей его силой, заполнившей собой все пространство жизни, которая лишила его самого насущного — возможности идеального существования. Несмотря на абсолютную бессмысленность этого шага, герой не может отказаться от него. Он в некотором смысле обречен судьбой на этот нецелесообразный поступок. Поскольку Вадим не может ни расстаться со своими идеалами, ни пребывать вне своей родины, у него попросту не остается иного выхода.

Нет сомнения в том, что Лермонтов отождествлял себя со своим героем. Работая над «Последним сыном вольности», он создавал поэму о самом себе. Это видно из посвящения, в котором он называет свое произведение «*оборванной струны последним звуком*». Переживая судьбу Вадима, не находя для своего персонажа иного жизненного финала, кроме преждевременной и одинокой смерти, поэт, изображая неразрешимый конфликт героя с жизнью, предощущал в творческом акте и свою раннюю трагическую кончину. Его предчувствия, основанные как

на глубоком и трезвом понимании жизни, так и на понимании своей индивидуальности, не обманули его. В одном только, пожалуй, ошибся его уникальный творческий гений: имени поэта не суждено было остаться в забвении.

## ПРОЗАИЧНОСТЬ РОМАНТИЧЕСКОГО ГЕРОЯ («Ангел смерти»)

Как уже было сказано, университетская жизнь не вызывала в поэте ничего, кроме протеста и глубокой неудовлетворенности. Жадный до знаний поэт не мог удовлетворяться голодным университетским пайком. А. Герцен писал в «Былом и думах», что преподавание в нем в те годы было скудное. Г. Головачев, сокурсник Лермонтова, утверждал, что поэт «изредка показывался на лекциях, да и то почти всегда читал какую-нибудь книгу, не слушая профессора»<sup>17</sup>. Так же отстраненно держал себя поэт и по отношению к студенческим кружкам, возникшим в то время в университете. Самое большое количество мыслящей молодежи собиралось тогда «на вечеринки» вокруг Белинского, Герцена, Станкевича. Говорили о литературе, о будущем России, о политике, о положении крестьян и т. п. Лермонтов избегал этих собраний. Его занимали другие вопросы, и его одинокие думы находились совершенно в иной области. Он осмыслил жизнь человека под иным углом зрения и создавал особый мир героев, с помощью которого выражал свое отношение к бытию. Поэма «Ангел смерти» является подтверждением высказанной мысли.

Она была написана в 1831 году и посвящена кузине А. М. Верещагиной, дальней родственнице поэта по линии бабушки, Е. А. Арсеньевой. В доме Верещагиных, который находился в Москве, на Молчановке, часто собиралась молодежь, любившая поэзию и музыку. Лермонтов во время обучения в университете жил по соседству с Верещагиными и бывал у них почти ежедневно. К Александре Верещагиной поэт испытывал особые чувства, что видно из эпиграфа посвященной ей поэмы. По словам А. Шан-Гирея, «Александра Михайловна Верещагина принимала в Лермонтове большое участие, она отлично умела пользоваться немного саркастическим направлением ума своего и иронией, чтобы овладеть этой беспокойной натурой и направлять ее, шутя и смеясь, к прекрасному и благородному; все письма Александры Михайловны

<sup>17</sup> Гуляров Е., Карпунин О. Лермонтов в жизни. Калининград, 1998. С. 66.

к Лермонтову доказывают ее дружбу к нему»<sup>18</sup>. (Насколько это наблюдение во всех своих частях соответствует действительности, сказать трудно. При всей расположенности к поэту Шан-Гирей все-таки судил о нем несколько упрощенно и очень многого в нем не понимал.) В альбом Верещагиной Лермонтов поместил одно из лучших своих стихотворений «Ангел», что говорит о том доверии, которое имел к ней поэт. Также в альбомах А. М. Верещагиной находятся известный портрет Вареньки Лопухиной кисти поэта и многие другие его рисунки и стихотворения.

Поэма «Ангел смерти» — одно из немногих ранних произведений, в котором Лермонтов подвергает романтическую личность развенчанию. В центре поэмы — «отшельник» Зораим, «изгнанник бледный, величавый, с холодной дерзостью очей». Он ведет уединенный образ жизни в отдаленной местности «златого Востока». Зораим наделен чертами, выгодно отличающими его от того мира, с которым он прервал все отношения. Автор говорит о герое, что «любил он ночь, свободу, горы, и всё в природе...» (II, 136). Особая восприимчивость природы для Лермонтова была признаком, свидетельствующим о внутреннем благородстве и душевной чистоте личности. Если поэту необходимо было выделить героя из окружавшей его будничной среды, противопоставить его прозаичному порядку жизни, он наделял его обостренной чуткостью к природе. Природа — это та сфера бытия, которая, в отличие от человеческого общества, сохраняет свою первозданную лиричность в искаженном состоянии.

Вторая особенность, существенно отличавшая Зораима от прочего мира, — это его способность к чувству любви, одухотворяющему личность. Реальная жизнь сама по себе не только чрезвычайно бедна подлинной любовью, но и, как правило, уничтожает своим ходом высокие человеческие чувства (этот мотив звучит в «Кавказском пленнике» и в «Последнем сыне вольности»). Несмотря на неизбежное влияние жизни, ожесточающее душу и закрепощающее человека в началах эгоизма, герой «Ангела смерти» сохраняет в себе высокую потребность в любви и способность к этому чувству: он «сердца пылко не мог заставить <...> охладиться». Предмет любви героя — деву Аду — поэт называет «святыней» своей души, и этим наименованием придает его чувству характер той исключительности, которая позволяет отнести Зораима к разряду людей неординарных. Лермонтов описывает чувство своего героя к Аде в религиозных терминах, отождествляя его любовь с состоянием высшего блаженства: рядом с Адой он «раем почитал пустыню...» — и отмечает в Зораиме умение дорожить чувством люб-

ви, признавать в нем одну из основных ценностей бытия. Наличием в герое отмеченных качеств и обусловлен его уединенный образ жизни. В силу возвышенного склада своей души Зораим не находит себе места в окружающем его мире и поселяется в безлюдной, дикой пещере Индостана. Таким образом, главный герой по основным своим признакам всецело уместается в рамки романтической традиции.

Однако уже с первых строчек Лермонтов отмечает в герое черты, отождествляющие его с тем миром, которому он себя противопоставляет. Он заявляет, что Зораим, не нашедший в людях совершенства и по этой причине удалившийся в пустыню, «сам не был лучше их». Эта авторская ремарка, неожиданно врывающаяся в текст поэмы, с самого начала уравнивает героя с той средой, от которой он ищет избавления. В чем же проявляет себя «приземленность» Зораима? Как выясняется из дальнейшего повествования, герой не выдерживает длительного пребывания рядом с чистым, равноангельным существом. Ему наскучивает однообразная жизнь в обществе Ады, и он, томимый обманчивой ничтожностью своего существования, решает отправиться на войну с целью отметить свою жизнь каким-нибудь великим деянием. Он жаждет земной славы и известности:

Нет! не могу в пустыне доле  
Однообразно дни влачить;  
Я волен — но душа в неволе:  
Ей должно цепи раздробить...  
Что жизнь? — давай мне чашу славы,  
Хотя бы в ней был смертный яд,  
Я не вздрогну — я выпить рад.

(II, 141)

Однако битва не предоставляет Зораиму возможности удовлетворить потребность в героическом поступке. В ней герой находит только бесславную кончину, и причина его поражения — не в неспособности к смелому, решительному действию. Война в поэме, как и всегда у Лермонтова, является преступлением против священного дара жизни. Повествователь замечает о предстоящей битве:

Властители вселенной,  
Природу люди осквернят.  
Цветок измятый обагрится  
Их кровью, и стрела промчится  
На место птицы в небесах,  
И солнце отуманит прах.

(II, 142)

<sup>18</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 39–40.

Желание участвовать в бессмысленной бойне — свидетельство происшедшего в герое грубого смешения нравственных понятий. Только оказавшись на поле брани, Зораим понимает это. Смертельно раненный, он говорит Аде: «Я виноват перед тобой».

Лермонтов приводит своего героя к душевному прозрению, к осознанию своей виновности перед лицом высшего суда, каковым для него становится суд сострадательной и жертвенной любви. Зораим осознает, что в свете такой любви, как любовь Ады, его жизнь оказывается несостоятельной. В финале поэмы герой, гибнущий в погоне за пустой славой, понимает, что лишен права на исключительность и так же поверхностен, как и многие другие, так же, как все остальные, в пустой погоне за призраками счастья теряет то, что составляло подлинное и неоценимое благо его жизни, ниспосланное ему судьбой. Зораим видит себя одним из смертных, с обычным устройством, несвободным от общечеловеческой вовлеченности в суетность и обманчивость земного существования, человеком, не способным жить какой-то отдельной, особенной жизнью.

Лермонтов не ставит вопроса о причинах несовершенства своего героя. В поэме ничего не говорится о том, как формировалась личность Зораима. Ни роль среды, ни условия его воспитания не интересуют поэта. Не в них он полагает причину несостоятельности Зораима. В самом начале поэмы отдаленно упоминается всеобщая поврежденность человеческой природы. Описывая место удаления героя, Лермонтов замечает, что Зораим пребывал в том месте, где

...мир всю прелесть сохраняет  
Тех дней, когда печатью зла  
Душа людей, по воле рока,  
Не обесславлена была...

(II, 134)

Несовершенство, которое наравне со всем человеческим родом несет в себе и романтический герой, Лермонтов соотносит не с изъянами социального устройства. Оно обусловлено той общей печатью зла, которую носит на себе человечество после грехопадения. Именно поэтому тема зарождения и развития душевных недостатков в личности романтического героя покрыта в поэме авторским молчанием.

Таким образом, в романтическом герое открывается неожиданная прозаическая сторона. Лермонтов далек от идеализации романтической личности. Зораим, оказывающийся «не лучше других», несет в себе общую поврежденность человеческой природы, которая проявляется

не только в его неспособности сохранять верность идеальной любви, но и в преданности суетным желаниям. Лермонтов ставит своего героя в один ряд с легкомысленной и легковесной толпой, которая руководствуется перевернутой системой ценностей и вместо преданной и чистой любви зачастую обращается к страстям, удовлетворение которых оборачивается разрушительными последствиями. «Их добродетели — пороки» — так характеризует автор обывательское существование.

Но в «Ангеле смерти» Лермонтов не просто развенчивает романтического героя. Как уже говорилось, он отождествляет себя с главным героем. В посвящении к поэме Лермонтов, обращаясь к А. Верещагиной, ставит себя рядом со своим Зораимом, созерцает в себе черты своего героя и в посвящении косвенным образом признается в схожести с ним. Поэтому-то он и страшится его участи и выражает надежду, что та, кому он адресует поэму, не лишит его последней и слишком необходимой ему милости, которой его Зораим оказался недостоин:

Явись мне в грозный час страданья,  
И поцелуй пусть будет твой  
Залогом близкого свиданья  
В стране любви, в стране другой!

(II, 133)

Ангел смерти, выполнявший ранее роль ангела утешения, познает суетную ничтожность души Зораима, ради которого он пошел на великую жертву. Встретившись с его бездумной вероломностью, он навсегда превращается в ангела «хладного презренья». Героем поэмы «Ангел смерти» Лермонтов не только развенчивал романтического героя. Он писал правдивую повесть о самом себе, вел с самим собой скорбную речь об изъянах своей души, держал мужественный ответ перед судом своей взыскательной и требовательной совести.

Однако у поэмы имеется и свое позитивное идейное содержание, свой художественно воплощенный полюс положительных ценностей. В самом способе, который Лермонтов избирает для развенчания романтического героя, содержится указание на начало, противоположное «порочности» мира. Толпу, а вместе с ней и романтическую личность отличает не только погоня за призраками, но и неумение ценить подлинную ценность бытия, которая, по мысли поэта, заключается в любви. Любовь, несмотря на свою отверженность миром, выступает в поэме в качестве основополагающего принципа бытия, измена которому оборачивается для личности гибелью. Сама любовь понимается Лермонтовым прежде всего как проявление сострадания. Носителем такого



начала в поэме, впрочем, как и во всём его творчестве, является женщина. Для придания любовному чувству Ады высшего характера сострадания поэт заставляет героиню умереть, а затем вселяет в ее тело ангела, одушевленного единственным желанием — утешать душу героя в его вынужденном, страдальческом, но в то же время стоически благородном удалении из мира:

И ангел мыслью поражен,  
Достоиную небес: желает  
Вознаградить страдальца он.  
Ужель Создатель запрещает  
Несчастных утешать людей?

(II, 139)

Если бы поэт ограничивал замысел произведения развенчанием романтического героя, то героиня понадобилась бы ему только в качестве возлюбленной Зораима, и ей незачем было бы умирать. Но Лермонтов сначала лишает Аду жизни, а затем оживляет ее ангельским посещением и после этого заставляет жить в новом качестве. Ее душа соединяется с душой ангела утешения. Делает он это для того, чтобы очистить чувство возвращенной к новой жизни Ады от присущей ему «безумной» страстности и наполнить ее небесно-сострадательным отношением к Зораиму. С другой стороны, вселяя ангела в тело Ады, поэт показывает, что сострадательная любовь есть высший дар и для его получения необходимо умереть всему земному (эта мысль с наибольшей полнотой будет развита в поэме «Литвинка»).

В поэме Лермонтов декларирует непреходящее значение жертвенной любви. Человеческое общество, находящее удовлетворение в кровавых играх, ищущее в них пищу своему дешевому самолюбию и полагающее в них смысл своего недалекого существования, не стоит такой любви. Ангел, познавший всю непрочность человеческих чувств в истории с Зораимом, в дальнейшем отказывает человечеству в сострадании и превращается из ангела утешения в ангела смерти, сопровождающего души умерших не приветливым взглядом, но «холодными лобзаннями». Жертвенная и сострадательная любовь — слишком редкая и почти ненужная гостья на арене земной жизни. Мало того, рано или поздно она становится объектом людского вероломства. Таков итог лермонтовских размышлений.

И все же любовь имеет статус неуничтожимой, вечно пребывающей ценности. «Любовь насильства не боится: / Она — хоть презрена — все бог» (II, 136) — так поэт характеризует первоначальную любовь

Зораима к Аде. Только царственное раскрытие такой любви, не подверженной воздействию зла, он связывал с жизнью не в здешней действительности, переполненной жестокостью, а в мире потустороннем, в «стране другой», которая переживалась им как сфера существования, наполненная вполне реальным содержанием. Посвящая поэму А. М. Верещагиной, он пишет:

Явись мне в грозный час страданья,  
И поцелуй пусть будет твой  
Залогом близкого свиданья  
В стране любви, в стране другой!

(II, 133)

Поэт не сомневается в том, что видимой областью бытия не исчерпывается человеческое существование. «Страна любви, страна другая» — это не поэтическая абстракция, не поэтическая вольность и не поэтическая греза Лермонтова. Поэт выражает неколебимую уверенность в том, что час «близкого свиданья» с такой любовью непременно наступит для него в тот момент, когда пред ним предстанет ангел смерти, то есть когда для него придет время расстаться с земной жизнью. Откуда у него такая убежденность? Она пребывала в поэте на двух основаниях: на непреложности личного духовного опыта, в объективной правдивости которого он никогда не сомневался, и на сохранении им, вопреки общему правилу существования, глубокой преданности той сострадательной и жертвенной любви, которая в здешней жизни находится в униженном и отверженном состоянии.

## ИСТОКИ И СКРОМНАЯ КРАСОТА ЛЮБВИ-СОСТРАДАНИЯ («Литвинка»)

Поэма «Литвинка» датируется 1832 годом. В этот год Лермонтов совершает решительный шаг: он порывает с тем миром, который сформировался вокруг него в Москве, и переезжает в Петербург. Московская пора его жизни, во время которой он, как сам признавался позже, «много страдал» (здесь содержится намек на смерть отца, муки неразделенной любви к Е. Сушковой, глубокую разочарованность в учебе) и в то же время «был слишком счастлив», навсегда закончилась. Не с радужными надеждами оставлял он Москву. «Впереди я не вижу ничего особенно утешительного», — пишет Лермонтов М. А. Лопухиной по приезде

в северную столицу, мысленно обозревая перспективу своей дальнейшей жизни (IV, 553). Что же побудило Лермонтова расстаться с «милой Москвой», со сложившимся кругом дорогих ему людей, которых ему так будет не хватать в Петербурге?

Университетская учеба не приносила юноше удовлетворения. Деятельный по своей натуре поэт не мог долго переносить жалкого прозябания в университетских стенах. Конфликт с профессурой, заметившей слишком высокий уровень развития студента Лермонтова и глубину его запросов, а также его независимый характер, обозначился довольно рано. Шестнадцатого мая 1832 года поэт не явился на годичные испытания на словесном отделении, и тогда же в «Списках об успехах студентов» напротив фамилии «Лермантов» появилась надпись «Consilium abeundi», что в переводе с латыни означало «посоветовано уйти». Первого июня 1832 года Лермонтов без особых сожалений подает прошение об увольнении из Московского университета со ссылкой на «домашние обстоятельства» и просит снабдить его «надлежащим свидетельством для перевода в императорский Санкт-Петербургский Университет»<sup>19</sup>. А уже через два месяца поэт со своей неразлучной спутницей — бабушкой Е. А. Арсеньевой — приезжает в Петербург и снимает квартиру в доме Ланского на Мойке у Синего моста. Серьезный шаг, который вызовет огромные сдвиги в судьбе поэта, совершился.

Решение Мишеля переехать в Петербург доставило немало переживаний и Е. А. Арсеньевой. В письме М. А. Лопухиной от 28 августа он сообщает: «Пишу Вам сильно встревоженный тем, что бабушка очень больна и уже два дня как в постели» (IV, 549). Надо полагать, что охвативший ее недуг был результатом душевных переживаний, обусловленных серьезной переменой в жизни ее дорогого Мишеньки. Но что бы ни происходило вовне, в сфере творчества Лермонтов оставался неизменным, как будто внешних перемен в его жизни не происходило.

Было бы ошибкой думать, что разоблачение романтического героя, с которым читатель встречается в поэме «Ангел смерти», можно рассматривать как окончательное преодоление поэтом коварных ловушек индивидуализма. Своеобразие многих лермонтовских произведений заключается в том, что в них он мог сохранять беспристрастность (иногда доходящую до беспощадности) в оценке романтической личности, зараженной индивидуализмом, и наряду с этим выражать к ней свое глубокое сочувствие. Поэма «Литвинка», написанная после «Ангела смерти», является подтверждением отмеченной особенности лермонтовского творчества.

Арсений, главный персонаж поэмы, как это и положено романтическому герою, ведет обособленный образ жизни. Он отгорожен от внешнего мира крепкими стенами своего замка и не признает над собой ничьей власти. Самим местом обитания героя автор поэмы подчеркивает исключительность его натуры: его «старый терем», расположенный «на горе крутой», как бы высится над всем прочим миром. Своей отважностью и бесстрашием Арсений возвышается над соотечественниками. Находясь в уединении, он не испытывает потребности в человеческом обществе. Но герой замыкается в одиночестве совсем не потому, что своим «я» противопоставляет себя миру, не в силу того, что испытывает потребность в превозношении над окружающими его людьми. Его уединение — вовсе не проявление гордыни. Это уединение обусловлено особенностями его индивидуальной природы. Масштаб героя не вписывается в окружающую его среду. Он не может обрести в рамках существующего миропорядка соответствующей его внутреннему запросу деятельности. Затворничество героя имеет в поэме вынужденный характер. Арсений в каком-то смысле — заложник масштаба своей личности.

Любовь героя к литвинке является подтверждением исключительности его натуры. Чувство Арсения к Кларе граничит с религиозным переживанием. Он дорожит Кларой точно так же, как правоверный дорожит своей вечной участью. «Мой рай у ног твоих!» — признается Арсений. Любовь к Кларе составляет единственную оставшуюся ценность в жизни героя. Она становится для него своеобразным святилищем, тем необходимым алтарем, который отвечает глубокой потребности героя в поклонении. Любовь к Кларе вносит примирительную ноту в отношения героя с окружающей его жизнью, которые к моменту обретения нового и спасительного чувства достигли своей критической отметки. Душа героя отличалась глубоким запросом божественного. Поиск отражения божественности в лоне земной жизни — главная черта в характере Арсения. Вот почему герой, найдя то, что соответствовало его запросу, без колебаний и раздумий оставляет все, что связывало его с прежней жизнью. По этой же причине побег литвинки, а значит, лишение возможности поклонения земному божеству, Арсений воспринимает как трагическую остановку своей жизни. Исчезновение Клары оборачивается для героя той страшной опустошенностью, с которой у него недостает сил бороться. Его состояние после утраты возлюбленной автор называет «смертками души». А когда на поле сражения Арсений узнает в литвинке своего убийцу, в нем «сердца лучшая струна / в тот самый миг / была оборвана». После этого последнего разочарования ему уже не для чего больше жить. Поэтому он с холодностью

<sup>19</sup> Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М., 2003. С. 103.

и без сопротивления принимает смерть, будучи душой умерщвленным еще до наступления своей физической кончины.

Арсений, как и некоторые другие герои лермонтовских поэм, — несчастная жертва бытия. Ему отказано в возможности осуществить в жизни запрос своей идеальной души. Это дает автору право на глубокое сочувствие своему герою. И Лермонтов не скрывает его. Гибель Арсения он сопровождает такими строками:

И три копья пронзили эту грудь,  
Которой так хотелось отдохнуть,  
Где столько лет с добром боролось зло,  
И наконец оно превозмогло...

(II, 258)

Зло бытия в понимании Лермонтова заключается в невозможности личности жить в соответствии со своим запросом идеального.

К слову сказать, именно в этом следует усматривать исток богоборческих настроений поэта. Лермонтов никогда не отрицал божественной основы мироздания. Наоборот, его поэзия пронизана ощущением этой основы, и в этом отношении она является своеобразным откровением тайны о Боге, о Божием творении. Но, озаренный светом божественного всеприсутствия в мироздании и отмеченный жаждой деятельного участия в тайне бытия, поэт не находил в себе силы смириться с тем, что действительность пребывает в вопиющем противоречии с этой тайной. Реальная жизнь находилась в противоречии как с опытом его духовной жизни, так и с характером его сокровенных устремлений. Отсюда — от живой потребности сохранения гармоничных отношений с Богом, от стремления осуществить единение с Ним в акте творческого участия в тайне бытия, с одной стороны, и от невозможности реализовать свой душевный запрос в рамках существующей действительности — с другой, — и возникало в душе Лермонтова то, что можно обозначить как страдание муками богоборческого отрицания. Поэма «Литвинка» содержит в себе отблеск этих горьких мук. Умирая, герой поэмы отказывается искать примирения с Богом. В его сердце не находится никаких чувств к своему Творцу («Хотя б молитву или злой упрек / Он произнес!»). Не злоба, а равнодушие — обратная сторона любви. Этим равнодушием герой и расплывается с Тем, Кто наделил его бесценным даром бытия. Таким образом, индивидуализм лермонтовского героя затрагивает не только область человеческих взаимоотношений, но и вторгается в область религиозную, приобретает богоборческую направленность. Самого Бога Арсений делает ответственным за трагедию своей жизни, возлагая

на Него вину за невозможность деятельного участия в неповторимой тайне жизни. Из этого можно заключить, что идея о земной жизни как о живом, гармоничном и творческом пребывании личности в лоне божественного замысла была глубоко вложена в душу поэта.

Но, как и в случае с Зораимом, романтические черты странным образом сочетаются в герое «Литвинки» с чертами прозаическими и даже безнравственными. Лермонтов не закрывает глаза на несовершенство своего героя, на его моральное безволие. Арсений оказывается непостоянным в той области, которая для Лермонтова являлась заветной: он проявляет предательство по отношению к своим родным. Литвинка Клара является трофеем, добытым героем в очередном сражении. «С полей войны» он возвращается с новой возлюбленной, после чего нежная супруга Арсения вынуждена покинуть его дом. «Что святой обряд / тому, кто ищет лишь наград земных?» (II, 244–245) — замечает автор по поводу поступка своего героя. Упоминание о святом обряде появляется в его речи не случайно. Арсений нарушает то, что в душе автора занимает место святыни. Как бы в противовес поступку Арсения его юная жена после неожиданного вероломства мужа удаляется из дома и затворяется в монастыре, сохраняя в неприкосновенности то, что с преступной легкостью было попорчено ее супругом.

В «Литвинке» Лермонтов продолжает намеченную в «Ангеле смерти» линию сочувственного и одновременно критичного отношения к своему герою. Но здесь эта попытка оказывается не совсем неудачной. Поэт совмещает в Арсении черты слишком противоречивые, по природе своей несочетаемые, а главное, делает это по упрощенной схеме, накладывая механистически одну черту на другую, не связывая их единством личности. Герой одновременно и романтичен, и низок, идеализирован и наряду с этим порочен, опоэтизирован и тут же развенчан. В образе Арсения, в отличие от образа Зораима, не хватает поэтической убедительности, литературного правдоподобия, художественной целостности. Зораим сохраняет черты, выгодно отличающие его от обывателя, даже и в самом развенчании. Увидев себя в новом, неромантическом, свете, он не бежит от открывшейся ему правды, но всецело приемлет ее и считает себя достойным самой худшей участи. Именно поэтому он безропотно, с признанием своей вины перед жизнью приемлет свою смерть, видя в ней справедливое наказание за свою легковесность. Эта способность к трезвой самооценке является некоторым подтверждением исключительности Зораима. В «Литвинке» ничего этого нет. Арсений, как усиленно подчеркивает автор, виновен перед супругой, даже терзается муками совести на пиру, но так и не приходит к осознанию своей жестокой эгоистичности.

Но если в главном герое «Литвинки» нет цельности, то оно присутствует в другом герое — в образе супруги Арсения. Создание этого образа — новая веха в творчестве Лермонтова. В нем он воплотил тип личности, противостоящей индивидуалистическому произволу, утверждающей жизненные ценности иного, «антиромантического» порядка. Когда герой бесславно гибнет на поле брани от руки своей же возлюбленной, его бывшая супруга-монахиня посвящает свою дальнейшую жизнь молитве за жестокого мужа. Она одна продолжает хранить память об Арсении и возносит о нем смиренную молитву:

Никто об нем не плакал... лишь одна  
Монахиня!.. Бог знает, кто она?  
Бог знает, что пришло на мысли ей  
Жалеть о том, кто не жалел об ней!

(II, 260)

Арсения жалеет не просто безвестная монахиня. Автор ставит акцент не на абстрактной любви-сострадании, обращенной к своему обманувшему, но и обманувшемуся герою. Важен тот факт, что за Арсения молится инокиня, испытавшая на себе всю тяжесть бесчеловечного поступка героя. Каким образом в ее оскорбленном и униженном сердце возникает любовь-сострадание к тому, кто причинил ей невыносимую боль? Ответ на этот вопрос кроется в самой логике повествования. Только глубокие страдания, которые выпали на долю супруги Арсения, раскрыли ее сердце для сострадания. Эта высшая любовь, в отличие от чувства Арсения к гордой литвинке, возникает в героине из совершенно иного источника, нежели страстная увлеченность. Она становится достоянием личности, отрекшейся от мира, то есть от всего в нем преходящего, поверхностного, суетного, несущественного. Эту любовь после акта самоотречения личность приемлет как некий дар свыше. Лермонтову необходимо облечь свою героиню в монашеский облик не только для того, чтобы обозначить жертвенный характер ее последующей жизни, но и для того, чтобы подчеркнуть высший, благодарственный характер той любви-сострадания, которой она достигает в конце поэмы.

Молитвой супруги-монахини за мужа, погибшего и физически, и нравственно, Лермонтов завершает поэму «Литвинка». Такой концовкой поэт утверждал значимость любви-сострадания и в известной мере противопоставлял ее той любви-обладанию, которая привела к преждевременной смерти главного героя поэмы. Эта высшая любовь, по мысли поэта, отличается двумя чертами: во-первых, она чрезвычай-

но редка. На фоне всеобщей зараженности эгоизмом она выглядит исключением. Во-вторых, несмотря на свою беззащитность и одинокость, такая любовь не подлежит гибели. Она не обесмысливается, несмотря на свое незаметное и предельно скромное положение в мире. Бездушная и грубая сила действительной жизни оказывается бессильной перед такой любовью. Своим смирением она возвышается как над действительностью, так и над самим временем, превращаясь в своеобразный символ вечности. В финале автор сравнивает такую любовь с хрупкой березой, выросшей в расселине гранитной скалы и смягчающей своим видом мрачный колорит окружающей ее природы:

Так в трещине развалин иногда  
Береза вырастает: молода  
И зелена — и взоры веселит,  
И украшает сумрачный гранит!  
И часто отдыхающий пришлец  
Грустит об ней, и мыслит: наконец,  
Порывам бурь и зною предана,  
Увянет преждевременно она!..  
Но что ж? — усилъя вихря и дождей  
Не могут обнажить ее корней,  
И пыльный лист, встречая жар дневной,  
Трепещет всё на ветке молодой!..

(II, 260)

Суровость бытия, по мысли поэта, все-таки не в состоянии преодолеть силу бескорыстной любви, иногда возникающей прямо на его *сумрачном граните*, иначе говоря, на фоне бесчеловечности действительной жизни. Высшая любовь имеет способность произрастать там, где менее всего можно было бы ожидать ее появления. Никакая внешняя сила, по мысли Лермонтова, не в состоянии справиться с этой тихой победой любви над диктатом зла. Ни «*усилъя вихря и дождей*», ни «*жар дневной*» не могут «*обнажить ее корней*». Даже самое время не вызывает старение молодой березы, как бы возвышающейся своей молодостью над несовершенством бытия.

В поэме присутствует мысль о высшем сострадании к героям Арсениевой судьбы. Супруга героя, удалившаяся в обитель, оставившая земную жизнь, как бы вышедшая за ее пределы, олицетворяет собой это сострадательное начало. Вместе с тем в поэме нашли отражение как противоречивость внутреннего мира романтического героя, так и сложность процессов, протекавших в душе самого поэта. Система образов «Литвинки» свидетельствует о той мучительной, непрекращавшейся



борьбе «священного с порочным» (I, 191), которой была отмечена внутренняя жизнь поэта. Поэма неожиданно и помимо воли ее автора вскрывала тот факт, что в момент ее написания в душе Лермонтова имело место драматичное переплетение двух противоположных ценностных систем: индивидуалистической, влекущей поэта к богоборчеству, и — христианской, пронизанной духом самоотречения, не только приемлющей действительность в сложившихся формах, но и в рамках существующего миропорядка открывающей в жертвенной любви высшую ценность бытия.

### КОВАРНЫЕ ЛОВУШКИ РОМАНТИЗМА («Хаджи Абрек»)

По приезде в столицу летом 1832 года Лермонтов изменил свой первоначальный план. Здесь прежде всего он столкнулся с тем, что Петербургский университет отказался зачесть ему два года обучения в Москве. Второй неожиданной неприятностью было то, что к трем годам университетской учебы благодаря правительственной реформе программы прибавлялся еще один. Таким образом, если бы поэт поступил в Петербургский университет, то его обучение растянулось бы еще на четыре года, поэтому он оставляет университет. Это говорит о том, что поэт был невысокого о нем мнения, что от обучения в нем ничего не ждал и что смотрел на него, как на тяжкую необходимость. Он отказывается от мысли продолжать учебу на словесном отделении и избирает для себя стезю военного: поступает в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Трудно сейчас понять, что повлияло на выбор Лермонтова. Одно можно сказать с уверенностью: этот шаг был продиктован отнюдь не склонностью поэта к военному ремеслу. Человек, в 14 лет написавший поэму «Черкесы», где изобразил ужасы войны, не мог идеализировать эту сферу человеческой деятельности. Строгая регламентация дня, казарменный быт, военная муштра, занятия точными науками, зауженный кругозор и примитивные интересы сокурсников — вот что ждало в школе юнкеров бывшего студента словесного отделения. И поэт хорошо понимал, на что шел. Он отождествляет предстоящую ему учебу с тюремным заключением. В письме к М. А. Лопухиной от 15 октября 1832 года он настоятельно просит почаще писать ему. «Теперь ваши письма мне нужнее, чем когда-либо; в моем будущем заточении они доставят мне величайшее наслаждение; они одни могут связать мое прошлое и мое будущее, которые расходятся в разные стороны, оставляя между собою преграду из двух тягостных

и печальных лет...» — пишет поэт. В этом же письме отражается и его общее душевное настроение, которое иначе чем кризисное трудно определить. «Грядущие дни не принесут мне новых впечатлений», — констатирует он (IV, 588). На основании этих строк можно сделать вывод о том, что с поступлением в школу юнкеров Лермонтов не связывал никаких надежд и что оно было продиктовано какой-то жизненной неизбежностью. В заметках товарища Лермонтова по юнкерской школе А. Миклашевского говорится: «В конце 1820-х и самом начале 1830-х годов для молодых людей, окончивших воспитание, предстояла одна карьера — военная. Тогда не было еще училища правоведения, и всех гражданских чиновников называли подъячими. <...> Лермонтов, оставив университет, поневоле должен был вступить в военную службу и просидеть два года в школе»<sup>20</sup>.

Период обучения поэта в юнкерской школе — один из самых противоречивых в его жизни и наиболее трудных для понимания. Прежде всего бросается в глаза резкая перемена Лермонтова в манере держать себя в обществе однокашников. В университете он вел замкнутый, подчеркнуто отгороженный образ жизни, пресекая все попытки сокурсников проникнуть внутрь своей души или вовлечь его в атмосферу университетской жизни. Многих такой стиль поведения Лермонтова задевал за живое и со стороны казался проявлением его непомерной гордыни. Насколько это мнение было ошибочным, видно хотя бы из того факта, что в юнкерской школе Лермонтов заставлял некоторых своих соучеников страдать от противоположной черты своего характера — от неумной и чрезмерной общительности. Один из них, А. М. Меринский, вспоминал: «В юнкерской школе Лермонтов был хорош со всеми товарищами, хотя некоторые из них не очень любили его за то, что он преследовал их своими остротами и насмешками за все ложное, натянутое и неестественное, чего никак не мог переносить». Чуть ниже в этих же записках он говорит: «Лермонтов никому не уступал в остротах и веселых шутках»<sup>21</sup>. За ним даже закрепилось прозвище Маёшки (от фр. *mr. Maueux*), горбатого, остроумного и циничного героя французского карикатуриста Шарля Травье. По свидетельству мемуаристов, поэт был захвачен всеобщим духом «какого-то разгула, кутежа, бамбошерства», царившего тогда в школе<sup>22</sup>. Если Лермонтов умел быть другим, то, значит, в университетской «нелюдимости» проявляло себя отнюдь не его высокомерие. И то и другое было, скорее всего, маской, под которой поэт

<sup>20</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 116.

<sup>21</sup> Там же. С. 136.

<sup>22</sup> Там же. С. 41.

тщательно скрывал свое истинное «я». Что это так, а не иначе, что в юнкерской школе «разгульная» манера вести себя была только парадной, гусарской вывеской, было заметно уже некоторым его гвардейским однокашникам. «И заметьте, — писал впоследствии один из них, В. П. Бурнашев, — что по его нежной природе это вовсе не его жанр; а он себе его напускает, и всё из какого-то мальчишеского удалства, без которого эти господа считают, что кавалерист вообще не кавалерист, а уж особенно ежели он гусар»<sup>23</sup>.

Следы того, что на самом деле происходило в душе поэта в те годы, проступают в его переписке тех лет. Приведем несколько цитат из писем к М. А. Лопухиной, которая была, пожалуй, единственным человеком, с которым поэт был предельно откровенен и в отношениях с которым никогда не лгал. Возвратившись в город после летних полевых учений, Лермонтов пишет ей: «...как скоро я заметил, что мои прекрасные мечты разлетаются, я сказал себе, что не стоит создавать новые; гораздо лучше, подумал я, научиться жить без них. Я попробовал; я походил на пьяницу, который мало-помалу старается отвыкнуть от вина». Юнкерская школа была для поэта местом, где он вполне целенаправленно отрезвлял себя от прежнего очарования жизнью. В другом месте этого же письма читаем: «...моя жизнь до сих пор была лишь рядом разочарований, теперь они смешны мне, я смеюсь над собой и над другими» (IV, 569, 570). Вот что, оказывается, скрывалось под весельем юнкера Лермонтова: попытка изжить возвышенное отношение к жизни и приобрести на нее приземленный взгляд, принудить себя к опошлению была жестоким насилием над своей душой. Она дорого стоила Лермонтову. По окончании школы, после производства в офицеры, поэт встретился с другом своей незабываемой московской поры А. Лопухиным. После этого радостного свидания с частью своего прошлого Лермонтов поделился своими впечатлениями о встрече с М. А. Лопухиной: «Я был в Царском Селе, когда приехал Алексис; узнав о том, я едва не сошел с ума от радости: разговаривал сам с собою, смеялся, потирал руки; вмиг возвратился я к прошедшим радостям; *двух ужасных лет как не бывало...*» (IV, 576; курсив мой. — *и. Н.*). Но, увы, это был только краткий миг радости. Лермонтов уже никогда больше не будет тем Мишелем, которым знали его московские друзья.

Однако Лермонтов, где бы он ни был, в одном оставался неизменным: в своей верности поэтическому долгу. «По вечерам, после учебных занятий, — вспоминал А. М. Меринский, — поэт наш часто уходил в отдаленные классные комнаты, в то время пустые, и там один проси-

<sup>23</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 179.

живал долго и писал до поздней ночи, стараясь туда пробраться незамеченным товарищами»<sup>24</sup>. Одним из произведений, написанных в этот период, и была поэма «Хаджи Абрек».

В этой поэме Лермонтов подвергает исследованию одну из особенностей поведенческого шаблона романтического героя, а именно его одушевленность началом мести. Мщение, точнее, убежденность в праве на мщение — одна из устойчивых черт индивидуалистического сознания. Романтическая личность, лишенная возможности идеального существования и ни в чем не находящая удовлетворения, терзаясь муками безысходности, обращается к мщению как к последнему утешению. С таким мщением читатель встречается, в частности, в поэме «Последний сын вольности» («Свершилось! я на месть иду», — говорит Вадим, когда узнает о смерти своей возлюбленной Леды). Такой же мстью одушевлен и главный герой «Хаджи Абрека». Но если Вадимово мщение не ставится поэтом под сомнение, то уже в «Хаджи Абреке» Лермонтов лишает это чувство романтического пафоса. Он вглядывается в него с пристальным вниманием, делает его объектом тщательного изучения и открывает в нем колоссальную энергию разрушения, направленную как на самого героя, так и на тех, кто его окружает.

В центре поэмы — кавказец Хаджи, обитатель горного селения Джемат. Хаджи в изображении Лермонтова является романтическим героем. Прежде всего он — выходец из аула, нарисованного поэтом в красках и тонах романтической традиции. Аул «велик, богат», независим («он никому не платит дани»), неодолим («его свободные сыны в огнях войны закалены»). Хаджи — один из достойных сынов Джемата, один из неустрашимых «*джемальских удалцов*». Вторая отличительная, сугубо романтическая особенность личности Хаджи заключается в том, что он подчиняет свою жизнь одной цели, одному чувству, которое настолько сильно, что все остальное для него перестает существовать. Хаджи готов умереть, чтобы совершить долг мести за своего убитого брата. Однако (и в этом заключается третья романтическая особенность героя) им движет не только стремление исполнить священную обязанность. По своей психологической мотивации его месть не вписывается в рамки кровавого обычая горцев. В беседе с Леилой герой называет месть своим «*блаженством*». Из его речи становится очевидным, что в прошлом кроме насильственной смерти брата Хаджи пережил какую-то иную, невозполнимую утрату, после которой для него жизнь потеряла всякий смысл. И теперь ему как сильной личности, не умеющей примириться с потерей, остается только в осуществлении мести находить

<sup>24</sup> Там же. С. 133.

утешение. «В нем утешенье для людей, / когда умрет другое счастье» (II, 297), — признается Хаджи героине, открывая тайник своей души. В диалоге с Леилой Хаджи опускается в потаенные глубины своего сердца. Месть для него — это темное наваждение, сильная страсть, лишаящая покоя, огонь, воспламеняющий душу, вожделение, захватывающее душу с такой неотразимой силой, что герой не в состоянии ему противиться, и овладевающее им с такой глубиной, что оно превращается чуть ли не в маниакальную идею. Герой признается, что его мщение — это не просто долг перед братом, а «преступлений сладострастие», что «в нем ад и рай души» его и что «за единый мщенья час» он «не взял бы вселенной».

Месть Хаджи не помещается в пределы кавказского обычая не только по своей мотивации, но и по своему исполнению. Объектом его безумного мщения становятся те, кто никакого отношения не имел к завещанию, полученному от умирающего брата. Осуществляя свое мщение, герой прежде всего уничтожает Леилу как возлюбленную своего заклятого врага, а затем (косвенно) и ее престарелого отца. Решение убить не самого Бей-Булата, а предмет его любви посетило Хаджи в тот миг, когда он заносил кинжал над своей жертвой. Ему показалось, что убить князя — слишком легкое наказание. Мгновение смерти не может покрыть собой годы тех таинственных мучений, которые претерпел несчастный дагестанец. Что это были за мучения, никак и нигде не поясняется. Здесь Лермонтов романтизирует героя, дополняя его образ чертами, никак не связанными с общим ходом поэмы. Однако такое несколько насильственное усложнение образа Хаджи отвечало стоявшей перед ним творческой задаче.

Убийство Леилы становится главным пунктом в поэтическом обвинении героя. В изображении поэта Леила — не просто возлюбленная Бей-Булата. Она в каком-то смысле антипод главному герою. Так же, как и Хаджи, Леила имеет в жизни свое «блаженство». Она — личность, открывшаяся для любви и в этом чувстве нашедшая неповторимый смысл своего существования. «Кого ты ждешь, звезда востока, / с заботой нежною такой?» — говорит о ней поэт, когда наблюдает за тем, как дочь лезгинца поджидает своего возлюбленного. В этом месте он явно любит ее обликом. Но Лермонтову недостаточно внешнего описания героини. Проникая в ее внутренний мир, он заставляет ее в беседе с убийцей выразить свое понимание жизни. «Я на земле нашла свой рай», — доверительно отвечает Леила на вопрос Хаджи о том, посещают ли ее настроения смерти. Любовь — это то начало, которое исполняет ее гармонии с собой. Таинство любви не только доставляет ей ощущение полноты и полноценности бытия, не только награждает ее

душу состоянием безмятежности, умиротворенности и покоя. Оно оборачивается для нее чувством согласия со всем мирозданием, которое предстает перед ней как величественная поэма о неисчерпаемой благодати Творца. «Везде прекрасен Божий свет», — говорит Леила герою, бесконечно удаленному в своей жажде мести от такого ясного, просветленного и одухотворенного взгляда на мир.

Хаджи не останавливается перед этим высшим олицетворением жизни, перед этой поэтичной одой любви. Ослепленный страстью мщения, он убивает Леилу и тем самым становится разрушителем того, что для Лермонтова имело значение безусловной ценности. Но Хаджи оказывается виновным еще и в гибели отца Леилы, который, узнав о смерти любимой дочери, не выдерживает последнего удара судьбы. Этот горький страдалец потерял трех сыновей и двух дочерей, и вся его последующая жизнь сосредоточилась на единственной Леиле. Сраженный известием о ее гибели, старик-лезгинец замертво падает к ногам убийцы дочери. Таким образом, романтический герой оказывается повинным в гибели того, кто изначально искал у него защиты от притеснителя, лишившего его любимой дочери. Пытаясь местью восстановить поруганную справедливость, Хаджи оказывается во власти поразительной безжалостности. С полным равнодушием он приемлет смерть старого лезгинца: «Молчанье мрачно храня, / Хаджи ему не подивился» (II, 302). В результате своих действий «джемальский удалец» не только приумножает то, с чем пытается бороться, но и становится повинным в преступлении против подлинных ценностей бытия.

Но суд над законом мести Лермонтов строит не только на противопоставлении жестокого исполнителя акта кровавого возмездия и его ни в чем не повинных жертв. Герой еще и сам в себе содержит обличение мстительности. Поэма завершается картиной двух окостенелых трупов, обнаруженных случайными путниками в «глухой теснине»:

В одном узнали Бей-Булата,  
Никто другого не узнал...

(II, 303)

Детали финала поэмы избраны автором не случайно и имеют вполне конкретную смысловую нагрузку. Безучастное отношение к смерти отца Леилы ставит Хаджи за черту человечности, и ему не находится места среди живых людей. Именно поэтому после акта мести ему остается только скитаться по горам. Никто не знал, где провел Хаджи год до своей смерти. Остался он неузнанным и по смерти. Конечной строчкой поэмы о том, что «никто другого не узнал», автор как бы

говорит, что Хаджи, отдавшись во власть стихии мстительности, растворившись в ней, в конечном итоге теряет свою индивидуальность, завершает жизнь полной утратой человеческих черт (кстати сказать, образ обезличенного мстителя героя будет впоследствии использован Лермонтовым в драме «Маскарад». Персонаж, отравляющий Нину руками Арбенина, хладнокровно и расчетливо, как и Хаджи, убивающий невинную жертву, не имеет ни лица, ни имени. В пьесе он фигурирует как Неизвестный).

Следует отметить, что для Лермонтова месть далеко не всегда отрицательное чувство. Она может иметь и свою положительную сторону. Мсть — это не обязательно воздаяние за нанесенную обиду. Чаще всего в ней сокрыто ревнование личности об истине, совершающей поступок мщения из желания восстановить в своих правах поруганную правду. В стихотворении «Поэт» Лермонтов вопрошает:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк?  
Иль никогда на голос мщенья  
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,  
Покрытый ржавчиной презренья?

(I, 449)

Такое высокое, «пророческое» мщение Лермонтов противопоставлял атмосфере всеобщего бездействия и видел в ней противовес бытательской безучастности толпы ко всему тому, что не входит в область ее приземленных интересов. В этом понимании мщения поэт не был одинок. Например, св. Иоанн Златоуст говорил, что человек, перестающий реагировать на зло, в конечном итоге становится равнодушным и к добру.

В «Хаджи Абреке» Лермонтов смотрит на мщение под другим углом зрения. Исследуя природу этого чувства, он, во-первых, обнаруживает в нем разрушительную энергию такой силы, что личность, попадая под его власть, теряет духовную независимость. Для Аджы месть становится маниакальной идеей. Во-вторых, поэт открывает в нем губительную стихию, которая заставляет человека, оказавшегося вовлеченным в нее, совершать ряд бесчеловечных, жестоких поступков. Мщение ввергает героя в ту область, где границы между добром и злом становятся неразличимыми. Хаджи, чиня расправу над Бей-Булатом, оказывается убийцей людей не только ни в чем не повинных, но еще и обладающих подлинной душевной красотой. Поэмой «Хаджи Абрек» Лермонтов очерчивает контуры того романтизма, который заключает в себе начало разрушения. Романтизм — явление неоднородное и заключающее внут-

ри себя громадные соблазны. Лермонтов различает ту грань, за которой начинается романтизм демонического характера, в центре которого — сверхчеловек, освободивший себя от всех моральных ограничений. Но поэт не оставляет за таким романтизмом права на существование. Аджы, романтический герой поэмы, уходит в горы, понимая, что после убийства Леилы и ее отца ему нет места среди людей, заканчивает свою жизнь злобой и превращается в смрадный, обезображенный труп, лишенный узнаваемых черт.

В этом отношении поэма «Хаджи Абрек» продолжает тему развенчания романтической личности, заявленную поэтом в «Ангеле смерти». Только здесь объектом внимания становится несколько иной аспект поведения романтического героя. Если в «Ангеле смерти» герой неожиданно открывал в себе прозаическую сторону, то здесь суд над героем совершается с других позиций. В науке считается, что в ранних произведениях Лермонтова «мщение <...> живет в ореоле непререкаемых для поэта высоких ценностей», что в них он выступает «вдохновенным певцом мести», что за его ранними поэмами «стоит убеждение в правомерности мести» и что в них началу мести отдано предпочтение перед началом любви («любовь <...> у Лермонтова <...> явно затмевается мщением») <sup>25</sup>. На самом деле уже ранние поэмы («Хаджи Абрек» написана в 1833 году) являются доказательством того факта, что осмысление темы мести (а вместе с ней и самого романтического героя) имело в творчестве Лермонтова более глубокий характер, чем бессознательное ее воспевание. Поэма «Хаджи Абрек» представляет собой художественное размышление поэта о скрытых духовных безднах, таящихся в мести. Она является еще одной страницей в полемичном диалоге Лермонтова с традицией романтизма.

От образа Хаджи тянутся смысловые нити к образу Неизвестного в драме «Маскарад», к Дубровскому Пушкина, для которого так же, как и для Лермонтова, мщение было страшной разрушительной стихией. Пушкин видел в мщении могучий соблазн, который заводит личность в духовный тупик. Увлечение мздовоздаянием делает мстителя противником тех ценностей, которые он своей расправой пытается защищать, приобщает личность началу жестокости и с неизбежностью поставяет ее за пределы той жизни, в которой ровно пульсирует живительный ток любви.

Примечательно, что пушкинский «Дубровский» был написан в один год с лермонтовским «Хаджи Абреком». Думается, что это не простое совпадение, а свидетельство идентичного решения проблемы мести,

<sup>25</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 300, 301.



сделанное двумя корифеями нашей литературы не только вполне самостоятельно, но и, что удивительнее, в одно и то же время. Отметить это обстоятельство заставляет долг справедливости. В литературоведении пушкинское развенчание бунтующего индивидуалиста, которое поэт разворачивает в своих «южных поэмах», нередко противопоставляют раннему периоду творчества Лермонтова, где он якобы выступает как вдохновенный поборник байронизма, даже местами превосходящий своего учителя<sup>26</sup>. Поэма «Хаджи Абрек» является доказательством того факта, что проницательность Лермонтова в постижении соблазнов романтизма была ничуть не меньше пушкинской, и что удивительная зрелость его мысли ни в чем не уступала гению Пушкина.

### НЕУВЯДАЕМОЕ ВЕЛИЧИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ЛЮБВИ («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»)

По окончании школы гвардейских подпрапорщиков юнкер Лермонтов в ноябре 1834 года был произведен в корнеты лейб-гвардии Гусарского полка. Этот полк располагался в Царском Селе. «Служба в полку была не тяжелая, кроме лагерного времени, когда ученье производилось каждый день. На ученьях, смотрах и маневрах должны были находиться все числящиеся налицо офицеры. В остальное время служба обер-офицеров, не командовавших частями, ограничивалась караулом во дворце, дежурством в полку да случайными какими-либо нарядами. Поэтому большинство офицеров, не занятых службою, уезжали в Санкт-Петербург и оставались там до наряда на службу. На случай экстренного же требования начальства в полку всегда находилось два-три обер-офицера из менее подвижных, которые и отбывали за товарищей службу, с зачетом очереди наряда в будущем. За Лермонтова отбывал службу большей частью Годеин, любивший его, как брата»<sup>27</sup>. Поселившись в доме на углу Большой и Манежной улиц, поэт «начал вести рассеянную и веселую жизнь, проводя время зимой — в высшем кругу петербургского общества и в Царском Селе, в дружеских пирушках гусарских; летом — на ученьях и в лагере под Красным Селом»<sup>28</sup>. Этот петербургско-царскосельский период жизни Лермонтова продолжался

<sup>26</sup> См., напр.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. 1978. С. 216.

<sup>27</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 166.

<sup>28</sup> Там же. С. 140.

до весны 1837 года. За это время, то есть с декабря 1834 по январь 1837 года, поэт написал ряд стихотворений, несколько поэм («Боярин Орша», «Сашка» и «Монго»), драмы «Маскарад» и «Два брата», а также работал над оставшимися незаконченными романами «Вадим» и «Княгиня Лиговская».

В то время он еще не был знаком широкому читателю, упорно избегал публикаций и оставался в неизвестности. О его литературных «опытах» знали только близкие друзья и сослуживцы по полку. Зато в этом «своем» кругу Лермонтов как поэт пользовался безусловным, безоговорочным признанием. Однако далеко не все «однополчане» положительно относились к литературной деятельности корнета Лермонтова. «Брось ты свои стихи, — сказал однажды Лермонтову любивший его более других полковник Ломоносов. — Государь узнает, и наживешь ты себе беды!»<sup>29</sup> Поэт, как всегда, отшучивался. Но случилось именно так, как предрекал полковник Ломоносов.

В начале 1837 года произошло событие, после которого поэт вынужден был прервать свое долголетнее молчание: на дуэли с Дантесом был убит Пушкин. Лермонтов откликается на это потрясшее его событие стихотворением «Смерть Поэта». Лермонтов мог кутить и повесничать, откровенно прожигая жизнь, но это его гусарское «легкомыслие» оставалось наносным, не затрагивающим сокровенных глубин его души. Гибель Пушкина заставила Лермонтова заговорить открыто и во всеуслышание. Поэтический голос Лермонтова, превратившийся в эти дни в обличительную речь пророка, прозвучал на всю Россию и вызвал широкий отклик у современников. «Стихи Лермонтова на смерть поэта переписывались в десятках тысяч экземпляров, перечитывались и выучивались наизусть всеми»<sup>30</sup>. Но власть смотрела на это произведение под иным углом зрения. Когда Николай I прочитал стихотворение, то отписал графу А. Бенкендорфу: «Приятные стихи, нечего сказать; я послал Веймарна в Царское Село осмотреть бумаги Лермонтова и, буде обнаружатся еще другие подозрительные, наложить на них арест. Пока что я велел старшему медику гвардейского корпуса посетить этого молодого человека и удостовериться, не помешан ли он, а затем мы поступим с ним согласно закону»<sup>31</sup>. А месяц спустя был издан высочайший приказ, согласно которому корнет лейб-гвардии Гусарского полка Лермонтов был переведен прапорщиком в Нижегородский драгунский полк, стоявший в Грузии (по планам 1837 года этот полк должен был

<sup>29</sup> Там же. С. 169.

<sup>30</sup> Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. С. 221.

<sup>31</sup> Там же. С. 227.

принять участие в рекогносцировке Главного Кавказского хребта). Девятнадцатого марта поэт покинул Петербург. Он уезжал из столицы не обыкновенным, никому не известным офицером — его имя стало известно всей России, а далекая ссылка, в которую он отправлялся, только усилила всеобщее сочувствие к нему и окружила его ореолом гонимого поэта. Во время этой первой ссылки на Кавказ, длившейся менее года, Лермонтов и написал поэму «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», которая, помимо всего прочего, стала своеобразной реакцией поэта на его первое и весьма чувствительное столкновение с властью.

Это произведение обладает признаком принципиальной новизны и глубоко отлично от того, что было написано Лермонтовым в жанре поэмы в предыдущие годы. В «Песне про купца Калашникова» поэт впервые открыто и со всей определенностью объявляет себя сторонником христианской системы ценностей.

В поэме изображается русский богатырь, безбоязненно идущий на смертный поединок с царским опричником. Калашников — сильная, цельная натура, чуждая рефлексии и лишенная каких бы то ни было внутренних противоречий. Когда царский фаворит Кирибеевич наносит бесчестье его супруге Алёне Дмитриевне, он без раздумий и колебаний отправляется на кулачный бой, чтобы в решительном поединке смыть позор со своей семьи. Здесь следует сразу же оговориться и отметить, что Калашников не просто мстит Кирибеевичу за нанесенное личное бесчестье. Он вступает за униженную царским фаворитом правду:

Буду насмерть биться, до последних сил;  
А побьет он меня — выходите вы  
За святую правду-матушку —

(II, 425)

говорит Степан Парамонович своим братьям, отправляясь на кулачную схватку. Он видит в себе защитника и восстановителя поруганной царем справедливости. Калашников потому и остается в памяти народной, и становится былинным героем, что своим поступком отражает чаяния народа о должном наказании всякого злодеяния, о конечном торжестве «свояй правды-матушки».

Существенное отличие главного героя «Песни...» от всех прочих лермонтовских романтических героев заключается в том, что в нем не имеется ни горькой разочарованности, ни мрачной отгороженности от всего мира, ни гнетущей опустошенности, ни неутоленной тоски по идеалу. Он не был, как Зораим, «гоним людьми и небом», жизнь не

являлась для него, как для Вадима, «бездной тьмы», а в его отношении к людям не содержалось и тени «презрения», как в поведении Арсения. В нем не было ни малейшего места какой-либо лишенности. По роду своей деятельности Калашников еще менее мог претендовать на роль романтического героя. Он не разбойник, не вольнолюбивый горец, не страдающий в неволе пленник, не отважный и гордый воитель. Он всего лишь купец, сидящий в «лавочке», торгующий товаром и ежедневно подсчитывающий свою прибыль:

За прилавкою сидит молодой купец,

<...>

Шелковые товары раскладывает,  
Речью ласковою гостей он заманивает,  
Злато, серебро пересчитывает.

(II, 420)

В конце рабочего дня он запирает лавочку свою «дверью дубовую / да замком немецким со пружиною». Купец Калашников предстает в поэме удачливым коммерсантом, зажиточным хозяйственником, прогрессивным предпринимателем. Это человек, не только занимающийся ремеслом довольно прозаическим, но и никак не противопоставляющий себя обыденному течению жизни, отличающийся от остальных обитателей столицы разве что только умением успешно и оборотисто вести свое дело. Калашников в поэме не только является типичным представителем купечества эпохи царя Иоанна Грозного, но и ни в чем не противопоставляет себя средневековой Москве, ощущая себя ее органичной частью.

Другая принципиально новая черта главного персонажа поэмы заключается в его особенном отношении к карающей его власти. Это отношение оказывается пронизано христианским духом смирения, высшей покорности и даже уверенности героя в ее относительной человечности. Калашников становится жертвой царского произвола, но остается убежденным в великодушии царя. На эшафоте он просит у царя милости к детям, жене, родным братьям. Подобное отношение к жестокой тирании было совершенно немыслимо для Лермонтова в ранний период творчества (достаточно вспомнить гибель Вадима в кровавом поединке с Руриком в «Последнем сыне вольности»). Что же стоит за этим беззлобием центрального героя «Песни...», которое он проявил к главному виновнику своей жизненной трагедии, за этой его примиренностью, совершенно нехарактерной для лермонтовского человека?

С одной стороны, таким поведением героя Лермонтов лишний раз подчеркивал мысль о том, что Калашникову как герою антииндивидуалистического сознания глубоко чуждо противопоставление себя окружающей жизни. Он не посягает на те начала, на которых зиждется бытие Московского государства даже и тогда, когда эти начала становятся причиной его трагической гибели. Для него они священны, неприкосновенны. С другой стороны, поэт отражал в своем герое типичные черты человека того времени. К изображению этой примиренности обязывало Лермонтова строгое следование исторической правде. В образе Калашникова поэт отразил не только способность героического поступка во имя защиты поруганной справедливости. Он воплотил в нем тот тип народного сознания, который сочетал в себе пафос единоголичного, героического протеста во имя правды с обожествлением идеи царской власти и ее носителя, с покорным принятием жестокости царя, с молчаливым признанием неизбежности и даже правомерности царского произвола. Уже в самом названии поэмы, в котором главный герой оттеснен не только на второй, но даже и на третий план, содержится указание на эту особенность сознания человека Древней Руси. Герой понимает, что за свое нежелание молчаливо сносить бесчестье, исходящее от представителя царской власти, он должен расплатиться жизнью. Кулачным боем с Кирибеевичем Калашников посягает на какой-то основополагающий принцип русской жизни. Поэтому, не дожидаясь суда над опричником, не защищая себя перед верховной властью, не требуя разбирательства, он говорит Иоанну Грозному после кулачного боя: *«Прикажи меня казнить — и на плаху несть мне головушку повинную»*. Принцип царской власти, даже в самых худших ее проявлениях, остается неприкосновенным в сознании героя. Выступая против представителя власти, Калашников не восстает против самой идеи царской власти, считая ее закономерной, неотъемлемой частью русского бытия. Царь есть основание всей русской жизни, соответствующее своеобразию русского духа. Идея неограниченного единодержавия, даже в его уродливых и бесчеловечных проявлениях, отвечала глубокой религиозности русского народа, потребности русского человека в такой власти, которая основанием своим имела бы иерархический принцип.

В религиозном сознании народа, которое воспроизводит Лермонтов в поэме, Бог как верховная Личность, всё содержащая в Своей власти, является всеобъемлющим центром мироздания. Мировосприятие русского человека Средневековья было пронизано ощущением этой тайны. Не случайно храм становится в поэме нравственным центром для всех без исключения ее персонажей. Уклад русской жизни в представлении

русского средневекового человека есть воплощение божественного замысла о мире. Русский средневековый человек готов терпеть нищету и социальную несправедливость, готов смиряться перед угнетавшей его властью, но при этом должен чувствовать свою причастность идее божественной жизни, ибо только эта причастность являлась высшим оправданием его страданий. Иерархичный строй государственной власти во главе с единоправным монархом по своей аналогии с абсолютизмом божественной власти в мироздании отвечал религиозности русского человека. Он создавал прецедент причастности русского человека высшему порядку бытия. Герой поэмы, ощущавший свое нерасторжимое единство с общим укладом московской жизни, должен был быть носителем отмеченной черты русского средневекового сознания. Вот почему он с покорностью приемлет смерть от руки несправедливого тирана. Высшая покорность царской власти — одно из проявлений религиозности русского человека.

Но имелся и третий аспект в примиренности Калашникова с грозным царем. Герой лермонтовской поэмы своим отношением к царскому произволу отражал взгляд русского средневекового человека на проблему существующего зла. Калашников понимает неизбежность его присутствия в человеческом обществе. *«Злой опричник царский»*, как и сам грозный царь, являются в поэме символами неустранимости зла в земной жизни человека. Зло в сознании Калашникова — неизбежный спутник земного существования, оно занимает господствующее положение в человеческом обществе. Этому учил его христианский взгляд на мир, согласно которому как каждый человек в отдельности, так и всё человечество в целом носят в себе глубокую поврежденность грехопадением. Калашников, осознавая себя частью целого и в этом отношении, видит, что и он, наряду со всем человечеством, содержит в себе начало греха, осознает, что и он не свободен от нравственных изъянов. *«На вас меньше грехов накопилось»*, — говорит он своим братьям перед поединком с Кирибеевичем. Поднимаясь на эшафот, он опять исповедует присущее человеку несовершенство перед евангельским законом любви: *«Помолитесь <...> вы за душу мою, душу грешную!»* Это осознание всеобщего нравственного несовершенства уравнивало героя с деспотичным царем и влекло за собой ту примиренность, с которой он отнесся к нему в момент казни.

Может возникнуть закономерный вопрос: насколько религиозность главного героя выражала позицию самого автора поэмы? Ведь религиозность должна была присутствовать в поэме прежде всего в качестве необходимого создания колорита эпохи русского Средневековья. Действительно, религиозность является фоном поэмы, той тканью,

на которой вышивался ее рисунок. Она заявлена поэтом в самом начале поэмы. «Православный народ ею тешился», — отмечает повествователь о своей песне в прологе, обозначая тех, для кого она сложена, а вместе с этим и тот факт, что она вышла как бы из недр религиозного духа народа. Отголоски монолитной святой Руси, воссоздающие живой облик того уникального времени, присутствуют во всех частях поэмы. Наступление вечера в сознании читателя ассоциируется с повсеместным отправлением богослужения («Отзвонили вечерню во святых церквах»). Одним из признаков нарушения обычного течения жизни в доме купца Калашникова, одним из предвестников грядущей беды становится свеча, едва горящая перед домашней иконой («А свеча перед образом еле теплится»). Перед казнью Калашников говорит братьям: «Помолитесь сами в церкви Божией / вы за душу мою, душу грешную!» Храм в поэме выступает как своеобразный духовный центр средневекового общества. С ним русский человек соотносит все главные события своей жизни. В беседе с царем Кирибеевич признается, что Алёна «в церкви Божией перевенчана <...> с молодым купцом / по закону нашему христианскому». Само отечество в речи героев употребляется с неизменным эпитетом «святой». «На святой Руси / не сыскать такой красавицы», — говорит Кирибеевич об Алёне Дмитриевне. Одна из особенностей поэмы заключается в том, что для всех без исключения персонажей поэмы православие является единой и органичной формой сознания.

Однако религиозность главного героя поэмы никак не может быть сведена к простой обрядовости, необходимой Лермонтову, так сказать, в рабочем порядке. Она фигурирует в поэме не только и даже не столько как традиционная система взглядов, обязательная для русского человека эпохи Иоанна Грозного. В религиозности Калашникова проявляет себя самая суть его души. Она определяет ту особенность его поступков, которая составляет в поэме предмет народного почитания, всеобщего любования. Именно она-то, эта религиозность, и становится в «Песне...» предметом поэтического воспевания. Если в своем отношении к власти Калашников ничем и не отличается от типичного представителя московского Средневековья, то в его поединке с опричником находит свое воплощение тот религиозный аспект его поведения, который глубоко отличал его от своих современников. Калашников хорошо ощущает ту грань, за которой покорность царю как выразителю общего уклада жизни перестает быть религиозной необходимостью и оборачивается изменой высшему принципу бытия. Герой способен мужественно мириться с неизбежностью зла, но в нем нет места той безусловной рабской покорности, которая терпит решительно все и без

всякого разбора. Когда нравственный долг велит Калашникову подняться на защиту слабого, он не может оставаться в бездействии. Главная беда героини поэмы, которую защищает Калашников, заключается не в том, что ей нанесено бесчестье, а в том, что за нее некому заступиться. Алёна Дмитриевна жалуется мужу на свою незащищенность:

На кого, кроме тебя, мне надеяться?  
У кого просить стану помощи?  
На белом свете я сиротинушка...

(II, 424)

Эта-то жалоба «сиротинушки» и поднимает героя на смертельный поединок с Кирибеевичем. Голос Христа, звучавший в храме, в том училище благочестия, где происходило формирование сознания русского средневекового человека, призывал личность переносить зло, направленное против нее («А Я говорю: не противься злему...» — Мф. 5: 39). Но тот же евангельский закон обязывал христианина к деятельному и жертвенному поступку любви в том случае, когда в страдательном положении оказывался его ближний, когда зло наносилось или угрожало другому («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» — Ин. 15: 13). Христианская вера призывала к смирению, но она же наставляла личность поднимать свой голос в защиту тех, кто оказывался бесправной мишенью существующего зла. Для исполнения этих совокупных велений Евангелия требовались не только религиозный героизм и религиозное воодушевление. Тут нужно было нечто большее: здесь необходима еще и христианская опытность, потребна была некая мудрость, посещающая личность свыше, которая позволяла бы ей отличить одно от другого и найти безошибочный путь исполнения закона любви. В поведении Калашникова присутствует твердая, неколебимая убежденность в высшей правоте своих действий, отражающая присутствие в нем такой мудрости. Он с невозмутимым спокойствием отправляется на кровавый поединок, с уверенностью просит милости своим близким у грозного царя, с величием духа кладет голову на плаху. Даже кровавый тиран поражается духовному благородству его души. «Хорошо тебе, детинушка <...> что ответ держал ты по совести», — говорит он Калашникову, называя его ласковым словом. В истории столкновения с царским опричником Калашников возвысился до осуществления высшего союза важнейших христианских добродетелей. Именно в силу того, что в трагическое, страшное по своей концентрированности зла время Калашников достиг воплощения закона евангельской любви, он и остается в народной памяти.



Хоронят московского купца на перекрестке трех дорог — «Тульской, Рязанской, Владимирской», — чтобы могила его, как могила народного героя, обозревалась всеми и была напоминанием для нации о человеке, который в эпоху рабского молчания и всеобщей нравственной подавленности не побоялся безбоязненно возвысить свой голос в защиту правды перед лицом грозного тирана, а также сумел достичь той жертвенной любви, которая в сознании русского человека всегда занимала место абсолютной ценности. Русский человек хранит в своей душе память о поединке правдолюбивого и по-христиански сострадательного купца. Поступок Калашникова и живая память о нем являются подтверждением того факта, что на Руси даже в самое страшное и безнадёжное время в недрах русского народа остаются неуничтоженными нравственные силы, отражающие величие национального духа.

В обращении Лермонтова к этическим ориентирам христианства и заключается принципиальная новизна поэмы «Песня... про купца Калашникова». Если в предыдущих поэмах жертвенная и сострадательная любовь появлялась в произведении в качестве одного из его мотивов, находила отражение во второстепенных образах, то в «Песне...» она воплощена в центральном герое, заявлена здесь как основная, стержневая тема. Своими предыдущими поэмами, такими как «Ангел смерти», «Литвинка», «Хаджи Абрек», Лермонтов, развенчивая романтического героя байроновской традиции, тем самым приближался к положительным основам бытия. «Песней про купца Калашникова» поэт делает сразу два шага в приближении к подлинным, жизнеутверждающим ценностям. С одной стороны, он находит неподдельный героизм в жертвенной любви, провозглашаемой Евангелием, а с другой — обретает нравственное величие души в самой заурядной действительности, обретает ее среди тех, кто не претендует на роль исключительной личности, кто менее всего ощущает себя таким избранником, на которого указывает перст Божий, и кто никак не противопоставляет себя окружающей жизни.

Христианская направленность поэмы выразила себя еще и по-другому. Противостояние личности злу у Лермонтова — это всегда вопрос жизни и смерти. Как правило, в его произведениях исход борьбы имеет для героя трагический характер. «Песня про купца Калашникова» — одно из немногих произведений в творчестве Лермонтова, в котором смерть героя, вставшего на защиту поруганной справедливости, находит отклик в сердцах благодарных потомков. Память о Калашникове бережно сохраняется в последующих веках. Инерция зла в произведении преодолевается совокупным религиозным опытом народа. Кленовый крест над могилой героя как символ христианской победы над злом становится местом всенародного почитания:

Пройдет стар человек — перекрестится,  
Пройдет молодец — приосанится.  
Пройдет девица — пригорюнится,  
А пройдут гуляры — споют песенку.

(II, 431)

Поэма заканчивается жизнеутверждающим гимном «*всему народу христианскому*», который хранит убежденность в конечном торжестве правды и любви, основанной как на обетовании Христа, так и на непреложной практике его духовной жизни. Эта духовная убежденность, казалось бы, бесправного и приниженного народа, нашедшая свое выражение в фольклорной песне, оказывается гораздо устойчивее, жизненнее, вековечнее, чем уверенность грозного притеснителя в правоте своих жестоких деяний, в незыблемости своего произвола, в абсолютной безнаказанности своего деспотизма. Поэма явилась свидетельством того, что сакральный опыт духовной жизни был для Лермонтова важнее и существеннее, чем неумолимая, беспощадная логика исторического существования. В этом отношении «Песня про купца Калашникова» стала предвестником вершины поэмого творчества Лермонтова — поэмы «Демон».

### «ВЕЛИКИЙ ЖИВОПИСЕЦ РУССКОГО БЫТА» («Тамбовская казначейша»)

В своей первой ссылке на Кавказе поэт пробыл недолго, чуть больше полугода. Большую часть времени этой ссылки Лермонтов провел на лечении в Пятигорске и в военных действиях участия не принимал. Одиннадцатого октября 1837 года прапорщик Лермонтов благодаря хлопотам своей влиятельной бабушки был переведен в Гродненский гусарский полк, расквартированный в 60 километрах от Новгорода. Но и здесь поэт не задержался. Всего два месяца он провел в Селищенских казармах Гродненского полка. В начале апреля 1838 года был опубликован высочайший приказ о переводе корнета Лермонтова на прежнее место служения, в лейб-гвардии Гусарский полк. А в конце апреля Лермонтов был уже в Петербурге.

Во время этой кавказской ссылки в душе Лермонтова произошел какой-то надлом, который можно было бы обозначить как окончательную утрату перспективы дальнейшей жизни. Внешне в нем как будто совершился даже поворот к лучшему. «Он стал тише, гораздо солиднее» — такое впечатление сложилось у Е. А. Верещагиной после

встречи с поэтом в Петербурге<sup>32</sup>. Но это была только видимость. То, что казалось спокойствием и солидностью, на самом деле было полной утратой вкуса к жизни. Лермонтов никому не говорит прямо о своем душевном состоянии, но оно сквозит сквозь строки его писем тех лет. Поэт нигде не может найти себе места. Приведем некоторые цитаты из его писем. «Надеюсь порядком поскучать все время, покуда останусь на водах, — пишет он М. А. Лопухиной из Пятигорска, где проходил курс лечения, — и хотя очень легко завести знакомства, я стараюсь избегать их. Ежедневно брожу по горам, и одно это укрепило мне ноги; поэтому я только и делаю, что хожу: ни жара, ни дождь меня не останавливают... Вот примерно мой образ жизни, милый друг; не так уж это хорошо; но... как только я выздоровлю, то отправлюсь в осеннюю экспедицию против черкесов, когда Государь будет здесь» (IV, 595). В письме своему другу Святославу Раевскому Лермонтов, подробно перечисляя все свои перемещения по Грузии и делясь своими планами ехать в Мекку и Персию, заключает свой рассказ так: «Ты видишь из этого, что я сделался ужасным бродягой, а право, я расположен к этому роду жизни» (IV, 598). Лермонтов не чувствует в себе привязанности к определенному месту или роду деятельности и, несомненно, не признаваясь ни себе, ни своему другу, тяготится этим. Из письма к М. А. Лопухиной: «Пишу к вам, милый друг, накануне отъезда в Новгород (в Гродненский полк. — *и. Н.*); я все поджидал, не случится ли со мною что-нибудь приятное, чтобы сообщить вам, но ничего такого не случилось, и я решаюсь писать вам, что мне смертельно скучно. <...> Я порядком пал духом и хочу даже... как можно скорее бросить Петербург и отправиться куда бы то ни было...» (IV, 603).

Приехав в Гродненский полк, поэт и здесь не может избавиться от поселившегося в нем настроения. Находясь в полку, «Лермонтов был скучен и угрюм и, посещая чаще других баронессу Сталь фон Гольдштейн (жену дивизионного командира), обыкновенно садился в угол и молча прислушивался к пению и шуткам собравшегося общества»<sup>33</sup>. Даже приезд из ссылки в Петербург не вызвал в нем перемены. «Я здесь по-прежнему скучаю, — пишет он Святославу Раевскому из Царского Села, — как быть? покойная жизнь для меня хуже. Я говорю *покойная*, потому что ученье и маневры производят только усталость. Писать не пишу, печатать хлопотно, да и пробовал, но неудачно» (IV, 606). Столичная жизнь в настроении поэта также мало что меняла. Лермонтов по приезде в Петербург, как выражался сам, «пустился в *большой свет*;

<sup>32</sup> Захаров В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. С. 288.

<sup>33</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 283.

в течение месяца на меня была мода, меня буквально разрывали». Этот успех забавляет поэта и тешит его самолюбие, но при этом сердце его остается безучастным, а рассудок — холодным. «Весь этот свет, — продолжает он свое письмо М. А. Лопухиной, — который я оскорблял в своих стихах, старается осыпать меня лестью; самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихи и хвастаются ими, как величайшей победой. Тем не менее я скучаю. Просился на Кавказ — отказали. Не хотят даже, чтоб меня убили» (IV, 609).

В этом же письме Лермонтов называет себя «несчастнейшим человеком», который вынужден гоняться «за удовольствиями, чтобы скучать, и слоняться по гостиним <...> когда там <...> ничего интересного». Зачем он это делает? Поэт, склонный к самокритичности, объясняет это только своим неистребимым тщеславием, но он лжет и М. А. Лопухиной, и самому себе. Жизнь, какая бы она ни была, властно манит его к себе. Он не может отделаться от ее притягательности. Еще раньше, в сентябре 1832 года, он признавался все той же Лопухиной: «...я отнюдь не разделяю мнения тех, которые говорят, будто жизнь всего только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту! Я никогда не смогу отрешиться от нее настолько, чтобы от всего сердца презирать» (IV, 554). Поэт, не находя в себе достаточных сил оторваться от великосветских салонов, чувствует себя обреченным на пустое, бессодержательное вращение в них. «Парады и разводы для военных, придворные балы и выходы для кавалеров и дам, награды и торжественные сроки праздников 6 декабря (именины государя. — *и. Н.*), в Новый год и в Пасху, производство в гвардейских полках и пожалование девиц во фрейлины, а молодых людей в камер-юнкеры — вот и всё, решительно всё, чем интересовалось это общество, представителями которого были не Лермонтов и Пушкин, а молодцеватые Скалозубы и всепокорные Молчалины», — так характеризовал эту среду князь А. И. Васильчиков<sup>34</sup>. Это положение, в котором поэт пребывает, бесконечно мучает его и усугубляет в нем ощущение своей ненужности (надо сказать, что князь Александр Илларионович Васильчиков, впоследствии секунданта на дуэли Лермонтова с Мартыновым, был одним из немногих, кто ближе всех подошел к тайне личности Лермонтова. В своих мемуарах он писал о нем: «Лермонтов не принадлежал к числу разочарованных, озлобленных поэтов, бичующих слабости и пороки людские из зависти <...> Вращаясь в среде великосветского общества, он глубоко и горько сознавал его ничтожество и выражал это чувство не только в стихах ("Печально

<sup>34</sup> Гуляров Е., Карпунин О. Лермонтов в жизни. Калининград, 1998. С. 207.

я гляжу на наше поколение”), но и в ежедневных, светских и товарищеских своих сношениях»<sup>35</sup>).

Чем же объяснить тот душевный надлом, который произошел в душе Лермонтова? Ведь, казалось бы, он стал общепризнанным поэтом России, достиг широкой известности и славы. Как представляется, этот надлом исподволь подготавливался складом его чуткой и ранимой души, а также всем предыдущим ходом его жизни. Однако сокрушительный удар был все же нанесен событиями января-февраля 1837 года. Поэт, во-первых, глубоко переживал смерть Пушкина. Нет, отнюдь не в личном плане, ибо Лермонтов не был знаком с ним лично. Она сокрушила его в другом. Проницательный ум Лермонтова не мог не увидеть во всем происшедшем одной характерной черты российской жизни. Трагическая гибель Пушкина свидетельствовала о полной незащищенности, на которую была обречена жизнь великого дарования в России. Она также говорила и о той совершенной безнаказанности зла, которое легко может быть направлено против гения. От этой страшной правды, стоявшей за убийством Пушкина, Лермонтов уже никогда не сможет прийти в себя. С этого же момента он уже осознал и отчетливо увидел и другую правду, которую ранее только предугадывал своей удивительной интуицией: неизбежность своего столкновения с великосветским обществом и кровавую развязку этого столкновения. С другой стороны — и это тоже стало предметом его горьких раздумий, — сосланный на Кавказ поэт убедился в абсолютной невозможности изменить хоть что-либо в общественном сознании силой своего поэтического слова. Неимоверно трудно было продолжать жизнь с таким безмерно тяжким грузом. С этих пор Лермонтову оставалась только одна сфера, в которой он ненадолго обретал самого себя — его принадлежность литературному творчеству. Только за рабочим столом он и приходил в прежнее оживление, уходя в иной мир, но и оно оставляло его тотчас же по окончании работы. В этот период, о котором идет речь, Лермонтов как раз и создает поэму «Тамбовская казначейша», продолжающую тему, затронутую поэтом в «Песне про купца Калашникова» (точная дата ее написания не установлена, предполагают, что она написана в 1837–1838 годах).

Такие поэмы, как «Ангел смерти», «Литвинка», «Хаджи Абрек», были посвящены развенчанию романтического героя. В «Песне про купца Калашникова», как можно было видеть, поэт на почве фольклорно-исторического материала обращался к поиску и декларированию положительной системы жизненных ценностей. В «Тамбовской казначейше» он затрагивает вопрос, в чем может заключаться и проявлять себя

<sup>35</sup> Там же. С. 210, 211.

неподдельное, ненадуманное, свободное от романтического глянца, величие человеческой души. Но для его решения в отличие от «Песни про купца Калашникова» Лермонтов использует материал современной ему действительности.

Героем своей новой поэмы он выбирает представителей русской глубинки, людей глухой провинции, далеких от поэзии и проводящих свою жизнь в занятиях достаточно бессодержательных и пустых. Скука и будничность — главные отличительные особенности жизни тамбовских обывателей. С легкой иронией, в шутилом тоне Лермонтов описывает их быт, нравы и неизменный, довольно примитивный круг интересов. Муж героини, тамбовский казначей Бобковский, — шулер, скряга и циник, проводящий время за карточной игрой во «всегдашнем» окружении губернского врача, судьи и исправника. Его супруга, Авдотья Николаевна, тамбовская казначейша, — миловидная барынька, томящаяся душевной примитивностью своего немолодого мужа и мечтающая за своей «вечной канвой» о красивых сердечных приключениях. Влюбленный в нее штаб-ротмистр Гарин — армейский кутила, повеса и верхогляд, с постоянством ищущий в жизни только развлечений. Знакома читателя с историей взаимоотношений Авдотьи Николаевны и Гарина, повествователь отмечает их трафаретный, банальный характер. Казначейша увлечена внешним блеском заезжего офицера. «Ей дома целу ночь всё снилось / бряцанье сабли или шпор», — кратко замечает автор о ее чувстве, не находя нужным говорить о нем более пространно. В свою очередь, штаб-ротмистр объясняется в любви казначейше вычурно, неестественно, расхожими литературными штампами, почти по-хлестаковски:

Ах, вы еще не испытали,  
Что в страсти значит день, что час!  
<...>  
Ничто, ничто не страшно мне;  
Презренье светской болтовне —  
Иль я умру от пистолета...

(II, 451)

Перед взором читателя возникает картина в гоголевском вкусе, на которой изображены персонажи ничем не примечательные, почти комедийные.

Но удивительно и совсем не характерно для «вечно мятущегося» и «вечно беспокойного» Лермонтова то, что этот убогий, провинциальный мирок не становится предметом авторского сарказма, авторской уничтожающей насмешки, объектом того «отчуждения», которое



является обычным для идеалистически настроенной личности, тяготящейся приземленностью окружающих ее обывателей и задыхающейся в атмосфере мелочности людских интересов. Романтическому герою свойственно было бегство из такого мира. Здесь же автор, хотя и иронизирует над этим мирком, но своей иронией не противопоставляет себя ему, не унижает его своей категоричной оценкой, не превозносится над ним беспощадным судом. И даже более того — в нескольких местах он сравнивает самого себя с одним из представителей тамбовского общества, находит в себе то, что роднит его с ним. Вводя в рассказ штаб-ротмистра Гарина, повествователь завершает портрет своего влюбленного героя следующим признанием:

Таков-то был штаб-ротмистр Гарин:  
По крайней мере мой портрет  
Был схож тому назад пять лет.

(II, 442)

И в другом месте рассказчик замечает, что и он, как и его герой, *«жить спешил в былые годы»*, что и он, подобно Гарину, некогда был приверженцем «свободной» любви, попирая *«законы мудрые природы»*, в результате чего утратил свежесть души и пришел к преждевременной душевной опустошенности.

Впрочем, уже в самом начале поэмы, в ее посвящении Лермонтов заявляет себя сторонником пушкинского взгляда на мир, пронизанного началом нетребовательного снисхождения к людям, терпимого отношения к их слабостям и немощам. *«Пишу Онегина размером»*, — говорит он в обращении к читателю. За этой изначальной отсылкой к Пушкину стоит, конечно, нечто большее, чем авторское указание на особенность стиля «Тамбовской казначейши». «Писать Онегина размером» означало для Лермонтова «смотреть на изображаемую действительность не с холодным и отстраненным вниманием, а сквозь призму просветленного пушкинского чувства». Человеческие недостатки, проза будничного существования в глазах великого гуманиста не обесценивали ни человеческой личности, ни самой жизни в целом, не заслоняли собой ее неповторимости. Более того, именно в средоточии прозаического существования Пушкин и находил подлинную поэзию. Он видел ее в красоте естественного чувства, в простоте движений человеческого сердца, в живой и непосредственной искренности душевных переживаний. Поэт в высшей степени доверительно относился к человеческой природе, не мучась болезненно ее несовершенством, не угнетаясь безысходно ее изъянами. На несовершенство человека, которому

в равной мере наряду со всеми был подвержен и сам, поэт смотрел как на неизбежного спутника существования. Он полагал, что, несмотря на поврежденность грехом, свою сущность душа проявляет все-таки в стихии добра. Такое понимание человеческой души было в нем следствием ее глубокого знания. Именно из этих источников проистекала пушкинская, как говорил Белинский, «ледеющая душу гуманность».

Не чужд этой гуманности, имевшей те же истоки, что и пушкинская, и Лермонтов. Это доказывается не только и не столько «Онегина размером», которым написана «Тамбовская казначейша», но и ее идейным замыслом. Ее героиня, оставаясь рядовыми провинциалами, неожиданно совершают поступки, возвышающие их над уровнем жизни «тамбовской» России, вскрывают в себе то начало естественного добра, которое, по мысли поэта, заключено в человеческой природе.

Прежде всего это относится к самой тамбовской казначейше. Говоря о страсти к картежной игре мужа Авдотьи Николаевны, *«старика угрюмого с огромной лысой головой»*, рассказчик доводит цинизм этого человека до критической отметки, до невероятных размеров. Бобковский застаёт Гарина стоящим на коленях перед собственной женой, но, будучи не в силах удержаться от партии в *«вистик»*, приглашает его к зеленому столу в день своих именин. Даже прожженный кутила Гарин не может поверить в то, что в действиях старого казначея нет подвоха. Он готовится к дуэли, а когда Бобковский как ни в чем не бывало, приветливо и радушно встречает его в своем доме, про себя называет его *«Иудой»*. С этим-то картежным *«Иудой»*, готовым продать душу за партию в *«вистик»*, вынуждена жить в замужестве Авдотья Николаевна. Жизнь с таким человеком не могла не обернуться для нее тяжким, безысходным страданием из-за хронического недостатка любви. Казалось бы, отношения с молодым и привлекательным уланом в ее случае были совершенно неизбежны, так как у несчастной казначейши не было никакой внутренней самозащиты не только от любовного натиска штаб-ротмистра, но и от собственного чувства, стихийно развивавшегося на почве нереализованной потребности в любви. Однако в самую решительную минуту страстного объяснения ею внезапно овладевает стыдливость, и Авдотья Николаевна решительно отталкивает от себя предмет своих тайных желаний. Святость брачного соединения, пусть даже неудачного, оказывается для нее выше женской потребности любить. Был бы неувидителен и не имел бы никакой цены ее поступок, если бы Авдотья Николаевна не имела способности увлечься. Но Лермонтов, дабы подчеркнуть нравственную высоту поступка своей героини, наделяет ее живым сердцем, которое *«боится»* мысли о недолжной любви и в то же время ее *«ласкает»*.



А когда казначей проигрывает ее в карты, Авдотья Николаевна, пораженная исключительным вероломством своего мужа, без всяких малодушных «упреков, жалоб, слез» разрывает с ним все отношения. Инерция человеческой привязанности, равно как и привычка размеренной провинциальной жизни, не усыпили в ней прямодушия, решительности характера и благородства сердца. На домогательства Гарина она отвечает категоричным отпором, а на беспримерное унижение со стороны мужа — инстинктивным жестом безотчетного негодования. В исключительно трудную минуту в казначейше не нашлось места слабОВОЛЬНОЙ размягченности души. Не оказалось в ней и рабской, приспособленческой готовности молчаливо сносить любое унижение. Эти-то черты и становятся предметом авторского восхищения.

В равной мере проявил неожиданную способность к глубокому чувству и штаб-ротмистр Гарин. Принимая условия картежного пари, выставленного старым опытным игроком, он подвергал себя немалому риску. В случае проигрыша, который был весьма вероятен, он должен был выплатить своему партнеру огромную денежную сумму, равную стоимости всего (!) казначейского имущества. Если учесть тот факт, что улан

...всё отцовское именье  
Еще корнетом прокутил;  
С тех пор дарами Провиденья,  
Как птица Божия, он жил, —

(II, 440),

то станет понятно, какой беспрецедентной опасности он себя подвергал, соглашаясь на условия, предложенные Бобковским. Однако и выигрыш в равной степени не сулил бесшабашному штаб-ротмистру радужной перспективы. Ибо в этом случае он был бы обязан навсегда расстаться с тем, что дороже всякого имущества — со своей уланской свободой. Получается, что в рискованной талье с казначеем не было никакого смысла. Можно, конечно, сделать предположение, что в легкомысленном улане вспыхнуло безрассудное желание проучить бездушного казначея, по-гусарски поглумиться над ним, но остановиться на нем не позволяет текст поэмы. После выигрыша Гарин, подхватив свою «добычу дорогую», отправляется домой, забыв «расчеты, саблю, шапку». Гарин не обращает внимания на крупный денежный выигрыш. Таким выигрышем в его глазах была сама Авдотья Николаевна. Из этой детали рассказчика становится очевидным, что только потребность защитить несчастную жертву вероломного предательства и возникшая

подлинная любовь к ней руководили Гариным в тот момент, когда он принимал фантастический по своей жестокости вызов тамбовского казначея.

Поэма «Тамбовская казначейша» обнаруживала неожиданную грань лермонтовской души. Лермонтов, «холодный скептик» и «безнадежный пессимист», со своим аналитическим складом ума все подвергавший беспощадному отрицанию, вдруг обнаруживает подлинное благородство там, где, скажем, Гоголь увидел бы только повод для горького, обличительного смеха. Он находит его в среде полукомической, в личностях, проводивших жизнь самую прозаическую и обыкновенную, являвшихся частью обывательского мира. Уже в «Песне про купца Калашникова» поэт увидел в московском купце, не противопоставлявшем себя окружающему миру, подлинное величие души. В «Тамбовской казначейше» он продолжает и углубляет эту линию. Он находит неподдельное благородство душ в русской провинции, в тамбовской глуши, среди прозаических персонажей, не только не противопоставлявших себя обывательскому кругу, но и в потоке повседневной жизни ничем не отличавшихся от него. Оказывается, Лермонтов как человек, наделенный особой способностью пронизательного наблюдения, не только не искажал в своем сознании окружавшую его действительность, как бы оценивая ее через призму своего «сильно романтизированного» «я» и погрешая пристрастным субъективизмом в своих взглядах на жизнь. Он умел подмечать проявление человеческого достоинства там, где обыватель нашел бы лишь повод к сплетням, клевете и пересудам, а писатель критического направления — причину для безотрадного и скорбного обличения.

В «Тамбовской казначейше» Лермонтову необходимо было показать читающей публике, какой нравственный потенциал может иногда таить в себе самая обыденная жизнь, какое душевное благородство может обнаружить в себе самая прозаическая душа. Н. В. Гоголь говорил, что в Лермонтове «готовился будущий великий живописец русского быта»<sup>36</sup>. Он был совершенно прав в этом утверждении. Однако бытописательский талант Лермонтова проявился вовсе не в том, что в поэме «Тамбовская казначейша» он оставил читателю яркие и точные зарисовки жизни русского провинциального города. Поэт верно и безошибочно угадал одну из основных особенностей русского характера: умение русского человека сохранять в себе под покровом самого невзрачного существования благородство и правдивость души.

<sup>36</sup> Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Н. В. Гоголь. Собр. соч.: в 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 365.

В конце поэмы Лермонтов иронизирует над вульгаризированным вкусом читателей, не желавших искать в литературе отражения объективной правды жизни, а усвоивших привычку потреблять литературную продукцию, изобилующую избитыми романтическими стандартами:

Повсюду нынче ищут драмы,  
Все просят крови — даже дамы.  
А я, как робкий ученик,  
Остановился в лучший миг;  
Простым нервическим припадком  
Неловко сцену заключил...

(II, 460)

Эта ирония не означала окончательного разрыва Лермонтова с романтической школой, с романтической традицией. Впереди поэта ждут последняя, восьмая, редакция «Демона» и поэма «Мцыри». Творческую эволюцию Лермонтова, в отличие от пушкинской, невозможно представить в виде поступательного движения от поэм романтических к поэмам реалистического характера. У Пушкина на смену поэмам южного цикла пришли такие поэмы, как «Граф Нулин», «Домик в Колонне», «Полтава», «Медный всадник». Эти поэмы явились признаком решительного разрыва с романтизмом и окончательного поворота Пушкина в сторону реализма. Совсем не то у Лермонтова. После произведения зрелого реализма, отличавшегося литературным совершенством и безупречностью, которое он создает без всякой предварительной подготовки, он мог вновь возвратиться к романтизму и создать на этом поприще два поэмных шедевра. Поэма «Тамбовская казначейша» свидетельствовала, что для Лермонтова романтизм как направление в искусстве никогда не являлся самоцелью, не был литературным увлечением и не выполнял роль необходимого этапа в его этическом и эстетическом созревании. Он оставался тем направлением, в рамках которого Лермонтов на протяжении всей своей творческой деятельности осуществлял попытку глубокого и серьезного размышления о закономерностях внутренней жизни человека. В рамках метода, выработанного романтизмом, поэт ставил и решал проблемы и вопросы отнюдь не романтического характера. Романтизм в ряде случаев был для него только лишь внешней канвой, тем обрамлением, в которое он помещал свои зрелые и правдивые наблюдения над человеческой душой, земным бытием в целом.

Вместе с тем романтизм не был тем необходимым и оптимальным литературным методом, посредством которого поэт с исчерпывающей полнотой выражал свое поэтическое «я». Романтизм не сковывал его

творческой свободы, не тяготел над ним. Когда Лермонтов испытывал потребность отразить те особенности мироощущения и мироотношения, для которых жанр романтической поэмы оказывался непригодным, он с легкостью и без всякого насилия над собой обращался к правилам реалистического письма. Для него было характерно синхронное существование как в романтической, так и в реалистической традиции. В нем не было предпочтения одного в ущерб другому, он не поддерживал тезиса о превосходстве реализма над романтизмом. Оба метода занимали одинаково необходимое место в его творческой лаборатории, и в равной мере он пользовался тем и другим в соответствии с поставленными перед собой творческими задачами. В его творчестве имеются литературные образцы, в которых компоненты поэтики романтизма тесно, а главное — в высшей степени органично переплетаются с принципами реалистического письма. Ярким примером такого гармоничного соединения приемов романтизма с особенностями реалистического изображения в пределах одного произведения является поэма «Демон».

## ЛИЧНОСТЬ ПЕРЕД ЛИЦОМ ДЕМОНИЗМА («Демон»)

Поэма «Демон» — одна из самых сложных не только в творчестве М. Ю. Лермонтова, но, пожалуй, и во всей нашей литературе. Поэт начал работу над ней в 1829 году, а окончил ее только через десять лет, в феврале 1839 года. Он постоянно возвращался к своему творению и никак не мог отрешиться от сюжета этого произведения. Вероятно, этот сюжет заключал в себе нечто важное для Лермонтова, если он никак не мог расстаться с идеей воплощения своего замысла.

Дореволюционные исследователи, внесшие определенный вклад в изучение творческого наследия Лермонтова, говорили о близости главного героя поэмы к ее создателю. «В Демоне Лермонтовым <...> начертан собственный портрет автора», — писал, к примеру, В. Спасович<sup>37</sup>. Д. Овсянко-Куликовский утверждал, что «герою поэмы, демону, Лермонтов приписал свои собственные психологические черты — настроения, страсти, душевные муки»<sup>38</sup>. «Демон Лермонтова

<sup>37</sup> Спасович В. Байронизм Лермонтова // Вестник Европы. 1886. Т. 2. № 4. С. 534.

<sup>38</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. М. Ю. Лермонтов. К столетию со дня рождения великого поэта. СПб., 1914. С. 11.

отличается от других образов злого духа многими чертами, свойственными самому поэту», — настаивал другой критик<sup>39</sup>.

В автопортретности Демона дореволюционные исследователи видели основной смысл поэмы. По их мнению, Лермонтов не просто создавал свой портрет, стараясь запечатлеть свой облик, свою яркую индивидуальность, а посредством литературного творчества избавлялся от плена навязчивых идей и преследовавших его фантомов. Демон — ирреальный образ, от которого поэт искал освобождения посредством его поэтического воплощения. Многие дореволюционные исследователи считали, что иной мотивации, кроме психологической, у Лермонтова при написании поэмы не было. Они априорно полагали, что никакой идейной нагрузки образ Демона в себе не несет. Таким образом, сторонники «биографического» метода, низводившие поэму до уровня психологического феномена, отказывали ей не только в концептуальности, но и в каком бы то ни было идейном содержании.

При этом поэме отказывали в самобытности, упрекали автора в заимствованиях, а также указывали на неясность, незавершенность ее главного персонажа, то есть Демона. «Нет никакого сомнения, — утверждал С. С. Дудышкин, — что Лермонтов сам себе не уяснил в “Демоне” тот идеал, к которому он стремился. “Демон” вдохновлен “Каином”. Этой драматической мистерии Байрона Лермонтов подражал во всем: в характере и описании Демона (у Байрона Люцифер), во взгляде на мир и на источник зла в мире, обществе и в самом действии демонических сил на природу человека»<sup>40</sup>. «Поэма не представляет целого, с строго обдуманной и необходимыми частями, — писал другой исследователь творчества Лермонтова, — в ней слиты многообразные элементы, в сущности не стоящие в логической связи между собой. Роскошные картины природы не необходимы для истории Демона и Тамары, еще менее необходимы описания кавказской жизни. Даже самая история Демона и Тамары не представляет последовательного целого, и характеристика Демона мало вяжется с его любовью и проявлениями этой любви к Тамаре»<sup>41</sup>. К этому же выводу впоследствии склонялись и некоторые исследователи русской эмиграции, например К. В. Мочульский. «Образ Демона, — пишет он, — до конца остался неясным Лермонтову. Он подчеркивает искренность его любви, его

<sup>39</sup> Закржевский А. Лермонтов и современность. Киев, 1915. С. 100.

<sup>40</sup> Дудышкин С. С. Материалы для биографии и литературной оценки Лермонтова // Лермонтов М. Ю. Соч. 2-е изд. СПб., 1863. Т. 2. С. XXX–XXXVI.

<sup>41</sup> Введенский А. И. Общественное самосознание в русской литературе: критические очерки. СПб., 1900. С. 68.

обращения к “добру”, его раскаянья, а вместе с тем дает понять, что его вдохновенные и пламенные речи были только соблазном и обманом. <...> Мы так и не знаем, к чему стремится Демон: спасти себя любовью чистой девушки или погубить ее своими коварными соблазнами»<sup>42</sup>.

Родоначальником «биографического» метода в подходе к «Демону» явился Н. В. Гоголь. В своей книге «Выбранные места из переписки с друзьями» он пишет: «Признавши над собой власть какого-то обольстительного демона, поэт покушался не раз изобразить его образ, как бы желал стихами от него отделаться. Образ этот не вызначен определенно, даже не получил того обольстительного могущества над человеком, которое он хотел ему придать»<sup>43</sup>. В своей трактовке поэмы сторонники «биографического» метода опирались на признание самого Лермонтова, которое он сделал в «Сказке для детей». «Этот демон, — пишет Аполлон Григорьев, — был, по признанию самого поэта, “странный бред”, от которого сам он отделался стихами»<sup>44</sup>. При таком понимании образа Демона возникает закономерный вопрос: если Лермонтов и в самом деле «отделался» от демона стихами, то почему тогда его образ так и не получил завершеного и обьективированного характера? Почему он несет в себе противоречивость, а на всей поэме лежит печать загадочности? Одно из двух: или, несмотря на все титанические усилия поэта, окончательного и полного «освобождения» все-таки не произошло, и тогда он оговорил самого себя в «Сказке для детей», или же смысл поэмы «Демон» следует искать совершенно в другом направлении.

В «биографическом» подходе нерешенным становится и другой вопрос. Проблема демонической власти над личностью наиболее сильно волновала поэта в ранний период творческой деятельности. Этот факт его духовной жизни отразился в таких стихах, как «Демон», «Мой демон» и др. Однако, занимая важное место в литературной деятельности Лермонтова, проблема демонизма все же не является основной, стержневой темой его творчества. На протяжении своей жизни поэт написал немало произведений, свидетельствующих о том, что демоническое влияние в определенные моменты жизни не имело над ним никакой власти и никак не определяло его внутреннего состояния. Между тем над поэмой «Демон» Лермонтов работал всю жизнь. Трудно предположить, что гениальный художник, непревзойденное мастерство которого является общепризнанным фактом, всю жизнь занимался

<sup>42</sup> Мочульский К. В. Великие русские писатели XIX века. СПб., 2000. С. 75.

<sup>43</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 364–365.

<sup>44</sup> Григорьев А. Русская литература в 1851 году // Сочинения М. Ю. Лермонтова. М., 1915. Т. VI. С. 187.

только тем, что пытался нарисовать свой образ. И, несмотря на свою уникальную одаренность, так и не смог этого сделать с присущим ему совершенством. Получается, что даже в годы творческой зрелости и литературного совершеннолетия ему так и не удалось воплотить свой портрет, над которым он трудился более десяти лет, без досадных противоречий, без заимствований, без какой-то ученической незавершенности, свойственным начинающим литераторам. Мог ли подобный творческий «казус» иметь место в судьбе автора таких совершенных творений, как, например, поэма «Мцыри», роман «Герой нашего времени» и других шедевров литературного искусства?

Было бы ошибкой отвергать в образе Демона наличие автопортретности, присутствие которой особенно сильно в ранних редакциях поэмы. Но и сводить содержание ключевого произведения всего творчества поэта к автобиографичности значило бы впасть в другую крайность и погрешать против истины. Как справедливо указывал К. Н. Григорьян, «Демон отражает, хотя и существенную, но лишь одну сторону мирозерцания поэта»<sup>45</sup>. Следует признать, что так называемый биографический метод в трактовке «Демона», сторонниками которого были весьма уважаемые исследователи, не отвечает требованиям объективной, непредвзятой оценки творчества великого поэта, не соответствует закономерностям его внутреннего развития и насколько не приближает читателя к пониманию одного из самых значительных произведений русской литературы.

Не все критики XIX века были единодушны в скептическом отношении к поэме «Демон». Особое место в оценке поэмы принадлежит В. Г. Белинскому. Он отметил пафос протеста во имя свободы и прав личности, содержащийся в центральном образе лермонтовской поэмы, тот «энергетический потенциал дерзания и борьбы»<sup>46</sup>, который является необходимым условием исторического прогресса. Белинский заложил основу другой, оказавшейся гораздо более устойчивой, литературоведческой традиции в трактовке «Демона» и обозначил линию, которая будет подхвачена и развита целым рядом послереволюционных исследователей. Вместе с тем, как и сторонники «биографизма» Демона, Белинский отказывал поэме в художественном достоинстве и говорил о ее незавершенности. «Это не художественное создание в строгом смысле искусства», — указывал он<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. С. 172.

<sup>46</sup> Михаил Лермонтов: pro et contra. СПб., 2002. С. 17.

<sup>47</sup> Белинский В. Г. Стихотворения Лермонтова // Сочинения М. Ю. Лермонтова. Т. 6. С. 182.

Определенным этапом в переосмыслении поэмы стала критическая оценка творчества и личности Лермонтова, сделанная символистами. Они первыми обратили внимание на то, что в лирике поэта, и в частности в поэме «Демон», раскрывается подлинная драма его души. «Для них (символистов. — и. Н.) овладевшее им (Лермонтовым. — и. Н.) настроение было не поэтической позой (пусть даже подкрепленной сильными эмоциями), не заимствованием, а подлинно мистическим переживанием»<sup>48</sup>. Владимир Соловьев первым, по замечанию С. Н. Дурылина, «...осознал вопрос о Лермонтове как вопрос религиозного сознания (курсив мой. — и. Н.)»<sup>49</sup>. Это было новое — предельно серьезное и доверительное — восприятие творческого наследия Лермонтова, и в этом заключалась заслуга символистов. Однако в общем и целом символисты были озабочены не столько раскрытием объективного смысла поэтического слова Лермонтова, сколько стремлением сделать его личность пунктом своих религиозно-философских построений. Например, С. Н. Дурылин в то время называл «Демона» «поэмой женского мессианизма»<sup>50</sup>, а взгляд на Лермонтова символиста Д. Мережковского «был вписан в утопическую концепцию всемирной религиозной революции», развернутую в ряде его работ 1906–1910 годов<sup>51</sup>. Символисты были из числа тех, кто рассматривал поэзию Лермонтова, как говорил Б. Эйхенбаум, «импрессионистически, на основе общих предпосылок вкуса или мировоззрения»<sup>52</sup>.

Октябрьская революция привнесла существенные перемены во все сферы русской жизни. Не оказалась исключением из общего правила и литературная критика. В первые послереволюционные десятилетия свобода филологического поиска для исследователей оказалась недоступной. Появились сподручные изобретатели идеологизированных подходов и трактовок, которые усматривали в образе Демона отражение психологии классового врага. «Биографический» метод, содержащий в себе определенную долю правды и крупинцы истины, оказался отброшенным. Даже Белинский оказался проигнорированным. Сторонники нового — социологизированного метода (У. Р. Фохт, С. В. Шувалов) в своих исследованиях проводили мысль о том, что Демон есть «литературное воплощение социального характера аристократа-реакционера

<sup>48</sup> Маркович В. М. Лермонтов и его интерпретаторы // Михаил Лермонтов: pro et contra. С. 24.

<sup>49</sup> Дурылин С. Н. Судьба Лермонтова // Русская мысль. 1914. № 10. С. 8.

<sup>50</sup> Там же. С. 11.

<sup>51</sup> Маркович В. М. Указ. соч. С. 28.

<sup>52</sup> Михаил Лермонтов: pro et contra. С. 476.



30-х годов»<sup>53</sup>. С таким же успехом, замечает В. М. Маркович, «можно было дать лермонтовскому образу другое истолкование, сделать акцент, например, на деклассированности героя и автора»<sup>54</sup>. Эта литературоведческая аракчеевщина, к счастью, просуществовала не очень долго — «к середине 1930-х годов вульгарный социологизм был официально дезавуирован»<sup>55</sup>.

В 1940–1950 годы исследователей, занимавшихся поэмой Лермонтова «Демон», условно можно разделить на два больших лагеря. Одна группа исследователей продолжала линию, намеченную Белинским. Демон — борец, а главная идея поэмы заключается в провозглашении пафоса борьбы. Линия апологии Демона представлена в трудах таких крупных исследователей, как В. А. Мануйлов<sup>56</sup>, Б. М. Эйхенбаум<sup>57</sup>, Д. С. Гиреев<sup>58</sup>, Е. А. Маймин<sup>59</sup>, К. Н. Григорьян<sup>60</sup> и др. Другая группа проводила диаметрально противоположную мысль. Идея развенчания индивидуалистического героя, совершения суда над демонической личностью представлена такими критиками, как С. И. Леушева<sup>61</sup>, С. Ф. Елеонский<sup>62</sup>, А. Л. Рубанович<sup>63</sup>.

Концепции представителей обоих лагерей трудно признать удовлетворительными. У каждой из них имеются свои неустраняемые внутренние противоречия, и ни одна из них не вписывается без диссонанса в текст поэмы, в каждой присутствует момент насилия над поэтическим словом Лермонтова. Если Демон является героической личностью, то как увязать его героизм с тем очевидным и недвусмысленным посрамлением, которым Лермонтов заканчивает его бесславную историю отношений с Тamarой? А если поэма написана только с целью развенчания демонической личности, то почему тогда сильно звучащий финальный акцент поэмы поставлен на судьбе героини? В конце поэмы Тамара не только

<sup>53</sup> Фохт У. Р. «Демон» Лермонтова как явление стиля // Михаил Лермонтов: pro et contra. С. 529.

<sup>54</sup> Там же. С. 42.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Мануйлов В. А. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1939. С. 26.

<sup>57</sup> Эйхенбаум Б. М. «Демон» // Лермонтов М. Ю. Восточная повесть. Л., 1941. С. 51.

<sup>58</sup> Гиреев Д. С. Поэма Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958. С. 21.

<sup>59</sup> Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975. С. 139.

<sup>60</sup> Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. М.; Л., 1964. С. 173.

<sup>61</sup> Леушева С. И. Поэмы Лермонтова «Демон» и «Мцыри» // Литература в школе. 1940. № 1. С. 43.

<sup>62</sup> Елеонский С. Ф. Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962. С. 172.

<sup>63</sup> Рубанович А. Л. Эстетические идеалы М. Ю. Лермонтова. Иркутск, 1968. С. 83.

избавляется от преследований Демона, но и приемлется в содружество ангельских сил, вступает — и теперь уже безвозвратно, без риска вновь подвергнуться демоническому воздействию — в лоно божественной жизни. Лермонтов завершает свою поэму таким образом, что она становится произведением не столько о Демоне, сколько о Тамаре:

Но церковь на крутой вершине,  
Где взяты кости их землей,  
Хранима властью святой,  
Видна меж туч еще поныне.

<...>

Скала утрюмого Казбека  
Добычу жадно сторожит,  
И вечный ропот человека  
Их вечный мир не возмутит

(II, 540–541)

Этот мощный аккорд превращает поэму в грандиозную симфонию о чем-то другом, гораздо более значимом для поэта, чем разоблачение пороков и крайностей индивидуализма. За величественной концовкой поэмы стоит провозглашение ценностей, противостоящих демонической идеологии, демоническому мирозерцанию. Исследователи, отстаивающие мнение о том, что «Демон» написан с целью развенчания демонической личности, безусловно, гораздо ближе к замыслу Лермонтова, чем литературоведы противоположного лагеря, но в своих рассуждениях они проходят мимо чего-то самого существенного в поэме, исключают те немаловажные детали, в которых как раз и содержится главный смысловой акцент произведения. «Демон» явился предсмертным словом гениального поэта, безвременно ушедшего в могилу. Трудно поверить в то, что Лермонтову на пороге перехода в вечность не о чем было поведать человечеству, кроме как о пороках эгоцентризма, безверия и отрицания. Из последующего анализа станет очевидным, что Лермонтов недаром вынашивал «Демона» всю свою жизнь: своей поэмой он обращался ко всему человечеству, и его заключительное слово имеет непреходящее значение для мировой культуры.

В советском литературоведении осуществлялись попытки соединить оба подхода воедино и усматривать в демонизме Лермонтова как отрицательное, так и положительное начало. Они представлены в работах Д. Е. Максимова. В частности, он считал, что «в поэму о Демоне вложена центральная для Лермонтова мысль о красоте и безнадёжности одинокого бунта и о том, что изолированный, бунтующий герой, который противопоставил себя всему на свете, неизбежно испытывает

трагические последствия этого противопоставления»<sup>64</sup>. Такой же точки зрения придерживались и другие исследователи, например А. Д. Жижина, В. И. Коровин, А. М. Гуревич<sup>65</sup>. Но если обе теории, которые филологи попытались свести воедино, оказались несостоятельными, то стоит ли ожидать того, что их сомнительная и всё окончательно запутывающая арифметическая сумма откроет какие-то новые перспективы в постижении лермонтовской поэмы? Исследователи, правда, настаивали на том, что противоречивость главного героя поэмы отражает противоречивость сознания самого Лермонтова. Однако такое объяснение мало что прояснило в «Демоне» и несколько не погасило исследовательского интереса. Поэма продолжает сохранять свою загадочную, притягательную силу, и попыток найти новое, более удовлетворительное ее истолкование не становится меньше.

В работах 1950-х годов о «Демоне» далеко не всегда удается провести четкую грань, отделяющую одну литературоведческую точку зрения от другой. Мысль исследователя зачастую теряется в бесконечных рассуждениях, беспрестанно блуждая от одной особенности поэтики «Демона» к другой, но так и не обретает ясной концептуальности, не приводит читателя к определенному филологическому итогу. Анализ напоминает хождение по замкнутому кругу от пункта обличения крайностей индивидуализма к пункту утверждения красоты демонического мятежа — и обратно. Иногда оно разбавляется утомительным прослеживанием (в который раз) литературных заимствований, из которых ровным счетом ничего не следует. Позиция литературоведа при таком движении мысли становится трудноуловимой, и нередко все размышления завершаются туманными рассуждениями о том, что поэма попросту не была дописана и не получила окончательной редакции.

Осуществлялись в советском литературоведении и попытки преодолеть смысловую непроницаемость лермонтовской поэмы путем ее философского прочтения. Если нет возможности без остатка проникнуть в ее идейное содержание, трактуя Демона как образ мятежного индивидуалиста, героически страдающего муками демонизма, то, может быть, стоит поискать смысл поэмы совсем в другой области, например в философской. Одна из таких работ, посвященных поэме, так и называлась: ««Демон» как философская поэма». Ее автор, Е. Пульхритудова, утверждала, что трагедия Демона — это трагедия познания, а вся поэма

<sup>64</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 80–81.

<sup>65</sup> Жижина А. Д. Эволюция поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»: дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. С. 18–19; Коровин В. И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973. С. 185; Гуревич А. М. Романтизм в русской литературе. М., 1980. С. 83.

представляет собой чуть ли не своеобразный литературный трактат о проблеме гносеологии. Согласно точке зрения исследователя, через попытку овладеть Тамарой Демон, символизирующий собой мир разума, чистого знания, стремится достичь гармонии между познанием и живой жизнью природы, который олицетворяет собой героиня поэмы. В свою очередь и Тамара в контакте с Демоном отстаивает свое право «сомневаться и познавать»<sup>66</sup>. «Но познание жизни и ее противоречивости оказываются губельны для гармонической, естественной натуры. Путем к познанию она овладела, но цена за это — гибель гармонии, цельности, естественности. Иного пути, не тернистого пути познания, по мысли Лермонтова, нет и не может быть в противоречиво устроенном мире»<sup>67</sup>.

Критик начала XX века В. А. Зайцев, не очень благоволивший поэту, писал: «Никто, конечно, не станет доказывать, что лермонтовский Демон сколько-нибудь может олицетворять знание»<sup>68</sup>. К сожалению, уважаемый критик глубоко заблуждался. Нашлись желающие доказать, и не только доказать, но и еще возвести на этом весьма шатком основании концептуальный каркас поэмы, который можно уподобить карточному домику: чуть тронь одну из частей, и все здание мгновенно разрушится. У упомянутого выше представителя школы вульгарного социологизма У. Р. Фохта есть одно справедливое наблюдение, перечеркивающее замысловатые и витиеватые построения Пульхритудовой. Вот оно: «Его (Демона. — *и. Н.*) окружали красота и любовь, наполнявшие его жизнь и вместе с интеллектуальными интересами дававшие ему полное удовлетворение»<sup>69</sup>. Это наблюдение очень верно и соответствует тексту начала поэмы:

Когда сквозь вечные туманы,  
Познания жадный, он следил  
Кочующие караваны  
В пространстве брошенных светил...

(II, 504)

Пребывание в райском блаженстве не только не исключало умственной активности, а даже, напротив, создавало условия, наиболее благо-

<sup>66</sup> Пульхритудова Е. «Демон» как философская поэма // Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения. 1814–1964 / АН СССР. ИМЛИ. М., 1964. С. 92.

<sup>67</sup> Там же. С. 94.

<sup>68</sup> Зайцев В. А. Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок С. С. Дудышкиным // Михаил Лермонтов: pro et contra. С. 227.

<sup>69</sup> Там же. С. 509.

приятные для процесса познания, открывало бесплотному духу широкие перспективы в деле постижения окружающего мира. Более того, только ум, находящийся в состоянии гармоничного единения с Творцом, по мысли поэта, обретает возможность позитивного постижения творения, и только уму, пребывающему в любви, и раскрывается подлинное содержание сотворенного мира (см., например, стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...», в котором через одухотворенную гармонию природы открывается внутреннему взору лирического героя ее Творец). И, напротив, отлученность от Бога оборачивается для Демона утратой переживания сакральности окружающих его миров. Он перестает ощущать неповторимость и грандиозность божественного замысла, а себя самого — частью этого замысла. После отпадения от Бога мир больше не манит его своей тайной, поэтому будущее для него превращается в «веков бесплодных ряд унылый». Вместе с утратой райского блаженства теряет Демон и ту обратную живую связь со вселенной, которая когда-то наполняла его душу счастьем гармоничного с ней единения. Ранее мир был наполнен великим смыслом, а его постижение доставляло радость. Теперь в демонических глазах он лишен своего очарования и уже не может быть объектом свободного творческого познания («И всё, что пред собой он видел, Он презирал иль ненавидел» — II, 507). Теперь и «бегущая комета» не спешит обменяться с отверженным духом «улыбкой ласковой привета». В этом контексте обещания Демона открыть Тамаре «пучину гордого познания» — не более чем одно из завуалированных средств ее обольщения. Всё, что Демон говорит Тамаре, требует предельно критичного отношения, ибо он старается даже свою тоску, свои искренние жалобы на муку демонизма использовать в качестве средства обольщения, стремясь своей откровенностью вызвать в Тамаре сострадание. При этом он прекрасно отдает себе отчет в том, что освобождение от демонизма для него невозможно. Его лживые монологи замешаны на правде для удобства обольщения, его искренность становится орудием тонкого и расчетливого соблазна. Демон понимает, что по-другому такую чистую душу, как душа Тамары, завоевать попросту невозможно.

Были и другие неуклюжие попытки навязать поэме сугубо философское содержание. Так, Б. Т. Удодов усматривал в построении главных образов поэмы наличие гегелевской триады: «Эволюция и Демона, и Тамары во многом совпадает. И в том, и в другом случае она как бы идет по триаде Гегеля: тезис — антитезис — синтез»<sup>70</sup>. (Эти теории

<sup>70</sup> Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 431.

хорошо проанализированы и убедительно отвергнуты как искусственные лермонтоведом А. И. Глуховым<sup>71</sup>.) Другой исследователь, Е. В. Логиновская, обнаружила в поэме еще один философский постулат: «отблеск закона “отрицания — отрицания”, отражающего вечный закон духовной жизни человека»<sup>72</sup>. Знакомясь с историей прочтения лермонтовского «Демона», невольно приходишь к констатации того прискорбного факта, что поэма время от времени оказывалась причиной появления вольных интерпретаций и литературоведческих спекуляций, никак не связанных с ее текстом.

В 1981 году вышла в свет «Лермонтовская энциклопедия», явившаяся определенным итогом лермонтоведческих изысканий, совершавшихся на протяжении довольно длительного времени (в 1991 году она была переиздана без изменений). Главная мысль И. Б. Роднянской, автора статьи о поэме (вычленив которую из тяжеловесных и как будто специально усложненных рассуждений довольно нелегко), заключается в том, что лермонтовская поэма представляет собой преднамеренную противоречивость, двойственность, предполагающую множественность оценок и прочтений. И. Б. Роднянская отмечает «идейную полифонию “Демона”, сосуществование и спор в поэме разных “правд”»<sup>73</sup>, которые принципиально невозможно свести к единому знаменателю. Эта идейная полифония, по мысли исследователя, находится в полном соответствии с поэтическими намерениями Лермонтова, именно в ней он и реализует свой творческий замысел. Таким образом, по И. Роднянской, поэму «Демон» можно смело исключать из разряда произведений искусства, так как в ней авторская позиция становится совершенно неуловимой.

Как представляется, назрела необходимость в выработке принципиально новых подходов к поэме, которые помогли бы преодолеть сложившиеся стереотипы в ее восприятии, вскрыть таящиеся в ней неожиданные глубины и обрести новые горизонты в ее понимании. Любое выдающееся произведение литературы, как и произведения искусства вообще, отражая ту эпоху, в которую было создано, остается явлением общемирового культурного процесса. Помимо эпохального оно включает в себя еще и надвременное, непреходящее содержание, вскрывает те или иные общечеловеческие закономерности бытия, в силу чего переживает свое время и обретает новую жизнь в изменившихся исторических условиях. С этой стороны «Демон» оказалась практически

<sup>71</sup> Глухов А. И. Эпическая поэзия М. Ю. Лермонтова. Саратов, 1982. С. 140–141.

<sup>72</sup> Логиновская Е. В. Поэма Лермонтова «Демон». М., 1977. С. 117.

<sup>73</sup> Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 136.

неизученным. В своем анализе мы предпримем попытку рассмотрения лермонтовской поэмы прежде всего с точки зрения тех вековых вопросов бытия, которые в ней оказались затронутыми.

\* \* \*

Литературоведческая традиция прочно связала образ Демона с личностью поэта. Уже современник Лермонтова известный критик Аполлон Григорьев писал, что «Лермонтов без страха и угрызений, с ледяной иронией становится на сторону тревожного, отрицательного начала в своем “Демоне”, он с ядовитым наслаждением идет об руку с мрачным призраком, им же вызванным»<sup>74</sup>. Эта линия отождествления личности поэта с героем его поэмы от первых литературных критиков тянется к исследователям рубежа веков. В статье о Лермонтове, помещенной в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (1911–1916) и написанной известным литературоведом А. С. Долининым, отмечается: «...с демоном Лермонтов отождествляет себя с самого начала, даже тогда, когда образ его еще колеблется, и он кажется еще порою активным избранником зла». Русский философ, поэт, публицист и литературный критик В. Соловьев считал, что «демоническое сладострастие не оставляло Лермонтова до горького конца»<sup>75</sup>. Тенденция сближения личности Лермонтова с героем поэмы «Демон» прослеживается и в последующих работах, посвященных творчеству гениального поэта.

Советская филология в вопросе соотношения автора поэмы и ее героя в общем и целом осталась на той же позиции, которая была выработана предыдущей литературоведческой мыслью. Так, весьма авторитетный источник, подытоживающий изыскания советского лермонтоведения, пишет: «Последняя редакция “Демона” содержит то же переосмысление индивидуалистической идеи, которое свойственно всему позднему творчеству Лермонтова. Вместе с тем переоценка эта не есть “разоблачение”, дискредитация героя; побежденный Демон остается существом бунтующим и страдающим, а в его богоборческих монологах слышится и непосредственный авторский голос»<sup>76</sup>.

При таком подходе к центральному образу поэмы «Демон» идейный смысл произведения остается закрытым для понимания, а стремление выстроить ясную, стройную концепцию абсолютного или относитель-

ного тождества автора и его героя наталкивается на непримиримые противоречия. Основное из этих противоречий заключается в невозможности увязать авторскую идеализацию героя с тем очевидным посрамлением Демона, с которым читатель сталкивается в финале поэмы. Если в ранних редакциях поэмы побежденный Демон в конце возвышался как над своим чувством к монахине, так и над силой, сыгравшей роковую роль в его судьбе, то в окончательном тексте поэмы происходит обратное. В нем Лермонтов не позволяет Демону проявлять свою власть над героиней и над оберегавшим ее ангелом. Предпринимались попытки рассматривать финал поэмы как необходимую уступку цензуре, на которую якобы пошел поэт для публикации своего произведения, но эти построения слишком несостоятельны, чтобы относиться к ним сколько-нибудь серьезно. С цензурной точки зрения спасение Тамары выглядит, пожалуй, еще более еретично, чем ее отлучение от блаженной вечности, которым заканчивалась поэма в ранних редакциях. Согласно сюжету, героиня гибнет в момент заключения союза с падшим духом, означавшего для нее грубое попрание иноческих обетов. О каком же спасении может идти речь в том случае, когда душа инокини вступает в интимное единение с темной силой и уходит в мир иной, так и не разорвав этой связи? При таком сюжетном повороте избавление героини от божественного правосудия и праведного возмездия могло быть расценено как посягательство на вероучительный строй Православия и слишком вольное обращение с представлениями Церкви о загробной жизни.

Вместе с тем ученые единодушно отмечают совершенство формы лермонтовской поэмы. Но если в смысловом отношении поэма остается неясной и не лишенной противоречий, то каким образом поэту удалось достичь ее художественной безупречности? На чем зиждется безукоризненность формы, если в произведении отсутствует внутренняя целостность, если автору так и не удалось добиться в нем единства мысли?

Как известно, борьба Демона за обладание душой Тамары составляет сюжетную основу произведения. В этом конфликте главных героев поэмы, как и во всяком противостоянии, одна сторона оказывается нападающей, а другая — обороняющейся. Тот, кто нападает, в своем завоевании непременно использует определенную стратегию, изучение которой помогает уяснить характер нападающей стороны. Если Демон — завоеватель (а с этим трудно спорить), то его сущность лучше всего раскроется в том способе борьбы, к которому он прибегает в своем стремлении обладать душой Тамары. В лермонтоведении, посвященном «Демону», не разработан вопрос о тактике, которую применяет герой,

<sup>74</sup> Григорьев Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья вторая // Искусство и нравственность. М., 1986. С. 135.

<sup>75</sup> Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 285.

<sup>76</sup> Вацуро В. Э. Лермонтов // История всемирной литературы. М., 1989. Т. 6. С. 369.



преследующий Тамару. Между тем этот аспект его поведения достаточно важен для правильного понимания главного персонажа поэмы.

Прежде всего следует отметить, что далеко не все приемы завоевания героини, употребляемые Демоном, очевидны. Только первый из них — убийство жениха Тамары — результат прямого вмешательства Демона в ход событий. Все остальные способы воздействия, употребляемые героем, прикрыты искусством демонического обмана. Отображая демоническое коварство, Лермонтов широко использует в поэме прием умолчания. С этим принципом построения образа Демона читатель встречается с первых главок поэмы, когда герой, увидев Тамару, испытывает нечто вроде смутного желания перерождения, но безмолвием покрывает возникновение кровавого умысла Демона уничтожить жениха героини. Обратимся к анализу этого эпизода.

Пролетающий Демон впервые видит Тамару и ощущает желание какой-то иной жизни: *«И вновь постигнул он святыню Любви, / добра и красоты!..»* (II, 510). Девственная и невинная красота грузинской княжны вызывает в нем ностальгическое воспоминание о его прежнем, ангельском состоянии. Но дело не в самом воспоминании, не в том, что оно способно зародиться, а в том, как Демон на него откликнется. *«То был ли признак возрожденья?»* — вопрошает повествователь и делает легкий намек на то, что встреча с Тамарой вряд ли станет для Демона началом новой жизни.

Он слов коварных искушенья  
Найти в уме своем не мог...  
Забуть? Забвенья не дал Бог.  
Да он и не взял бы забвенья!..  
(II, 510)

Этой фразой повествователь дает понять, что гордый дух не признает своей зависимости от Бога и не станет просить у Него *«забвенья»* прежнего опыта демонической жизни даже в случае, если у него затеплится желание переродиться. Раскаянность не в природе злого духа. Еще Ю. Манн пронизательно заметил, что *«Демон хочет примириться с небом, не раскаиваясь»*, то есть ничего не меняя в своей демонической сущности<sup>77</sup>.

Вслед за этим декларированием Демоном нескрываемого богоненавистничества в поэме следует выразительное многоточие. После него авторское внимание без всякого перехода обращается к расска-

<sup>77</sup> Манн Ю. В. Завершение романтической традиции // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 52.

зу о гибели жениха Тамары. По логике повествования, здесь должно быть описание того, как зародился «злой» умысел в недрах демонического сознания. Вместо него мы встречаем многоточие, заменяющее собой пропуск необходимой главки. Таким образом, в фабульном повествовании образуется разрыв. Но это не досадный просчет или грубый изъян поэтического языка Лермонтова. Напротив, это одно из свидетельств зрелого мастерства поэта, разработавшего собственную уникальную методологию реалистического письма и применившего ее при создании портрета своего героя. Поставленное многоточие оказывается удачно найденным приемом, с помощью которого Лермонтов отображает бездонность демонической идеи, богоборческую неисчерпаемость дьявольского плана и ту его «злую» таинственность, содержание которой будет постепенно раскрываться. Демоническая мысль, если следовать правилам реалистического построения образа, довольно трудно поддается описанию. Способ умолчания позволил поэту воссоздать ту демоническую «неуловимость», изображение которой явилось одной из составных частей его творческого замысла.

Необходимо отметить, что прием умолчания, которым пользуется Лермонтов, никак не связан с правилами построения образа, употребляемыми в романтической традиции. В романтическом произведении, где герой является носителем сознания автора, определенное отождествление героя и его создателя не только является неизбежностью, но и возводится в эстетический принцип повествования. В «Демоне», в отличие от романтического произведения, между создателем поэмы и ее героем невозможно поставить знак равенства. Нетождественность автора своему герою ощутима уже в экспозиции поэмы. Как антитеза демоническому отрицанию с первых же строк в поэме возникает нарисованная повествователем величественная картина Кавказа, представляющая дивным откровением о красоте Божьего мира. По замечанию К. Григорьяна, *«Лермонтов как вдохновенный певец природы, создатель романтического горного пейзажа, не имеет себе равного во всей мировой поэзии»*<sup>78</sup>. Автор поэмы в отличие от своего героя никак не может считать землю *«ничтожной»* (ср.: *«ничтожной властвуя землею...»*). *«С юных лет Кавказ стал родиной романтической мечты Лермонтова»*<sup>79</sup>. Он умеет с удивительной пронизательностью подмечать красоту природы, почти по-детски восторгаться ею и предстоять перед ней в благоговейной простоте (*«...И чуден был вокруг весь Божий мир»*).

<sup>78</sup> Григорьян К. Н. Лермонтов и романтизм. С. 194.

<sup>79</sup> Там же. С. 187.

Герой поэмы в отличие от ее автора демонстративно не замечает этой красоты и не только не признает ее, но и с презрением отвергает:

...но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье Бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего...

(II, 506)

Живописные картины Кавказа сменяются не менее пленительными пейзажами Грузии, свидетельствующими о богатстве, разнообразии и неистощимости божественного замысла, воплощенном в творении. Но и они не вызывают в гордом духе должного отклика:

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...

(II, 507)

Созерцая «роскошной Грузии долины», их разнообразную и неистощимую красоту, любуясь и восторгаясь этим дивным уголком земли, повествователь замечает: «Счастливый, пышный край земли». У автора совершенно иное, нежели у героя, отношение к «творенью Бога». Он воспринимает природу как откровение неповторимой тайны, как особый мир, наполненный сокровенной жизнью. Его отзывчивая и чуткая к красоте душа не в состоянии равнодушно относиться к природе. Картины природы, созданные вдохновенным гением автора, свидетельствуют о его мироощущении, прямо противоположном демоническому отрицанию. Таким образом, с самого начала поэмы Демон оказывается не только на почтительном расстоянии от автора, но и фигурирует в поэме в качестве его антипода.

Прием умолчания в построении образа Демона выдерживается Лермонтовым на протяжении всей поэмы. Не говоря ни слова о зарождении плана убийства жениха Тамары, автор хранит молчание и о других аспектах демонического замысла. Читатель видит их уже осуществленными, но самое их зарождение в недрах «демонического совета» остается за пределами читательского внимания. В этом легко убедиться, если внимательно проследить за реализацией и содержанием всех

демонических «коварств», которые встречаются в поэме. Как было отмечено, демонический план начал воплощаться с момента трагической гибели жениха Тамары.

Спеша к невесте, жених Тамары совершает непростительную ошибку. Проезжая мимо часовни, где «почиет» князь, когда-то убитый мстительной рукой, а «теперь святой», жених по демоническому внушению вместо молитвы на святом месте предается любовной мечтательности, лишается покровительства Божия и гибнет. Грех, совершенный женихом Тамары, состоял в том, что «презрел удалой жених обычай прадедов своих» (II, 512). Непозволительна не женихова мечта об утехе любви, а пренебрежение народной святыней. Почитание древнего обычая есть нравственный и религиозный долг человека. И даже любовь, которая для Лермонтова являлась одной из важнейших ценностей бытия, не извинительна, если личность уклоняется от исполнения этой священной обязанности. В следовании установившейся веками традиции и в почитании незыблемых ценностей истории автор видит залог человеческого самосохранения. Итак, первый тактический ход Демона, имевший трагические последствия для героя, — внушение ему действий, повлекших за собой грубое попрание принципов, на которых покоится драгоценная преемственность жизни.

Погибшего, окровавленного «всадника молчаливого» одинокий конь, «скакун лихой», выносит из боя и доставляет в дом Гудала. Вместе с женихом Тамары гибнет и вся его свита, совершенно непричастная к его греху. Участь безвинных членов этой свиты, нашедших преждевременную смерть, трагична сама по себе. Но она усугубляется еще и тем, что в отличие от убиенного жениха Тамары тела их не будут захоронены на родных кладбищах: над забытыми «телами христиан / чертит круги ночная птица» (II, 513). И все же на месте их гибели впоследствии появляется памятный крест, который станет утешением для «усталых пешеходов» и сохранит имена этих страдальцев от полного забвения. Следует отметить, что в поэме изображается не один, а сразу несколько персонажей, претерпевающих жестокое насилие зла, в результате которого они встречают преждевременную смерть. Сначала упоминается безвестный князь, убитый чьей-то «мстительной рукой», затем читатель видит людей из свиты «властителя Синодала», застреленных осетинами. К числу таких безвинных жертв зла относится жених Тамары и, наконец, сама героиня поэмы. И все эти персонажи не исчезают бесследно в пространстве времени, которое обозначено художественными границами поэмы. Память их увековечивается или часовней (убитый мстительной рукой князь), или крестом (свита жениха Тамары), или храмом (княжна Тамара). Думается, что это не просто случайное совпадение или

же следование автора поэмы религиозным стереотипам мышления. Здесь проявила себя одна из устойчивых особенностей сознания Лермонтова, нашедшая свое отражение в созданных им поэтических образах. Люди свиты жениха оказались втянутыми в орбиту зла и преждевременно лишились священного дара жизни. В силу этой причины они имеют особое право на память последующих поколений. Эта долгая память как бы возмещала им то участие в таинстве жизни, которого они лишились в силу рокового стечения обстоятельств. Лермонтовская мысль, соприкасаясь в художественной реальности с фактами насилия, не могла безучастно фиксировать случаи произвола, бездушно созерцать их и мириться с безусловным торжеством зла. Обостренное чувство справедливости, жившее в душе поэта, требовало обращения к традиционным христианским символам, в которых отражался конечный положительный итог извечного противостояния добра и зла. Вот почему места захоронения невинных жертв в произведении Лермонтова непременно отмечаются крестом. Поэт считает своим долгом как бы в противовес кровавой сцене убийства создать на ее месте картину продолжения жизни, украшенную деталями цветения и неувядающей любви. Памятный крест не просто «*водружается*» у дороги. Поэту совершенно необходимо отметить, что

И плющ, разросшийся весною,  
Его, ласкаясь, обовьет  
Своею сеткой изумрудной;  
И, своротив с дороги трудной,  
Не раз усталый пешеход  
Под Божьей тенью отдохнет...

(II, 513)

Так место деспотичного кровопролития у Лермонтова становится *Божьей тенью*, доставляющей прохладу усталому пешеходу. Последствия демонической жестокости предаются забвению, как бы стираются новой жизнью, покрываются ее естественным ходом. При этом поэту для преодоления следов демонического разрушения совсем не нужны громкие и впечатляющие образы. Его муза находит созидательность в самой прозаичной стороне бытия, в самых простых и незначительных проявлениях жизни («*плющ, разросшийся весною*», «*усталый пешеход*» и т. п.).

Смерть жениха вызывает глубокую скорбь в душе Тамары. Это как раз то, что и нужно «влюбленному» Демону. Убийством он не только расправлялся со своим соперником, но и вполне целенаправленно отравлял душу Тамары печалью о случившемся. Эта печаль входила

в планы героя по завоеванию души Тамары и подготавливала почву для другого демонического маневра. Следующим своим шагом Демон, не оставляя своей жертве времени пережить обрушившееся на нее горе, незамедлительно наносит ей очередной удар. Он неожиданно вторгается в жизнь Тамары звуками «*волшебного голоса*», манящего ее в мир иной. Еще не высохли слезы на ланитах героини, а она уже слышит над собой «волшебный голос» Демона, приводящий ее в смятение и колеблющий и без того слабое равновесие ее души. Такая поспешность в действиях Демона кажется не совсем оправданной. Ведь теперь, когда соперник мертв, вроде бы нет острой необходимости прибегать к торопливости, в которой всегда кроется опасность ошибки. Однако демоническое поведение имеет свою логику. «Нечистый дух» хорошо знает, что душа, поглощенная горем, ослаблена в своем противостоянии злу и не имеет достаточных сил для отражения демонического воздействия. Поэтому надо успеть распространить над ней свою власть, соблазнив ее «*мечтою странной*», пока она не окрепла от нанесенных ей душевных ран.

Демоническая речь, которую слышит плачущая Тамара, — это не голос искреннего друга, ищущего ее расположения. Она полна затаенного коварства и обмана. Для того чтобы ответить на вопрос, какой губительный соблазн кроется в предложениях Демона, достаточно проанализировать его речь. Монолог героя имеет трехчастное построение. В первой части Демон утешает Тамару. Ее оплакивание убитого жениха, говорит он, столь бесполезно, сколь и бессмысленно, земные слезы и вздохи не слышны в раю:

Он слышит райские напевы...  
Что жизни мелочные сны,  
И стон, и слезы бедной девы  
Для гостя райской стороны?

(II, 515)

В соответствии с демоническим взглядом на жизнь живых и умерших разделяет непроницаемая стена. И в этом горестном разделении бытия содержится начало, обесценивающее все человеческие чувства. Из этой демонической предпосылки следует другой вывод. Смысл второй части демонической речи сводится к тому, что жизнь земная, ничтожная и суетная, не стоит того, чтобы быть к ней привязанным. «*Будь к земному безучастна*» — таков итог второй части демонических внушений. Демон предлагает Тамаре в ответ на превратность человеческой жизни проникнуться совершенным равнодушием к земному.

Коварному искустителю необходимо вырвать Тамару из живой жизни, разрушить ее связи со своим родом, привести ее к утрате интереса к земному бытию вообще. Без этого он не сможет добиться ее согласия на жизнь с собой. При этом «злой дух» удачно пользуется отрешенным настроением Тамары, вызванным в ней внезапной гибелью жениха.

Чтобы в этой отрешенности Тамара не чувствовала себя умершей заживо, Демон предлагает ей второй соблазн. Он обещает ей иную жизнь с наслаждениями особого свойства, неизвестными людям, растворенным в непрерывных заботах и хлопотах о земном:

К тебе я стану прилетать;  
Гостить я буду до денницы  
И на шелковые ресницы  
Сны золотые навевать...

(II, 516)

Демон предлагает ей любование неодушевленной красотой, противостоящей подлинной красоте Божьего мира, соблазняет Тамару бездейственной созерцательностью этой абстрактной красоты. «Сны золотые» — вот все, что можно сказать об этой развоплощенной, безликой ирреальности, пребывание в которой должно стать смыслом и содержанием новой жизни Тамары. Можно сказать, что третья часть демонической речи содержит в себе призыв к ложной духовности, обозначенной словосочетанием «сны золотые». Она является ложной по многим признакам: о ней нельзя сказать ничего конкретного; и в силу того, что для ее достижения не требуется никаких усилий, кроме согласия на контакт с Демоном, она обещает личности неопределенную гамму улаждающих переживаний, развивающих духовное сластолюбие; грезы этой духовности уводят в сторону от проявлений подлинной любви к ближнему, связь с которым полностью утрачивается и т. п.

Обращает на себя внимание тот факт, что Лермонтов связывает вторую и третью части демонического монолога в единое целое, делая их речевым монолитом. Границы между частями так искусно спрятаны, что почти не ощущаются ни Тамарой, ни читателем. В этом едва приметном соединении двух соблазнов в единое целое заключена особая дьявольская «премудрость». Демон предлагает героине свои искушения не в хаотичном порядке, а в строгом соответствии с особенностями человеческой психики, согласно которым первое «заболевание» зачастую влечет за собой второе: исчезновение интереса к окружающей жизни нередко ставит личность на путь поиска ложной духовности.

Демон, исконный враг человека, хорошо знает, что увлечение ложной духовностью может возникать в личности в качестве самозащиты от обрушившихся на нее горестей и скорбей.

Нельзя не отметить и того, что демонская речь, обращенная к Тамаре, исполнена едва приметной вкрадчивостью и мягкой осторожностью. Облеченная в переливы нежной заботливости, она напоминает лицемерную манеру разговора представителей великосветских салонов, привыкших к изящному перевоплощению, тщательно скрывавших, как и Демон, свое истинное лицо от собеседника (Тамара слышит голос, но не видит говорящего). Диссонирующими с предыдущими действиями Демона и потому не вполне естественными кажутся его обращения к Тамаре вроде «ангел мой земной», «не плачь, дитя» и т. п. Нельзя упускать из виду того, что произносятся они героем, незадолго до этого обильно пролившим неповинную кровь. Так же и обещания Демона «навевать золотые сны» на «шелковые ресницы» своей возлюбленной на фоне недавно устроенной им кровавой бойни выглядят ласкательной льстивостью затаившегося врага. Невольные сомнения в искренности вызывают и колоритные описания предвечерней природы Кавказа, сделанные Демоном в беседе с Тамарой, после авторского замечания о том, что все эти красоты герой «презирал иль ненавидел». Некоторые исследователи считают, что поэтическое описание красот природы, присутствующее в речи героя, является признаком пробуждения души Демона. Однако искренней эту поэтизацию признать трудно. Ибо в конце своей лживой речи герой, не замечая того, влечет Тамару в противоположную сторону: к разрушению всех живых связей с этим миром («будь к земному без участия»), к отрешенному погружению в сон, что равно небытию.

Изображая первую сцену демонического вторжения, повествователь отмечает, что свидание с Демоном оборачивается для героини неумолкаемой тревогой души: «Все чувства в ней кипели вдруг» (II, 516). Из этого замечания можно заключить, что слова Демона проникли не только в ум, но и в сердце Тамары, вызывая не мысли, а желания сильные и вместе с тем смутные, возмущавшие привычное равновесие ее души. Следовательно, это были не просто речи, обращенные к сознанию героини, которые она могла бы осмыслить в спокойном расположении духа. Тамара подверглась определенному духовному воздействию, имевшему неотразимую силу. Это принципиально новый прием «обольщения», нигде более не встречающийся в творчестве Лермонтова. Некоторые исследователи говорили о том, что лермонтовский Демон, добываясь Тамары, действует по «общему трафарету», использует тот же шаблон, что и Печорин в отношениях с Мери в романе «Герой нашего



времени»<sup>80</sup>. Однако внимательное и вдумчивое отношение к тексту поэмы не оставляет места для подобных сравнений. Между тактикой Печорина и Демона никак нельзя поставить знак равенства. Во-первых, печоринская «система» не затрагивала человеческого духа, иначе говоря, она не имела и не могла иметь духовного характера. А во-вторых, Демон в отличие от Печорина распростер над душой Тамарой ничем, в сущности, не ограниченную власть. Если княжна Мери имеет возможность противостоять Печорину хотя бы путем простого отказа в свидании, то Тамара такой возможности лишена. Она не находит защиты от Демона нигде и ни в чем. Он проникает в ее сознание везде и всюду, где бы она ни оказалась.

Повествователь, характеризуя состояние героини, добавляет: «*Душа рвала свои оковы*». Вряд ли стоит в этих словах видеть эмоциональное раскрепощение героини, раскрывающее перед ней перспективу подлинного духовного освобождения. Контекст этой фразы раскрывается в признании Тамары своему отцу в том, что она стала «*жертвой злой отравы*». Душа героини, испытывая демоническое воздействие, теряла свое обычное равновесие, оказывалась за чертой спасительного самообладания и ощущала, что перед ней разверзалась пропасть какой-то нравственно необратимой катастрофы.

Положение Тамары усугублялось еще и тем, что до определенного момента Демон сохранял в борьбе с ней абсолютную неузнаваемость. Он действует так, как действовал Неизвестный в «Маскараде», которого никто из героев драмы до определенного времени не только не замечал, но даже и не подозревал о его существовании. Однако именно Неизвестный и держал в своих руках все нити мощной интриги, направленной против Арбенина. Так же и Демон пользуется превосходством неузнаваемости. В стремлении подчинить своему влиянию Тамару он до определенного времени действует на правах инкогнито. Поэтому положение героини, которой приходится не только в одиночестве, но еще и вслепую противостоять могучему духу зла, — совершенно исключительное и ни с чем не сравнимое. Демон в борьбе за обладание Тамарой пользуется неоспоримым рядом преимуществ, которых не имеет его возлюбленная. Лермонтов изначально ставит свою героиню в условия неравной борьбы.

Первая встреча Тамары с Демоном завершается погружением утомленной героини в долгожданный и спасительный сон. Демон склонился к изголовью героини со взором, полным любви и грусти, «*как будто он об ней жалел...*» (II, 517). Этот демонический взгляд похож на ту умилен-

ность, с которой хозяин взирал на свою жертву, в очередной раз убедившись в своей власти над ней. Ко времени создания последней редакции поэмы Лермонтов сделал различие между любовью деспотической, под покровом которой таится бездонная пропасть эгоизма, и любовью бескорыстной, одушевленной той готовностью к жертвенности, которая выражена им в стихотворении «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...». По мнению поэта, существует тяжелая любовь собственника, стремящаяся к безраздельной власти над объектом любви. Эта любовь вовсе не исключает искренности, глубины, романтической «грусти и печали», но по отношению к предмету любви она оборачивается жесточайшей тиранией. Такую любовь Лермонтов вывел в драме «Маскарад», где Арбенин становится убийцей своей возлюбленной. Примерно с такой же любовью, замешанной на жестокости, читатель встречается и в поэме «Демон».

Герой и любит, и одновременно тиранит предмет своей любви. Однако то, чего не видит в себе герой, подмечает повествователь и делает особенностью демонической страсти предметом иронии. В замечании о взгляде Демона сквозит едва уловимая тень авторской насмешки: «*Как будто он об ней жалел...*» Эта же ирония присутствует и в последующей характеристике Демона, словно вытекающей из фразы о мнимой жалости героя к своей возлюбленной. «*Венец из радужных лучей не украшал его кудрей*», — этими словами Лермонтов намекает на то, что герой его поэмы является существом, абсолютно чуждым чувству сострадания.

Употребление иронии обусловлено особенностью авторского взгляда на героя. В первой части поэмы герой не видит в себе того, что очевидно для авторского взгляда. Демону еще только предстоит узнать себя с объективной и исчерпывающей полнотой. Правда, это самопознание не повлечет какой-либо перемены в его существовании: Демон так и останется духом зла, застывшим в бессильном и бессмысленном боготворчестве. А пока эта существенная разница между беспристрастной оценкой повествователем своего героя и взглядом героя на самого себя уловима только в авторской иронии.

Завершается вся глава, а вместе с ней и первая часть поэмы гениально найденной поэтом формулой о причудливом переплетении в себялюбивой, гордой и деспотичной душе героя начатков эгоистичной любви и бесчеловечной жестокости:

То не был ада дух ужасный,  
Порочный мученик — о нет!  
Он был похож на вечер ясный:  
Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..

(II, 517)

<sup>80</sup> Дунаев М. М. Православие и русская литература. М., 1997. Т. 2. С. 52, 53.

Чтобы смысл этой не совсем понятной и полемичной фразы о герое стал ясным, необходимо отрешиться от ложных и ставших традиционными представлений о Демоне, как о романтическом герое. Всякий раз, когда заходит речь о Демоне, в литературоведческих рассуждениях появляется отождествление этого персонажа с романтическими героями ранних произведений поэта. Так, например, известный филолог Д. Е. Максимов пишет: «В образе Демона представлены самые яркие стороны “лермонтовского человека”: гордая независимость и стихийная сила его духа, его смутные и высокие идеалы, его романтическая ненависть к несправедливому и прозаическому порядку жизни, его страдания и тоска, его страстные мечты и мятежные порывы»<sup>81</sup>. В этих строках содержится прочно утвердившийся в литературоведении взгляд на главного героя поэмы, своего рода филологический канон, с небольшими вариациями кочующий из исследования в исследование. Между тем уже в самом начале поэмы Демон предстает в совершенно противоположном состоянии: в нем не видно ни гордой независимости и силы духа, ни высоких идеалов, ни страстных порывов. Идеалы оказываются утраченными безвозвратно, поэтому Демон и созерцает в своем будущем один лишь «*веков бесплодных ряд унылый*». Подлинная независимость духа недостижима для него, как и утраченные идеалы. В его состоянии, которое автор характеризует как «отверженность» («*Давно отверженный блуждал / В пустыне мира без приюта*» (II, 505)), изначально подчеркнута потерянная, какой-то глубокий и необратимый разлад с самим собой.

То же и со «*страстными порывами*». В начале поэмы герой томится монотонностью и бесцельностью своего существования, уныло провожая век за веком, которые пробегают перед ним «*однообразной чередой*». И даже распространение зла не может утолить его неизбывной тоски. Оно «*наскучило ему*» вовсе не потому, что герой вдруг почувствовал отвращение к злу как таковому, как полагают многие исследователи. Демон разочаровался во зле в силу того, что «*нигде искусству своему / он не встречал сопротивления*» (II, 505). Следовательно, дело совсем не в том, что зло перестало устраивать его само по себе, а в том, что в этом занятии герой не встречал достойного соперника, не находил в нем того азарта, который разогнал бы его неисцельную скуку. Распространение зла «*среди глупцов да лицемеров*» не могло доставить могучему и гордому духу отрицания ни удовлетворения, ни столь необходимого ему забвения. Это не его масштаб. Самое же зло вовсе не утратило для него своей привлекательности. Так, воспламенившись желанием обладать

<sup>81</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 78.

Тамарой, живые струны души которой, в отличие от «*глупцов и лицемеров*», «*сотканы из лучшего эфира*», Демон незамедлительно начинает сеять его не только с «удовольствием» и с удвоенной энергией, но и с присущим ему высоким «профессионализмом». В том, что Демон «*сеял зло без наслаждения*», следует усматривать не указание на разочарованность героя в приверженности к злу, а своеобразную констатацию поэтом той черты в жизни человеческого общества, в силу которой распространение в нем различных соблазнов не стоит духу зла никаких особых усилий.

Д. Е. Максимов утверждает, что Демон занимает центральное место в ряду созданных Лермонтовым свободолюбивых и мятежных индивидуалистов, смутно верящих в высокие идеалы<sup>82</sup>. Это отождествление Демона с романтическими героями раннего Лермонтова является ошибкой, уводящей исследователей на ложный путь в трактовке одного из главных образов поэмы. В лермонтовском герое не заметно ни разочарованности во зле, ни настоящих и искренних попыток преодоления своего демонизма. В этом отношении Демон лишен противоречивости и остается верен себе до самого финала поэмы. Точно так же и отношение к нему автора остается неизменным, в чем придется убедиться по ходу анализа поэмы не один раз. Что же касается некоторой размытости этого образа, его «неуловимости» и зыбкости, то эти черты, включенные Лермонтовым в портрет своего героя совершенно умышленно, как раз и доказывают его принципиальную антиромантическую. Ибо они-то и являются отличительными признаками реально существующего падшего духа. «*Он был похож на вечер ясный: / ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!...*» (II, 517). Эта демоническая неопределенность соответствует природе падшего духа. Бес, собственно говоря, и должен быть неуловимым в своей двойственности. Свою тактику борьбы за обладание душой он как раз и строит не на примитивном и грубом внушении порока, а на непринужденной, мягкой игре света и тени. Неопределенность образа героя вовсе не является изъяном произведения. Создавая «Демона», Лермонтов не только глубоко проник в законы духовной жизни, но и гениально передал эту демоническую трудноразличимость, ложную привлекательность падшего духа. Вот почему можно утверждать, что лермонтовский Демон не только ничего общего не имел с романтическими героями, но и создавался поэтом в реалистической традиции, в строгом соответствии с законами духовной жизни.

Во второй части поэмы происходит усложнение образа Демона. Он искушает героиню, признается ей в любви, плачет возле ее кельи,

<sup>82</sup> Там же.

спорит с ангелом, приносит клятвы, торжествует и, наконец, возвращается к своему изначальному положению, то есть к одиночеству. Герой проделывает немалый путь, который завершается крушением всех его надежд. Вторгаясь в судьбу Тамары, Демон нарушает размеренное течение ее жизни, губит ее, но сам при этом остается статичным, неспособным к изменению, к эволюционному развитию. Несмотря на водоворот трагических событий, виновником которого он явился, он все время движется по замкнутому кругу: он начинает с отверженности, ею же и заканчивает. На протяжении второй части поэмы, как и первой, он не выходит за рамки своей демонической природы и всюду остается верным своей сути. Чтобы убедиться в этом, продолжим анализ способов воздействия героя на душу Тамары.

Вторая часть поэмы начинается монологом героини, которую читатель застаёт в новой фазе противостояния демонической силе. Тамара находится в состоянии душевной помраченности и глубочайшего разлада с собой. Она ищет спасения через удаление в обитель. Остается только догадываться, что этот разлад — следствие весьма продолжительного воздействия Демона на ее душу. Однако сама процессуальность этого воздействия оказывается за рамками читательского восприятия. Здесь, как и в первой части поэмы, используется прием авторского умолчания. Лермонтов нередко пользуется молчанием там, где оно может выразить гораздо больше, чем литературное слово. Но если раньше этот прием употреблялся с целью изобразить недостижимую глубину демонического замысла, то теперь молчание автора выражает нечто иное: оно иллюстрирует неотразимость и непреодолимость демонического воздействия.

Уход героини в обитель — следующий этап ее борьбы с приражением духа лукавого. Поступление в обитель лица княжеского происхождения было вынужденной, крайней мерой. Неотступные просьбы Тамары, которыми начинается вторая часть поэмы, свидетельствуют о том, что к своей тактике Демон не добавил ничего нового, только значительно усилил степень воздействия на душу героини. Теперь Тамара чувствует себя неспособной к нормальной жизнедеятельности («А мне не быть ничьей женой») и, как ей кажется, навсегда утрачивает ту непосредственную радость бытия («На свете нет уж мне веселья...»), которой была преисполнена ранее (ср.: «веселья детского полна...»), до своего «знакомства» с Демоном. Удаление Тамары из своего селения за глухие стены монастыря, где она ищет душевного мира (ср.: «святых миром осеня...»), стремясь укрыться от странного «зова», говорит о том, что демонические «притязания» имели неотвратимый, непрекращающийся характер и что все способы самозащиты, употребляемые

Тамарой в предыдущих фазах противостояния, были исчерпаны и оказались совершенно недейственными.

Монастырь, куда удаляется Тамара, изображается автором как место гармоничного единения Бога, человека и природы. «Кажется, это единственный у Лермонтова случай, когда монастырь не отождествлен с тюрьмой», — справедливо пишет И. Роднянская<sup>83</sup>. Обращает на себя внимание местоположение обители, которая не просто находится в той или иной определенной местности. Она «*таится в прохладе меж двумя холмами*», не вызывая диссонанса с окружающей природой и как бы сливаясь с ней. Монастырь укрывается в лоне природы от дисгармоничности внешнего мира. Ряды тополей, монастырские кельи, хоры легких птиц, гробницы и кресты, дружелюбные студеные ключи — всё это органично сплетается в неразрывное целое. Перед глазами читателя возникает единая картина девственной красоты, умиротворенности и покоя, на которой всё в тихом согласии устремлено к торжественной и мирной хвале Творца.

Образ монастыря необходим Лермонтову, конечно, не сам по себе, а потому, что он служит незаменимым фоном для отображения глубокого одиночества и безысходного положения своей героини. Несмотря на очевидную святость места, на его богохранимость и богоизбранность, Тамара со своей «*преступной думой*» составляет исключение из общего правила монастырской жизни. Она одна выпадает из стройного и священного союза, созданного религиозным вдохновением человека. Рядом с «*восторгами чистыми*» насельниц обители «*преступные думы*» Тамары выглядят почти кошунством, равно как и ее «*тяжелое рыданье*» и «*плач безумный*», врывающиеся в ночное молчанье и вызывающие испуг у обитателей здешнего края. Поэт искусно создает эффект контраста, не нарушая при этом повествовательного ритма и плавного развития сюжета. После общей картины в повествовании возникает сравнение состояния Тамары с прикованностью горного духа, говорящее о том, что Тамара и в обители, в этом уединенном приюте священного мира, продолжала испытывать жесточайшее насилие посторонней силы, безнадежно сковывающей ее душу («*То горный дух прикованный в пещере стонет!*» — II, 520).

Итак, священная обитель, куда удаляется Тамара, не принесла ей желаемого освобождения от «*злой напасти*». Наоборот, здесь демонические «нападки» приняли еще более утонченный и более коварный характер. Противостоять им стало намного труднее. Особенность демонической деятельности на новом этапе конфликта выразилась в том,

<sup>83</sup> Роднянская И. Б. Демон ускользающий // Михаил Лермонтов: pro et contra. С. 782.



что теперь «нечистый дух» соблазнял Тамару не только в келье монастыря, в этом уединенном средоточии священного мира, но и в самом храме, в минуты священнодействия. «Знакомая речь» теперь слышится Тамаре не сама по себе, а в часы «торжественного пенья», «перед алтарем» и «при блеске свеч», то есть чуть ли не в присутствии Божиим, в самые высокие и священные минуты монастырской жизни. Выясняется, что преследующий героиню Демон не боится даже святости храма, как будто специально искушая свою жертву там, где более всего она может найти защиту. Но и это еще не всё. Перед взором Тамары впервые появляется зримый образ, который скользит «без звука и следа», растворяясь «в тумане легком фимиама». Этот образ как бы сливается с ходом богослужения, как бы составляет с ним неразрывное целое, вызывая впечатление гармоничного единства с ангельским миром («сиял он тихо, как звезда...»). Теперь Демон не только склоняет Тамару к отрешенности от земной жизни. Этого он почти добился. Он влечет ее к себе как к личности, как к индивидууму. При этом герой старается ввести Тамару в заблуждение своим мнимым согласием с областью божественного, своей ложной принадлежностью к горным сферам. Делает он это, во-первых, для того, чтобы «снять» со своей жертвы инстинктивный страх и вызвать доверие к своим последующим посещениям. А во-вторых, для того, чтобы этими видениями, ложными откровениями создать у героини впечатление мнимой близости к ней небесных сил и внушить ей мысль о своей духовной исключительности, духовном превосходстве, одним словом, прельстить ее гордыней.

Но и этого демонической силе недостаточно. Не будучи уверенным в успехе своих действий, Демон подвергает героиню еще одной тяжелейшей напасти. До рокового свидания с Демоном Тамаре предстояло испытать нападки еще и другого рода: под конец она подверглась действию плотской брани. Демон, не успев сдвинуть душу Тамары со своих основ через соблазн равнодушия к «делам земли», через соблазн ложной духовности, через соблазн своей мнимой божественности, обрушивается на нее самым неотразимым своим оружием — блудным наваждением: «Нет сил дышать, туман в очах, / объятая жадно ищут встречи, / лобзанья тают на устах...» (II, 521). Не успев проникнуть ни в один уголок души Тамары с помощью духовного воздействия, Демон напоследок пытается в самом ее естестве найти своего сторонника, чтобы все-таки склонить грузинскую княжну к преступному союзу.

Анализ способов демонического воздействия на душу героини позволяет сделать вывод о том, что Демон действует в соответствии со строгими правилами бесовского «мастерства». Трудно не заметить поразительного

сходства всех средств обольщения, употребляемых главным героем поэмы, с образом действий древнего искушителя, который нашел свое отражение в памятниках аскетической литературы. В арсенале демонических действий — и внушение любовной мечтательности в самые опасные минуты жизни человека, и отъятие непосредственной радости бытия с последующими настроениями отрешенности от живой жизни, и угнетенное, мрачное состояние духа, и проповедь ложной духовности, и попытка утвердить личность в чувстве своей исключительности, в особом праве на контакт с невидимым миром, и возбуждение плотских страстей. Эти наблюдения за образом действия героя подтверждают мысль о том, что Демон Лермонтова — законченный поборник зла, в котором при внимательном рассмотрении не усматривается ни противоречий, ни незавершенности, ни досадной недоработанности, и что его изображение выполнено поэтом в строгом соответствии с законами реалистического искусства.

С VII главы второй части поэмы Лермонтов приступает к разработке новой темы в сюжете своего произведения: темы непосредственной встречи Демона и Тамары. Теперь нечистый дух, приготовивший свою жертву к этому свиданию с собой, выходит из своего «подполья» и приступает к открытым действиям. Если до этой поры образ Демона в поэме с некоторыми оговорками все-таки уместился в рамки исконного духа злобы, то с этого момента в развитии образа главного героя начинает доминировать поэтический вымысел, то есть наступает коренной перелом в развитии темы. Он выразился в двух новых сюжетных поворотах поэмы. Во-первых, автор вводит определенную драматургию в образ «поборника зла», которого читатель застаёт плачущим возле кельи Тамары. Во-вторых, главный персонаж поэмы предлагает героине нечто такое, что выводит его за рамки библейских понятий: представ перед ней со всей откровенностью, он предлагает ей проект совместного бытия. Однако и в этой части поэмы поведение героя продолжает нести на себе хорошо узнаваемый отпечаток традиционного демонизма.

Демон, появившись в очередной раз в обители, «долго не смел» разрушить «святину мирного приюта». В его поведении появляется какая-то несвойственная ему нерешительность («задумчив у стены высокой / он бродит»). Как будто перед самым исполнением своего жестокого умысла Демон неожиданно проникается его святотатственным содержанием. В герое борются два чувства: чувство эгоистического обладания и чувство непосредственной, естественной жалости к героине. Из задумчивости его внезапно выводят звуки льющейся ангельской песни, которые он слышит «среди общего молчания». Эта песня, исполненная неизреченной красоты, была отзвуком высшего утраченного им мира.



Она являла Демону память о тех «жилищах света», в которых он блистал когда-то, как «чистый херувим». Небесный, хорошо знакомый, но давно забытый звук вторгается в его жизнь. Слыша мелодию, Демон вдруг постигает «святыню чувства». На возникшем фоне этого чувства преступность его замысла проступает с еще большей отчетливостью и становится для него очевидной. Он замирает на мгновение и даже «хочет в страхе удалиться», оставив свой «умысел жестокий». Нечто вроде чувства запоздалого раскаяния посещает героя. Вместе с тем Демон испытывает горькое, «нечеловеческое» сожаление о бесповоротной утрате горнего мира, о вечном разлучении с ним. Зримой отметкой такого сложного чувства становится след на камне, куда падает «жаркая, как пламень, слеза», пролитая отверженным духом.

Слушая песню, звучащую посреди монастырской тишины, герой переживает весьма противоречивое чувство, отдаленно напоминающее муки совести. Любопытно, что Демон слышит эту песню перед входом в келью Тамары. Словно кто-то удерживал его от задуманного им шага. Но герой все же переступает порог кельи. Правда, входит он как будто бы в новом состоянии, уже отрекшийся от «злых своих стяжаний», «с душой, открытой для добра». Эти строчки вроде бы говорят о повороте, происшедшем в настроении главного героя: «И мыслит он, что жизни новой / пришла желанная пора» (II, 523). Как будто и в самом деле «нечеловеческой слезой» герой смыл в себе всё, что мешало ему открыться навстречу подлинному чувству. Однако на самом деле всё гораздо сложнее. «И мыслит он», — этим местоимением повествователь указывает на ту изрядную долю субъективизма, которая присутствует в отношении павшего духа к своим душевным переживаниям. В отличие от своего героя автор поэмы совсем иное усматривал в его поступке. «То было злое предвещанье!» — восклицает повествователь, наблюдая за действиями Демона. Предвосхищая дальнейшее развитие событий, автор как бы предупреждал читателя о том, что воодушевление, охватившее героя, было ложным, и не стоит обольщаться. Даже в своем желании полюбить, представляющемся демонической личности вполне искренним, она все же неизменно останется при своем обычном себялюбии, неизжитых гордыне и отрицании (примечательно, что ни в одной работе, в которой в той или иной степени присутствует идеализация Демона, нет анализа процитированной выше повествовательской фразы. Исследователи, защищающие героя, тщательным образом обходят ее стороной, делая вид, что ее вовсе нет в поэме. И это естественно. Она не вмещается в концепцию, согласно которой Демон через любовь к Тамаре ищет восстановления утраченной гармонии).

Правота авторского взгляда на поступок Демона незамедлительно выявилась в следующей сцене. В ней герой, вошедший в келью, видит «посланника рая, херувима», охраняющего безгрешную душу Тамары от разрушительных приражений зла. Встретив неожиданное препятствие на своем пути, гордый дух резко поворачивает в привычную сторону своего демонизма. При виде херувима в нем мгновенно просыпается «старинной ненависти яд». Некоторые исследователи, анализируя эту сцену, склонны обвинять херувима в озлобленности Демона. Так, С. Семенова пишет: «Мы знаем о внутреннем перевороте, который совершился в душе полюбившего Демона — а вот херувим и пославшая его высшая инстанция как будто не знает об этом или не хочет знать, возможно, не доверяет глубине этого переворота, не ловит мига просветления павшего ангела, не пытается пойти ему навстречу»<sup>84</sup>. Однако пославшая херувима «высшая инстанция» не могла ошибаться в чувстве злого духа, пролагавшего дорогу в келью Тамары через кровь неповинных людей. Именно поэтому эта «инстанция» и не доверяет глубине и искренности того переворота, «который совершился в душе полюбившего Демона».

В сцене столкновения Демона с херувимом Лермонтову необходимо было вскрыть неизменность демонической злобы и подчеркнуть, что от первоначальной готовности героя любить «с душой, открытой для добра», не остается и следа. Минута, когда Демон готов был «оставить умысел жестокий», оказалась всего лишь минутой. «Несмотря на проснувшееся чувство, — справедливо пишет П. Суздальев, — Демон остался самим собой»<sup>85</sup>. Появление херувима не оставляло места для демонических иллюзий. В свете его предостережения герой отчетливо видит неосуществимость едва наметившегося пути. Истинная любовь на короткое мгновение посетила демоническую душу и тотчас же оставила ее. Бездонная глубина демонизма оказалась не только непреодолимой для героя, но и губительной для образовавшегося в нем слабого ростка любви.

Интересно отметить, что всякий раз, когда в поэме появляются силы, олицетворяющие собой власть Бога или Его незримое всеприсутствие, Демон тотчас охватывается богоненавистнической злобой и вопреки своей воле обнаруживает суть своей богоборческой души. При этом его оставляет привычная дальновидная расчетливость, которая проявляется отчасти в искусно спланированной им тактике по завоеванию души Тамары. При виде херувима Демон скатывается в пропасть безудержной

<sup>84</sup> Семенова С. Г. Вестничество Лермонтова // Человек. М., 2002. № 1. С. 181.

<sup>85</sup> Суздальев П. К. Врубель и Лермонтов. М., 1980. С. 70.

клеветы. Прилетев в обитель, он переживает с особой силой необычную святость этого места. Повествователь замечает, что Демон «долго не смел / святыню мирного приюта / нарушить» (II, 522). Завидев же херувима, Демон с надменностью заявляет посланнику Бога совершенно противоположное тому, что только что испытал. «Здесь больше нет твоей святыни» (II, 524), — говорит он херувиму. И герой тут же изрекает слова глубокой неправды о Тамаре. «На сердце, полное гордыни, / я наложил печать мою» (II, 524), — заявляет он. Вся система воздействия на Тамару, употребляемая Демоном, подчинена одной цели: он должен добиться ее согласия на демонический образ жизни. Злой дух хочет сделать ее носителем своего, демонического сознания. «Демон, — пишет С. Н. Дурылин, — предлагает монахине стать дьяволицей»<sup>86</sup>. Парадокс ситуации, однако, заключается в том, что ему совершенно необходимо подвести Тамару к добровольному согласию на жизнь с собой. На иных условиях его план осуществиться не может, ибо Демон добивается прежде всего нравственной победы над Тамарой. Поэтому-то он и пускается на демоническую «обработку» ее сознания. Но сейчас, в келье Тамары, видя херувима, он спешит опередить события и выдает желаемое за уже совершившееся. «На сердце, полное гордыни, / я наложил печать мою», — говорит он херувиму, как бы предваряя итог будущего свидания, ради которого он появился на пороге кельи. Не владея собой, он бросает небесному хранителю Тамары лживую фразу («здесь больше нет твоей святыни»), которой намекает на то, что уже добился необходимого согласия от Тамары на жизнь с собой, сломив ее волю и наложив на ее сердце печать своей — демонической — гордыни.

Исследователи неоднократно отмечали наличие богоборческих мотивов в поэме «Демон». В непокорстве лермонтовского Демона усматривали бунт против Бога как виновника и автора несовершенного мироустройства, проявляющего полное равнодушие и безучастность к «толпе людской, к ее страстям и страданиям»<sup>87</sup>. По мнению многих лермонтоведов, Бог в поэме — символ верховного охранителя казенной и несправедливой системы подавления свободы и независимости человека. Противостоящий же Ему Демон — мятежный и одинокий борец за права и достоинство личности. «Бог в поэме — создатель мира. Поэтому добро и зло порождены или допущены «небом», оно за них отвечает». Раз Бог — виновник зла, то Демон, отпавший от Бога, автоматически становится борцом за справедливое мироустройство. Отсюда, по мнению исследователей, проистекает «лермонтовская поэтизация

<sup>86</sup> Дурылин С. Н. Судьба Лермонтова // Русская мысль. 1914. № 10. С. 10.

<sup>87</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 66.

Демона, по праву восставшего на Бога, Который развязывает зло, а также и на мир, в котором зло пребывает». Ошибка Демона заключалась лишь в том, что его стихийный бунт «не имел созидательного начала и принимал форму индивидуалистического произвола»<sup>88</sup>.

В этой на первый взгляд логически безупречной концепции, не лишённой, однако, внутренних противоречий, много отвлеченных построений, никак не связанных с текстом поэмы. Отпадение от Бога, даже если видеть в Нем виновника социального зла и несовершенного мироустройства, еще не может само по себе означать «борьбу за справедливость». Прервать свое общение с источником зла и объявить ему непримиримую вражду — совсем не одно и то же. В этом автоматическом причислении отпавшего от Бога героя к разряду ратоборцев за справедливое мироустройство присутствует определенная смысловая натяжка. Единственная цель Демона — заразить своим демонизмом чистую и невинную душу. Навязывать роль борца герою, имевшему в поэме своим занятием бесцельное умножение зла, — значит игнорировать ясную и очевидную простоту лермонтовского слова, заниматься додумыванием поэмы, выстраивать на ее материале совершенно новый сюжет. В отождествлении Демона с искренним и пылким борцом со злом имеется какое-то нецеломудренное обращение с лаконизмом и недвусмысленной точностью поэтического слова Лермонтова.

При подобном взгляде на героя становится непонятно, как Демон, через любовь к Тамаре искавший «восстановления утраченной гармонии с мировым целым», в то же самое время мог находиться в числе индивидуалистов, бунтующих против Творца этого «мирового целого», якобы повинного в его несовершенстве. Налицо очередная логическая несообразность. Либо бунт против Бога и Его творения, либо попытки обрести утраченную гармонию с мирозданием и наладить с «небом» прежнюю любовь. Можно ли два этих противоположных, взаимоисключающих начала объединить рамками единого поиска?

Предположим, что Демон и в самом деле ищет восстановления утраченной гармонии через любовь к Тамаре, которая воплотила в своей жизни идеал такого гармоничного существования. Почему же он торжествует в момент ее гибели? «Увы! злой дух торжествовал!» — замечает повествователь, когда Тамара, отравленная ядом демонического поцелуя, мгновенно лишается жизни. Это происходит потому, что Демон в поэме жаждет только одного: завоевания Тамары вопреки ее воле и вопреки воле охраняющего ее Бога. Все демонические заверения о том, что он «хочет с небом примириться», «хочет любить», «хочет

<sup>88</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 83.

молиться», «хочет веровать добру», — не более чем способ замаскировать лицемерием истинные цели своих поступков. Чтобы обмануть Тамару, Демону приходится все время уверять ее в том, что он — «зло природы» — бесконечно страдает по причине своей отлученности от мира ангельского согласия и небесной чистоты. Эти страстные уверения героя, полные коварного обмана, означают, что сам лермонтовский Демон, в отличие от наших некоторых лермонтоведов, считал Бога источником добра и гармонии, а не виновником зла и несовершенства.

Тот же вывод о том, что Бог в поэме Лермонтова не является виновником зла, напрашивается и после анализа сцены, в которой Демон убивает невинного жениха Тамары. Его смерть вызвана одной причиной: забвением молитвы. «Путник не произнес положенной молитвы, которая могла бы защитить его от вражеского выстрела»<sup>89</sup>. Эта роковая забывчивость жениха была обусловлена воздействием Демона, который «знает о существовании таинственного механизма наказания, но сам не имеет к нему прямого отношения. Он просто “пристроил” жениха Тамары под неотвратимое действие этого механизма...»<sup>90</sup> Таким образом, в поэме не только нет намека на то, что Бог — виновник зла, но и утверждается, что святость молитвы, обращенной к Богу, защищает человека от рокового, губительного влияния на него злого духа.

Пренебрежение текстом лермонтовской поэмы, который отчаянно сопротивляется попыткам исследователей придать Демону амплуа борца за свободу и за справедливость, неизбежно приводит к концептуальным несообразностям. Б. Т. Удодов, рассуждая о том, почему «возлюбленная» Демона после его поцелуя скорострительно умирает, заявляет следующее: «Подлинный убийца Тамары — Бог»<sup>91</sup>. По мнению исследователя, Бог, проклявший Демона за непокорность и бунтарство, Сам вложил ему в грудь тот яд ожесточения, который принес героине преждевременную смерть. «И даже когда Демон был готов отказаться от ненависти и злобы, Бог воспротивился этому, усилив и закрепив эти (богоборческие. — и. Н.) чувства»<sup>92</sup>. Каков же тогда, по мысли Б. Удодова, смысл всех клятвенных заверений Демона о том, что он «хочет с небом примириться»? По мнению исследователя, Тамара, требовавшая от Демона клятвы отречься от «злых стяжаний», имела

<sup>89</sup> Рубанович А. Л. Проблемы мастерства М. Ю. Лермонтова-поэта. Иркутск, 1963. С. 164.

<sup>90</sup> Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 171.

<sup>91</sup> Удодов Б. Т. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 391.

<sup>92</sup> Там же.

желание «навсегда приковать его к колеснице Бога»<sup>93</sup>. Того Самого Бога, который становится убийцей Тамары и который является причиной жестокости Демона. Можно ли в этом построении уважаемого профессора найти хоть какую-нибудь логику?

Мысль о виновности Бога в ожесточении Демона повторяет и статья Лермонтовской энциклопедии: «В зрелых редакциях “Демона” Тамара гибнет не потому, что таково сознательное намерение героя, а из-за отведенной ему в мироустройстве роли и функции губителя, так что вина в конечном счете может быть переадресована Творцу такого мироустройства — Богу»<sup>94</sup>. Иначе говоря, Бог «озлобляет» Демона, который, несмотря на отведенную ему Самим Богом «функцию губителя», все-таки каким-то образом умудряется влюбиться в Тамару. Вопреки воле Бога он оказывается способным на светлое, прекрасное и возвышенное чувство. Потом как будто нехотя, только в силу отведенной ему губительной роли, влюбленный Демон умерщвляет ядом предмет своих воздыханий, но при этом приходит в неописуемый восторг оттого, что она умерла. Затем Бог — Верховный автор всей этой кровавой бессмыслицы, — с помощью ангела отбирает у Демона испуганную душу Тамары, преступника же Демона оставляет ни с чем. При всем том, по утверждению автора энциклопедической статьи, повествователь поэмы, где Бог является причиной и несовершенного мироустройства, и произвола бунтующего героя, и трагической гибели героини, вовсе не является патологическим певцом зла. «На человеческое бытие он (повествователь. — и. Н.) смотрит с целью-непосредственной, позитивной точки зрения: жизнь — дар и благо, отнятие жизни — безусловное зло»<sup>95</sup>. В подобном концептуальном нагромождении довольно трудно разобраться. Можно ли в художественную ткань одного произведения вплести жестокость и Демона, и Бога, в финале спасающего героиню, которую Он же Сам и умерщвляет?

Тщательное и научно-правдивое отношение к тексту поэмы не оставляет места для ее философского «додумывания». Лермонтовский Демон — это демон в прямом смысле этого слова, то есть во всех отношениях законченный дух зла. Таким он и предстает перед читателем в финальной сцене: «Взвился из бездны адский дух» (II, 537). Все попытки навязать этому образу то или иное положительное содержание, а также построенные на этом образе спекуляции религиозно-философского, социально-исторического, литературно-романтического или другого характера относятся к области филологического мифотворчества.

<sup>93</sup> Там же. С. 393.

<sup>94</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 131.

<sup>95</sup> Там же. С. 136.



Несмотря на высказанные соображения, нельзя все же отрицать того, что Демон действительно является в поэме богоборцем. Только не противником Бога как устроителя несовершенного мира, а Его непримиримым врагом в той интриге, которую он развязывает против Тамары. Анализ текста поэмы заставляет признать, что Демон выступает в ней противником Абсолютного Добра. Как представляется, именно в этом и усматривается его богоборчество в поэме Лермонтова. «С момента обострения прежнего конфликта Бога и Демона, — отмечает А. Рубанович, — Тамара становится предметом нового спора между двумя враждующими силами»<sup>96</sup>. В поединке за обладание Тамарой Демону необходимо сломить сопротивление не только самой Тамары, но, главное, тех сил, которые невидимо стоят на страже ее души.

В первом столкновении с херувимом герой выходит победителем. Повествователь, воздерживаясь от комментария, никак не поясняет удаление ангела из кельи Тамары. Он замечает только о той грусти, с которой посланник неба оставляет героиню. Следующая сцена посвящена описанию искусительной речи Демона. После удаления херувима герой беспрепятственно входит в келью Тамары, продолжая опутывать ее сетью тонко сплетенной лжи. Уже в самом начале своего монолога Демон предстает перед Тамарой в своей обычной двуличной маске. «Я тот, — говорит он Тамаре, — которому внимала ты в полуночной тишине» (II, 524). Правдивее было бы сказать: «Я тот, с духовным влиянием которого ты так отчаянно боролась в полуночной тишине». Лукавый дух убеждает героиню в том, что образ ее «был напечатлен» в его душе «с начала мира». («...Во дни блаженства мне в раю одной тебя не доставало!») «То есть она, — отмечает исследователь С. Кормилов, — как бы причина его прежней неудовлетворенности, его бунта. Значит, рай без нее недостаточно совершенен»<sup>97</sup>. Однако в начале поэмы Демон в своих воспоминаниях о пребывании в раю («Когда он верил и любил, счастливый первенец творенья» (II, 504)) предстает перед читателем в том согласии с Божиим миром, в том переживании полноты бытия, в том неповторимом совершенстве любви, которые исключают предположение о какой-либо недостаточности райского блаженства.

Далее Демон жалуется Тамаре на свое одиночество: «Я тот, кого никто не любит». Однако после того, как он выпроваживает за дверь херувима, его жалобы на свое бесконечное одиночество предстают в истинном свете. Затем он льстит Тамаре, говоря о ее власти над со-

<sup>96</sup> Рубанович А. Л. Указ. соч. С. 149.

<sup>97</sup> Кормилов С. И. Поэзия М. Ю. Лермонтова. М., 2000. С. 119.

бой — над могущественным духом («И видишь, — я у ног твоих!»), умалчивая о том, что сам усиленно и тайно добивается господства над ней (ср.: «здесь я владею и люблю!»). Герой усиленно старается разжалобить ее («О! выслушай — из сожаленья!»), чтобы вызвать к себе сострадание, хотя сам абсолютно чужд жалости. Наконец, объясняется Тамаре в любви: «Тебе принес я в умиленье молитву тихую любви». И это тоже коварная ложь, так как с истинной любовью Демон расстался, когда увидел херувима в келье Тамары. Самое главное средство обольщения герой прячет в своих на разный лад повторяющихся и умоляющих «сжался» и «полюби». Измученному долгой борьбой сердцу Тамары он внушает мысль о том, что своей ответной любовью она могла бы выполнить великую миссию: вернуть его в мир небожителей и вновь сделать его ангелом света: «Меня добру и небесам ты возвратить могла бы словом» (II, 525). Читатель уже знает, что мольбы героя не имеют ровным счетом никакой цены. Ибо звучат они после категоричного заявления Демона своему бывшему собрату по Эдему: «Здесь больше нет твоей святости».

После встречного требования со стороны Тамары дать клятвенное заверение «от злых стяжаний отречься» Демон снова раздражается тирадой горячих, но бессвязных фраз. Б. Эйхенбаум, исследуя язык демонической речи, пришел к выводу о ее фальшивости. «Речь Демона, — пишет ученый, — движется вообще эмоциональными антитезами, повторениями, параллелизмами и формулами, которые воздействуют своей ритмико-интонационной энергией. <...> Ритмико-синтаксическая схема господствует над словесным материалом и подавляет его. Происходит нарушение того равновесия между стихом и словом, которое так характерно для Пушкина. Говоря словами И. С. Аксакова, поэзия перестает быть «искренней»<sup>98</sup>.

Добиваясь ответного чувства, Демон обещает Тамаре все то, чем соблазнял ее в самом начале, только в гораздо большем объеме. Он сулит ей и «пучину гордого познания», и «венец золотой с звезды восточной», и «чертоги из бирюзы и янтаря» и т. п. Чтобы уверить Тамару в истинности своего обета, он готов клясться всем, чем только можно: и первым, и последним днем творенья, и адом, и небом, и паденьем, и победой, и блаженством, и страданьем и т. п. Как остроумно заметила И. Роднянская, «клясться всем — значит ничем не клясться и ничем в особенности не дорожить». Она же назвала этот водопад демонических обещаний «пламенным, но уклончивым красноречием», в потоке которого герой

<sup>98</sup> Эйхенбаум Б. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 98, 99.



преднамеренно «топит однозначную прямоу Тамариных просьб»<sup>99</sup>. Безудержная экзатичность, фантазмагоричность демонического монолога обусловлена предощущением близкой победы «злого духа». Демон как будто напрягает свои последние силы, чтобы решительным натиском своего ораторства сломить колеблющуюся душу Тамары.

Имеются и другие признаки лжи в последнем клятвенном монологе Демона. Герой утверждает, что «на земле *“нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты”*, там *“преступленья лишь да казни”*, там *“не умеют без боязни ни ненавидеть, ни любить”*. Вместе с тем пылкий неземной возлюбленный обещает Тамаре: *“Я дам тебе всё, всё земное — любви меня!”*<sup>100</sup> Ю. Манн, сомневаясь в искренности демонических обещаний, указывал на то, что Демон, «говоря о том, что хочет *“с небом примириться”*, хочет любить, молиться, продолжает обличать земное, то есть сотворенное Богом»<sup>101</sup>. И даже не столько обличать, сколько беззастенчиво, по-демонически клеветать на него. Вторично, точно так же как и в первое посещение, призывая Тамару безучастно взирать на земную жизнь, он рисует эту жизнь в слишком мрачных, сгущенных красках. По его мнению, земная жизнь — это такая область, где находят себе место одни

Преступленья лишь да казни,  
Где страсти мелкой только жить;  
Где не умеют без боязни  
Ни ненавидеть, ни любить...

(II, 531)

Между тем воплощенный идеал ангелоподобия и чистоты Демон встречает не в эмпириях бескрайнего неба, а именно здесь, на земле, которую он так презирает. Проговариваясь в одном месте, он даже признается Тамаре, что после встречи с ней испытал тайное желание быть приобщенным к жребию обитателей земли: *«Я позавидовал невольно неполной радости земной»* (II, 525).

Для позднего Лермонтова земная жизнь никак не может быть сведена к пошлой обыденности, заслуживающей решительного отрицания. Работая над последней редакцией «Демона», поэт в известной степени преодолел соблазн романтического противопоставления низменной толпы и мятежного индивидуума, устремленного к возвышенному существованию. Лермонтовская Тамара — образец женственности

и нравственной красоты — помещена автором в самое средоточие земной жизни. Она появляется в поэме, как бы вышедшая из недр патриархального уклада грузинского селения, вне которого ее существование совершенно немыслимо. Душевная красота Тамары не только противопоставлена, но и всецело обусловлена ее неразрывной связанностью с тесным кругом своих родных и близких. Простая жизнь этих людей, наполненная ежедневным трудом, вроде бы и не отличается свойством высокой поэзии. Являясь в поэме высоким примером жертвенности, в то же время Тамара остается представителем того «будничного» существования, того «прозаического порядка жизни», который совершенно неприемлем для романтически настроенной личности.

«Соблазна полными речами» называет повествователь страстный монолог Демона. *«Ведь он недаром гений!»* (II, 495) — замечает Лермонтов по поводу аналогичных демонических излияний в «Сказке для детей». Демон — талантливейший оборотень, непревзойденный мастер камуфляжа, который в случае необходимости способен искусно рядиться в одежды правды и тонко маскировать свою сущность. Однако клятвенный монолог Демона — это не только коварные слова «соблазна». Это еще и слова демонического вероломства. *«Соблазна полными речами он отвечал ее мольбам»* (II, 533), — замечает повествователь о демонском ответе на заклинания Тамары. С одной стороны — просьбы о жалости (*«и сжалишься, конечно, ты»*). В ответ на них — речи, *«полные соблазна»*, прикрывающие тайный умысел и свидетельствующие о крайней степени демонической жестокости.

Вырванное, почти навязанное Демоном согласие быть с ним обращается для Тамары гибелью. Входила ли смерть Тамары в планы «лукавого духа»? И не оказался ли сам Демон жертвой своей несбыточной мечты, как считают многие лермонтоведы? Анализ способов демонического воздействия на душу героини не оставляет сомнений в том, что расчет в действиях Демона был. Иначе зачем с самого начала методично преследовать свою жертву, настойчиво пролагать трудную дорогу, шаг за шагом приближаясь к цели? Для чего кровавым путем устранять соперника-жениха, внушать Тамаре безучастие к земной жизни, рисовать перед ее взором картины недоступных для простых смертных возможностей и перспектив, добиваться ее удаления в обитель и разрыва всех родственных связей, долго и мучительно терзать ее сердце жадой неясной любви, давать клятвенные заверения, *«полные соблазна»*, грозно спорить с посланником неба, наконец, даже бороться с пробудившимся в себе мгновенным, но подлинным чувством раскаяния? Только лишь для того, чтобы в конце всех приготовлений, на самом пороге близкой победы убить предмет своих вожеланий

<sup>99</sup> Роднянская И. Б. Указ. соч. С. 781.

<sup>100</sup> Кормилов С. И. Поэзия М. Ю. Лермонтова. С. 119.

<sup>101</sup> Манн Ю. В. Указ. соч. С. 53.

собственным поцелуем? Демонический план, выверенный в мелочах, не мог иметь подобного грубого просчета.

В гибели Тамары следует видеть не поражение Демона, а прямое исполнение его умыслов. Демону необходимо было исхитить Тамару из рук Божиих таким бесповоротным образом, чтобы окончательно лишить ее всякой возможности возврата к Богу. А это могло произойти только в том случае, если бы Тамара скончалась в самый момент совершения непростительного греха, каковым являлось для инокини заключение преступного договора с «падшим духом». Ведь за гробом, где душа встречает страшный суд, подытоживающий ее земную жизнь, нет места покаянию и восстановлению в правде Божией. По этому, самому наихудшему, трагичному для Тамары сценарию всё и совершается. Ход событий вызывает восторженную и самоуверенную радость Демона. «Увы! злой дух торжествовал!» (II, 533) — замечает повествователь, описывая внезапную кончину Тамары. Встречая душу Тамары «в пространстве синего эфира» в сопровождении ангела, Демон решительно пресекает им «свободный путь». Он предъявляет, как ему казалось, законные права на душу Тамары. «Она моя!» — говорит он ангелу «гордо в дерзости безумной». В этот момент Тамара впервые видит Демона в подлинном облики:

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

(II, 538)

Теперь, когда цель достигнута, герою совершенно ни к чему притворяться. Теперь можно сорвать маску, под которой — ни грусти, ни тоски, ни жажды любви и гармонии, ни печали и мук, ни устремленности к добру, а только злоба, «не знающая конца». «Конечным словом Демона, брошенным в мир, — пишет В. И. Коровин, — стало проклятье»<sup>102</sup>. Со словами проклятья («И проклял Демон побежденный...») исчезает герой и со страниц лермонтовской поэмы.

При анализе методов демонического воздействия на душу Тамары «любовь» Демона к героине предстает в своем истинном свете. Совершенно правы исследователи, утверждавшие, что отношение Демона к Тамаре является средством характеристики главного героя. Так,

<sup>102</sup> Коровин В. И. Указ. соч. С. 59.

Д. Е. Максимов решает проблему любви «лукавого» духа к грузинской княжне в традиционном для лермонтоведения ключе. С его точки зрения, эта любовь, с одной стороны, должна была подчеркнуть противоречивость натуры Демона, его способность к высокому и поэтическому чувству, а с другой — отразить стремление героя к преодолению своего демонизма. «Демон, — пишет Д. Максимов, — чужд мефистофельского скепсиса и анализа, ему доступны любовь, мечта и надежда, и он одержим, в противоположность Люциферу Байрона, не столько мятежной мыслью, сколько мятежной страстью. <...> В своей любви он пытается найти утраченную гармонию и восстановить разрушенную связь с мировым целым»<sup>103</sup>. Но любовь-то как раз Демон и отвергает, а добивается лишь одного: эгоистического обладания Тамарой. При этом он использовал в борьбе за это право не только холодную, чисто дьявольскую расчетливость, никак не совместимую с «мятежной страстью», но и сугубо демонические средства. В истории этой «любви» с исчерпывающей полнотой выявились отнюдь не светлые и высокие силы души героя, не его открытость «любви, мечте и надежде» и не его стремление «восстановить утраченную гармонию с мировым целым»<sup>104</sup>. В ней проявилась глубина его богоборческой сущности и ничем не одолимая укорененность во зле.

Вместе с тем образ Демона не только лишен однолинейности, но является одним из самых сложных образов, созданных творческим воображением Лермонтова. Этот противоречивый и многозначный персонаж не вмещается в рамки последовательного и сознательного поборника зла. Лермонтовский Демон — это не только безнадежно отпавший от Бога дух зла, застывший в своем отрицании и не способный к нравственному изменению. Герой лермонтовской поэмы — это еще и личность, зараженная демонизмом и неисцельно страдающая от своего демонизма. В произведении образ Демона совмещает в себе два аспекта. Это и гордый дух, декларирующий свою непримиримость по отношению к Богу и даже находящий в богоборчестве специфическое наслаждение. В то же время это и личность, тяготящаяся демонизмом, безуспешно ищущая освобождения от тяжелых оков демонизма.

В поэме наряду с признаками несходства главного героя и его создателя присутствуют и элементы противоположного характера, подтверждающие наличие внутренней связи автора и Демона. С первых строк поэмы Лермонтов называет своего героя печальным («Печальный Демон, дух изгнания...»), выражая этим словом невольное сочувствие

<sup>103</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 80, 81.

<sup>104</sup> Там же.

к Демону и вызывая у читателя безотчетную расположенность к нему. Когда Демон впервые видит Тамару, то испытывает тоску по утраченным идеалам «любви, добра и красоты». Он способен вдохновляться красотой, «*постигать*» «*святыню любви*», «*любоваться*» «*сладостной картиной*» добра, грустить о «*прежнем счастье*». Его закрепощенная злом душа продолжает таить в себе сочувствие к утраченной вере. Тоска, возникающая в герое при виде Тамары, не приводит его к перерождению, но она дорога Лермонтову сама по себе, как свидетельство принципиальной несводимости его души к злу, как признак того, что светлый период существования не утратил над ним своей власти. В демонской печали угадываются авторские интонации, переживания самого Лермонтова, в описании грусти героя отражен опыт душевной жизни поэта. В этом можно убедиться при анализе редакций поэмы.

В ранних, подготовительных текстах поэт прежде всего выделяет в Демоне безысходную скорбь утраты как доминирующую черту. Намечая портрет будущего героя, делая этюдные зарисовки главного персонажа, Лермонтов в скупых строках чернового (первого) варианта поэмы отражает самую суть внутреннего конфликта демонической личности. Герой опустошен и всецело предан разрушительной деятельности:

Любовь забыл он навсегда.  
Коварство, ненависть, вражда  
Над ним владывают ныне...  
В нем пусто, пусто: как в пустыне...

(II, 546–547)

После такой характеристики без всякого перехода Лермонтов намечает противоположную сторону души своего героя:

Зачем же демон отверженья  
Роняет посреди мученья  
Свинцовы слезы иногда,  
И им забыты на мгновенье  
Коварство, зависть и вражда?..

(II, 547)

В сокровенных, потаенных глубинах души Демон — страдающая личность, а совершаемое им зло практически никак не отражает основной трагедии его существования. Чувствуется, что автору ближе мировая скорбь героя, чем «*груды гибнущих людей*». Свинцовая слеза отражает горечь утраты героем гармоничного существования и в то же время является символом трагической невозможности восстановления

Демона в добре, возвращения к прежнему образу жизни. Уже в первой редакции на передний план выступает изначальная обреченность героя на демонизм. Глубокая неудовлетворенность героя своим демонизмом, попытка избавиться от него и столь же глубокое ощущение абсолютной невозможности обрести новую жизнь составляют ту основу, на которой Лермонтов в дальнейшем будет строить образ Демона.

Начиная со второй редакции Лермонтов усложняет образ и вводит внешнюю причину приступа демонической грусти. Героя заставляет «прослезиться» соприкосновение с миром чистоты, любви и гармонии. Звучащая в обители песня обнаруживает глубинные процессы, которые скрыты в душе героя. Под спудом демонизма таится тоска по утраченному Эдему, которая неожиданно прорывается на поверхность видимой жизни при встрече героя с отзвуком божественного мира. Герой ищет забвения в перспективе открывшейся любви, но ему не суждено обрести нового существования. Причина обреченности героя на отрицание — в нем самом. *Мутные воды* его души оказываются неспособны к просветлению. Во второй редакции по поводу влюбленности Демона рассказчик замечает:

Ужель узнает он любовь?  
Тому не быть: так если мчится  
Сын ливня в поле мутный ключ,  
И солнца полумертвый луч  
На нем случайно отразится,  
Он лишь мгновенно озарит,  
А мутных вод не просветит...

(II, 552)

Явившийся впоследствии ангел-защитник лишь только выявляет демонический самообман и самообольщение. Его появление обнаруживает злобу, лежащую на дне души героя. Характерно, что во второй редакции «*ангел нежный*» не вступает в прения с Демоном и никак не препятствует его действиям. Злой дух возбуждается мщением и ненавистью и решается погубить «*предмет любви своей минувшей*» при одном появлении в келье монахини «*посланника рая*».

В третьей редакции поэмы Лермонтов вводит в сцену «ангельского присутствия» развернутый комментарий противоречивых процессов, протекающих в душе героя. Несмотря на возникшую любовь, Демон не может преодолеть своей сущности:

Успело зло укорениться  
В его душе с давнишних дней;

Добро не ужилося бы в ней;  
Его присвоить, им гордиться  
Не мог бы демон никогда...

(II, 576)

Движение от вспыхнувшей любви к привычной мести, по мысли Лермонтова — проявление демонической природы героя, которую он при всем своем желании не в состоянии изменить. Она довлеет над сознанием героя, делает его пленником и данником демонизма. Мимолетная увлеченность добром заканчивается злобой, мщением и надменным чувством превосходства, утверждением в гордыне. Посредством неудавшейся попытки преобразиться через возникшую любовь герой узнает себя, открывает в самом себе демонические глубины.

В пятой редакции поэмы мотив демонического самопознания обретает конкретные очертания. Когда Демон при виде ангела отдается во власть стихии мщения, рассказчик не без иронии замечает:

Простите, краткие надежды  
Любви, блаженства и добра;  
Открыл дремавшие он вежды:  
И то сказать — давно пора!

(II, 597)

Демон — это как бы недовоплотившийся дух зла, которому в истории с Тamarой предстоит не переродиться, а прозреть до конца, и в этом прозрении обрести самого себя. Герой не исцеляется любовью, а посредством любви обнаруживает в глубинах своей души пределы того демонизма, который носит в себе. Он наконец открывает в себе неисцельную пораженность злом. Вот чем оборачивается для Демона происшествие с монахиней.

В финале ранних редакций идея окончательного демонического самоутверждения занимает важное место. Ища смерти героини, Демон не пытается соединить свою жизнь с монахиней в загробном существовании, как это происходит в последней редакции, а сознательно губит ее. С любовью в душе Демона покончено еще в келье. Мгновенно попрощавшись с ней, герой следующим своим шагом безжалостно расправляется с объектом своей любви. Натолкнувшись на невозможность осуществления любви, Демон спешит возвыситься над своим чувством, уничтожить его в себе, а вместе с этим — и свою ни в чем не повинную возлюбленную как одну из причин своего досадного и позорного проигрыша. Утверждение в демонизме — это то, что он в конечном итоге избирает, то, к чему ведет его Лермонтов. Именно поэтому

все ранние редакции поэмы оканчиваются демонической усмешкой, адресованной ангелу, оплакивающему гибель героини. При этом герой не столько испытывает, сколько демонстрирует самому себе холодную индифферентность к посетившему его чувству любви, равно как и ко всей происшедшей с ним истории:

Когда ж он пред собой увидел  
Всё, что любил и ненавидел,  
То шумно мимо промелькнул...

(II, 607)

Демон хочет убедить самого себя, что любовь — это то, что было с ним в прошлом. На этой любви не стоит задерживать внимания, единственное, чего она заслуживает, — это того, чтобы с шумом *«промелькнуть мимо»* нее. Завершая все без исключения подготовительные редакции поэмы победой героя как над своим чувством, так и над ангелом и монахиней, Лермонтов основное смысловое ударение произведения ставил на окончательном утверждении демонической личности в своей неисцельной гордыне.

Можно говорить о духовной автобиографичности образа Демона, о том, что поэт вложил в него часть своей души. Как известно, образ Демона преследовал Лермонтова на протяжении всей творческой жизни. С удивительным постоянством он возвращался к разработке сюжета о падшем духе. Дело было не в увлечении модной романтической темой, не в следовании установившейся литературной традиции, не в стремлении к новаторству. Демонизм был фактом внутренней жизни поэта. Мощный дух отрицания, от влияния которого он не находил самозащиты, глубоко проникал в поры его души, как бы становясь его вторым «я». Поэзия была для Лермонтова своеобразной формой исповеди, поэтому тема демонического влияния на душу человека не могла не занимать особого места в его творчестве.

Упрекающий ангела Демон отражал душевные муки самого поэта. В Демоне Лермонтов искал образ, посредством которого смог бы передать свои душевные терзания, отобразить глубоко личное переживание, запечатлеть раздиравшие его душу противоречия. Поэта мучила роковая невозможность утвердиться в добре, сопровождаемая страстным желанием обрести гармонию с самим собой через любовь к чистому созданию. В то же время он носил в себе интуитивное ощущение несбыточности своих затаенных и сокровенных надежд. Во второй редакции поэмы лермонтовский герой не решается переступить порог монахини:



Как будто бы он там погубит,  
Что на минуту отдал рок...

(II, 557)

Демон страшится войти в келью потому, что предчувствует неосуществимость своего чувства. Это же предчувствие преследовало самого поэта. В стихотворении «Мой демон» он пишет:

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 предчувствие блаженства,  
Не даст мне счастья никогда...

(I, 331)

И вместе с тем Лермонтову не давали покоя приступы гордыни, не позволявшие ему оставаться в поражении и побуждавшие его искать возвышения как над своим чувством, так и над предметом своей любви.

В сознании поэта сложился образ Демона отверженного, испытывавшего роковую невозможность преображения, но не раздавленного своим поражением, а в ответ на фиаско самого отвергающего силы добра, как бы возвышающегося над ними своей разрушительной деятельностью и как бы в противовес всему остающегося в своей изначальной, демонической гордыне. В соответствии с этой идеей гордого самоутверждения демонической личности, занимавшей центральное место в ранних текстах, первая, вторая, третья и пятая редакции поэмы завершаются демонической улыбкой, обращенной к «*послу потерянного рая*».

Один из концептуальных аспектов ранних редакций — отображение великой силы разрушения, которую содержит в себе демоническая личность. Ангел и монахиня бессильны перед демоническими злобой и коварством. Демон заполняет собой всё пространство поэмы и господствует над героями. В конечном итоге всё подчинено его безграничной власти. Он не подотчетен никому, но сам распоряжается судьбами героев, творя свою волю, утверждая свой произвол и не встречая препятствий на своем пути. Текст ранних редакций свидетельствует о том, что их автор находился во власти демонизма, ощущал на себе мощное влияние темной силы, абсолютизировал ее в своих представлениях. Поражение героини — это поражение самого поэта. Сознание Лермонтова

отражено в двух персонажах произведения, а не в одном. Автор — и Демон, и монахиня одновременно, и в этом своеобразие лермонтовской поэмы. Лермонтов, как и его героиня, видит себя погубленным демоническими вторжениями, отравленным ядом демонического обмана. Это поражение столь глубоко, что любая попытка его преодоления представляется ему обреченной на провал. И вместе с тем поработение силами зла настолько значительно, что автор склонен отождествлять себя и с самим Демоном.

Как уже говорилось, образ Демона сложен и противоречив. Лермонтов и выражает самого себя посредством своего героя, и одновременно исследует самого себя, пытается беспристрастно анализировать особенности внутреннего строя личности, зараженной демонизмом. Поэт ищет форму исповеди и в то же время остается для себя объектом критической оценки. Вследствие такого своеобразного подхода герой соединяет в себе несовместимые начала и вызывает в читателе противоречивые чувства: отталкивает своей онтологической неразрывностью со злом и в то же время притягивает сокровенной близостью к автору, который расписывается в своей обреченности на демонизм и констатирует безысходность своего мучительного положения.

Таким образом, главный герой совмещает в себе два смысловых плана. В нем как бы умещаются два персонажа. Демон — это и законченный дух зла, совпадающий по своим главным характеристикам с библейским падшим ангелом, бесповоротно перешедшим на сторону сатаны. В то же время это и личность, зараженная тяжелой болезнью безверия и отрицания, в глубине души ощущающая свою окончательную закрепощенность во зле и безуспешно ищущая освобождения от оков демонизма. При таком довольно специфическом построении этого образа Лермонтов все же избежал его художественной раздвоенности. Демон воспринимается как противоречивый, но все же целостный образ. Единство образа Демона, соединяющего в себе двух персонажей, создается за счет общей черты, роднящей отрицающую, зараженную демонизмом личность с духом зла. Для того и другого невозможность перерождения, равно как и укорененность во зле, становятся непременными фактами их существования.

\* \* \*

Многие исследователи предпоследней лермонтовской поэмы безоговорочно ставили Демона в ее центр, считая остальных персонажей второстепенными, необходимыми поэту для раскрытия внутреннего мира главного героя. Согласно такому пониманию, Тамара

была необходима Лермонтову как «особое испытание добром, которому он подвергает своего могучего, непреклонного героя»<sup>105</sup>. Но, как показано выше, особому испытанию в поэме подвергается не столько Демон, сколько Тамара, и именно со стороны Демона. По мнению автора статьи в «Лермонтовской энциклопедии», в центре поэмы находится герой-изгнанник, свою свободу не утверждающий, а ею тяготящийся. Любовь Демона к Тамаре символизирует стремление героя к преодолению зла внутри самого себя, а конечная катастрофа означает трагическую недостижимость его «безумной мечты о приобщении к добру, о преодолении одиночества, единении с миром»<sup>106</sup>. Однако в отношениях с Тамарой Демон следует по пути утверждения своего демонизма, а отнюдь не его изживания. Демон не влюблен (в человеческом, а не в демоническом значении этого слова), не ищет своего «возрождения», не стремится к «восстановлению гармонии с мировым целым». Упорно добиваясь обладания душой Тамары, он преследует одну задачу — самоутверждение. Причем ему важно самоутвердиться прежде всего в отношениях с Тем, Кто является защитником и тайным покровителем героини, то есть с Богом. Конечная цель всех действий героя заключается в продолжении извечной, исконной вражды с Богом. Завязывая «любовную» интригу, Демон стремится не только к завоеванию Тамары, но и пытается мстить Богу. «Здесь больше нет твоей святости, / здесь я владею и люблю!» (II, 524) — в этих словах отражается затаенный мотив демонического поведения, который герой, встретив на пути к Тамаре своего главного врага — посланника Божия, не в силах более скрывать. Заманчивая перспектива утвердить свое господство над душой, преданной Богу, и вторгнуться в самые драгоценные Его пределы, открылась для Демона в тот миг, когда он впервые увидел Тамару. Лермонтов не случайно поставил многозначие в том месте, где нужно было изложить зарождение демонического плана. Подобный умысел действительно сложно отобразить в рамках литературного произведения.

Если демонический герой ранних редакций близок, почти родственен поэту, то восьмая, последняя, редакция в концептуальном отношении совершенно отлична от того, что было создано Лермонтовым до нее. Создавая образ отверженного духа на заре своего творчества, Лермонтов погружался в тайник своей внутренней жизни и воплощал через Демона сокровенную, никому неведомую сторону своей души. «Демон» последней редакции — это принципиально иная поэма. Уже

<sup>105</sup> Жижина А. Д. Эволюция поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». М., 1969. С. 17.

<sup>106</sup> Лермонтовская энциклопедия. С. 130.

в шестой редакции финал меняется: поэма завершается не пронзительным взором и улыбкой Демона, а картиной разрушенного временем замка Гудала и могилой «милой дочери его», которую стережет Казбек от «вечного ропота человека». Это был знак того, что начиная с шестой редакции идейный центр поэмы постепенно перемещался с Демона на героиню. Судьба героини начинает занимать воображение поэта в не меньшей степени, чем участь Демона. А в окончательной редакции Лермонтов найдет емкий образ, более точно выражающий его отношение к личности Тамары как к воплощенному идеалу жертвенной любви, гибнущему под диктатом демонизма. Непроступный Казбек сторожит не просто ее могилу, как это было в шестой редакции, но церковь, возведенную на месте ее захоронения. Храм выражает мысль об особой, исключительной судьбе того, кто нашел под его сводами место вечного покоя, он выражает святость души Тамары. В то же время церковь «хранима властью святой» — это и надежное убежище героини от прикосновения к ней людского несовершенства. Эти многозначные детали финала свидетельствуют о том, что к шестой редакции образ Тамары становится не менее дорог и родственен поэту, нежели образ Демона.

Анализ художественных приемов, которые использует Лермонтов, чтобы показать воздействие Демона на душу Тамары, побуждает в корне изменить представление об иерархии героев в поэме. Если герой олицетворяет собой силу почти безграничного зла, а героиня является его жертвой, то, следовательно, и центр внимания должен неизбежно перенестись с Демона на Тамару. Она, а не Демон, оказывается страдающей стороной, терпящей жестокое насилие. А это значит, что только в ее судьбе и может быть сфокусирован основной смысл произведения.

В обширной литературе о лермонтовской поэме образу героини уделяется гораздо меньше значения и внимания, чем Демону. Да и разногласий в трактовке образа героини почти не имеется. Некоторые литературоведы справедливо отмечали, что образ Тамары занимает в поэме место столь же важное, что и образ Демона. «Примечательной особенностью последних редакций, — подчеркивает В. П. Арзамасцев, — явилось изменение иерархии персонажей. Если раньше, до редакции 1838 года, Демон намного возвышался над всеми другими действующими лицами и его изображению уделялось наибольшее количество сцен, то в последних редакциях равное им место занимают эпизоды, связанные с Тамарой»<sup>107</sup>. С ним солидарен и В. Э. Вацуро: «Фигура Тамары становится теперь рядом с образом Демона. Происходит то же

<sup>107</sup> Арзамасцев В. П. «Звук высоких ощущений...» Саратов, 1984. С. 89.

разрушение единодержавия героя, какое мы прослеживаем в других лермонтовских поэмах...»<sup>108</sup> К сожалению, отмечая равенство героев друг перед другом, исследователи не придавали образу Тамары, как второму равнозначному центру произведения, смыслообразующего значения, продолжая замыкать поэму на образе Демона. Ограничение идейного содержания поэмы личностью Демона приводило их не только к обеднению ее замысла, но и к его искажению, к досадному тупику в постижении этого произведения. Как представляется, не осуществленная лермонтоведением попытка рассмотреть поэму с точки зрения судьбы Тамары содержит в себе ключ к разгадке одного из самых трудных произведений отечественной словесности.

Практически все литературоведы, как до-, так и послереволюционные, единодушны в том, что в образе Тамары поэт отразил свой идеал нравственной красоты. Но ограничиться в оценке образа Тамары тем, что она была женским идеалом Лермонтова, — значит не сказать о ней самого главного, не заметить в ее образе чего-то гораздо более значимого и существенного. Разбор методов демонического воздействия на душу героини может сыграть решающую роль не только в постижении личности Демона, но и в раскрытии тайны образа Тамары. В частности, можно заметить, что демоническое влияние порождает не только отчаянное сопротивление со стороны героини, но и вызывает противодействие тех защитительных сил, которые невидимо стоят на страже души Тамары. При внимательном взгляде на действия главного героя можно увидеть, что в произведении кроме демонической имеется иная сила, которая незримо следит за поведением Демона и сдерживает власть, которую герой распростирает над душой Тамары. Эта сила принимает самое непосредственное участие в жизни героини и в конечном итоге определяет ее судьбу. Поэтому наблюдение за ней может сыграть определяющую роль в постижении образа Тамары. Действие этой силы, сдерживающей власть героя, проявляется в поэме как минимум в трех местах. Первый раз это происходит тогда, когда, слыша ангельскую мелодию «*среди общего молчанья*», Демон вдруг постигает «*святыню чувства*», «*тоску любви, ее волнение*», вследствие чего почти намерен оставить свой «*умысел злой*». Второй раз — когда он встречает посланника неба в келье Тамары. Наконец, в третий раз — когда видит спасенную душу Тамары в руках ангела. Попытаемся осмыслить содержание этих сцен.

В первой из этих сцен Демон, прилетевший в вечерний час в обитель, решил открыто войти в келью Тамары. В этот судьбоносный для

Тамары миг Демон вдруг слышит звуки льющейся песни, невыразимая одухотворенная нежность которой порождает в нем воспоминание об утраченном им райском блаженстве. В поэме нет никаких указаний на исполнителя этой песни. В тексте только сказано, что звуки этой песни раздались, но откуда именно они раздались, остается неизвестным. Это преднамеренное авторское умолчание об ее «сочинителе», как представляется, наполнено особым смыслом. Принципиальная безымянность звучащей песни, какое-то совершенно неземное ее содержание («*Как будто для земли она была на небе сложена!*»), равноангельская манера ее исполнения («*Не ангел ли с забытым другом вновь повидаться захотел...*» — II, 522) — все эти детали невольно порождают в читателе предположение о ее потустороннем происхождении. Но дело даже не в ее анонимности и не в деталях ее содержания и ее исполнения.

Самая главная характеристика этой песни заключается в том отклике, который она порождает в душе Демона, зараженной неисцельной болезнью гордого отрицания. Слыша ее, Демон намерен «*оставить умысел жестокий*» и даже «*в страхе удалиться*». Под ее влиянием он «*впервые*» постигнул глубину подлинной любви в противовес тому чувству обладания, которым был одержим до этого: «*Тоску любви, ее волнение постигнул Демон в первый раз*» (II, 522). Благодаря этой песне он проникся и другим весьма важным переживанием. Демон преисполнился гнетущими воспоминаниями об утраченном Эдеме:

Не ангел ли с забытым другом  
Вновь повидаться захотел  
И о былом ему пропел...

(II, 522)

Безымянная песня была явным отзвуком утраченного Демоном божественного мира и имела такую огромную силу воздействия, что исторгла из демонических глаз слезу горького, «*нечеловеческого*» сожаления. Говоря словами поэмы, не на небе ли она была сложена («*Как будто для земли она была на небе сложена!*» — II, 522)?

При определении авторства этой песни следует учесть и тот факт, что прозвучала она не просто так, сама по себе, а в один из самых решающих для Тамары моментов ее монастырской жизни, ее драматичного противостояния Демону. Звуки этой песни раздались в тот опасный миг, когда перед дверью кельи Тамары остановился ее искуситель, раздираемый приступами душевной борьбы. Как будто предназначение этой песни только в том и заключалось, чтобы вызвать в душе героя смятенность

<sup>108</sup> Вацуро В. Э. Лермонтов. С. 360.

и ею приостановить выполнение коварного «демонического совета». Как будто Кто-то Незримый стучался этой песней в сердце Демона, тихим призывом склоняя его к покаянию и кротко, без нажима предрасполагая к нравственному перерождению. В звучании этой песни трудно не увидеть действие высшего, промыслительного начала, в жизненно важный момент останавливавшего выполнение умысла «злого» и оберегавшего Тамару от осуществления губительного «совета». Итак, анализ этой сцены заставляет убедиться в том, что Тамара в своем противостоянии Демону имеет тайных покровителей, незримо оберегающих ее и помогающих ей в борьбе с духом зла.

Во второй сцене херувим — посланник Бога — открыто и со всей очевидностью для читателя исполняет роль защитника героини. «*Явился ты, защитник, поздно*» (II, 524), — говорит Демон херувиму, которого он видит в келье Тамары. Здесь впервые в поэме Демон указывает на своего главного Соперника в борьбе за душу Тамары. Называя херувима защитником, он тем самым признается в своем намерении вырвать героиню из рук Того, Кто ее охраняет. Теперь выясняется, что «злой дух» должен не только опутывать Тамару сетью искусно сплетенной лжи, но и преодолевать противодействие ее тайных покровителей, сочувствующих красоте ее души и как будто верящих в положительный для Тамары исход завязавшейся драмы.

Ибо явившийся херувим приосеняет Тамару своим крылом с «*улыбкой ясной*»:

Посланник рая, херувим,  
Хранитель грешницы прекрасной,  
Стоит с блистающим челом  
И от врага с улыбкой ясной  
Приосенил ее крылом...

(II, 523)

Похоже, он, невзирая на экспансию со стороны Демона, нисколько не сомневается в божественном покровительстве, распростертом над героиней. Эта ясная уверенность происходит в посланнике неба от ощущения его родственной близости с душой Тамары. «*К моей святыне, — говорит он Демону, — не пролагай преступный след*» (II, 523). Вводя в сюжетное действие ангела, прекословящего Демону и называющего Тамару «*своей святыней*», Лермонтов с помощью этой сцены характеризует душевное устройство своей героини. Из слов херувима можно заключить, что Тамара даже при непрерывном демоническом воздействии продолжает оставаться носительницей идеалов добра и света, которой была в доме своего отца Гудала. Она и в обители, под-

вергаясь усиленному демоническому натиску, сохраняет душевную преданность лучшему периоду своей жизни.

Этот же вывод следует и из слов, которые Тамара адресует своему отцу, уходя в обитель. «*Я гибну*», — говорит она Гудалу, и в этих скупых словах сосредоточено ее отношение к бесконечным духовным вторжениям Демона. Несмотря на духовную экспансию Демона, во внутреннем устройстве героини не происходит существенных перемен. Невзирая на непрерывные приращения Демона и вопреки его ожиданиям, Тамара не может ни преисполниться полной безучастностью к земному, ни соблазниться терзающей ее «*неотразимой мечтой*». Тамара — и в этом заключается величие ее души, вопреки неимоверному диктату злой силы — остается неспособной проникнуться идеей иной, предлагаемой Демоном, жизни. Она не может ни забыть земное, ни погрузиться в «*сны золотые*». Ее система ценностей остается неколебимой. «*Неотразимую мечту*», которая властно влечет ее к себе, она по-прежнему продолжает воспринимать как чужеродное наваждение, от которого следует искать избавления. В начале второй части поэмы Тамара находит безошибочные слова для определения сути того, что с ней происходит: «*Я вяну, жертва злой отравы! / Меня терзает дух лукавый / неотразимую мечтой*» (II, 518).

Эта оценка Тамарой своего состояния является весьма важным местом в поэме. «Зачарованная Демоном Тамара, — пишет И. Б. Роднянская, — становится, как и он, нечувствительна к архитектурно-живописной красоте природы, к стройному и величавому космосу «Божьего мира», ко всей этически захватывающей душу и монументально-поэтической панораме творения»<sup>109</sup>. Действительно, Тамара и в самом деле уже не может испытывать прежней радости бытия, но вовсе не по причине «зачарованности» демонической жизнью, а в силу неотвязчивости, неотразимости демонического воздействия, которое она расценивает как «*злую отраву*». Весь смысл противостояния героини демоническому натиску как раз в том и заключается, что она не соглашается принять ту систему ценностей, которую ей навязывает «*дух лукавый*». Она даже готова сойти в «*сумрачную келью*», «*как в гроб*», то есть навсегда расстаться с привычной жизнью, но согласие хотя бы на самую незначительную часть демонической проповеди для нее совершенно немыслимо и недопустимо. Поэтому-то херувим и называет ее «*своей святыней*».

Обращая к падшему духу свою речь, херувим дважды — в начале и в конце — настойчиво спрашивает Демона: «*Кто звал тебя?*»

<sup>109</sup> Роднянская И. Б. Указ. соч. С. 777.



А в середине речи еще и утвердительно добавляет: «*Твоих поклонников здесь нет*» (II, 523). У Демона существует только одна возможность полного овладения человеческим сознанием. «Нечистый дух» в состоянии распространить свою власть над душой в том случае, если личность соблазнится его внушениями и, устав от борьбы, самовольно отдастся во власть его «*мечтаний странных*», «*снов золотых*» или откровенно разжигаемых им блудных страстей. Как было замечено, демонический зов не увлекает Тамару за собой. «*Кто звал тебя?*» — вопрошает херувим, намекая герою, что его появление в келье Тамары с духовной точки зрения ничем не обосновано, ведь героиня нигде не выражала своего согласия быть с Демоном. А затем он открывает Демону тайну душевного устройства Тамары: «*Твоих поклонников здесь нет*». «Здесь» — то есть не только и даже не столько в стенах обиталища, сколько в самой душе Тамары. Таким образом, во второй сцене ангел указывает Демону, а вместе с ним и читателю поэмы на чистоту души героини. Херувим встает на защиту Тамары, потому что ее душа осталась чуждой наветам падшего духа.

Третья сцена, где видны следы божественного заступления героини, является определяющей в судьбе Тамары. В ней Демон, как уже говорилось, впервые обнаруживает перед героиней свое истинное лицо. Лукавый дух видит свои намерения осуществившимися. Он уверен в гибели своей «возлюбленной», в том, что теперь Тамара, лишенная Божьего покровительства за грех соединения с «духом зла», окажется в его безусловной власти. Но происходит противоположное ожиданиям Демона: душа Тамары оказывается под защитительным покровом ангела, сопровождающего ее душу к божественному миру света и любви. Прежде чем вести речь о смысловом значении такого неожиданного сюжетного поворота в судьбе героини, следует обратить внимание на те детали, которыми Лермонтов обставляет сцену спасения своей героини. Как и в других местах поэмы, ангела нельзя воспринимать только как слепую силу Бога. Он предстает перед читателем со своим живым отношением к Тамаре. Ангел — первый утешитель героини. Неся Тамару к вратам рая, он заключает в своих объятиях душу «*грешницы прекрасной*». На пути к Эдему ангел исполняется глубокого сочувствия к ней: спешит утешить ее «*сладкой речью упования*», омывает своими слезами «*след проступка*» с ее души.

Необыкновенная участливость небожителей, проявляемая к «грешной» Тамаре, объясняется тем, что дочь Гудала обладала особыми свойствами души, которые давали ей право на исключительную любовь со стороны неба. Лермонтов, создавая портрет героини в начале поэмы, подчеркивает в ней присутствие тайного согласия с миром природы,

которая в ответ на восприимчивость и отзывчивость ее души щедро наделила ее неподражаемой красотой и грацией. Свободная от житейской гордости и сословной, княжеской спеси, исполненная трудолюбивой простоты и сердечной непосредственности (ср.: «*Покрыта белою чадрой, княжна Тамара молодая к Арагве ходит за водой*» — II, 507), она была одарена тем «*весельем детским*», которое происходит в человеке от чистоты помыслов и младенческой безгрешности души. В то же время героиня не противопоставляла себя обычаям родного племени. Тамару отличала нерасторжимая связь со своим родом, противоположная демоническому «космополитизму» и эгоцентризму. Кроме этого, в Тамаре, абсолютно невосприимчивой к злу в любых его проявлениях (ср.: «*зло не дышало здесь поныне*»), открытой добру и чуткой к чужому страданию, была в высшей степени развита способность жертвовать собой ради спасения ближнего.

В литературоведческих трудах можно встретить мнение о том, что Демон сыграл определенную положительную роль в судьбе Тамары. Согласно этой точке зрения, Демон приобщает героиню к аналитическому познанию действительности, открывает ее уму противоречивую сторону бытия. Этой точки зрения придерживается, в частности, лермонтовед Э. Э. Найдич. Он пишет: «Лермонтову хотелось показать становление характера Тамары от детской непосредственности, веселья, природной полноты жизни и гармоничности к сомнениям и размышлениям, к печали, пробуждению страсти. Если бы в самом начале поэмы героиня представляла страстной, то менее ясной была бы роль Демона как пробудителя таящихся в ней внутренних сил»<sup>110</sup>.

Однако интуитивным ведением истины в поэме обладает как раз Тамара, а не Демон. Это она пребывает в гармоничном единстве с Богом, с окружающим ее миром, со своим родом. Это она владеет тем свойством и качеством существования, которые безвозвратно утрачены Демоном. Это она содержит в себе то таинственное согласие с мирозданием, которое становится для нее источником внутренней радости и которое доставляет ее душе состояние умиротворенности и высшего покоя. В Тамаре присутствует игра живительных сил души и то переживание полноты жизни, которое рождается в личности от ощущения своей связи с сокровенной тайной бытия.

В поэме нигде не говорится о том, что Тамара приобщилась «*пучине гордого познания*», что она вступила в таинственный мир «*иных восторгов и страданий*», обещанных ей Демоном. Более того, все «нашептывания» и обещания злого духа, всю сумму предлагаемого ей

<sup>110</sup> Найдич Э. Э. Этюды о Лермонтове. СПб., 1994. С. 185.

демонического «гнозиса» она воспринимает как «злую траву». Именно от этих тайных наваждений Демона, а не от «оков безмыслия» она и ищет освобождения. Эти-то попытки духовного освобождения от демонического воздействия, лишившего ее прежнего «веселья», и приводят ее к решению удалиться в монастырь. В обители душевное состояние героини характеризуется не внутренним прозрением по причине вступления в таинственную область неведомого, а продолжением мучительного противостояния чужеродному духу. По мнению исследователя А. И. Глухова, «Новое душевное состояние ее рисуется в романтически-мелодраматическом стиле. В основе его — внутренняя борьба естественно-божеского начала (верность Творцу, идеалу “любви, добра и красоты”, слияние с “Божьим миром”) с проникающей в ее душу демонической стихией (“хладным презреньем”, “с небом гордой враждой”, злом). <...> Думается, было бы неверно трактовать этот психологический процесс, переживаемый героиней, как ее “духовное возрождение”, пробуждение у нее “аналитической мысли”. Автор нигде и никак не акцентирует внимания на интеллектуальном преображении Тамары после встречи с Демоном»<sup>111</sup>.

Образ героини написан поэтом с необыкновенной любовью. Тамара не только не содержит в себе душевной ущербности, которую ей надлежало бы преодолеть. Наоборот, гармоничностью своей души она обогащает, одухотворяет окружающий ее мир. Тамара для Лермонтова — воплощенный идеал добра, чистоты и гармонии. С художественной точки зрения к этому образу, цельному и завершенному, нечего добавить. Его нельзя домыслить и доразвить без того, чтобы не разрушить его целостность. Благодаря своей завершенности этот образ и заключает в себе огромную притягательную силу.

Как явная, так и тайная богохрабрость Тамары, отмеченная в проанализированных сценах поэмы, подчеркивает невинную чистоту и небесную красоту ее души. Ангельские силы, невидимо окружавшие Тамару в борьбе с Демоном, нужны поэту как для характеристики героини, так и для своего выражения отношения к ней. Вместе с тем близость небесных сил к Тамаре, их непосредственное участие в ее судьбе является утверждением богоподобия человеческой природы в ее лучших, близких к идеалу проявлениях. Человеческая личность — не бездушный слепок, снятый со своего Творца, не безлика Его копия, а разумное, самобытное, уникальное отражение красоты Божества, которую она воплощает в богодарованной свободе внутреннего развития, в сакральной тайне своей индивидуальности. Эту истину поэт

<sup>111</sup> Глухов А. И. Эпическая поэзия М. Ю. Лермонтова. Саратов, 1982. С. 143.

не воспринимал как отвлеченный вероучительный догмат, а созерцал ее своим духовным взором, переживал ее всем своим существом в опыте своей духовной жизни. Ее он и выразил в образе Тамары.

Однако богохрабрость героини, отчетливо проступающая в поэме, — это только один из аспектов ее судьбы. Вторая характерная особенность в построении образа героини — ее как бы богооставленность. Выше отмечалось, что Демону, искушающему Тамару, в борьбе за ее душу позволено слишком многое. Он почти беспрепятственно распоряжается внутренним миром героини: омрачает дух Тамары, повергает ее в угнетенное, безрадостное состояние, смущает ее проповедью ложной духовности, возбуждает плотскую страсть и т. п. Признаки преднамеренной богооставленности Тамары присутствуют и во второй части поэмы. В частности, в сцене, где охраняющий душу героини херувим молчаливо оставляет Тамару наедине с Демоном:

И Ангел грустными очами  
На жертву бедную взглянул  
И медленно, взмахнув крылами,  
В эфире неба потонул...

(II, 524)

Как представляется, Лермонтов подвергает беспримерному демоническому воздействию свою героиню по нескольким причинам. Прежде всего, по наблюдениям поэта, именно такие открытые добру и чистые души в земной жизни неизбежно становятся мишенью зла, предметом жестокого давления со стороны окружающей действительности. Они в первую очередь оказываются и жертвами человеческого обмана, и объектами сугубых нападок демонической силы. Нравственные страдания и душевные муки становятся постоянным спутником существования таких редких, близких к небесной чистоте душ, не умеющих свыкнуться с окружающим злом, органически неспособных приспособиться к нему.

Этой чертой героини определяется не только ее исключительная подверженность демоническому воздействию, но и в конечном итоге ее преждевременная смерть. По представлениям Лермонтова, душа Тамары, «живые струны» которой были сотканы «из лучшего эфира», вряд ли смогла бы найти свое место в том мире, где неизбежно и неумолимо господствуют законы выживания сильнейших. По мысли поэта, жизненный путь неминуемо привел бы ее к неразрешимому конфликту с окружающей действительностью в силу ее органической неспособности сжиться с существующим злом и в той или иной степени принять

его в поры своей души. Поэтому ангел говорит Демону, что такие души «не созданы для мира» и что «мир был создан не для них». В последних словах божественного посланника отсутствует намек поэта на «недоброкачество» сотворенного Богом мира, на наличие каких-либо изъянов в замысле Творца вселенной. Мир, пленяющий своей красотой в лучших своих проявлениях, искажен свободой произволения и нравственного самоопределения личности, чаще всего направляемых ею на утверждение своих эгоизма и себялюбия, но никак не волей Творца. В том, что душа Тамары не создана для мира, содержится своеобразное обличение Лермонтова, адресованное человеческому обществу, уклонившемуся от изначальной идеи творения настолько, что душа, отмеченная светлыми чертами богоподобия, оказывается обреченной в нем на страдальческое существование.

Вместе с тем таким близким к Богу личностям, как Тамара, доступны духовные переживания особого рода. В финальной сцене поэмы ангел, указывая «злому духу» на исключительность души героини, говорит Демону:

Ее душа была из тех,  
Которых жизнь — одно мгновенье  
Невыносимого мученья,  
Недостижимых утех...

(II, 538)

Недостижимые утехы и невыносимые мученья — это два обязательных полюса жизни высоких душ. В таком двухмерном расположении жизни редких Божьих избранников Лермонтов видел непреложную закономерность их земного пути. Но в представлении поэта страдания в их жизни всегда значительно перевешивали отдельные, единичные «утешения». Только смерть может положить конец терзаниям и мучениям таких необыкновенных душ, для которых земная жизнь становилась чем-то вроде заточения в темнице. Ангел, несущий душу Тамары, и указывает Демону на эту особенность ее судьбы. «С одеждой брэнной земли оковы зла с нее ниспали!» (II, 538) — говорит он злому духу, именую оковами зла земную жизнь героини.

Таким образом, можно резюмировать, что взаимоотношения Демона и Тамары отображали в поэме тему неизбежного поглощения высоких и правдивых душ силами зла. Эта тема присутствует и в других произведениях поэта, в частности в драме «Маскарад». Образ Нины в «Маскараде» и ее судьба во многом схожи с образом и судьбой Тамары в поэме «Демон». «...Она была прекрасна и нежна» (III, 379), «созданье

слабое, но ангел красоты» (III, 389), — говорит о Нине Арбенин, мечтавший в ней «найти свой рай земной» (III, 420). Как и Тамара, Нина является для Лермонтова идеалом чистоты и жертвенности. Как и Тамара, Нина гибнет в результате интриги, ходом которой в пьесе руководит герой, носящий имя Неизвестный. Он единственный персонаж в драме, лишенный индивидуальных особенностей. Как и Демон, он не имеет четких очертаний: «ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!» Лермонтов преднамеренно не дает имени этому персонажу, так как у Неизвестного в пьесе особая роль. Он втайне наблюдает за каждым шагом своей жертвы — Арбениным и незримо управляет людьми, заинтересованными, как и он, в мести герою. Неизвестный — скрытый инженер и руководитель того механизма зла, который был запущен против Арбенина. Можно сказать, что он олицетворяет собой все то зло, которое содержит в себе светское общество. Он — его воплощение и его обобщенное выражение (в лермонтоведении прочно утвердилась мысль о том, что Арбенин представляет собой разновидность демонического героя в творчестве Лермонтова и что он является одним из вариантов Демона. Это не совсем справедливо. У Неизвестного гораздо больше общих черт с Демоном, чем у Арбенина. Неизвестного и Демона можно назвать братьями по духу). Неизвестный — единственный герой драмы, который решается на самое бесчеловечное злодеяние: он заставляет Арбенина отравить Нину, зная, что она ни в чем не повинна. Осуществляя свою месть, Неизвестный не останавливается перед смертью чистого и невинного создания. Эта сюжетная особенность пьесы имела символическое значение. Зло в драме, как и в самой жизни, неизбежно поглощает слабые ростки добра, случайно возникающие «среди ледяного, среди беспощадного света» (I, 472), в океане «хитрой клеветы», «скучных наслаждений» и «истощительных страстей» (I, 319). Недаром поэт просил в своей «Молитве» о небесной защите «девы невинной» перед лицом «мира холодного» (I, 422). По представлениям Лермонтова, слишком велика та сила зла, которая подстерегает «душу достойную» в жестоком «море жизни шумной» (I, 461). Только высшее покровительство — заступничество Божией Матери — и может спасти и сохранить ее от той давящей силы зла, которая заполняет собой практически все пространство окружающей жизни. Как было отмечено, в поэме «Демон» эта тема неизбежного поглощения злом чистой и беспорочной души отображена через взаимоотношения Демона и Тамары, одиноко противостоящей демоническому насилию и обреченной на гибель в этом неравном поединке.

Через судьбу Тамары Лермонтов поднимал волновавшую его проблему нетронутой злом личности, оказавшейся перед лицом демонизма.



Поэта беспокоит участь человеческой души, поставленной в условия тотального поражения злом, глубоко и всесторонне проникающего во все ее поры. Жизнь представлялась Лермонтову жестокой силой, беспощадно уродующей, коверкающей изначальную, богоданную природу человеческой души. Его занимал вопрос о тех шансах на духовное самосохранение человека, оказавшегося абсолютно беззащитным перед лицом натиска злой силы, со всех сторон окруженного пагубным влиянием зла. За любовной коллизией Демона и Тамары скрывается иной, символический план, гораздо более важный для Лермонтова, чем проблема демонической личности.

Человек есть лучшее творение Бога. Он есть носитель частицы своего Творца. Этим фактом обусловлена неотразимая красота человека, запечатленная Лермонтовым в своем творчестве, и в частности в образе Тамары, перед красотой которой не смог устоять даже демонический ум. В свете этого переживания богосозданности человеческой природы Лермонтов видел и с особой остротой ощущал уродующее влияние жизненной среды, искажавшей уникальность божественного замысла о человеке. Все творчество Лермонтова, на котором лежит печать глубокой грусти и некоторой безотрадности, проникнуто пророческой болью за человека, слишком отдалившегося от своего высокого предназначения и уклонившегося от своей первозданной красоты и одухотворенной свободы.

Роль злой силы в поэме отведена Демону. Хитросплетения изощренного коварства и затаенной лжи Демона символизируют то зло, которое приносит окружающая жизнь в душу человека. Тамара — объект его жуткого воздействия — является эмблемой человеческой души, наделенной чертами первозданной чистоты и совершенной непричастности злу. А богооставленность Тамары и попущенность Богом безграничной власти Демона над ней — это необходимые Лермонтову условия для отображения процесса противостояния личности злу в обобщенном его выражении. Заставляя херувима удалиться и оставляя Тамару наедине с Демоном, Лермонтов воспроизводит ситуацию беспощадного поглощения чистой души злым началом. Создание такого трагического положения и составляло творческий замысел поэта.

Проблема поглощения личности существующим злом присутствует практически во всех поэмах Лермонтова. В «Демоне» тема личности, поставленной перед лицом зла, получает свое окончательное разрешение. В поэме Лермонтов обобщает свои размышления над этой проблемой и обретает идеальную форму для ее художественного воплощения. Прежде всего находит емкий образ для обозначения не отдельных сто-

рон зла, как это было в других поэмах, а воплощающий совокупную его силу, обращенную против человека. Образ Демона вобрал в себя все имеющиеся виды зла, с которыми встречается личность на своем жизненном пути.

Демон в поэме — это и символ жизненной среды, извне калечащей душу человека, и реально существующий дух зла, незримо примешивающийся к человеческой деятельности и искажающий внутренний мир человека изнутри, через прикосновения к его душе. Можно утверждать, что Демон в качестве символа зла был избран Лермонтовым не только в силу литературной традиции, но и в соответствии с опытом духовной жизни. Существующее зло, по представлениям поэта, в своих проявлениях распадается на две составные части: оно действует на человека извне и изнутри. Олицетворяя совокупную силу существующего зла, Демон влияет на Тамару как извне, например через гибель жениха и его свиты, так и изнутри, терзая ее душу «неотразимой мечтой». В силу такой двунаправленности демонической деятельности события в поэме разворачиваются в двух областях, в двух сферах: в мире невидимом (Бог, ангелы, Демон) и в мире осязаемом, имеющем свои конкретные этнографические очертания, свою национально-историческую плоть (пейзажи Кавказа, селение Грузии, дом Гудала, монастырь). Движение сюжетного действия сплетает, соединяет два мира в единое целое. При этом мир осязаемый, видимый пребывает в неведении относительно событий, совершающихся в надмирных высотах, и расценивает все в себе происходящее как самобытно и вполне независимо развивающуюся жизнь.

Так, гибель жениха Тамары воспринимается домочадцами Гудала и жителями селения без всякой связи с демоническим вторжением в его судьбу. Когда Демон убивает Тамару своим поцелуем, Лермонтов изображает это событие не только глазами повествователя, но еще и глазами стороннего наблюдателя — монастырского сторожа, обходившего обитель в ночной час, уха которого коснулся неожиданный звук «двух уст согласного лобзанья». Старик, не догадываясь о мистическом аспекте постороннего звука, воспринял услышанное за наваждение, за слуховую галлюцинацию, после исчезновения которой все вновь погрузилось в обычное монастырское безмолвие. Между тем это была самая роковая минута в жизни Тамары. В описании похорон Тамары также нет и намек на то, что кто-либо из участников хотя бы отдаленно догадывался о подлинной драме, происшедшей с героиней. Безжизненная Тамара лежала в гробу, «как пери спящая», а в это время далеко в небесах решалась ее вечная участь, и она испытывала чувства такой силы, которых, может быть, не познала в течение своей земной жизни. Душа



ее, увидев Демона, в трепете и страхе «к груди хранительной прижалась» (II, 538). Лермонтов рисует действие таким образом, что герои поэмы, кроме разве самой Тамары, как будто не ощущают мистической «подкладки» бытия, сверхъестественного «подтекста» совершающихся событий. Да и сама Тамара ведаёт то, что с ней происходит, далеко не в полную силу, а только догадывается о всей правде. И только в конце поэмы, когда невидимый мир одной своей частью выходит из своего «подполья», когда Демон вступает в диалог с Тамарой, две сферы — мир видимый и мир невидимый — соприкасаются друг с другом в непосредственном контакте.

Как было отмечено, двуплановый принцип построения сюжетного действия был выбран поэтом не случайно. Он соответствовал его представлениям о «темной силе» как о реальном персонаже человеческого бытия, незримо вмешивающемся в него и вызывающем в нем последствия трагического характера. Но Лермонтов не только исследовал и проницательно подмечал проявления во внешней жизни «темной силы», искажающей высший замысел о человеке. Ощущение в мире демонического присутствия преследовало поэта с не меньшей интенсивностью, нежели переживание им божественной основы человеческой души и всего мироздания в целом. В «нечистом духе» он видел не мифологического героя, а реального персонажа человеческой жизни, участвующего в ней скрытым, невидимым образом. Он соприкасался с ней через свою внутреннюю жизнь, открывал ее в опыте личной духовной деятельности. Он обнаруживал наличие «злого духа» в сокровенных глубинах своей души и бесконечно мучился его присутствием.

Если образом Демона в поэме обозначено зло как таковое, то другой участник конфликта, противостоящий универсальной силе зла, обозначен образом Тамары. Ее образ, как и образ противостоящего ей Демона, включает в себе обобщающую силу. Тамара представляет собой личность, отмеченную чертами богоподобной и первозданной чистоты. Выше уже отмечалось, что в судьбе Тамары следует искать концептуальную основу произведения. Не личность Демона является смысловым стержнем поэмы, а то превращение, которое совершается в жизни героини, испытавшей жестокое насилие злой силы. «Мыслим ли мы лермонтовского Демона как объективно-существующего злого духа-сатану, — писал профессор Киевской духовной академии Л. Соколов, — или будем смотреть на него, как на поэтический символ мирового зла, или, еще ближе, как символ зла, возникающего во внутреннем мире человека, <...> ареной борьбы против зла является мир человеческих отношений и внутренний мир души челове-

ской»<sup>112</sup>. Способна ли душа, испытывающая гнет и тотальное давление зла, оставаться самой собой, сохранять при этом свою богоданную чистоту и верность избранному принципу жизни? И где, в каких ценностях ей искать опору в этой слишком неравной борьбе? Что противопоставлять непрерывным и изощренным воздействиям духа злобы, который стремится подчинить душу своему — демоническому — влиянию, старается поколебать устои души и своей совокупной деятельностью изменить сознание личности? Итог человеческой жизни, значимость земного бытия, оправдательный смысл всего исторического процесса — всё в конечном итоге сосредоточилось для Лермонтова в решении этого единственного вопроса.

Исход противостояния Тамары и Демона становится решающим фактором не только в понимании лермонтовской поэмы, но и тайны личности самого поэта. «Победа над Демоном и демонизмом должна быть понимаема непременно и как проявление победы над демоном и демонизмом самого Лермонтова, и с этой точки зрения как демон торжествующий, так и демон побежденный — суть символы самого поэта, различных стадий его духовного развития»<sup>113</sup>. Финал восьмой редакции лермонтовского «Демона», который многие исследователи считают искусственным приложением к поэме, сделанным поэтом в угоду цензуре, на самом деле содержит в себе ключ к пониманию центрального вопроса судьбы Лермонтова. Поэтому было бы непростительной ошибкой игнорировать финальный итог важнейшего произведения Лермонтова, в котором сконцентрировались духовные искания всей его жизни. В конце поэмы «Демон» герой не только терпит поражение, которое можно было бы рассматривать как «интуитивно созерцаемую Лермонтовым и испытанную им победу добра над злом, любви над ненавистью»<sup>114</sup>. В финале поэмы нравственное и духовное преимущество оказывается на стороне Тамары. Героиня не только освобождается от демонического воздействия, но и вновь оказывается в лоне божественной жизни. В последней сцене, как известно, ангел извещает Демона о высшем определении относительно души Тамары: «Она страдала и любила, — и рай открылся для любви» (II, 539).

Рай для Лермонтова — не отвлеченное понятие из области богословия, а мир, реально переживаемый им в опыте духовной жизни, особая сокровенная сфера человеческого бытия, наполненная конкретным

<sup>112</sup> Соколов Л. Побежденный Демон. Памяти М. Ю. Лермонтова. К столетию со дня рождения поэта. Киев, 1914. С. 42.

<sup>113</sup> Там же. С. 49–50.

<sup>114</sup> Там же. С. 48.

этическим и духовным содержанием. Поэт переживал человеческое бытие в его нераздельной целостности. Он воспринимал райскую жизнь как полноту любви, как беспрепятственное продолжение и счастливое раскрытие той любви, которая получила свое начало на земле, которая утвердила себя в противостоянии усиленному диктату зла в земной жизни.

На первый взгляд может показаться, что судьба Тамары в финале поэмы решена с позиции силы и что Демон в завязавшемся поединке оказывается страдающей стороной. Но фиаско злого духа обусловлено не только и даже не столько проявлением божественного всевластия. Ангел не просто ставит Демона перед фактом спасения Тамары, а указывает ему на те стороны в поведении героини, которые сыграли определяющую роль в божественном решении. «Она страдала и любила, — и рай открылся для любви» (II, 539), — говорит ангел Демону в ответ на его притязания. Решающим в божественном определении оказывается не сам поступок Тамары, взятый с его внешней стороны, а те мотивы, которые его обусловили. С точки зрения строгой, прописной морали Тамара заслужила вечное осуждение, так как заключила преступный союз с падшим духом. Но то, что представляется Демону нарушением божественной воли, прямым богоотступничеством, в очах Предвечного Судии предстает страданием любви и приобретает статус высшей добродетели. По мнению В. Э. Вацура, «в “грехопадении” Тамары открывается высший смысл: оно — жертвенное страдание, которое самоценно и ставит личность почти на грань святости»<sup>115</sup>.

Главная черта Тамары, доказывающая ее богоподобие, заключается не в естественной простоте, не в близости к природе, не в чистоте души и искренности сердца, не в неиссякаемом жизнелюбии, не в ее неразрывном, органичном единстве с жизнью своего народа. Она заключается в той готовности к поступку жертвенной любви, которую носила в своей душе героиня. Как уже отмечалось, Тамара вовлекается в сети дьявола не потому, что начинает жаждать тех «запретных» сладостей, которыми он ее искушает. Она не вступает в торги с обольстителем Демоном, не ищет от него какой-либо гарантированности обещанных им благ, а требует от него только одного шага — отречения от «злых стяжаний». Эта деталь говорит о том, что Тамара в своем решении быть с Демоном проникается лишь одним началом — чувством сострадания к искушающему ее нечистому духу. «Проникшись глубоким сочувствием к страданиям духа зла, Тамара отвечает ему любовью и приносит свою жизнь в жертву этой любви. <...> Героиня жертвует собой, защи-

<sup>115</sup> Вацура В. Э. Указ. соч. С. 365.

щая тем самым вечные ценности сотворенного Богом мироздания»<sup>116</sup>. Тамара «сдается» только потому, что верит в возможное восстановление павшего духа в прежнем достоинстве. В этом заключается главная причина ее согласия на демоническое предложение.

Способность к жертвенной любви является для поэта высшим проявлением человеческого духа. Герой лермонтовской лирики зачастую испытывает насилие зла и встречается с трагической неосуществимостью своих жизненных интересов. Крушение по-человечески понятных, но эгоистических по своей сути стремлений постепенно приводит его к добровольному принятию своей скорбной участи, к состоянию самоотреченности. В этом, пусть вынужденном, самоотказе личность возвышается до высот самопожертвования и открывает в жертвенной любви новый, сокровенный смысл своего существования. Этот мотив вынужденного самоотказа от личного счастья, приводящего личность к вершинам христианской любви, звучит в некоторых стихотворениях поэта, но с наибольшей силой он выражен, как уже отмечалось, в поэме «Литвинка». Именно в способности к жертвенной любви раскрывается богоподобие человеческой личности. В поэме «Демон» эта мысль проиллюстрирована через героиню произведения, жизнь которой протекает в тайном, незримом окружении ангельских сил. Эта же способность к поступку жертвенной любви в конечном итоге избавляет ее от власти дьявола и приводит к спасению.

В борьбе с Богом за душу героини Демон терпит поражение. Изменение концовки поэмы явилось следствием изменения всей ее смысловой направленности. В подготовительных редакциях поэмы в финале герой своей усмешкой возвышался над ангелом и героиней. Это происходило по той причине, что в них на передний план выдвигалась демоническая личность, закрепощенная в своей гордыне и своим отрицанием доминирующая над силами добра. Гибель монахини в подготовительных текстах была результатом проявления демонической мести и необходимым признаком демонического превосходства. В последней редакции все резко меняется. Так как поэма завершается освобождением героини из-под власти Демона, уже одним этим герою отказано в самоутверждении. Идейный смысл финала восьмой редакции двусложен и отражает особенности мировоззрения Лермонтова в последний период его жизни. Его можно рассматривать как провозглашение поэтом ценностей, противолежащих демонизму и оказывающихся несокрушимыми перед лицом как беспощадного давления жизни, так и всей громады демонического воздействия. Такой ценностью

<sup>116</sup> Коровин В. И. Указ. соч. С. 60.

является прежде всего любовь-сострадание, которую испытывает героиня к Демону и которая в конечном итоге освобождает ее от демонического обмана и насилия.

Возвышая роль любви-сострадания, Лермонтов исключил из окончательной редакции поэмы известный диалог между Тамарой и Демоном, начинающийся словами «зачем мне знать твои печали...», которому исследователи его творчества придавали богоборческое значение. Этот диалог был отвергнут поэтом не в силу того, что содержал в себе богоборческую ноту, а потому что не соответствовал изменившейся концепции произведения. Во всех редакциях поэмы, исключая последнюю, героиня гибла от демонического обмана и насилия, становясь при этом беспомощной жертвой в руках Демона. «А наказание — муки ада?» — такими словами завершает Тамара свою речь к Демону в «богоборческом» диалоге. «Так что ж? ты будешь там со мной», — отвечает ей на это злой дух. В ранних редакциях Тамара соглашалась на жизнь с Демоном даже в аду. Она оказывалась вовлеченной в сети демонического существования, почему и спасение было для нее невозможным, а вечная погибель становилась закономерным следствием ее поступка. Эта гибель служила орудием демонического самоутверждения, то есть имела в поэме подчинительный характер.

В последней редакции всё меняется. Самоутверждение Демона в качестве смыслового акцента произведения оставлено поэтом. В финале на первый план выступает избавление героини из оков демонической власти по причине поступка любви-сострадания, на который она решается во время появления Демона в ее келье. Спасение Тамары приобретает в поэме самодовлеющее, суверенное значение. Оно становится апофеозом ее жертвенной любви, противостоящей дьявольской агрессии и демонической жажде эгоистического обладания. При таком финале поэмы так называемый диалог о Боге становился не только лишним, но и противоречащим возникшей идее произведения. По замыслу поэта, воплощенному в окончательном тексте, Тамара могла согласиться на союз с Демоном только из чувства сострадания и в надежде на его возрождение. Готовность быть в аду с Демоном не соответствовала идее жертвенной любви, которой одушевлена героиня в последней редакции поэмы. Именно поэтому Лермонтов и отказался от этого диалога в последней редакции поэмы. Характерно, что требование отречься от «злых стяжаний», обращенное к Демону и фигурирующее как необходимое условие Тамары на жизнь с ним, появляется только в «придворном» списке, в котором отсутствует диалог о Боге. Это требование героини также подчеркивало и выявляло жертвенную природу ее отношения к Демону.

Вторая идея, которую Лермонтов вложил в измененную концовку поэмы, заключается в превосходстве сил бытия, божественных энергий, пронизывающих мироздание, над демоническим произволом. Страдательное положение Тамары символизировало собой безысходную угнетенность сторонников правды в их земном существовании. Эта подавленность приверженцев истины демоническим началом в сознании поэта занимала место жестокой, но непреложной закономерности бытия. Однако для позднего Лермонтова господство сил зла имеет только видимый, относительный характер. В своей целостной онтологии, не расчлененной на жизнь видимую и невидимую, земную и небесную, бытие сохраняет созидательную основу, непреступную и неуязвимую для демонического воздействия. Об эту невидимую, но реально существующую основу бытия разбиваются все попытки темных сил, стремящихся подчинить себе личность, утвердившуюся в началах богоподобия. Мироздание хранит в себе скрытую тайну сохранения такой личности, находящейся во внешнем беззащитном положении, от могучих приражений зла, от нанесения ей невосполнимого нравственного и духовного ущерба.

Наличие в поэме явных следов божественного заступничества в судьбе героини, испытавшей жестокий натиск злой силы, говорит о том, что автор поэмы, рассматривавший жизнь человека под довольно безрадостным и даже трагическим углом зрения, все же был чужд безысходного взгляда на человеческую судьбу. Такой исход противостояния Тамары и Демона становится не только решающим фактором в понимании лермонтовской поэмы, но и специфическим ключом к той драме, которая совершалась в сокровенных глубинах души поэта. Как известно, зло нередко подавляло сознание поэта своей громадой. В иные минуты своей жизни Лермонтов склонен был абсолютизировать его значение. Созерцание влияния зла на душу человека и на жизнь общества в целом было для него источником тяжелого пессимизма. Надежденность пророческой остротой зрения в сочетании с открытостью души делала из него страдальца, который носил в себе нелегкую ношу общих недугов и горестей человеческого бытия.

Обращает на себя внимание и тот факт, что героиня в поэме Лермонтова подвергается какому-то необычному, исключительному насилию со стороны злого духа. Диктат злой силы имеет не просто усиленный, а тотальный характер. Зло обступает Тамару со всех сторон и ставит ее в ситуацию мучительной безысходности. В связи с этим возникает вопрос: не входило ли в творческий замысел поэта художественно-символическое воспроизведение апокалиптической ситуации? У Лермонтова есть стихотворение, которое датируется тем же временем,



что и последняя редакция «Демона», то есть 1839 годом. Называется оно «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (I, 464). Лирический герой этого стихотворения находится на пиру, но не принимает участия в пиршестве. Среди «звона чаши, и криков, и речей» он остается в задумчивости. Духовный взор его устремлен «в даль грядущую», закрытую для всех остальных. Во время ликования друзей герой созерцает «судьбы дряхлеющего мира» и видит, как над их несчастными головами «колеблется секира». Лермонтов не мог принимать полноценного участия на «пиршестве жизни». Его глубокое одиночество «среди друзей» было обусловлено тем, что он был обременен созерцанием зла в его развитии, в усилении его роли в жизни как всего общества, так и отдельного человека, в чрезмерном увеличении его концентрации и заполнении им всего пространства окружающей жизни («И в даль грядущую, закрытую пред нами, / духовный взор его смотрел»). Вглядываясь «духовным взором» в громаду зла, поэт зачастую не находил той силы, которая могла бы гарантировать личности сохранение духовной целостности. Вот почему столь много безрадостного, тяжелого в его поэзии. Лермонтов жил в специфических духовных условиях, в уникальном духовном пространстве. Душа его страдала сокровенными муками. Его мысль находилась в апокалиптическом измерении, а в глубинах своего духа он решал проблему сохранения личностью своего «я» в ситуации чрезмерного распространения зла, от которого ей абсолютно некуда скрыться. Своим пророческим взором поэт созерцал «судьбы дряхлеющего мира», испытывая всю неотразимость духовного воздействия последнего времени. Своей душой он упирался в конечные пределы человеческой истории, живя в них так же естественно, как душа обычного человека живет в современности, беспечно растворяясь в повседневности, не замечая нависшей над головами «колеблющейся секиры», не ведая страшной мистической подоплеку бытия. Поэтому он и настаивал на том, что его муки имеют особый характер («И как я мучусь, знает лишь Творец» — I, 192) и что судить его имеет окончательное право только Тот, «Кто изобрел его страдания», Кто поставил его в столь исключительные, беспримерные условия духовного существования.

На вершинах своего творчества Лермонтов не просто воспроизводил жизнь такой, какой он ее увидел, и не просто выражал особенности своего взгляда на мир. Выполняя роль совести своего времени, в своем искусстве он преодолевал отрицательные тенденции века, предоставляя современникам возможность увидеть их, выраженных в живых, узнаваемых образах. В художественной картине мира поэт разоблачал и являл их в своем подлинном свете, тем самым помогая лучшей части

общества освободиться от губительных и затаенных соблазнов эпохи. В то же время титаническая духовная работа поэта имела определенное значение и для будущих поколений, была отмечена печатью универсальности. В глубинах своего сознания поэт вырабатывал и через свое творчество указывал на те моральные и духовные ценности, которые не теряют своей значимости во все времена. Борьба «священного с порочным» в душе человека, его противостояние существующему злу составляет основное содержание нравственной жизни личности в любых исторических условиях. Ценностные ориентиры, обозначенные творчеством поэта, помогают духовно развитой личности обрести правильный путь в стремлении сохранить в себе те начала, которые заложены в нее свыше. Лермонтов, всю свою жизнь терзаемый демоническим началом, был не поборником зла или певцом гордыни, а мучеником поэтического долга, своим творчеством осуществившим великую миссию служения Истине. В его итоговом произведении два главных героя — Тамара и Демон — имеют равную художественную выразительность, одинаковую живость и убедительность в силу того, что и тяжесть демонического отрицания, и красота просветленной жертвенной любви были фактами внутренней жизни Лермонтова, теми противоположными ее началами, которые определяли драматизм и необычайную сложность его духовного развития.

Творчество поэта, и в частности финал поэмы, не позволяет утверждать, что темная сторона бытия оказалась определяющей в его мировосприятии. Своим духовным взором Лермонтов проник в глубочайшую истину о том, что зло, каким бы могущественным ни представлялось в сознании человека, какую бы роковую роль ни исполняло в судьбе личности, как бы всесторонне ни охватывало души человеческой, никак не может выступать в качестве самостоятельного, независимого центра бытия. Душа человека, отмеченная отблеском божественного света, не может без своего окончательного изволения оказаться поглощенной демоническим началом. Всесторонне изведав, прежде всего в опыте личной жизни, всю мощь и неотразимость демонического воздействия на душу, Лермонтов в итоге пришел к выводу об относительном могуществе сил зла. Зло по своей сути не в состоянии претендовать на равенство с Высшей Разумностью, придающей бытию совсем иные, «недемонические» начала, достаточно устойчивые, ясные и отчетливые в своих проявлениях. В поэме сам образ Тамары, равно как и итог ее судьбы, и явились выражением этой иной — Божией — правды о бытии.

Несмотря на все сказанное, в поэме «Демон» менее всего следует искать каких-либо конкретных выводов о тех сложных перипетиях,



которые завязываются у человеческой души с окружающим ее миром. Попытка свести произведение поэта к определенным итогам о бытии, привязать его к той или иной понятной уму идее неизбежно привела бы к искажению природы поэтического произведения. Поэма «Демон» — это не вывод или определенный итог жизни, а особенность поэтического восприятия мира, не только не соотносимая с построениями человеческого ума, но даже им противоречащая. С точки зрения элементарной логики героиня поэмы, отдавшая душу Демону, никак не могла быть спасенной. Тамара испытывала жестокую тиранию злого духа, от которого как ни старалась не смогла найти убежища. Ей не дано было освободиться от демонического воздействия. Любая попытка преодолеть силы зла оканчивалась тем, что она только приближала свое окончательное поражение и торжество павшего духа. В таких условиях сами добрые ее начинания и устремления искажались, и их осуществление трагически влекло ее не к благу, а к гибели. Ее сострадание Демону, то есть благие стремления его спасти, приблизили трагическую развязку ее жизни. Казалось бы, жизнь героини, безнадежно отравленная демоническим воздействием и загубленная несправедливым обманом бытия, не оставляет ей никаких надежд на спасение. Однако в конечном итоге Тамара оказывается исторгнутой из рук дьявола, а Демон — посрамленным божественным милосердием, обращенным к его жертве. Тамара, завлеченная ложью павшего духа, не становится его собственностью, а встречает высшее милосердие, обусловленное Божиим всеведением, освободившим ее от ужасающей власти Демона. Такая концовка поэмы ничем, кроме опыта жизни самого автора, его интуитивных догадок и духовных прозрений, не может быть подкреплена. Итог поэмы можно рассматривать как откровение, посетившее Лермонтова в момент духовной деятельности. Он является предощущением высшей справедливости бытия, основанной не на доводах логики и разума, а на пророческом видении как всего мироздания в его целом, так и отдельных судеб человеческих, полученном в минуты духовного озарения.

В конце поэмы возникает образ храма, где покоятся останки героини. Нельзя пройти мимо этого многозначительного сюжетного поворота. Драма, благополучно закончившаяся для Тамары в небесах, находит свое разрешение на земле в вековых символах христианской веры. Христианский крест — одна из важнейших ценностей, к которым Лермонтов обращался в своем поэтическом творчестве (см., например, «Ветку Палестины»). Этот древнейший знак в сознании поэта мог быть связан только с одной основополагающей идеей христианства — идеей окончательной победы добра над злом. «Знамя демона и позиция

демонической гордости заменены знаменем креста — символа искупительных страданий и вступлением на спасительный путь самоотверженной любви»<sup>117</sup>.

Интересно проследить за поэтическим обрамлением, в которое помещает Лермонтов свою высокую мысль. Прежде чем обратить взор читателя к храму, где нашли упокоение бранные останки Тамары, поэт рисует картину старого замка Гудала, находящегося в полуразрушенном и заброшенном состоянии. Замок постигла участь почти полного забвения. Время не пощадило его, в нем «*всё дико; нет / нигде следов минувших лет*» (II, 540). И в противовес забытому всеми дому отца грузинской княжны на фоне печальной разрухи возвышается храм как незабвенная память о Тамаре («*Но церковь на крутой вершине... хранима властью святой*» — II, 540). Память о Тамаре, в отличие от замка Гудала, оказывается неподверженной влиянию всепоглощающего и все уничтожающего времени. Эта деталь свидетельствует о том, что в истории с Тамарой для Лермонтова содержался весьма важный мотив высшего сострадания, обращенного к душе человеческой, претерпевающей в земной жизни насилие зла.

Поэт помещает храм посреди нелюдимой природы, своей суровостью словно никого не подпускающей к нему и оберегающей его уединенность. Церковь оказалась недоступной не только для времени, но и для человека. Природа ревниво стережет ее от осквернения человеком, от его «*вечного ропота*». Не означает ли это, что присутствие человека, по мысли Лермонтова, непременно вносит диссонанс в строгое единство природы и храма? Не является ли такая деталь лишним подтверждением лермонтовской мизантропии? В описание заброшенного замка Гудала Лермонтов ввел картину аула, расположившегося у самого его подножия. В селении продолжается жизнь, остановившаяся было в доме старого князя. Светлыми красками Лермонтов изображает обновление жизни и происшедшую смену поколений:

Земля цветет и зеленеет;  
И голосов нестройный гул  
Теряется, и караваны  
Идут, звеня издалека...

(II, 539)

Приветствуя рождение нового творения, «жизни вечно молодой», Лермонтов утверждает благую преемственность бытия. Однако храм

<sup>117</sup> Соколов Л. Указ. соч. С. 56.

с останками Тамары пребывает не среди этой зелени и солнца, а во льдах и морозах неприступного Казбека. По мысли Лермонтова, истины высшего порядка не должны смешиваться не только с прозой жизни, но даже и с ее поэзией. Они должны пребывать в высоком безмолвии, вдали от мира с его беспрестанной суетой и беспечным движением, с его праздною легковесностью.

Направленность окончательного текста «Демона» совершенно отлична от всех предыдущих редакций поэмы. Последний вариант, как известно, отличен от прочих редакций не только своей концовкой, но и тем, что Тамара не гибнет, а освобождается от демонической власти. Если в ранних редакциях поэт мучительно создавал литературный образ для выражения индивидуальных особенностей своего духовного существования, подыскивал адекватную художественную форму для передачи специфики своего душевного строя, то в восьмой редакции он отобразил нечто совсем иное. Он выразил в ней открывшуюся в опыте духовной жизни истину не личного, а высшего порядка, некую общую закономерность человеческого бытия. Здесь также наряду с дистанцированностью автора от своего героя присутствует близость к нему, только уже совсем другого порядка. Демон последней редакции — это герой, над которым Лермонтов, как над самим собой, вершит свой суд с высоты иных ценностей, открывшихся сознанию. Последняя редакция «Демона» в духовном пути Лермонтова явилась важнейшей вехой: она оказалась преодолением могучих соблазнов демонизма и означала выход поэта к новым духовным рубежам.

\* \* \*

Идея создания произведения о Демоне неотступно преследовала Лермонтова: восемь (!) раз поэт брался за поэмную разработку демонической темы. Он действительно тяжело «болел» своим Демоном. Но совсем не так, как полагали сторонники «биографического» метода. Переделывая поэму в который раз, он искал не освобождения от мучившего его фантома. Не поэт нашел подходящую для себя тему, а сама тема избрала поэта для акта творческого воплощения, не переставая терзать его своей недовольностью и заставляя (в который раз) браться за ее переделку. Она как бы стояла на страже его духовного созревания, ожидая, когда поэт обретет духовную готовность для отображения содержащихся в ней глубин, когда раскроются его уму таящиеся в ней неизведанные перспективы и скрытые возможности. Чуткий к внутреннему голосу совести поэт не оставлял работы над поэмой, продолжая искать, напряженно вглядываясь «сквозь

магический кристалл» в неясную даль преследовавших его образов. Он и сам не мог предполагать, отражением какой темы станет его творение. «Демон» в каком-то смысле стал откровением для самого поэта. В недрах первоначального сюжета вынашивалось самобытное содержание, ставшее итогом духовных исканий Лермонтова и вобравшее в себя самые сокровенные его думы. Каковы же основные идеи поэмы?

Лермонтовский Демон — это герой индивидуалистического сознания, застывший в своем отрицании, не способный к нравственному изменению и обреченный пожизненно, безысходно влачить тяжелое бремя своего индивидуализма. Последняя сцена, в которой появляется Демон, заканчивается словами: «И вновь остался он, надменный, / один, как прежде, во вселенной / без упованья и любви!..» (II, 539). Мгновениями герой вдохновляется идеалами «любви, добра и красоты», но эта минутная увлеченность не вызывает в нем глубокой нравственной перемены. Она порождает в нем нечто отличное от того, что принято считать потребностью духовного обновления: вызывает в нем жажду эгоистического обладания носителем идеала. Демон не просто ищет от Тамары ответного чувства. Он насильственно, деспотично вторгается в ее жизнь и стремится вырвать ее из того привычного жизненного окружения, существование в котором приносит ей состояние умиротворенности и душевного покоя. Вожделенность, с которой Демон добивается своей цели, оказывается губительной, смертоносной для объекта его любви.

Но Демон — это не только герой индивидуалистического сознания. Это еще и исконный дух зла, умевающийся в рамки традиционного христианского миропонимания и соответствующий религиозной картине мира. И даже не только по каким-то своим внешним признакам, но, скорее, по своей внутренней сущности. Как и его далекий библейский прототип, он когда-то находился в содружестве ангельских сил, в гармоничном единстве со своим Творцом и всей вселенной, в счастливом состоянии любви и веры. Отпав от Бога как от источника добра и гармонии, демон превратился в духа «злости и сомнения». Будучи низвергнутым из Эдема и лишившись прежней власти над творением, он обратился к богоборческой деятельности, которая превратилась в его внутреннюю потребность и стала вожделенной целью его существования (диаволос в переводе с греческого языка «противник»). Лермонтовский Демон — это бестелесный дух, противник Бога и добра, одержимый жаждой разрушения, в совершенстве владеющий приемами демонического «мастерства» и методами обольщения человеческой души. Это «враг небес», умеющий искусно разрывать онтологическую, бессозна-

тельную связь человеческой души со своим Творцом, заражающий личность многоразличными соблазнами демонической духовности, отравляющий ее ядом страстей, безверия, терзающий ее мрачными состояниями богоотлученности. На всем протяжении поэмы герой всецело предан единственной деятельности: он пытается завладеть душой Тамары, сделать ее носительницей своего богоборческого сознания. В этой борьбе за душу героини он не только ищет обладания ею, но прежде всего стремится самоутвердиться в своих отношениях с Тем, Кто тайно охраняет ее, то есть с Богом, являющимся его главным Соперником во власти над вселенной.

Наконец, в своем подчинении Демон имеет подобных себе падших ангелов, увлекшихся его примером и ставших, как и он, противниками добра и блага. *«Толпу духов моих служебных / я приведу к твоим стопам»*, — обещает Демон героине, говоря ей о своей власти над ними (II, 532). Однако они не принимают участия в деятельности Демона, так как с задачей завоевания такой души, как душа Тамары, герой должен справиться сам, без посторонней помощи. Это высокомерное, надменное единоборство Демона подчеркивает его гордыню.

Все эти черты героя находятся в согласии с христианским учением о дьяволе. «Из ангельских сил, — пишет преподобный Иоанн Дамаскин, — тот Ангел, который стоял во главе земного чина <...> возгордился против сотворившего Его Бога, восхотев воспротивиться Ему; и первый, отпав от блага, очутился во зле. <...> Но вместе было увлечено и последовало за ним, и вместе пало бесконечное множество стоявших под его властью Ангелов. И так, будучи одной и той же природы с Ангелами, они сделались злыми, добровольно отклонив расположение от блага ко злу. Далее, они не имеют ни власти, ни силы в отношении к кому-либо, если не получают позволения от Бога»<sup>118</sup>. В соответствии с этим пунктом христианского вероучения и лермонтовский Демон получает возможность вступить в открытый диалог с Тамарой только после того, как из ее кельи удаляется охраняющий ее защитник-херувим. «При позволении же со стороны Бога они и имеют силу, и изменяются, и преобразуются в тот вид, в какой хотят сообразно со своим воображением»<sup>119</sup>. И у Лермонтова Демон принимает вид божественной силы. В храме, во время богослужения, он «в тумане легком фимиама» сияет «тихо, как звезда». «Хотя им (падшим духам. — и. Н.) позволено нападать на человека, но поступать насильственно с кем-либо они не имеют власти, ибо от человека зависит выдержать нападение и не вы-

<sup>118</sup> Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М., 1992. С. 121, 122.

<sup>119</sup> Там же. С. 122.

держать»<sup>120</sup>. Так и Демон в поэме, не успев склонить Тамару к добровольному согласию на жизнь с собой, в конечном итоге остается ни с чем. Несмотря на беспримерную силу демонического воздействия, ее душа остается чуждой тем соблазнам, которыми пытался обольстить ее злой дух. Не имея возможности проявлять прямого насилия, Демон оказывается посрамленным силой ее души.

При всей своей сложности этот персонаж не двоится в сознании читателя, а воспринимается как нечто целостное. Единство образа Демона, совмещающего в себе два начала — личность индивидуалистического склада и исконный в христианском толковании дух зла, — создается за счет общей черты, присущей как падшему духу зла, так и личности, зараженной губительным началом индивидуализма, отравленной ядом не бессознательного, а волеизъявительного и самоопределяющегося эгоизма. Для того и другого персонажа оказывается наглухо закрытой перспектива нравственного перерождения (в религиозном понимании — покаянной деятельности) и восстановления в прежнем достоинстве богоподобия (*«И вновь остался он...»*). И в этой абсолютной невозможности морального изменения, точно так же, как и в прочих чертах Демона, присутствует строгое соответствие героя лермонтовской поэмы учению христианства о падших духах. «После падения, — утверждает учитель Церкви, — для них невозможно покаяние, подобно тому, как и для людей оно невозможно после смерти»<sup>121</sup>.

Таким образом, лермонтовский Демон, сочетающий в себе два различных аспекта, отличается смысловой многоплановостью. Вести речь о его автобиографичности, о тех или иных его поэтических или прозаических прототипах, о его литературных первообразах не совсем правомерно. Это герой, не столько содержащий в себе черты портретности, сколько явившийся результатом откровения поэта о духовной близости природы индивидуализма и природы демонизма. Лермонтов не случайно и не ради литературного эксперимента объединяет двух персонажей рамками одного героя. Через двuasпектность образа Демона выражен окончательный суд поэта над личностью индивидуалистического склада. Индивидуализм своими корнями упирается в сознательное (или же бессознательное) богоборчество. Под «мировой скорбью и тоской» индивидуалистической личности, под ее загадочной и туманной «противоречивостью», под ее нравственной неразличимостью (*«ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..»*) таится вполне

<sup>120</sup> Там же. С. 123.

<sup>121</sup> Там же.

конкретное содержание: жажда эгоистического обладания и самоутверждения, гордая претензия всевластия, одержимость началом разрушения, коварная двуличность, бесчеловечная жестокость и полная свобода от нравственных норм в достижении своих целей. Достаточно появления в поле зрения демонической личности существа, близкого к идеалу, чтобы эти дремлющие темные стороны байронического героя ожили, вышли на поверхность его души и пришли в энергичное движение. Считая свое «я» и желания этого «я» единственной ценностью и мерой всех вещей, индивидуалистическая личность в своей целенаправленной жажде обладания губит красоту и гармонию мира, которой пленилась. Тем самым она преступно восстает на Творца, созидającego и поддерживающего эту красоту. Вот что роднит индивидуалиста с падшим духом. В этом выводе о единой сущности индивидуализма и демонизма, их общей природы заключается великое открытие Лермонтова.

Наряду с этим образ Демона является символическим обозначением всей совокупности существующего зла, которое окружает человека и которое стремится подчинить его своему влиянию. Нет такой жизненной сферы, которая оказалась бы для него непроницаемой: домочадцы Гудала, жители грузинского селения, свита жениха героини, отдаленный монастырь, наконец, сама героиня — все участвующие в драматическом действии персонажи в той или иной степени испытывают на себе влияние злой силы, ощущают ее реальное присутствие, и никто из них не застрахован от ее беспрепятственного вторжения. Демон сеет зло во всех возможных направлениях: и в социальном, общественном, и в индивидуальном, личностном. Именно он является режиссером кровавой схватки между осетинами и грузинами, в ходе которой гибнет жених Тамары, то есть оказывается распространителем зла в социальном плане. И он же воздействует на душу героини духовными средствами, стараясь заразить ее ядом демонизма изнутри.

Еще один важный вывод, который следует из анализа произведения, заключается в том, что Демон занимает в поэме не главное, а второстепенное место. Считается, что поэма посвящена проблеме индивидуалистического героя, что в ее центре стоит личность с индивидуалистическим сознанием. Однако эта проблема была исследована и решена Лермонтовым в других произведениях. Так, в драме «Маскарад» через образ Арбенина с исчерпывающей полнотой отображена трагедия индивидуалистического сознания. В поэме «Демон» внимание сосредоточено на другом участнике конфликта — личности, отмеченной чертами богоподобия и испытывающей внешнее и внутреннее давление демонической силы. В отличие от других произведений Лермонтова, здесь

женский образ выступает на первый план. Будучи посвященной Тамаре, поэма заканчивается картиной вечного храма, в котором ненарушимо покоятся останки героини.

Тамара прежде всего — антитеза Демону как индивидуалистической личности. Этим персонажем, отчаянно сопротивляющимся демоническому насилию, Лермонтов декларирует ценности, противоположные индивидуализму, обеспечивающие личности гармонию с самой собой и гарантирующие ей состояние неиссякаемого жизнелюбия: естественную простоту, близость к природе, кристальную чистоту души и искренность сердца, органичное единство с жизнью своего народа, чуждое противопоставлению своего «я» общему укладу жизни, и наконец, самое главное — способность и готовность к жертвенной любви.

Однако героиня «Демона» — не только и даже не столько лермонтовский идеал нравственной красоты, противостоящий тонким и глубоким соблазнам индивидуализма. Немаловажен тот факт, что Тамара не просто пленяет героя своей необыкновенной красотой и грацией, неповторимостью своих душевных качеств, неотразимостью своих внутренних черт, но и порождает в Демоне воспоминание об утраченном Эдеме, вызывает в его душе горькое и безысходное сожаление о потере райской гармонии и высшего блаженства. По замыслу Лермонтова, Тамара является не просто женским идеалом нравственной красоты. В ней заключено нечто гораздо большее. Если Демон — не только индивидуалистическая личность, но и самый дух зла, то образ Тамары является его антиподом и в этом отношении. В героине сконцентрировано то лучшее, что может заключаться в человеческой природе, в ней отражена общая идея святости человеческой души, ее богосозданности и ее богообразности. И если образ Демона строится Лермонтовым в соответствии с православным учением о падшем духе, то образ Тамары вполне согласуется с христианским представлением о человеке, согласно которому человек есть образ и подобие Божие. Св. Григорий Богослов толкует текст книги Бытия следующим образом: «Слово, взяв часть новосозданной земли бессмертными руками, составило мой образ и уделило ему Своей жизни, потому что послало в него Дух, который есть струя неведомого Божества. <...> Посему, как земля, привязан я к здешней жизни, и как частица Божественного, ношу в груди любовь к жизни будущей»<sup>122</sup>. Другой великий учитель христианства добавляет, что человек есть «образец высшей мудрости и великолепия в отношении к природам, как бы некоторая связь как видимой, так и невидимой

<sup>122</sup> Цит. по кн.: Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. М., 1991. С. 89.



природы»<sup>123</sup>. Человек по отношению к миру видимому и невидимому занимает во вселенной пограничное положение; в полном согласии с этим христианским вероучительным положением в поэме Лермонтова внешнее созерцание Тамары — существа тварного, видимого мира, порождает в Демоне — бестелесном духе сугубо мистическое, сверхъестественное переживание. Оно вызывает в нем острое ностальгическое чувство о том духовном мире, в котором он пребывал до своего низвержения («И вновь постигнул он...»).

Образ Тамары несет и еще одну смысловую нагрузку. Подобно тому как образ Демона совмещает в себе три аспекта (индивидуалистический герой, библейский падший дух и совокупное олицетворение мирового зла), образ Тамары — трехаспектен и как бы симметричен Демону, противоположен ему во всех гранях. Во-первых, Тамара — это личность, которая декларирует систему ценностей, противоположную индивидуализму. Во-вторых, это и образ, противостоящий духу зла в качестве чистой и совершенной природы, выражающий идею святости человеческого существа как носителя образа и подобия Божия. Если Демон — противник Бога, то Тамара — личность, как бы во всем соответствующая замыслу Творца, и в этом тайном соответствии воли Божией находящая свое высшее предназначение. В-третьих, Тамара — это еще и универсальная сила добра, собирательный образ добра.

Соответственно трем противоположащим друг другу уровням, имеющимся в структуре главных образов поэмы, и конфликт в ней развивается по трем направлениям. Первая линия — это развенчание индивидуалистического героя в его неспособности отдаться неэгоистичному, бескорыстному чувству любви. За этой видимой и проступающей на поверхность повествования любовной драмой происходит развитие второй темы произведения: любовная коллизия Демона и Тамары является скрытым и ожесточенным противостоянием других лиц — Демона и Бога. За историей любви к Тамаре стоит попытка злого духа самоутвердиться в своих отношениях с другим Лицом — с Самим Богом. Демон старается завладеть Тамарой не только как личностью, но и как своим когда-то безвозвратно утраченным раем. Он пытается реализовать еще один шанс, предоставляемый судьбой: ищет утверждения своего господства и могущества перед Тем, Кто низверг его из пределов Эдема и приговорил к бессрочному, пожизненному лишению высшего блаженства (так как в поэме Демон ищет утверждения своей дьявольской гордыни, то для него и не существует нравственных преград в завоевании души Тамары). Он хочет исхитить это блаженство из рук Того,

<sup>123</sup> Там же. С. 151.

Кто его создал, и обманным путем присвоить его себе, утвердить свою гордыню перед Творцом и Обладателем вселенной. Отсюда и невероятная экспрессивность последнего клятвенного монолога Демона, накал страсти от первых слов («Клянусь я первым днем творенья...») до последних («Я дам тебе всё, всё земное — / люби меня!...»). Нечистый дух добивается Тамары с таким невероятным упорством, напряженной неотступностью и страстным вождением, словно в кратком «да» героини для него сосредоточился весь смысл его существования.

Наконец, третье направление конфликта поэмы — религиозно-философское, отражающее столкновение добра и зла в их абсолютных выражениях. Стремясь завоевать Тамару, Демон ищет победы над Богом не только как над Личностью, лишившей его первого блаженства и власти, но и как над Абсолютным Добром. И от того, на чьей стороне окажется победа, кому Лермонтов в этом драматичном поединке отдаст предпочтение, зависит решение вопроса о нравственном самоопределении поэта, о содержательной стороне его мирозерцания, о его философии человеческого бытия в целом. В таком построении конфликта заключается не только принципиальная новизна поэмы «Демон», но и ее ключевое место во всем творчестве поэта.

Освобождение героини из-под власти Демона становится главным событием поэмы. Всем ходом поэмы, а более всего ее финалом Лермонтов проводит мысль о присутствии в бытии созидательных, высших сил, пронизывающих мироздание, явственно обнаруживающих себя как в природе, так и в судьбе личности, утвердившейся в закономерностях гармоничного существования. Эти высшие силы не столько избавляют личность от противостояния злу, сколько незримо охраняют ее от демонизма, от трагического поглощения злом. Конфликт на этом уровне отражает, с одной стороны, глубоко страдательное положение приверженцев истины в человечестве, а с другой — при внешнем, видимом их поражении конечную устойчивость добра перед лицом зла, духовную неуязвимость сторонников добра перед лицом демонической силы, их неподверженность нравственной девальвации. Героиня, несмотря на беспримерный диктат злой силы, на мощное духовное воздействие духа отрицания, так и не заразилась могучими соблазнами демонизма, что выразилось в ее категорическом несогласии сделать систему демонических «ценностей» своей собственной, а также в ее способности и готовности к поступку жертвенной любви, абсолютно невозможном для Демона.

Лермонтов решает проблему в христианском ключе, не случайно в конце поэмы появляется храм. «Она страдала и любила, — / И рай открылся для любви», — говорит ангел Демону в конце поэмы. На каких

же духовных основаниях, по мнению Лермонтова, должна утвердить себя личность, чтобы оказаться участницей райской жизни? Стоическое неприятие душой демонического образа мышления и мирозерцания, а если потребуется, то и самоотреченный отказ в этой борьбе от личного счастья («а мне не быть ничьей женой») — это одна сторона стоящей перед личностью нравственной задачи. Весь этот комплекс духовного труда обозначен в речи ангела емким термином «страдание» («Она страдала...»). Сохранение в этом противоборстве в неприкосновенности основы своей души, выражаемое в открытости живому чувству сострадания, — это другая сторона той недоступной для внешнего наблюдения деятельности, благодаря которой героиня вводится в чертоги божественной любви («Она <...> любила, — / И рай открылся для любви!»). Итак, страдательное несогласие с гиперактивной и утонченной проповедью зла и готовность к поступку жертвенной любви — вот те начала, которые личность, стремящаяся к богоподобию, может и должна противопоставить тотальному злу, в окружении которого она оказывается в земном бытии, те качества, которые отверзают перед ней врата вечного блаженства и делают ее участницей нескончаемого братолюбия, не омрачаемого демонической силой, того братолюбия, которое пребывает в пределах недостижимости земного зла, вне опасности подвергнуться его вторжению.

Религиозно-философский итог поэмы можно выразить в следующих положениях. Зло всегда будет сдавливать своими щупальцами, сжимать своим плотным кольцом добро, а добро всегда будет пребывать в тяжелейших условиях кажущегося одинокого противостояния, в состоянии видимого поглощения и окружения злом. Однако невероятный, всеохватный, почти тотальный диктат зла не сможет привести добро к утрате своей созидательной основы, к изменению своего качества. Мироздание, пронизанное божественными энергиями, содержит в себе неведомую тайну сохранения добра, красоты и гармонии в его целостном состоянии, в его онтологической неповрежденности, в его природной неуязвимости демоническим воздействием. Высшее Начало, именуемое в христианстве Богом, незримо поддерживает преданную Ему личность в противоборстве с существующим злом, иногда принимающем трагический характер. В конечном итоге всех своих земных страданий она возводится к своему Творцу, в неомрачаемое царство любви и света, абсолютно недоступное и недостижимое для демонического воздействия.

Для пояснения мысли уместно вспомнить евангельское изречение о том, что «свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 5). Евангелист говорит не о том, что свет побеждает тьму. У него на этот счет нет

иллюзий: пока стоит мир, искаженный грехопадением, зло занимает и будет занимать в нем господствующее положение. Но св. Иоанн Богослов настаивает на том, что свет, находясь в плотном окружении тьмы, все же не поглощается тьмой, что при видимом господстве сил зла добро, испытывая насилие и пребывая в глубоко страдательном положении, получает свыше невидимую поддержку и в конечном итоге остается верным своей сущности.

Поэма «Демон», в которой героиня оказывается избавленной от власти Демона, явилась выражением глубоко личной, сокровенной мысли Лермонтова о высшем, божественном сострадании, обращенном к людям, испытавшим жестокое насилие сил зла, о сохранении их Высшим Благом от всецелого, трагического поглощения злом. Лермонтов долго и мучительно искал форму для передачи своего интимнейшего умозрения и к концу своей недолгой жизни наконец обрел ее в восточной легенде о падшем духе, влюбившемся в грузинскую княжну. Однако делиться с публикой своим задушевнейшим настроением и отдавать его на суд восторженным ценителям поэтического слова не спешил. Чтение поэмы при дворе и близким друзьям показало, насколько далеки были слушатели от подлинного понимания ее смысла. Среди них, даже самых проникательных и умных, было много лиц, находящихся во власти философских течений эпохи, отдававших дань литературной моде и воспринимавших новое произведение поэта в русле скоропреходящих тенденций времени. Этот факт, а не незавершенность произведения, не «перемена климата в цензурном ведомстве»<sup>124</sup> заставил Лермонтова не спешить с публикацией поэмы. Слишком много романтических стереотипов уже тогда в кругу современников поэта накопилось в восприятии его творчества.

### БЕСКОРЫСТИЕ И ВЫСШАЯ ПРИМИРЕННОСТЬ КАК ИТОГ НЕУДАВШЕГОСЯ БЫТИЯ («Мцыри»)

Дата окончания поэмы «Мцыри» хорошо известна — 5 августа 1839 года, она была поставлена на обложке тетрадки с текстом поэмы рукой самого Лермонтова. Поэт вернулся в Петербург из первой ссылки в конце апреля 1838 года. До второй ссылки на Кавказ за дуэль с де Барантом ему останется провести в столице всего два года. Это был

<sup>124</sup> См.: Вацуро В. Э. К цензурной истории «Демона» // Лермонтов: исследования и материалы. Л., 1979. С. 410–414.

период относительного внешнего спокойствия. Характер жизни Лермонтова, круг его общения сильно изменились. Прежнее гусарское «бамбошерство» во многом ушло в прошлое. Лермонтов, упорно не публиковавший свои произведения, теперь выходит из своего «подполья» и погружается в литературный мир Петербурга, не растворяясь в нем, а оставаясь при этом самим собой. Он знакомится с Жуковским, Вяземским, Гоголем, Баратынским, завязывает тесные отношения с А. А. Краевским, издателем «Отечественных записок», и публикует в этом издании стихотворения «Дума», «Поэт», «Русалка», «Ветка Палестины», «Три пальмы», «Молитва», «Дары Терека», «Памяти А. И. Одоевского», «Как часто пестрою толпою окружен...», «И скучно, и грустно...», «Казачья колыбельная песня». На страницах этого же журнала выходит в свет «Герой нашего времени». Лермонтова начинают печатать и другие журналы. «Тамбовскую казначейшу» издает «Современник», «Песню про купца Калашникова» — «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», «Одесский альманах» помещает лермонтовского «Ангела» и «Узника». В периодической печати появляются первые восторженные отзывы Белинского и других критиков о поэзии Лермонтова. Поэт становится завсегдатаем карамзинского салона, где собирався цвет литературного и культурного мира столицы: В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, В. Ф. Одоевский, П. А. Плетнев, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, К. П. Брюллов и др. А. Ф. Тютчева, дочь поэта, называла этот салон «истинным оазисом литературных и умственных интересов». По замечанию А. И. Кошелева, это было чуть ли не «единственное место в Петербурге, где по вечерам не играли в карты и где говорили по-русски»<sup>125</sup>.

Однако не стоит обольщаться. Успех, которым сопровождалось стремительное восхождение Лермонтова на литературские подмостки столицы, мало что изменил в его настроении. Весной 1839 года в письме другу А. Лопухину проскальзывают все те же, хорошо нам знакомые, нотки: «Напиши, пожалуйста, милый друг, еще тотчас что у вас делается; я три раза зимой просился в отпуск в Москву к вам, хоть на 14 дней, — не пустили! Что, брат, делать! Вышел бы в отставку, да бабушка не хочет — надо же ей чем-нибудь пожертвовать. Признаюсь тебе, я с некоторого времени ужасно упал духом» (II, 612). Лермонтов действительно в этот период задумал издавать свой журнал, для чего и решил выйти в отставку. Но из последней приписки видно, что никаких особенных надежд с этой инициативой поэт не связывал. Будто мрачная, нерассеивающаяся туча нависла над ним. Лермонтова неот-

вязчиво преследуют мысли о близкой кончине. Летом 1839 года бабушка поэта Е. А. Арсеньева собралась в Тарханы на освящение церкви, построенной ею в честь небесного покровителя ее внука архистратига Божия Михаила. Но поездка не состоялась: Лермонтов уговорил бабушку отложить отъезд. Исследователи жизни поэта объясняют это тем, что на горячую любовь бабушки Лермонтов отвечал глубокой и искренней привязанностью и в ее отсутствие чувствовал себя одиноким. Какая-то почти патологическая прикованность к бабушке и чувство одиночества в самом зените своей литературной славы... Станный, непонятный факт. По всей вероятности, поэта мало трогало то, что происходило вокруг него. Вращаясь в столичной жизни, он был погружен в какую-то свою печальную думу. Как знать, может быть, за этими «Мишиними уговорами остаться» стояло предчувствие неотвратимой конечной разлуки с бабушкой.

Этим же летом Лермонтов заканчивает поэму «Мцыри», которая является, пожалуй, самым бесспорным доказательством того, что в это время поэт находился в состоянии тягостного предощущения своей близкой кончины. Эту поэму можно назвать предсмертным раздумьем поэта о своих взаимоотношениях с жизнью, поэтическим расставанием с земным бытием. «Мцыри» — последняя поэма Лермонтова, написанная незадолго до роковой дуэли. Тема смерти заявлена уже в эпиграфе поэмы — «Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю», — взятом из 14-й главы 1-й книги Царств (14: 43), где идет речь о том, как отважный и прославленный военачальник Ионафан, сын царя Саула, случайно, по незнанию нарушил запрет отца о невкушении пищи до окончательного разгромления филистимлян. Он отведал немного лесного меда, и, по царскому закланию, за свое ослушание должен был умереть. Несоответствие совершенного Ионафаном «преступления» и последовавшего наказания послужило поводом к произнесению им слов, взятых Лермонтовым в качестве эпиграфа. В них слышится иронично-горестный упрек, адресованный Ионафаном своему не в меру строгому отцу. Но в контексте лермонтовской поэмы эта фраза приобретает особое звучание, выражая мысль о ничтожной кратковременности того счастья, которое испытывает личность в моменты переживания ею полноты бытия, по сравнению с гнетущим однообразием всего остального существования.

«Мцыри» — поэма, насыщенная символикой. Она представляет собой лермонтовскую аллгорию человеческой жизни. Прежде всего символичен сам образ мцыри. Как писал Д. Е. Максимов, «монастырский послушник, о котором рассказал Лермонтов, — не только молодой горец, томящийся в неволе, и не только русский человек того времени,

<sup>125</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 217.



но и всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий»<sup>126</sup>. Образ главного героя поэмы символичен и в другом отношении. Слово «мцыри», как известно, означает «послушник». Как послушник мцыри проявляет послушание не в смысле подчинения монастырскому укладу, то есть установившемуся порядку жизни. Как раз наоборот: этот порядок тягостен ему; он-то и становится причиной исчезновения героя из обители. Но несмотря на свой побег из монастыря перед постригом, мцыри остается послушником в высшем смысле этого слова: с великим риском для жизни он ищет какого-то иного, не монастырского существования, не переставая вопрошать судьбу о своем истинном предназначении. Именно в этом неустанном поиске, в этом непрерывном вопрошании и заключается то высшее послушание, которое можно было бы назвать послушанием героя своей сокровенной природе, определяющей его индивидуальность. С другой стороны, герой, так и не обретая своего жизненного идеала, все же заканчивает земное бытие состоянием примиренности. Если о герое предпоследней поэмы Лермонтова, Демоне (греч. «противник»), сказано, что *«все, что пред собой он видел, он презирал иль ненавидел»*, то мцыри (грузин. «послушник»), оказываясь в ситуации жизненного поражения, не разрывает своих связей с мирозданием, и в конце жизни просит похоронить его в том месте, *«где цвели / Акаций белых два куста»*, где *«свежий воздух так душист»*, где *«так прозрачно золотист / играющий на солнце лист»*. Он — личность, не только не восстающая на Творца, но и на протяжении всей поэмы до конца сохраняющая любовь к *«творенью Бога своего»*. И в этом заключается второй аспект высшего послушания героя.

В том же ключе — толковательно — следует рассматривать и первый период жизни мцыри. Детство героя — это начало человеческого бытия, тот период существования, который характеризуется состоянием светлой гармонии личности как с самой собой, так и с окружающими ее людьми. Это время господства чистой и искренней любви, которому более никогда не суждено повториться, к которому можно только устремляться в своих желаниях, но которого невозможно вновь обрести в пределах земной жизни. Неповторимое совершенство любви — вот то общее впечатление, которое осталось у мцыри от детства. Несмотря на отдаленность переживаний, герою не дано забыть своих молодых сестер, которые предстают в его памяти символом естественного и чистого чувства; он помнит

<sup>126</sup> Максимов Д. Е. Проблематика и символика поэмы Лермонтова «Мцыри» // Лермонтов М. Ю.: pro et contra. С. 679.

Лучи их сладостных очей  
И звук их песен и речей  
Над колыбелию...

(II, 474)

Но детство — это не только атмосфера совершенной любви. Это тот многогранный мир, к которому мцыри постоянно устремляется в недрах своей неясной, далекой памяти, тот мир, от которого он не в состоянии отрешиться и забыть, та реальность, которая становится для его души объективней, чем настоящая жизнь. Одним словом, это жизненный идеал героя. Полнота этого идеала очерчена самим героем поэмы в 7-й главке, которая начинается словами: *«И вспомнил я отцовский дом...»* Он состоит не только из круга родных, родственных душ, но и из мирного дома, пребывающего в окружении девственной природы, из аула, живущего той общей жизнью, в лоне которой личность ощущает себя органичной частью целого, а главное — из возможности активного действия, исполненного благородного великодушия. *«А мой отец?»* — с оттенком грусти говорит мцыри монаху, принимающему его исповедь. Его *«кольчуги звон и блеск ружья»* как признаки героического, высокого служения своей родине, не покидают воображения мцыри и постоянно *«смутной чередой»* проходят перед его умственным взором.

Поэтическим символом в поэме является также образ монастыря. Он не имеет конкретно-исторических очертаний и лишен отличительных особенностей и узнаваемых черт, по которым можно было бы установить его первообраз. Лермонтов в данном случае преднамеренно избегает принципов натурализма; монастырь необходим ему как обозначение той жизненной среды, в которую личность попадает после завершения периода детства. Эта жизненная среда не лишена проявлений добра, не чужда простых человеческих движений, и герой не противопоставляет себя ей. В ней есть свое человеколюбие, свои положительные стороны, которые герой умеет ценить. То, что у мцыри сложились доверительные и нетребовательные отношения с обитателями монастыря, доказывается самим фактом его откровенной исповеди перед монахом, пришедшим к нему в келью перед смертью. С самого начала герой обращается к старцу со словами признательности. *«Ты слушать исповедь мою сюда пришел, — говорит он ему и прибавляет, — благодарю»*. Диссонанс, который возникает у мцыри в отношениях с монастырем, объясняется не полетом его воспаленного воображения и не романтизированной его натуры, он обусловлен самим строем его души. Монастырская жизнь, не лишенная своих положительных черт,



как и жизнь вообще, угнетает мцыри своей застойностью, отсутствием простора для живой деятельности. Для него «узничество осуществляется вне каких-либо резких проявлений гнета, зла и оскорбления — лишь одним подчинением заведенному порядку вещей»<sup>127</sup>. Герой не находит в монастыре (иначе говоря, в окружающей его жизни) возможностей для проявления своей одаренной натуры, жаждущей высокого и благородного служения.

Эта жажда в мцыри лишена романтической надуманности, а глубоко и естественно присутствует в нем в качестве неотъемлемого свойства души. Мцыри, по сути, ищет того, чего на заре своей жизни ищет и ждет от жизни любой человек. Обитателям монастыря, свыкшимся с определенной безжизненностью монастырского уклада, приспособившимся к нему и по необходимости погасившим «жар души», непонятна эта устремленность мцыри. В повторяемости монастырского ритма они состарились и обессилели (мцыри называет состояние, в котором пребывает монах-духовник, «бессильной старостью»). Насельники обители, подчиняясь застойности своего существования, отвыкли от желаний, утратили ту дерзновенность и молодость души, без которых, по мысли героя, жизнь теряет свою цену. Характерным эпизодом в жизни обители является укрывательство иноков от бури, от той стихии непосредственного действия, которая является главной потребностью души героя. Но мцыри не называет поведение монахов трусостью, не иронизирует по поводу их защитной реакции; он просто констатирует глубокую разницу строя своей души и их внутреннего устройства.

Побег героя тоже символичен, он отражает ничем не заглушаемую в нем жажду идеального. Мцыри не может приспособиться к условиям монастырского существования, а память о далеком детстве порождает глубокий разлад героя с монастырской обстановкой. Несмотря на прошедшие в чужой земле годы, на жизнь, проведенную среди неродных людей, мцыри остается «душой дитя», преданное первому, незабвенному периоду своей жизни. Он не в состоянии подчинить свою жизнь требованиям общего порядка. Обитель, где жизнь протекала скучно и монотонно, не смогла стать для него вторым домом. Его неудержимо влечет к родному краю, иначе говоря, к живущему в его душе идеалу. Этот идеал, как видно из 7-й главки поэмы, содержит в себе не какие-то отвлеченные, абстрактно-туманные контуры, а имеет вполне конкретные, жизненно узнаваемые очертания. Можно сказать, что поиск идеального в судьбе героя является устремлением к той живой

реальности, которая с детских лет стала неотъемлемой частью его «я». Он жаждет не каких-то необыкновенных чувств, несбыточных деяний, романтически-неопределенных свершений, а возврата к той жизни, которая отвечала бы его естеству и была бы тождественна его природе. Мечта мцыри натуральна, предметна, очеловечена, в высшей степени гуманна. Романтизированной она кажется вовсе не по своему содержанию, а по причине исключительного влечения героя к ней (кстати говоря, из этого неукротимого стремления найти в жизни простое соответствие своей природе проистекают и периодические вспышки религиозного бунтарства лермонтовского героя. Его лирический герой нередко восстает на Бога не потому, что находит мироустройство несовершенным или приписывает Богу существующее зло, а в силу того, что не находит жизненной возможности соответствовать той онтологии, которая Им же, Творцом вселенной, в него заложена. Лермонтов острее и глубже многих русских поэтов чувствовал эту онтологию и бескомпромисснее, чем кто бы то ни был, пытался реализовать ее в своей жизни).

Всё то, что происходит с мцыри за стенами обители, также может быть истолковано иносказательно. Когда герой решительно обрывает все свои связи с монастырской действительностью и выходит на простор природы, он погружается в Божий мир и переживает волнительный трепет от свободного соприкосновения с ним. «Кругом меня цвел Божий сад», — отзывается герой о том, что предстало его взору. В своей исповеди он признается монаху:

Ты хочешь знать, что видел я  
На воле? — Пышные поля,  
Холмы, покрытые венцом  
Дерев, разросшихся кругом,  
Шумящих свежеею толпой,  
Как братья в пляске круговой.  
Я видел груды темных скал,  
Когда поток их разделял,  
И думы их я угадал:  
Мне было свыше то дано!

(II, 472)

Отрешившись от действительности, выступив из удушливо-однообразного жизненного пространства, мцыри выходит на простор боговедения и становится сопричастным таинствам мироздания. Этим сюжетным поворотом Лермонтов подчеркивает мысль о том, что путь личности к постижению тех тайн, которые содержатся в основании

<sup>127</sup> Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007. С. 245.

бытия, лежит через необходимое удаление от мира. Вместе с тем в этом приобщении мцыри к высокой и неизреченной поэзии творения заключается и определенная характеристика лермонтовского героя. Мцыри наделен чистотой и целомудрием души, которые делают его способным к постижению тайны Божией, к принятию высшего откровения. Этой же особой близостью героя к Богу, а отнюдь не его романтизированнойностью определялось и его вынужденное одиночество среди обывательского окружения.

Но свобода, на которой оказывается мцыри после побега, оборачивается для него и другой своей стороной. Свобода — это не только дивно цветущий *«Божий сад»*, а и неожиданные опасности, и коварные ловушки, и край пропасти, грозящий неминуемой гибелью, и темный лес, жалящий непроходимым терновником, и смертельная схватка с диким и хищным барсом. Духовная раскрепощенность, на которую решается мцыри, — это страшное противоборство с мощным соперником, непредсказуемая и опасная брань с теми невидимыми и трудно определяемыми силами, которые не заинтересованы в приобретении личностью подлинной духовной свободы. Свобода — это то, что завоевывается личностью с величайшим напряжением, это отчаянное противоборство, которое сопряжено с огромным риском для жизни.

Как и в случае с созерцанием природы, преодоление возникающих препятствий обнаруживает в мцыри определенные свойства души: неистребимую жажду идеала, неукротимую потребность действия, героическое бесстрашие души, исключительную настойчивость. Ибо чем упорнее и яростнее борется мцыри с барсом, тем сильнее стремится он к вожденной отчизне (говоря о схватке с барсом, следует отметить еще и то, что нечеловеческое дерзновение героя, его исполинская сила, которые проявляются в этом поединке, сочетаются в нем с младенческой девственностью и блаженной невинностью души. Созерцая небосвод, мцыри замечал, что тот был *«так чист, что ангела полет / прилежный взор следить бы мог»*, и что он *«в нем глазами и душой тонул»*. Когда же боролся со зверем, то был *«страшен в этот миг; / как барс пустынный, зол и дик»*. Отмеченные противоположные свойства души не кажутся в герое несообразностью. Образ мцыри настолько целостен и художественно убедителен, что это соединение несовместимого не только не представляется неправдоподобностью, но даже и не замечается читателем).

Отдельного комментария заслуживает встреча мцыри с *«грузинкой молодой»*. Казалось бы, в лице грузинки мцыри встретил то, чего искал, чего ему так не хватало в жизни. Грузинка олицетворяет собой женский

идеал поэта. Непосредственная живость, нерефлектирующая естественность, искреннее дружелюбие, безыскусственная простота, умиротворенность души, незнатность в сочетании с поистине царственной грациозностью — все эти дорогие поэту черты воплощены в ее образе. И мир, к которому она принадлежит, частью которого является, очень напоминает мир детства героя:

Казалось, приросли к скале  
Две сакли дружною четой;  
Над плоской кровлею одной  
Дымок струился голубой...

(II, 279)

Мир, к которому принадлежит грузинка, — это мир дружественной любви, тихого взаимопонимания и непритязательной, смиренной простоты, тех истинных ценностей бытия, к которым так неудержимо стремится душа мцыри. Почему же, встретив этот мир на своем пути, он в него *«взойти не смел»*? На этот вопрос герой сам же и дает ответ: он *«цель одну» «имел в душе»: «пройти в родимую страну»*, в ту страну, где, как ему кажется, помимо дружелюбия и простоты присутствует еще один существенный, необходимый ему жизненный компонент — возможность героического действия, непосредственного и востребованного отчизной высокого служения. Без удовлетворения этой насущной жажды герой не может откликнуться на зов любви, сколь бы идеальной ни была та, которая сумела внушить ему глубокое и искреннее чувство. Вот почему, встретив на своем пути грузинку, мцыри умиротворяет волнение своей души, *«превозмогает»* возникшее желание любви и удаляется от того места, где впервые услышал ее магический голос.

Следует отметить, что в линии грузинки и мцыри отражена одна из причин неосуществимости любви в жизни лермонтовского человека. Любовь не может занять место первой и абсолютной ценности в его душе: неутоленность, возникающая на почве отсутствия высокого, жизненно важного действия, приглушает в нем все другие чувства, накладывает на его бытие скорбный отпечаток той нереализованности, которая не позволяет ему отдаться камерным радостям любви, даже самой идеальной и возвышенной, чистой и преданной.

Драматичность судьбы мцыри, отказавшегося от тихих радостей мирной любви, довершается его внезапным возвращением не в родные края, а к стенам постылого монастыря. Сбегая из обители, герой принимал отчаянную попытку выйти из круга бессмысленного существования и обрести ту жизнь, которая отвечала бы требованиям его

души. Однако принудительная сила жизни, заточившая его в оковы бессодержательного существования, исковеркала его и сделала невозможным его возвращение на родину, в круг *«милых душ»*, в *«чудный мир тревог и битв»*, *«где люди вольны как орлы»*. Три дня поисков и скитаний, в течение которых мцыри пережил как бы вторую жизнь (*«вкусная, вкусих мало меда»*), оказались безуспешными. Мцыри не суждено было обрести желанную дорогу в свой дом и выбраться из тягостного, томительного плена монастырской жизни. Потерпев столь сокрушительное поражение, истратив на побег все свои физические и моральные силы, мцыри отчетливо осознает, что во второй раз он уже не сможет предпринять попытку отыскать свое счастье. Он смутно угадывает, что постигшая его неудача не была случайностью, а имела характер закономерности, и что ему *«на родину следа / не проложить уж никогда»*. Окончательно сломленный происшедшим, он покоряется и принимает выпавший ему жизненный жребий.

Почему же мцыри убежден в бесперспективности второй попытки бегства, почему уверен в безысходности своего положения? Одну из причин жизненного фиаско герой находит в самом себе. *«На мне печать свою тюрьма / оставила»*, — говорит мцыри в своей первой и последней исповеди. Перевести эту фразу с символического языка поэмы можно следующим образом: вырваться из плена пассивного существования ему не давала отравленность общим бездействием. «Он скован и ограничен и монастырем, и своей немощью, развившейся в результате пребывания в монастыре»<sup>128</sup>. Как темничный цветок, будучи помещенным в сад в *«соседство роз»*, где *«дышит сладость бытия»*, гибнет от непривычных палящих лучей, то есть оказывается непригодным к новому бытию, так и мцыри, возросший в условиях темницы, в атмосфере инертного времяпрепровождения, становится неспособным к той жизни, которой жаждет и к которой стремится всей своей душой. Поэтому-то его побег и завершается тем, что он вновь оказывается у монастырских врат.

Поэма «Мцыри» — одно из последних поэтических произведений Лермонтова, в котором он попытался выразить свое личное отношение к бытию. Жизнь жестоко обманула мцыри, как и самого поэта, в лучших стремлениях, исканиях, ожиданиях. Природа наделила героя пламенной, чуткой душой с сильными, высокими желаниями и устремлениями, с неукротимой жаждой действия, с особой любовью к земной жизни. Бытие неудержимо манит его к себе своей загадочностью, пробуждая непреодолимое желание приобщения к его тайне, действенного соуча-

стия в ней. Однако с детства герой насильственно был помещен в такие жизненные условия, которые не только не позволили развиваться заложенным в него качествам, но и изуродовали его душу. Мцыри неизлечимо страдает от тоски по родине, по вольной жизни, по тому миру, где люди связаны между собой узами искренней любви, но достигнуть своей мечты не может. Его положение трагично. Он не в состоянии ни приспособиться к бессодержательности и бездейственности окружающей его жизни, ни вырваться из оков пустого существования, ни заглушить в себе тоску по идеалу. Жизненная *«тюрьма»*, во многом обусловившая его характер и оставившая на нем свою печать общей бездеятельности, исковеркала его, истощила силы души, сделав из него существо, способное в лучшем случае только к сильному, благородному, но быстро проходящему порыву.

Но если мцыри не может приспособиться к окружающей его жизни, то и продолжать ее, как все остальные обитатели монастыря, он тоже не в состоянии. Когда его попытка вырваться на свободу и обрести иную жизнь заканчивается крахом, безнадежным возвратом к прежнему существованию, ему остается только умереть. И в этой неизменности героя, в этом его бескомпромиссном стремлении соответствовать своей природе — одна из сторон величия его души, которого он не признает в себе и на которое нисколько не претендует.

Другая высокая черта поведения мцыри заключается в том, что он не помышляет о том, чтобы малодушно кого-либо или что-либо обвинять в постигшем его несчастье. Если неудавшийся побег не вернул героя на родину, то все же не был бесполезен: он вызвал определенный нравственный переворот, привел мцыри к самоуглублению, открыл в нем то зрение, с помощью которого тот увидел в себе присущее каждому человеку внутреннее несовершенство. В последней исповеди мцыри называет себя *«плохим седоком»* и говорит о себе: *«Да, заслужил я жребий мой!»* Эта правдивая самооценка героя, это мужественное самообвинение подводит его к черте духовной зрелости. У этой черты герою не приходит на ум с романтической категоричностью противопоставлять себя обитателям монастыря. По этой же причине в конце поэмы он отказывается от поисков сторонних причин своей жизненной драмы и всю вину за неудавшуюся судьбу возлагает на себя.

Наконец, третья отличительная особенность его характера состоит в том великодушии и в той высшей примиренности, с какими он прощается с жизнью. Умиравшему мцыри очень важно расстаться с жизнью на примирительной ноте, он не хочет уходить из нее с чувством горького разочарования или душевной ожесточенности. Пусть жизнь не ответила ему на самый важный и самый глубокий запрос,

<sup>128</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 670.

обманула его в самых сокровенных ожиданиях — невзирая на жестокие муки неосуществимости, которые она приготовила ему, на пороге расставания с ней он хочет уйти из нее с чувством покоя и безотчетного благоговения перед ней. «Акаций белых два куста», «играющий на солнце лист», возле которых он просит похоронить себя, как зримые признаки божественного присутствия в мире, перевешивают в признательной душе мцыри весь нелегкий, безрадостный опыт его жизни.

Созерцание красоты Божьего творения, которому отдается мцыри на пороге смерти, после пережитой им жизненной драмы, равносильно прощальному благословению Творца этой красоты. Герой завершает свое земное поприще приобщением к священнодейственной тайне бытия, духовным соучастием в ней. «Сияньем голубого дня упьюся я в последний раз», — говорит он в предсмертные минуты своей жизни. Эта высшая примиренность мцыри, пережившего земную жизнь как трагедию, имеет цену тем большую, что у героя имелся и другой вариант разрешения своих безрадостных отношений с бытием. У стен монастыря, где обессиленного героя подбирают монахи, мцыри встречает последнее искушение, препятствующее ему возвыситься до благословения Творца вселенной. Он погружается в болезненный бред и видит себя на дне «глубокой речки», в сообществе золотой рыбки, поющей ему слова любви и утешения и призывающей его забыть земной мир с его бесконечными утратами, жестокими обманами и безысходными горестями.

«...Дитя мое,  
Останься здесь со мной:  
В воде привольное житье  
И холод, и покой».

<...>

О милый мой! не утаю,  
Что я тебя люблю,  
Люблю как вольную струю,  
Люблю как жизнь мою... —

(II, 489)

шептал «серебристый голосок» рыбки. Дешифровка этой очередной аллегории поэмы может быть сведена к следующему: разочарованному и душевно сломленному герою был предложен демонический соблазн мироотречения. «Лермонтовская рыбка, — отмечал Д. Е. Максимов, — не только прелестна и беспредельна ласкова, но вместе с тем, по объективному смыслу ее призывов, и демонична. Она не только сулит

любовь, но и соблазняет небытием, смертью...»<sup>129</sup>. Рыбка поступает точно так же, как Демон, искушавший Тамару безучастностью к земному бытию. И любовь и ласку она обещает герою не вопреки своему демонизму, а благодаря ему, используя их в качестве усиления своего демонического соблазна, обещая их как те ценности, которых герой оказался лишен в земном бытии. Но «никакого “соглашения” мцыри с рыбкой в поэме не происходит. <...> Он “физически” теряет сознание, уступая “бессилью тела”, но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине»<sup>130</sup>. Иначе говоря, мцыри, как и Тамара в «Демоне», не поддается демоническому соблазну развоплощенной красоты и, несмотря на неудавшуюся жизнь, не отказывается от земного бытия. На самом пороге смерти он ищет свою сопричастность не смертоносному холоду и покою небытия, а той живой действительности, которая, с одной стороны, обрекала его на неисцельные муки неосуществимости, с другой — награждала краткими мгновениями приобщенности к божественной тайне.

Мцыри, как и библейский Иов, лишившийся всего, но завершивший жизненный путь благословением Бога, приходит к отказу от видов на счастье, от предъявлений претензий Тому, Кто в его понимании мог быть виновником трагедии его жизни, и в этом акте самоотречения достигает какой-то сверхличностной, непреходящей и основополагающей тайны мироздания. Причастность бытию оказывается сильнее пережитой им личной трагедии. Как и отношение к цветущему Божию саду, созерцание которого наполняло его необъяснимым волнением, его отношение к бытию, а значит, и к его Творцу, становится бескорыстным. Он хочет уйти, никого и ничего в этом мире «не проклиная», с чувством благодарности за причастность ему и своим неожиданным великодушием посрамляет силу зла, всю жизнь преследовавшую и ожесточавшую его душу.

Свою неудавшуюся судьбу герой заканчивает состоянием высшей примиренности с жизнью. Такой финал свидетельствует о глубоко личном отношении самого поэта к бытию. А. Н. Муравьев, заставший Лермонтова в момент завершения поэмы «Мцыри», был свидетелем его душевного волнения: «Мне случилось однажды, в Царском Селе, уловить лучшую минуту его вдохновения. В летний вечер я к нему зашел и застал его за письменным столом, с пылающим лицом и с огненными глазами, которые были у него особенно выразительны. “Что с тобою?” — спросил я. “Сядьте и слушайте”, — сказал он и в ту же минуту, в порыве

<sup>129</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 692.

<sup>130</sup> Там же. С. 693.



восторга, прочел мне, от начала до конца, всю великолепную поэму “Мцыри”, которая только что вылилась из-под его вдохновенного пера. <...> Никогда никакая повесть не производила на меня столь сильного впечатления. Много раз впоследствии перечитывал я его “Мцыри”, но уже не та была свежесть красок, как при первом одушевленном чтении самого поэта»<sup>131</sup>. Это свидетельство современника поэта говорит о том, что в последней поэме Лермонтову удалось создать тот образ, посредством которого он смог выразить самые заветные мысли о человеческой жизни. Судьба мцыри — это отражение судьбы самого поэта, это итог поэтических раздумий Лермонтова о своей жизни, которыми он нашел необходимым поделиться с человечеством за два года до своей безвременной кончины.

\* \* \*

Итак, духовный путь Лермонтова, который нашел отображение в его поэмах, схематично можно представить в следующем виде.

Поэма «Черкесы» является отправным пунктом этого пути. Четырнадцатилетний поэт, созерцая божественную основу мироздания, переживая богоданность бытия, воспринимает жизнь как священный дар небес, как поэму Творца, отмеченную чертами вдохновенной простоты. Смысл существования Лермонтов видит в участии человека в естественном ходе жизни, в доверительном принятии ее божественной простоты. Вместе с тем поэт ощущает скрытое присутствие в мире противоположного начала — демонической силы, искажающей Божий замысел о мире, заражающей человека своей разрушительной энергией и делающей его участником жестокого кровопролития, инициатором уничтожения того, что предназначено Богом для жизни. Несмотря на то, что об этой силе в поэме не говорится ни слова, бесчеловечное противостояние двух отрядов, черкесского и русского, становится результатом ее скрытого действия. Воюющие стороны, при всей своей героичности, становятся повинными в бессмысленной драме самоистребления, оказываются носителями заряда зла, который незримо присутствует в окружающем мире. Пейзажем, содержащим в себе мистически зловещие тона, открывается поэма, им же она и заканчивается.

В поэме «Кавказский пленник» Лермонтов прослеживает действие губительной силы, скрыто присутствующей в мироздании, под другим углом зрения. Он наблюдает не за тем, как она проявляет себя в жестоким кровопролитии, в преступном уничтожении воюющими сторо-

нами священного дара жизни. Поэт фиксирует свое внимание на том, как могущественная и неотвратимая сила зла, вторгаясь в судьбу отдельной личности, превращает ее бытие в драму неосуществимости. Герой и героиня поэмы беззащитны перед лицом этой силы, не только покушающейся на их жизнь, но и, что гораздо существеннее, разрушающей их идеалы. Они становятся ее жертвами, обреченными на жизненное поражение. Эта неосуществимость простых, естественных и в то же время высоких движений души героев поэмы является для юного Лермонтова закономерностью человеческого существования, завуалированным действием той демонической силы, которая подвергает безжалостному уничтожению красоту жизни, красоту человеческих чувств.

В поэме «Преступник» поэт углубляет свои размышления над темой демонического присутствия в мире. Как и в «Кавказском пленнике», в «Преступнике» Лермонтова волнует судьба личности, испытавшей на себе влияние зла. Только здесь в отличие от предыдущей поэмы, он ставит своего героя в положение не внешней, а духовной подчиненности этой силе. Герой поэмы, втянутый в порочные отношения с женой своего отца, встает на путь преступной жизни и становится предводителем разбойничьей шайки. Однако поработенность злом не приводит атамана к ожесточенности, не уничтожает в нем начатков гуманности. Его душа, изломанная диктатом зла, но не убитая окончательно, сохраняет в себе едва приметные ростки добра. Атаман не может безраздельно слиться с миром жестокости. И в этом — одна из причин драматизма его существования. Другая причина внутренней дисгармоничности героя заключается в индивидуальных свойствах его натуры. Герой незауряден и правдив перед самим собой. Ощущая свои силы, атаман в то же время не может не видеть, что израсходовал их в ложном направлении. Сознание своей исключительности мешает ему признать свое жизненное поражение. В конечном итоге это сознание берет в нем верх над инстинктом правды. Своеобразным жестом гордыни, которым заканчивается поэма, он пытается самоутвердиться в своих отношениях с жизнью, при этом отдавая себе отчет в том, что потерпел фиаско. Образом атамана в «Преступнике» открывается галерея чрезвычайно сложных, противоречивых героев Лермонтова, ощущавших свою исключительность, но вынужденно ставших на сторону демонизма, подчинившихся влиянию зла и безысходно страдающих от его духовного насилия.

В поэме «Каллы» герой, обманутый миром и в результате этого обмана оказавшийся виновником жестокого кровопролития, удаляется в горы. Здесь Лермонтов рассматривает разрыв связей с миром

<sup>131</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 205.

как один из возможных исходов борьбы за сохранение личностью своего «я». Если в «Преступнике» атаман усваивает нормы бесчеловечности внешнего мира и становится его частью, то в «Каллы» поэт моделирует иной итог взаимоотношений героя и окружающей его среды. Как и атаман, герой поэмы «Каллы» непроизвольно втягивается в жестокие законы жизни, но в результате совершенного преступления в нем происходит внутреннее прозрение (этот мотив будет использован Лермонтовым в драме «Маскарад»). Ему открываются две истины: Аджи видит, что зараженность злом является устойчивым, неизменным правилом существования внешнего мира, с которым бессмысленно бороться. С другой стороны, пережитый опыт кровопролития убеждает его в том, что для него жизнь в соответствии с нормативами жестокости совершенно неприемлема, и ему ничего не остается, кроме как порвать с миром все свои отношения. Таким образом, поэма «Каллы» явилась дальнейшим развитием основной проблемы лермонтовского творчества — проблемы противостояния личности существующему злу.

Поэму «**Последний сын вольности**» можно рассматривать как дальнейшую разработку главной проблемы поэмы «Каллы». Она начинается тем, чем заканчивается «Каллы»: герой поэмы Вадим, порвав все связи с окружающим миром, проводит уединенную жизнь в окрестностях озера Ильмень. Деспотия узурпатора Рурика, утвердившегося в Новгороде, по своему внутреннему содержанию тождественна духовной власти муллы в поэме «Каллы». Она столь же лжива и бесчеловечна по своей сути, и Вадим, как и Аджи, не в состоянии мириться с ее антигуманными проявлениями. Но Вадим делает следующий шаг в своих взаимоотношениях с действительностью: он приходит к выводу о невозможности изолированного бытия и возвращается в Новгород, чтобы погибнуть в схватке с той превосходящей его силой, которая грубым диктатом обесценивает человеческую жизнь, лишает ее высокого содержания, примитивизирует личность и подчиняет ее задаче физического выживания. «Последний сын вольности», как и предыдущие поэмы Лермонтова, заканчивается гибелью героя. В единоборстве с отрицательной силой бытия герой оказывается обреченным на поражение; так же, как Аджи, атаман и кавказский пленник, Вадим бессилен перед лицом демонизма.

Поэмы «Черкесы», «Кавказский пленник», «Преступник», «Каллы», «Последний сын вольности» были написаны Лермонтовым до 1832 года. Они могут условно называться ранними поэмами. Сохраняя внешние признаки романтических произведений, по своему идейному содержанию они гораздо глубже поэм романтической школы. Их объеди-

няет общая тема противостояния личности существующему злу. Поэмой «Ангел смерти» открывается новый цикл лермонтовских поэм, посвященных рассмотрению другой проблемы — проблемы романтической личности. В этот цикл вошли поэмы «Ангел смерти», «Литвинка», «Хаджи Абрек», «Песня про купца Калашникова», «Тамбовская казначейша».

«Ангел смерти» — это начало лермонтовского разоблачения романтического героя, противопоставлявшего себя общему порядку жизни и искавшего изолированного существования (здесь следует сделать оговорку о том, что Лермонтов, развенчивая романтического героя, на первых порах продолжает сохранять сочувствие к нему). Герою поэмы, отличавшемуся возвышенным строем души, Лермонтов впервые отказывает в праве на исключительность, открывая в нем несоответствие идеалу возвышенного существования, а также наличие той суетности, которая свойственна обывательскому сознанию. Зораим, как и все, страдает несовершенством души. Он жаждет ничтожной земной славы и в погоне за ней пренебрегает истинным благом своей жизни, которое, по мысли поэта, связано с обладанием разделенной любви. Подвергаясь воздействию существующего зла и ища среды, свободной от его губительного вездеприсутствия, романтический герой оказывается носителем той нравственной несостоятельности, которая никак не обусловлена условиями его жизни. Поэма стала отражением определенного итога в развитии взглядов Лермонтова. К моменту ее написания он достиг известной зрелости не только в понимании проблемы романтического героя, но и в понимании проблемы существующего зла, и тому, что в своем бытии личность страдает от двустороннего приражения зла: извне, со стороны окружающей ее действительности, и изнутри, от той поврежденности, которую она изначально заключает в своей природе.

В «Литвинке» продолжается линия развенчания романтической личности, хотя поэт все еще сохраняет к ней сочувственное отношение. Арсений, как и Зораим, встречает возвышенную любовь, отвечающую его глубокой потребности в идеальном чувстве, но при этом изменяет своей нежной супруге и по отношению к ней совершает поступок вероломного предательства. Герой поэмы несвободен от нравственных недугов того индивидуализма, который оказывается в нем следствием жажды идеального. С другой стороны, «Литвинка» — это начало лермонтовского провозглашения ценностей, которые поэт в известной мере противопоставлял носителям индивидуалистического сознания. Эти ценности воплощены в образе жены Арсения, удалившейся в монастырь после жестокого поступка мужа. Став монахиней, то есть отрекшись

от видов на земное счастье, она посвящает свою дальнейшую жизнь молитве за своего погибшего супруга. Перенесенные муки в соединении с актом самоотречения открыли в ее сердце источник сострадательной любви, той самой бескорыстной любви, которая по своему внутреннему содержанию противоположна эгоистической любви-обладанию, явившейся причиной духовной и физической гибели Арсения. Поэма завершается поэтическим образом, символизирующим неуязвимость такой любви, ее несокрушимость перед лицом действительной жизни, ее устойчивость в потоке времени, всё обезличивающем и подвергающем безжалостному уничтожению.

В поэме «Хаджи Абрек» в романтическом герое уже совсем нет того, что возвышало бы его над другими персонажами и давало бы ему право на исключительность и сочувствие со стороны автора. Как и герои предыдущих поэм, Хаджи оказывается лишенным того идеального существования, которое является насущной потребностью романтически настроенной личности. После этой утраты месть становится для него единственно приемлемой формой существования. Стихия мести вовлекает личность в те губительные сферы, где грани добра и зла оказываются неразличимыми, где сохранение романтической личностью своего первоначального устройства совершенно невозможно, где эта личность оказывается во власти откровенного демонизма. Воодушевленный местью, Хаджи не просто проливает безгрешную кровь, но становится повинным в уничтожении истинной поэзии бытия, олицетворением которой в поэме является Леила. Убивая подлинную любовь, герой убивает и собственное «я», обезличивается и заканчивает свою жизнь небытием. Таким образом, наряду с потребностью идеального существования Лермонтов открывает в недрах романтической личности скрытые побег индивидуализма, которые, развиваясь, уничтожают в ней все живое и делают ее сторонником откровенного демонизма. Свой окончательный приговор индивидуалистическому типу сознания Лермонтов вынесет в поэме «Демон».

Тема развенчания романтической личности оказалась бы незавершенной, если бы Лермонтов не противопоставил такой личности героя противоположного характера. В «Песне про купца Калашникова» центральный персонаж поэмы абсолютно лишен не только индивидуализма, но и каких бы то ни было иных байронических черт. Калашников не противопоставляет себя прозаическому, обывательскому с романтической точки зрения образу жизни, не терзается, как герои предыдущих поэм, мрачными приступами неполноты и неполноценности бытия. Ему также неведомы тяжелые мучения от сознания собственного несовершенства, хотя он и не считает себя свободным от об-

щей поврежденности человеческой природы. В Калашникове нет сложной противоречивости, душевной надломленности. Это человек не только самодостаточный, внутренне устойчивый, обладающий душевным здоровьем, но и лишенный эгоизма, умеющий любить той зрелой любовью, которая проявляет себя прежде всего в заботе о другом. В «Песне...» Лермонтов ищет нового героя с чертами ненадуманного, подлинного человеческого величия, и в этом поиске обращается к материалу национального былинного эпоса. Калашникова отличает способность к героическому самопожертвованию во имя защиты тех, кто оказался объектом грубого насилия грозного тирана, наделенного неограниченной властью и олицетворявшего в поэме господствующее положение сил зла. В поединке с этой силой герой, как и в предыдущих поэмах, находит свою смерть. Однако физическая гибель московского купца больше не означает для Лермонтова безусловного превосходства демонической силы, как это было, например, в ранних поэмах, таких, как «Кавказский пленник» или «Последний сын вольности». Внешнему диктату зла, которое в поэме, как и всегда у Лермонтова, заполняет собой все пространство художественного бытия, противостоит совокупность духовного опыта народа, сложившего песню о Калашникове, его несокрушимая убежденность в конечном торжестве правды и любви, основанная на непреложности Христовой победы над злом. Этот духовный опыт становится для Лермонтова объективней и убедительней, чем практика действительной жизни, зачастую приводящая личность к состоянию мрачной безысходности. Поэтому-то он и заканчивает поэму кленовым крестом, поставленным на перекрестке дорог, как бы посреди многообразия жизненных путей, и славой «*всему народу христианскому*», а не заброшенной, забытой могилой или риторическим вопросом, исполненным скорби и негодования. Этим гимном поэт как бы декларирует те новые ценности, которые посетили его душу на правах высшего откровения и которые с момента написания поэмы стали неотъемлемой частью его внутренней жизни (примечательно, что свой единственный прижизненный сборник стихов, вышедший в октябре 1840 года, Лермонтов открывает «Песней про купца Калашникова», что говорит об особом отношении поэта к этому произведению).

Поэма «Тамбовская казначейша» продолжает тему «прозаического» героизма, затронутую в «Песне про купца Калашникова». От поэмы к поэме, отказывая байроническому герою в праве на исключительность, постепенно развенчивая его, открывая в нем присущую толпе суетность, эгоцентричную деспотичность и холодную бесчеловечность, поэт вместе с тем обращался к нормам будничного существования. Он следит



за проявлениями подлинного благородства в средоточии обыденной жизни, в характерах, абсолютно лишенных черт индивидуализма. В «Песне...» романтической личности ранних поэм противопоставлен московский купец; в «Тамбовской казначейше» Лермонтов делает очередной шаг на пути правдивого отношения к человеческой личности, находя нравственное величие не в примерах далекого исторического прошлого, а в скромных картинах своего времени. Главными персонажами этой поэмы он делает людей обывательского круга, типичных представителей русской провинции. Их кругозор, мир их примитивных интересов не отличается ни красотой, ни оригинальностью, ни какой бы то ни было содержательностью. В них нет ничего, что возвышало бы их над общим уровнем тамбовского захолустья. Но именно в этих заурядных представителях человеческой «периферии», а не в «мятежных, отрицающих и бунтующих» одиночках, не в гордых аристократах духа Лермонтов обнаруживает подтверждение мысли о высоком предназначении человека, о присутствии положительного начала в человеческой природе.

«Тамбовская казначейша» завершает собой второй цикл поэм Лермонтова, которые можно обозначить как поздние поэмы. В «Демоне» основные темы двух циклов лермоновских поэм — тема человека перед лицом существующего зла и тема романтической личности — смыкаются, объединяются и получают свое окончательное идейное разрешение. Последняя редакция поэмы «Демон», где герой индивидуалистического сознания подвергается окончательному суду, отражает кульминационную точку духовной жизни поэта. Лермонтов не только указывает на общечеловеческие пороки байронической личности, но и вскрывает демоническую, богоборческую сущность романтического героя: его ненасытимую жажду власти, изощренное коварство и безжалостную жестокость, употребляемые им в борьбе за право богоравенства и ставящие его за пределы человеческого общества. Непомерная гордыня неизбежно приводит Демона к проявлению агрессии, к тому, что его личность становится одним из источников существующего зла. Таким образом, романтический герой в «Демоне» становится органичной частью того самого зла, которому противостоял центральный персонаж ранних поэм Лермонтова. Демоническому натиску в поэме противостоит личность, отмеченная чертами совершенства, того чистого богоподобия и той естественной богообразности, которая недоступна Демону. Завоевание такой личности, к которому усиленно стремится Демон, означало бы не просто преодоление им своего безысходного одиночества, но и его победу над миром, над нравственной и духовной целесообразностью чело-

веческого бытия в целом. В этой борьбе Лермонтов не оставляет могущественной силе шансов на победу, отказывая хорошо организованной силе зла в самоутверждении, во всецелом поглощении добра. Видимое господство Демона, его временное торжество над Тамарой оказывается проигрышем в вечности, крахом по ту сторону бытия, бесповоротной отлученностью от живой жизни, где «ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет» (Откр. 21: 4) и где царствовать будут лишь любовь, правда и чистота. Богохранимость героини, поставленной перед лицом беспримерного демонического воздействия, была отражением победы самого поэта, преодолением той страшной и уродующей человеческое бытие силы, присутствие которой Лермонтов ощущал с особой остротой и перед лицом которой часто чувствовал себя совершенно беспомощным и незащищенным. Сталкивая добро и зло в их религиозно-философских, обобщенных выражениях, поэт приходит к высшему оправданию человеческого бытия. Страдательное, бескомпромиссное неприятие демонизма и готовность к жертвенной любви избавляет личность от насилия мирового зла, привлекает к ней то божественное покровительство, которое незримо охраняет ее в неравном, драматичном поединке, именуемом человеческой жизнью.

«Мцыри» — итог раздумий поэта над собственной судьбой, поэма о том, как уходил из жизни человек, не нашедший в ней своего места. Она явилась правдивым, исповедальным и в то же время зрелым словом Лермонтова, предощущавшим свою безвременную, трагическую кончину. Ни индивидуалистической противопоставленности миру, ни тяжелых мук разочарованности, ни горьких упреков судьбе нет в этом прощальном слове поэта. Герой поэмы хочет уйти из жизни, никого не проклиная. Высшая умиротворенность мцыри, с которой он встречает свою смерть, равносильна избавлению Тамары из рук демонической силы, стремившейся поработить ее душу. Несмотря на беспримерное воздействие зла, грузинская княжна избегает губительной зараженности духом демонизма и остается верной началу любви. Точно так же и грузинский послушник, будучи обманутым жизнью, став объектом ее непреодолимого диктата и оказавшись в страдательном положении, завершает ее не проклятием, а благословением бытия, прощальной открытостью тайне творения. Преследуемый отрицательной силой бытия, мцыри, как и Тамара, в своем уходе из жизни избегает коварных сетей зла. В этом смысле поэма «Мцыри» содержит в себе идейную переключку с поэмой «Демон», но в отличие от главного труда Лермонтова она является не религиозно-философским осмыслением темы противостояния личности существующему злу,



а решением этой важнейшей проблемы человеческой жизни в ее соотношенности с раздумьем поэта о своей личной судьбе, о своем жизненном пути.

Лермонтова принято считать человеком, исполненным энергии отрицания, так и не выстроившим определенного мирозерцания и ушедшим из жизни с чувством горького разочарования, а его творчество, окрашенное пафосом борьбы и бунтарства, оценивать как романтическое. Приверженность поэта ценностям христианства, в отличие от таких его современников-литераторов, как Карамзин, Жуковский, Пушкин, Гоголь, Тургенев, как правило, исключалась исследователями его творчества. Из анализа лермонтовских поэмов явствует, что творчество великого русского поэта не только не лишено христианских тенденций, но и пронизано христианским началом. Многие произведения Лермонтова, в том числе и «Демон» — главное творение его жизни, — находятся во внутренней связи с той системой ценностей, которая, несмотря на духовные искания, оставалась глубоко традиционной для представителей дворянской культуры первой половины XIX века.



## АСПЕКТЫ РЕЛИГИОЗНОСТИ Драма «Маскарад»

Религиозность авторского сознания может проявлять себя по-разному. Автор может использовать главного героя своего произведения в качестве носителя религиозной идеи, сделать его рупором своих взглядов и убеждений. При этом произведение неизбежно становится художественной иллюстрацией религиозного постулата, превращается в своеобразную проповедь, что отрицательно сказывается на его художественном достоинстве, а сам писатель, хочет он того или нет, принимает на себя нескромную, претенциозную роль учителя общества. Персонажи теряют жизненную убедительность и превращаются в схемы. Происходит противоположное тому, к чему стремится автор: произведение в целом утрачивает силу воздействия. Даже если автор имеет подлинный талант, то подобное направление в творческой деятельности заводит его в тупик. Характерный пример — мучительные терзания Гоголя, сжегшего второй том «Мертвых душ». В поздний период жизни писатель решил подчинить свое творчество религиозной пропаганде. В нем возникла убежденность, что он имеет на это право, однако инстинкт правды и художественная одаренность вступили в противоречие со стремлением поучать и назидать русское общество. Он не мог не видеть художественного неправдоподобия получавшихся у него героев, но и не нашел в себе силы отказаться от ложно принятой на себя мессианской роли. Последовал затяжной творческий кризис, из которого Гоголь не смог найти выхода, а за ним — и трагический обрыв жизни писателя.

Настоящий художник свободен от стремления превращать свое творчество в кафедру проповедника. Он преднамеренно уходит от попытки склонять читателя в сторону своего миропонимания, и в своем произведении прямо не декларирует своей жизненной позиции. Его творчество если и содержит в себе скрытый призыв к высоким истинам, то в силу совершенно иных причин. Жизнь, которую он создает в своем творении, если она угадана верно, обязательно станет отражением той божественной правды, которая положена в основу всего сущего.

Собственно говоря, самое стремление к этой правде и является первоначальным импульсом творческой деятельности, отправной точкой творческого поиска. У настоящего художника уже сам позыв к творчеству становится явлением высшего порядка. Возникновение этого позыва в недрах его души связано с озаренностью той или иной истиной, интуитивным приближением к ней. И если он находит в себе силы откликнуться на призыв свыше, то отдаленный свет явившейся в его сознании истины найдет полноценное раскрытие в создаваемой им художественной реальности. В этом случае художник становится проводником божественной истины посредством самой жизни, которую созидает в рамках своего произведения. Задача читателя — суметь увидеть эту истину, проникнуться и вдохновиться ею настолько, насколько она овладела душой и умом автора произведения.

Но существует и бессознательное отражение религиозности авторского «я». Произведение — это не только угаданная художником правда жизни, не только посетившее его откровение высшего порядка, нашедшее воплощение в созданной им художественной действительности. Произведение — это еще и интереснейший документ, наилучшим образом характеризующий самого автора. Его можно рассматривать как своеобразное досье, которое наиболее точно и полно воспроизводит его духовный облик. Произведение можно уподобить гипсовой форме, содержащей в себе все мельчайшие черты личности его создателя. Произведение, по определению Пушкина, есть та заветная лира, в которой хранится душа поэта (*«Нет! весь я не умру, душа в заветной лире / мой прах переживет и тленья убежит»*). Вышедшее из недр авторского сознания произведение выявляет затаенные глубины авторского «я» и в силу этой причины обнаруживает не только правду действительной жизни, но и сокровенную правду о личности его создателя, высвечивая ее в новом, подчас неожиданном свете. Ведь высокое творчество — во многом деятельность интуитивного характера, таящая в себе неразрешимые загадки и для самого художника. В каком-то смысле оно есть таинство, открывающее в нем неизведанные глубины духа. Вот почему произведение может заключать в себе ту религиозность, которая не лежит на поверхности авторского сознания и которая порой оказывается сокрытой от самого писателя.

Одним из таких произведений, которое содержит в себе бессознательную религиозность автора, и является лермонтовская драма «Маскарад».

На первый взгляд «Маскарад» не содержит в себе ничего такого, что можно было бы соотнести с системой христианских ценностей. В центре произведения — обычная для многих произведений Лермонтова

личность, утратившая чистоту, возвышенность и искренность чувства, а вместе с этим и смысл своего существования. Пороки светской жизни, которым предавался главный герой в прошлом, разрушили и опустошили его душу; наслаждения, в которых он неосторожно погубил себя, быстро потеряли для него свою привлекательность. Ничего, кроме безысходного томления бессодержательностью и бесцельностью существования, как ему кажется, не ожидает его в будущем.

Однако внезапно в однообразной жизни Арбенина происходит перемена. В начале пьесы читатель застает его в тот момент, когда он, казалось бы, окончательно закрывший свое сердце для *«счастия земли»*, неожиданно вновь оживает для *«жизни и добра»*. Нравственное «воскрешение» охладевшего ко всему героя, терзающегося пустотой светского существования, происходит благодаря возникшему в нем чувству к жене. Мотивы, побуждающие Арбенина вступить в брак, несколько противоречивы, с одной стороны, женитьба была попыткой хоть как-то изменить опостылевшее существование, с другой — окончательным отказом от живой жизни. Характерно, что Арбенин вступает в брак с Ниной, совершенно не зная ее. Утомленный бесконечными волокитствами, он решает жениться только для того, чтобы вырваться из порочного круга светских связей, и с той только целью, чтобы, как он сам говорил, *«иметь святое право / уж ровно никого на свете не любить»*. Это арбенинское *«никого на свете не любить»* равносильно, в понимании Лермонтова, самопроизвольному погребению заживо.

Но происходит непредвиденное: Арбенин открывает в своей супруге *«покорное, прекрасное и нежное создание»*. Он пленяется ее нравственной красотой и внезапно обнаруживает в своем сердце глубокое чувство к ней:

И вдруг во мне забытый звук проснулся,  
Я в душу мертвую свою  
Взглянул... и увидел, что я ее люблю...

Чрезвычайно важно в судьбе Арбенина и то, что Нина питает к нему ответное чувство. Своей нетребовательной, доверительной и преданной любовью она возвращает его в *«мир прекрасный чувств забытых»*. Герой настолько дорожит своим нравственным пробуждением, что без Нины не мыслит своего дальнейшего существования:

Твоя любовь, улыбка, взор, дыхание...  
Я человек: пока они мои,  
Без них нет у меня ни счастья, ни души,  
Ни чувства, ни существования!

Хотя герой и озарен новым и глубоким чувством, он далек от незрелой экзальтации, воодушевленности новыми перспективами, свойственным юному возрасту. Безмерно дорожа своим чувством, Арбенин в то же время опасается вспыхнувшей в нем любви. Над ним тяготеет опыт прожитых лет:

Опять мечты, опять любовь  
В пустой груди бушуют на просторе;  
Изломанный челнок, я снова брошен в море:  
Вернусь ли к пристани я вновь?

Зная по опыту вероломную обманчивость жизни, он не может в очередной раз всецело доверяться ее ходу, опасаясь крушения возникших надежд под коварным ударом судьбы, которая может и в этот, последний для него раз, оставить его ни с чем.

Любовь к Нине по-новому раскрывает героя. В своих монологах Арбенин чернит свое прежнее существование, вспоминая о нем не иначе как с *«глубоким отвлечением»*. Однако в своих обращениях к прошлому он явно сгущает краски. Вспыхнувшая любовь к Нине доказывает, что и до встречи с ней жизнь Арбенина состояла не из одних только *«волнений порочной юности»*. Ведь *«забытый звук»* чистого чувства может *«проснуться»* только в той душе, которая и ранее была знакома с этим звуком, иначе говоря, которая пережила однажды искреннюю любовь. Арбенина неожиданно захватывает глубокое чувство, следовательно, было в прошлой жизни героя то время, когда он любил по-настоящему. Этот факт заставляет сделать и другое предположение: нарисованная героем история отчаянного прожигания жизни могла быть драмой постигшего его разочарования (об этом же, кстати, свидетельствует и брошенная героем фраза *«опять мечты»*, которой он характеризует новый период своей жизни).

И еще одно наблюдение. Оно касается арбенинской строгости к самому себе. Обличая свою порочную юность, герой как бы не замечает положительного содержания прожитых лет. Однако, как было только что отмечено, самая способность Арбенина оценить Нину, человека ничем не запятнанной души, и отдаться чувству любви к такой женщине, свидетельствуют как о светлом опыте прожитых лет, так и о добрых задатках арбенинской души. Не всё в ушедших годах Арбенина было порочно, не всё в них было беспросветно. Почему же тогда герой в слишком мрачных тонах рисует картину своей молодости? Здесь проявляет себя другая скрытая черта арбенинской души — его склонность к слишком суровому самоанализу. Арбенин, как и многие другие

персонажи Лермонтова, зачастую преувеличивает свою виновность перед самим собой. Нередко лермонтовский герой, углубляясь в себя, проявляет к себе чрезмерную строгость, что говорит об изначальном идеалистическом устройстве его души, ибо только люди, настроенные идеалистически и изменившие в чем-либо своему идеалу, склонны впоследствии к беспощадному, безоговорочному суду над собой.

Итак, главный герой драмы «Маскарад» не совсем таков, каким себя представляет. Он не тождествен своим монологам. Не слишком стоит доверять Арбенину, когда он открывает душу перед читателем. Необходимо полагать некоторую разницу между тем, что герой говорит о себе, и тем, что он представляет собой на самом деле.

Вместе с тем герой не свободен и от другой крайности: от той обычной духовной близорукости, которая мешает человеку правдиво видеть самого себя и заставляет его переоценивать значение своей личности. Арбенин не видит того, что и в своем новом, как ему кажется, качестве он все же остается прежним Арбениным. Несмотря на возвышенную и исключительную любовь к Нине, он не меняет усвоенных им норм эгоистичного отношения к человеку. Никакого глубокого переворота в нем, увы, не совершается. Его душа, его любовь — и в этом главная беда героя — по-прежнему остаются отравленными великосветским ядом индивидуализма. В начале пьесы умный, наблюдательный, но и циничный приятель Арбенина Казарин, старинный наперсник его «буйной» молодости, продолжает общаться со своим другом по-старому, совершенно не желая признавать происшедшей в нем перемены. Характеризуя Арбенина вездесущему и угодливому Шприху, Казарин говорит:

Женился и богат, стал человек солидный;  
Глядит ягненокком, — а, право, тот же зверь...  
Мне скажут: можно отучиться,  
Натуру победить. — Дурак, кто говорит;  
Пусть ангелом и притворится,  
Да черт-то всё в душе сидит.

*«Черт-то всё в душе сидит»*, — отзывается о герое Казарин, именуя чертом арбенинскую уверенность в своем мнимом превосходстве над другими. В пьесе Арбенин не раз выражает откровенное пренебрежение по отношению к тем, кто его окружает. Другой персонаж пьесы — Неизвестный — в последнем разговоре с Арбениным замечает:

Но ты — в твоей груди уж крылся этот холод,  
То адское презренье ко всему,  
Которым ты гордился всюду!



Отмечает Казарин и другую черту своего давнего приятеля. Называя его «зверем», он понимает жестокое и немилосердное обращение Арбенина со всяким, кто отважится покуситься на его благополучие, будь оно материальным или сугубо нравственным. Арбенин привык неукоснительно следовать закону мести, негласно установленному в великосветской среде. Можно было бы заподозрить Казарина в том, что он воспринимает своего приятеля сквозь призму их прежнего совместного разгульного времяпрепровождения. Однако эту же черту героя отмечает и другой персонаж пьесы — баронесса Штраль. «Ужасен / в любви и ненависти он», — говорит она князю Звездичу, стремясь оградить его от неминуемой мести Арбенина. Неизвестный характеризует героя подобным же образом: «Когда обижен — мишень! мишень — / вот цель его тогда, и вот закон!»

По замечанию баронессы, арбенинская мстительность может распространяться не только на врагов, но и на предмет его любви, что говорит о том, что Арбенин любит Нину как собственник. Он видит в ней прежде всего существо, поддерживающее в нем его душевные силы. Это хорошо понимает Казарин:

Последний пункт осталось объяснить:  
Ты любишь женщину... ты жертвуешь ей честью,  
Богатством, дружбою и жизнью, может быть;  
Ты окружил ее забавами и лестью,  
Но ей за что тебя благодарить?  
Ты это сделал все из страсти  
И самолюбия, отчасти, —  
Чтоб ею обладать, пожертвовал ты всё,  
А не для счастья её.

Право казаринского взгляда на героя доказывается дальнейшим ходом пьесы. Заподозрив Нину в измене, Арбенин не щадит предмет своей любви и осуществляет убийство ни в чем не повинного существа. Возвышенное чувство к Нине оказывается обезображенным безумной, несправедливой ревностью, в которой, без сомнения, проявляется неизжитый опыт прежнего порочного существования героя. Отравив некогда душу ядом страстей и тем самым убив в себе человека, Арбенин на основании своего личного опыта склонен и в других усматривать такое же преобладание порока над человеческим достоинством. Когда Нина оказывается жертвой хитросплетенной интриги, Арбенин с неоправданной быстротой отдается во власть маскарадной клеветы. Слишком уж легко и безрассудно он перечеркивает светлый опыт общения с Ниной. Это происходит потому, что в минуту жизненного испытания

в герое проявляет себя стереотип сознания, сложившийся в его душе от прошлой жизни, под губительным влиянием порока. Об этой черте Арбенина упоминает Неизвестный в разговоре со Звездичем: «Но вы его души не знаете <...> подозренья ей стоят доказательств». Увы, наследие зла не может не предъявлять свои права на Арбенина, оно укоренено в нем гораздо глубже, чем ему это представляется.

Индивидуализм и гордыня роднят Арбенина с другими представителями маскарадного мира, делают его одним целым с ним. В нравственном отношении он вовсе не так уж далек от других персонажей драмы. Хотя герой и говорит жене, что с ней он «далеко от толпы завистливой и злой», но и рядом с Ниной он продолжает оставаться неотъемлемой частью великосветского, «пестрого сброда». Казарин и Шприх, Звездич и Неизвестный — похожие на Арбенина пресыщенные циники, скучающие на пиру жизни. Достижение личной выгоды любой ценой, подчинение других своему «я», непереносимая месть своему противнику — вот нехитрые правила их личного существования.

У каждого героя в завязавшейся драматической интриге имеется своя затаенная цель. Баронесса пытается скрыть возникшую страсть к Звездичу, для чего пускает в свет сплетню о порочной связи Нины с князем; скучающий Звездич ложно воодушевлен возможной связью с Ниной; Шприх озабочен возвратом процентов с баронессы, поэтому угодливо подхватывает пущенную ею ложь; Казарин с помощью карточной игры и вовлечения в нее Арбенина хочет поправить свои дела и потому тоже заинтересован в распространении сплетни; Неизвестный жаждет мести и управляет ходом всей интриги.

Уродливое переплетение ничтожных интересов и низменных страстей представителей «маскарадного» мира приводит к тому, что все герои драмы оказываются связанными друг с другом. Это переплетение показывает атмосферу великосветской жизни, основанной на началах неприкрытого эгоизма, состоящей из борьбы мелких самолюбий, где каждый пользуется обманом других для достижения поставленных целей. Баронесса очень точно называет сложную игру маскарадного общества, в центре которой оказывается Арбенин, «цепью ужасных предприятий».

И Арбенин, увы, не становится исключением из общего правила «маскарадной» жизни. Как и все герои пьесы, он одержим себялюбием и заражен началом мести; как и все участники драмы, он носит в себе общую нравственную слепоту и наряду со всеми оказывается вовлеченным в сложное, скрытое противостояние человеческих «я». В этом противостоянии герой терпит сокрушительное фиаско. Почему он проигрывает? Не видя себя должным образом, он не может видеть и

запущенной против себя интриги. Не понимая своих страстей, он дает возможность играть ими своим врагам и довольно легко попадает в ловко расставленные сети Неизвестного. В этом смысле он идентичен князю Звездичу. Баронесса Штраль, находясь на балу и скрываясь под маской, очень точно обрисовывает внутренний облик князя:

Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный,  
Самолюбивый, злой, но слабый человек;  
В тебе одном весь отразился век,  
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.  
Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.  
Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;  
Людей без гордости и сердца презираешь,  
А сам игрушка тех людей.  
О! знаю я тебя...

Эта характеристика с некоторыми оговорками может быть отнесена и к самому Арбенину: он тоже становится игрушкой тех, кого презирает.

Показателен и тот факт, что Арбенин не может освободиться от власти «маскарадного» мира. Презирая высший свет, он не в состоянии оторваться от него и уехать в деревню, как предлагает ему Нина. Ради благополучия мужа Нина готова с легкостью и безо всякого сожаления оставить «балы, пышность, моду» и их «скучную свободу». У Арбенина нет спокойной решимости своей супруги. Он не способен на такой шаг, ибо совершенно не готов к самодостаточному существованию. Он зависим от презираемого им «великосветского сброда», не преодолел внутри себя его влияния, не вышел к иным жизненным ценностям и поэтому в духовном отношении является его органичной частью. И трагедия как самого Арбенина, так и его супруги обуславливается идентичностью героя «маскарадному» обществу.

Но есть, без сомнения, в главном герое и нечто такое, что существенно отличает его от прочих персонажей. В отличие от Казарина, Звездича, Неизвестного Арбенин тяготеет своей жизнью, он не в состоянии удовлетвориться бесцельным и бессодержательным вращением в сферах «маскарадного» мира, не может признать великосветскую жизнь единственной нормой своего существования, не способен без остатка раствориться во лжи, интригах и пустоте великосветских салонов. Именно поэтому герой дорожит любовью Нины как своим единственным сокровищем. Он робко надеется, что любовь в конечном итоге возродит его к новой жизни, откроет в его душе источник чистого, бескорыстного чувства. Но в то же время наделенный мощным инстинктом правды, он смутно догадывается о шаткости, непрочности своих упований,

понимает их утопический, иллюзорный характер и в глубине души боится довериться своим надеждам. И оказывается прав в своих смутных догадках: обрести желанное освобождение через возникшую любовь к чистому и невинному существу ему так и не удастся.

Таким образом, можно утверждать, что Арбенин, с одной стороны, является органичной частью «маскарадного», обезличенного мира, о представителях которого он говорит: «У маски ни души, ни званья нет...». С другой — томится в тисках «маскарадного» общества, тяготеет им, не может продолжать жить одной с ним жизнью и тщетно ждет освобождения из плена бездушного «маскарадного» существования.

В «Маскараде», как и в некоторых других произведениях Лермонтова, возникает трагическая безысходность в положении главного героя. Так, в «Кавказском пленнике» узнику, несмотря на пылкую и самоотреченную любовь к нему героини, так и не удастся увидеть желанную свободу. В «Ангеле смерти» главный герой, Зораим, точно так же, как и Арбенин, безуспешно пытается сохранить новую жизнь через любовь героини, но остающиеся неизжитыми страсти губят и его самого, и его возлюбленную. В поэме «Мцыри» попытка грузинского послушника «выбраться на волю» из душного монастырского уклада оканчивается тем, что он вновь оказывается у монастырских стен. И как в случае с Арбениным, определяющую роль в неудаче мцыри играет оставленный в его душе и ничем не смываемый отпечаток прежнего существования.

В судьбе Арбенина, как это ни покажется странным, присутствует даже отдаленная перекличка с судьбой Тамары из поэмы «Демон». Ведь Арбенин, в сущности, как и Тамара, пытается высвободиться из-под власти демонического воздействия маскарадного мира. В «Демоне» любая попытка преодолеть демоническое воздействие оканчивалась для Тамары тем, что ею она только приближала свое окончательное поражение и торжество павшего духа. По замыслу Лермонтова, Тамара должна была находиться в неограниченной власти злого начала. То же самое, с некоторыми оговорками, можно сказать и об Арбенине: он не может, как прочие персонажи драмы, ассимилироваться с высшим светом до полной утраты самого себя; он, как и Тамара, не может полностью «демонизироваться». Арбенин тяготеет собой, вернее, приобретенным когда-то опытом демонизма, томится заколдованным вращением в «маскарадном» мире, но освободиться от образовавшегося совокупного гнета бездуховности не в состоянии. Попытка же обрести горизонты нового существования через любовь к Нине только еще сильнее затягивает трагически неразрешимый узел образовавшихся противоречий.

Присутствует в драме и свой Демон, заманивающий жертву в искусно сплетенные сети. Это — Неизвестный, единственный персонаж в пьесе, лишенный конкретных очертаний и индивидуальных особенностей. Он таков вовсе не потому, что у автора не хватило фантазии или воображения на создание полноценного художественного образа. Лермонтов преднамеренно и вполне осознанно не дает имени этому персонажу. У него в пьесе особая роль: он наблюдает за каждым шагом своей жертвы, всюду следует за ней, как тень, и при этом везде остается незамеченным. Он тайно направляет весь ход интриги и доводит ее до своего логического завершения, находясь всё время за кулисами великосветского маскарада. Он, как и Демон, не имеет четких очертаний. Он *«всегда с другим лицом, всегда в другом наряде»* и при этом *«знает все дела»* Арбенина и *«даже мысль его порой»*. Как и Демон, он совмещает в себе особенности как человеческого существа, так и бестелесного духа (хотя Неизвестный, конечно, более воплощен, нежели Демон. Он в большей степени человек, нежели дух, тогда как Демон все же больше дух, чем человек. Объясняется это тем, что в поэме «Демон» проблема противостояния личности злу имеет совершенно особую степень философской обобщенности). Неизвестный — персонифицированный символ порочности салонного мира столицы и олицетворяет собой все то зло, которое содержит в себе светское общество. Он — его воплощение и его обобщенное выражение. Неизвестный — единственный герой драмы, который решается на самое бесчеловечное, сатанинское по сути, злодеяние. Он знает правду о невинности Нины. Однако, в отличие от баронессы Штраль, предпринявшей неудачную попытку открыть Арбенину правду, Неизвестный не останавливает обманувшегося Арбенина в роковую минуту, а хладнокровно наблюдает за тем, как он отравляет ни в чем не повинного человека.

Совершая мщение, Арбенин оказывается жертвой великосветской интриги, а также низости тех, кто знал всю правду, предвидел кровавую развязку и не захотел предотвратить ее. Нина — величайшая, невозполнимая утрата его жизни; убивая Нину, он будто убивает самого себя. Беря пустое блюдо, в котором было мороженое с ядом, он замечает: *«Всё, всё! Ни капли не оставить мне! Жестоко!»*

Месть Неизвестного качественно иная. Он — убийца расчетливый, вполне осознанно и продуманно осуществляющий свое злодеяние. Мстя Арбенину, он перешагивает через Нину с хладнокровной жестокостью. Его поистине демоническая мстительность не ведает границ. Однажды проиграв в карты Арбенину огромное состояние отца, Неизвестный всю свою дальнейшую жизнь подчиняет идее мщения. На этом пути он доходит до тех крайних пределов, где человек теряет свою индивиду-

альность и обезличивается. Поэтому-то он и становится Неизвестным (то же самое, кстати сказать, происходит и с главным героем поэмы «Хаджи Абрек», которая является художественным размышлением Лермонтова о скрытых духовных безднах, таящихся в мести).

Но образ Неизвестного не ограничивается идеей мести. Этот персонаж в своем демоническом развитии следует гораздо дальше, чем его младший брат Хаджи Абрек. *«Я увидал, что деньги — царь земли, и поклонился им»*, — говорит Неизвестный в беседе с Арбениным. Как тут не вспомнить искушение Христа в иудейской пустыне, отвергнувшего предложение сатаны завладеть миром посредством денег? Неизвестный — прямой противник Христа и духовный сторонник дьявола. Он безоговорочно принимает предложение сатаны и делает деньги кумиром своего существования.

Такой персонаж, без сомнения, должен был приготовить для своей жертвы план какого-то изощренного мщения. Так и происходит. Неизвестный стремится морально сломить Арбенина чувством несмываемой вины перед Ниной, сделать его пожизненно нравственным калекой, придавив его тем фактом, что он сам, своими руками загубил свое счастье. Он старается изуродовать душу Арбенина так, чтобы его враг никогда уже не смог более оправиться от нанесенных ему душевных травм. План его, выверенный до мелочей, был совершенно безупречен, безошибочен и не оставлял никаких шансов Арбенину на избавление. Как и в судьбе Тамары, в арбенинской судьбе нашли отражение две характерные для лермонтовских героев особенности: обреченность и безысходность.

Но, как и в случае с Тамарой, демоническая сила, вдохновлявшая Неизвестного (ибо такой план мог сформироваться только под ее воздействием), оказывается посрамленной. Арбенин в кульминационный момент осуществления Неизвестным своей мести вскрывает дьявольский замысел и внезапно обнаруживает во всем происшедшем с ним действие сторонних сил, жертвой которых оказался как он, так и Нина. *«Вот что я вам открою, — говорит Арбенин Неизвестному и Звездичу в последней сцене драмы, — не я ее убийца»*. Это прозрение того, что в убийстве Нины проявляется не столько его личная виновность, сколько непреодолимая, совокупная сила великосветского зла, частью которого является и он сам, становится началом провала плана Неизвестного, началом демонического поражения. *«Что ты замолк, несчастный? — обращается Неизвестный к Арбенину, видя его застывшим в неподвижности после правды о потерянном браслете. — Рви волосы — терзайся — и кричи — ужасно! — о, ужасно!»* В ответ на эту саркастическую, дьявольскую, но и не лишенную тревоги насмешку



Арбенин бросается на своих врагов, называя их метким словом, в котором внезапно угадывает самую суть происходящего. «Я задушу вас, палачи!» — в порыве негодования кричит он Звездичу и Неизвестному, объединившимся в желании отомстить Арбенину. Этим наименованием — «палачи» — Арбенин отводит от себя смертоносное жало обвинения и разворачивает его в сторону своих врагов.

Но самое главное происходит вслед за этим: Арбенин делает весьма неожиданный и совсем не характерный для него шаг. Обращая свою речь к Неизвестному, он называет милым другом того, кого только что назвал палачом. И далее совершает и вовсе непонятные, несвойственные ему поступки. Он прощает Неизвестного, затем падает ему на грудь и плачет:

Ты скорей  
Признайся, говори смелей,  
Будь откровенен хоть со мною.  
О милый друг, зачем ты был жесток?  
Ведь я ее любил, я б небесам и раю  
Одной слезы ее, — когда бы мог,  
Не уступил — но я тебе прощаю!

Арбенин, может быть, впервые в своей жизни делает совершенно новый для себя, исключительно «несветский» поступок: он прощает своего заклятого недруга. «Я тебе прощаю», — произносит Арбенин, который ранее был отравлен ядом мщения ничуть не меньше, чем Неизвестный, Арбенин, с наслаждением осуществивший план изощренного отмщения Звездичу, которого подозревал в намерении соблазнить Нину, Арбенин, не остановившийся и перед убийством Нины. И теперь он говорит главному сценаристу постигшего его бедствия: «Я тебе прощаю». Он не смог сказать этих слов Нине, которую любил совершенно особой любовью, но сказал эти слова Неизвестному, плача и заключая в объятия своего жестокого недруга, лишившего его той, которая была ему дороже собственной жизни. В силу каких внутренних процессов он это делает?

С глаз Арбенина как будто спадает пелена, и он вдруг отчетливо начинает осознавать, что до этого момента не только оставался жалкой игрушкой презираемого им света, но в нравственном отношении являлся неотъемлемой частью «маскарадного» бомонда, что он всего лишь слепой исполнитель и несчастная жертва дьявольской воли, незримо, закулисно вдохновляющей представителей «маскарадного» мира. Только сейчас ему начинает открываться эта истина. Все прежние попытки героя разорвать вериги великосветских отношений, обрести духовную

независимость напоминали движение незрячего человека по замкнутому кругу. Только теперь происходит его высвобождение из плена «маскарадного» существования: герою наконец открывается вся безмерная глубина его индивидуализма, вызвавшая гибель Нины. Он называет Неизвестного «милым другом», потому что повязан с ним единой виной перед Ниной. Арбенин, наконец, узнает в нем, как в зеркале, самого себя: Неизвестный — его отражение. Герой понимает это только сейчас, после смерти Нины, и во многом благодаря этой смерти. При жизни Нина ни от чего не смогла уберечь Арбенина, — он и рядом с ней продолжал носить в себе порочную инерцию прежнего существования, привнесенную в его душу высшим светом. Это хорошо понимает его бывший друг Казарин, который постоянно подчеркивает, что в Арбенине, несмотря на происшедшие в его жизни внешние перемены, ничего по сути не изжито. И только сейчас, когда совершилось страшное преступление, вызвавшее непоправимую драму его личной жизни, он совершает акт, прямо противоположный нормам великосветского поведения: он прощает своего недруга.

Он прощает Неизвестного, потому что видит себя звеном в цепи того общего зла, которое вызвало гибель Нины. Он прощает его в силу того, что осознает себя частью среды, которая оказалась повинной в смерти чистого существа. Теперь он видит, как его собственные поступки, продиктованные действием неизжитых страстей, и поступки других представителей «маскарадного» общества, цепляясь друг за друга, сплелись в единый клубок зла и в конечном итоге вызвали гибель Нины. Они все друг перед другом виноваты — вот что становится очевидным для Арбенина. Именно поэтому он плачет на груди Неизвестного и прощает его. Он видит, что среди них нет ни одного, кто имел бы право морального превосходства над другими (кроме разве Нины, которая, в отличие от всех прочих героев, нигде и ни в чем не противопоставляла себя людям, в общество которых ее заключила судьба). В совершившемся кровопролитии Арбенин прозрел нечто такое в человеческой жизни, что заставило его отказаться от великосветского закона мести и развернуло его в сторону христианского закона всепрощения. Только тут, возле бездыханной Нины, в кругу тех, кто осуществил ее убийство, он увидел по-настоящему, во всей полноте как свою глубокую поврежденность, так и страшную искаженность грехом людей, которые явились причиной ее гибели.

Открывшаяся правда о самом себе произвела в герое отрезвляющее действие и вызвала в нем то новое понимание жизни, которое было расценено Неизвестным как умопомешательство. Неизвестный не может понять, что происходит с Арбениным, и приписывает его действия



потере рассудка. С позиции Неизвестного, одержимого одним чувством — жадной мщеницей, прощать своего обидчика и в самом деле есть не что иное, как сумасшествие. Но для Лермонтова поведение Арбенина — отнюдь не сумасшествие. Ни один герой, созданный его воображением, не знаком с потерей рассудка. В том, что ни Звездичу, ни Неизвестному недоступна та перемена, которая в последние мгновения произошла в Арбенине, нет ничего удивительного. Они как были, так и остаются людьми высшего света. На самом же деле прощение Арбениным своего заклятого врага свидетельствовало о колоссальном сдвиге, происшедшем в его душе. Оно было признаком совершившегося в нем нравственного переворота и подлинного духовного высвобождения героя из того настоящего сумасшествия, которым являлся для Лермонтова высший свет.

«Но я тебе прощаю», — эти слова произносит уже совершенно иной Арбенин. Это Арбенин, в результате трагических событий безмерно возвысившийся как над самим собой, так и над сформировавшим и изуродовавшим его обществом. Моральным высвобождением из дьявольского плена «маскарадной» жизни, который выразился в отказе от продолжения мести и в переходе к всепрощению, Арбенин наносит сокрушительное поражение Неизвестному и оставляет его с пустыми руками, точно так же, как и дух зла, пытавшийся завоевать Тамару в «Демоне», в итоге остается ни с чем.

На примере Арбенина нетрудно заметить, что лермонтовский герой нередко оказывается в положении абсолютной подавленности силами зла. Он поставлен в духовно экстремальные условия и глубоко страдает от двойного насилия. С одной стороны — от зараженности смертоносным ядом индивидуализма, который носит в самом себе. С другой — от демонизма, направленного на него извне, со стороны тех носителей лжи, которые его окружают, которые в своей жизни руководствуются принципами эгоистического самоутверждения и которые создают невыносимо удушающую атмосферу для живой, восприимчивой и нравственно незащищенной души. Соответственно этому двустороннему насилию, которое испытывает герой, лермонтовская драма содержит в себе и двусоставный ответ. Пьеса прежде всего указывает на один из тех путей, которые ведут личность к подлинному высвобождению из сдавливающих ее тисков индивидуализма. Этот путь пролегает через прозрение героем своей глубокой духовной и нравственной поврежденности, через открытие горькой правды о самом себе, иначе говоря, через то внутреннее действие, которое на языке христианских понятий именуется термином «покаяние». Другие пути к духовному освобождению, как-то: удаление из светского общества или любовь

к чистому существу — носят иллюзорный характер, являются средством самообмана, нравственного заблуждения и в конечном итоге заводят личность в духовный тупик.

С другой стороны, как и поэма «Демон», драма «Маскарад» содержит в себе лермонтовский ответ на проблему противостояния личности демонической силе, действующей на нее извне и стремящейся к ее полному завоеванию. Как можно было убедиться, в конце пьесы герой путем прозрения, доставшегося ему страшной ценой, возвышается над демоническим началом. Вслед за этим своим вторым шагом — неожиданным переходом от мести к всепрощению — герой окончательно срывает выверенный план Неизвестного и становится абсолютно недостижим для него. Арбенин, как и Тамара в «Демоне», хотя и остается личностью трагической судьбы, в конечном итоге все же высвобождается из-под тяжелого гнета демонизма, бесконечно уродующего бытие человека.

Однако не лермонтовская вера в нравственные силы личности нашла свое отражение в такой концовке. Неизвестный — не просто один из персонажей пьесы, он — собирательный образ зла. Противостояние личности мировому духу зла своими силами бессмысленно, в этом случае оно неизбежно обречено на провал. Сокрушительное фиаско Неизвестного — персонифицированного духа зла — без сомнения, отражение бессознательной, живой связи души поэта с тем положительным Началом бытия, которое одно только и может противостоять демонической силе. В финале «Маскарада», аналогичном концовке поэмы «Демон», проявляет себя мистическое, высшее заступничество. Абсолютной силе зла, по Лермонтову, может противостоять только божественное покровительство, и в поражении Неизвестного проявилась выстрадавшая уверенность поэта в непреложности божественного милосердия, обращенного к человеку, испытывающему тотальное насилие зла. Эта уверенность, несмотря на тяжелый опыт демонизма, являлась неотъемлемой частью внутренней жизни Лермонтова. В концовке драмы «Маскарад», без сомнения, сказался тот живой опыт богообщения, который явственно проступает во многих его произведениях.

Жизнь для Лермонтова — всегда арена ожесточенной борьбы тьмы и света. Поэт доводил противостояние добра и зла в душе своих героев до той критической отметки, когда для них это противоборство нередко оканчивалось трагической гибелью, когда последняя попытка утвердиться в добрых началах оборачивалась роковой неудачей. Лермонтовское мироощущение было пронизано надвременным началом — началом апокалиптичности, и всё его творчество так или иначе несет на себе отпечаток этой особенности его творческого сознания.

Оставаясь в границах своей эпохи, поэт, хотел он этого или нет, в художественной реальности своих произведений воссоздавал духовные особенности иного времени. Того времени, когда нравственный диктат над личностью достигнет своего апогея и сведет к минимуму ее шансы сохранить духовную независимость. Лермонтова занимала только судьба такой личности, которая поставлена в духовно экстремальные условия. В его произведениях зло нередко достигает предельного масштаба и, становясь совершенно непреодолимым, заполняет собой всё пространство создаваемого им художественного мира. Такова была одна из особенностей сознания Лермонтова, благодаря которой его произведения не только не потеряли своей актуальности для современного читателя, но и, как представляется, только начали наконец обретать свой подлинный смысл и предназначение.



## ПОСТИЖЕНИЕ ОБРАЗА

### Роман

### «Герой нашего времени»

Роман «Герой нашего времени» при жизни автора выдержал два издания: первое вышло в свет в апреле 1840 года, второе — в начале 1841 года. Второе издание Лермонтов предварил предисловием о том, как необходимо понимать главного героя произведения. Печорин — не автопортрет, не злобная карикатура, не жалкая пародия и не низкая клевета; это портрет современника, составленный *«из пороков всего поколения в полном их развитии»*, та личность, которую автор, к своему *«несчастью, слишком часто встречал»*. Он был создан Лермонтовым, по его собственному признанию, с той целью, чтобы *«указать [обществу] болезнь»* и чтобы от этого указания в итоге *«выиграла [его — общества] нравственность»*. Читатель должен был увидеть в Печорине свое отражение. Обратиться личность к подлинному, глубокому пониманию себя и своей эпохи, человека и жизни вообще — вот к чему были направлены усилия Лермонтова при создании произведения. Эта направленность определяла и главную задачу, которая стояла перед читателем вышедшей в свет книги. Она заключалась в наиболее полном постижении образа Печорина. Понять написанный Лермонтовым роман — значит постичь личность Печорина.

Чрезвычайная сложность аналитической работы, направленной на выполнение этой задачи, заключается в том, что главный герой произведения не сводится к арифметической сумме *«пороков всего поколения»*, а представляет собой живой образ, который при всех своих сложностях и противоречиях на всем протяжении романа сохраняет единство личности. Оценивать личность, созданную воображением гения, — задача сама по себе непомерная. Для постижения же лермонтовского образа во всей его полноте от читателя потребуются особые навыки. Во-первых, постижение образа Печорина предполагает в читателе наличие определенного жизненного опыта, во-вторых — умения хорошо понимать язык искусства слова, поскольку, как сказано в предисловии, *«в порядочной книге явная брань не может иметь места»*.

Книга Лермонтова, по единодушным отзывам общепризнанных корифеев литературы, не просто представляет собой произведение высокого искусства, но является непревзойденным образцом словесного творчества. Соответственно этому совершенно особой должна быть и способность понимать тот язык, на котором художник общается с миром.

Вполне осознавая ограниченность своих познавательных возможностей, нисколько не претендуя на обладание необходимыми умениями, попытаемся в меру своих сил приблизиться к пониманию этого одного из самых загадочных персонажей всей русской литературы.

Постижение образа Печорина удобнее всего начать с печоринского журнала. Дневниковые записи Печорина, которые случайно попадают в руки рассказчика, содержат в себе историю его души. В них личность героя романа раскрывается наиболее полным образом. Одна из особенностей этих записей, по замечанию их публикователя, заключается в том, что они представляют собой беспощадные откровения о самом себе человека, обладавшего зрелостью ума. Поэтому в раскрытии образа Печорина они являются тем ценнейшим источником, с которого и следует начать исследовательскую работу.

Объектом особенного внимания станут такие места печоринского дневника, где проступают те скрытые черты героя, которые он тщательно прячет не только и не столько от читателя (ведь он не намеревался публиковать свой дневник), но в первую очередь от самого себя. Ибо в дневнике Печорина, как представляется, первостепенное значение имеют вовсе не те беспощадные самохарактеристики, где герой обнажает сущность своей души. Как и в «Маскараде», главный герой лермонтовского романа далеко не тождествен своим откровениям. Ошибочность и недостаточность многих интерпретаций образа Печорина заключается в том, что при исследовании романа упорно обходятся молчанием те редкие места, которые идут вразрез с общим направлением печоринских рассуждений. Печорина никак нельзя приравнять к его умозаключениям о самом себе: он гораздо глубже, неожиданнее их и совершенно несводим к собственной самооценке. Те из читателей, которые всецело отдаются во власть его откровений, допускают грубый просчет в понимании главного героя романа. Печорин — и в этом неповторимое своеобразие лермонтовского героя — прячет от самого себя самое главное в себе. То, что глубоко отличает Печорина от собственного взгляда на самого себя, едва проступает в романе. И проступает неявно, как бы случайно, помимо воли героя. Сквозь печоринский скепсис, рефлексию и безверие в ткань повествования Лермонтов незаметно и вполне умышленно вплетает такие нити, которые вскрывают в герое совершенно иное, совсем непечоринское

начало. Они-то, как представляется, не только определяют уникальность созданного Лермонтовым персонажа, но и являются ключом к образу Печорина.

## «ТАМАНЬ»

Дневник главного героя открывает новелла «Тамань». В этой новелле путешествующий *«по казенной надобности»* Печорин неожиданно попадает в среду людей, живущих вне общества и вне его законов. Эти люди привлекают его внимание своим необычным, свободным от социальной закрепощенности образом жизни и своими неординарными душевными качествами. *«Отважен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстояние двадцати верст, и важная должна быть причина, его к тому побудившая!»* — отмечает в дневнике Печорин, удивившийся бесстрашию Янко. Его занимает и загадочный слепой, *«сирота убогой»*, говорящий то на чисто русском, то на мало-российском наречии. Этот бесстрашный мальчик, который, по замечанию печоринского денщика, *«ходит везде один»*, гораздо лучше и проворнее, чем люди, наделенные зрением, преодолевает извилистый и небезопасный путь к морю. На берегу моря в ожидании пловца слепой проявляет еще одно свойство, которого не имеет в себе его зрячая спутница, названная Печориным *«ундиной»*, — глубокую и несокрушимую веру в Янко. Печорин увлекается и самой *«ундиной»*, находя в ее внешности, в ее манере поведения явные признаки того, что он называет *«женской породой»*. *«Решительно, я никогда подобной женщины не видывал»*, — заключает он после своих наблюдений и даже находит большое сходство между ней и Гётевой Миньоной, *«этим причудливым созданием»* воображения немецкого писателя.

Однако дальнейшие события заставляют Печорина изменить мнение об обитателях *«нечистой фатеры»*. Янко оказывается обыкновенным контрабандистом, *«Гётева Миньона»* — его сообщницей, пытавшейся утопить Печорина, который случайно оказался свидетелем их преступного промысла, а слепой — мальчиком у них на побегушках. И отношения внутри этого небольшого общества строятся по привычной схеме выживания сильнейшего. Почуввав опасность, Янко отправляется на поиски другого хозяина, который будет платить получше, а *«ундина»* поспешно вскакивает к нему в лодку, нисколько не задумываясь о тех, кого оставляет на берегу. С удивительным бездушием *«Гётева Миньона»* бросает на произвол судьбы свою престарелую мать, обрекая ее на голодную смерть. В том же духе поступает и *«смелычак»*



Янко: он просит слепого передать ей, что *«зажилась, надо знать и честь»*. Несчастному же мальчику на прощание он бросает монету на пряники. *«Только?» — сказал слепой. “Ну, вот тебе еще” — и упавшая монета зазвенела, ударяясь о камень. Слепой ее не поднял»*.

Эта сцена наполняет сердце главного героя печалью. Он заносит в свой дневник: *«Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу. И вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго... Мне стало грустно»*. Печорин никак не комментирует увиденного и покрывает молчанием те чувства, которые испытывает при наблюдении поведения «честных контрабандистов», кроме одиноко брошенных слов «мне стало грустно». Делает это он вовсе не потому, что совершенно безучастен к тому, что описывает. Самый тон его повествования не оставляет сомнений в том, что всё увиденное им в Тамани оставило в его душе глубокий след, иначе он не занес бы всех этих событий в свой журнал и в дальнейшем не сделал бы их предметом своих воспоминаний.

Почему же внешне герой остается равнодушным ко всему увиденному? Печорин скрывает свою реакцию на всё происшедшее с ним в Тамани в силу одной лишь причины: чтобы не выглядеть наивным в своих собственных глазах. *«Я боюсь показаться смешным самому себе»*, — признается он чуть позже в своем журнале. «Нет ничего неуместнее преувеличенной сострадательности» — негласный закон высшего света, к которому принадлежал Печорин. Герой ведет себя безучастно не в силу законов своего внутреннего устройства, а подчиняясь незримому насилию своей эпохи, покоряясь диктаторскому духу времени, не оставлявшему места для проявлений излишней чувствительности. Ибо нет ничего страшнее для самолюбивого человека, а именно таков Печорин, чем выглядеть смешным в мнении людей своего окружения. Эта усвоенная героем норма поведения высшего света со временем и становится его второй сутью.

Однако Печорин не вмещается в эту норму без остатка. Его выдает фраза, которой он заключает свой рассказ о приключении в Тамани: *«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще с дорожной по казенной надобности!»* В этих противоречивых словах героя, вызвавших в литературоведении бурную полемику, звучит душевная боль по поводу того, что и в кругу «честных контрабандистов» он застает всё те же бесчеловечные законы эгоизма, толкающие человека на вопиющую жестокость по отношению к тем, кто слабее. Этим бесчеловечным началом, заставляющим думать только о своей выгоде, пронизано существование всего «честного» мира, оно же поджидало Печорина и на далекой окраине захуда-

лого провинциального городка, куда, казалось бы, никогда и не достигала уродующая душу цивилизация, и где, как показалось Печорину, он встретил людей иного внутреннего устройства.

В реплике, которой завершается «Тамань», имеется еще один смысловой оттенок. В ней присутствует горестное, мучительное сознание героем своего бессилия изменить что-либо в окружающем зле, та ранимость печоринской души, которую он практически никогда не выказывал, более всего боясь проявить несоответствие духу времени. В ней проявляет себя и та его душевная незащищенность от окружающего зла, которую он глубоко прятал под личиной равнодушия, насмешливости и даже цинизма не только от всех, но в первую очередь от самого себя. Его цинизм и равнодушие имели во многом напускной, вынужденный характер. Чтобы убедиться в этом, следует обратить внимание на одно замечание, вскользь сделанное Печориным в своем дневнике. Сбросив «ундину» в воду и причалив к пристани, Печорин, пробираясь к своей хате, застает на старом месте «экстренное» собрание всполошившихся контрабандистов. *«...Я мог хорошо видеть с утеса всё, что внизу делалось, и не очень удивился, а почти обрадовался, узнав мою русалку»*, — пишет он. Расчетливый, эгоистичный, не умеющий прощать Печорин почти обрадовался, увидев ту, которая всего несколько минут тому назад, заманив его коварным обманом в лодку, пыталась лишить его жизни. Это случайно оброненное, вырвавшееся из глубин подсознания *«почти обрадовался»*, совершенно не вмещается в те жесткие контуры сознательного поборника зла, которыми он почти везде себя ограничивает. Через надетую маску равнодушия и холодности, которую Печорин принуждает носить себя, делая ее своей природой, пробивается его живая душа. В каждой новелле романа присутствуют взрывающие повествование Печорина слова, которые противоречат его умственным построениям и обнаруживают в нем человека совершенно иной, «непечоринской» сути.

### «КНЯЖНА МЕРИ»

Новелла «Княжна Мери» — самая большая по своему объему часть лермонтовского романа — занимает наиболее важное место в раскрытии внутреннего мира главного героя. В «Княжне Мери» дневниковые записи Печорина имеют предельно откровенный и обнажающий его душу характер. Здесь читатель застает героя в те ответственные моменты его жизни, в которых он раскрывается с наибольшей полнотой: в отношениях с любимым человеком; в период зарождения в герое нового чувства; наконец, на грани жизни и смерти. Самое важное место

в новелле занимает история отношений героя с княжной Мери. К ней и следует обратиться в первую очередь.

Вероятно, нет особого смысла скрупулезно заниматься исследованием вопроса о том, как Печорин завоевывает сердце неопытной женщины. Тактика героя достаточно подробно изложена в его дневниковых записях. Вроде бы герой с исчерпывающей откровенностью отвечает и на другой немаловажный вопрос: он не только высказывается о способах завоевания молодой, доверчивой души, но и признается в мотивах своей любовной экспансии. Эти мотивы, по его признаниям, носят довольно неприглядный характер.

Однако все это только на первый взгляд. Как и в случае с Арбениным, печоринским рассуждениям не следует доверяться всецело. Далеко не всё так просто в содержании того чувства, которое Печорин испытывает к Мери. Далеко не всё в его поступках по отношению к княжне укладывается в ту грубоватую, бесчеловечную и несколько упрощенную схему, которую он выстраивает в собственном сознании. У беспристрастного читателя, внимательно прослеживающего историю отношений Печорина и Мери, найдутся веские основания для сомнения в том, что в них герой до конца познал самого себя, что в своем дневнике он до конца искренен с самим собой. Исследуя свои чувства к княжне, Печорин явно проговаривает не всё. Он как будто всё время что-то скрывает от самого себя, словно не решаясь самому себе признаться в чем-то. Каковы же на самом деле чувства героя к героине? Этот вопрос довольно важен для постижения образа Печорина.

Чтобы вскрыть подлинную правду печоринского романа и увидеть в нем героя в истинном свете, посмотрим на историю отношений Печорина и Мери с противоположной стороны. Весьма существенно не только то, как проявляет себя герой в этих отношениях, но и то, насколько глубоко и искренне чувство княжны к Печорину. Какой любовью Мери полюбила Печорина? Какова содержательная сторона ее чувства? Каков генезис этого чувства?

Для ответа на эти вопросы необходимо обратиться к сцене, где герой встречается с Мери в последний раз. «Вот двери открылись, и вошла она. Боже! — восклицает Печорин, — как переменилась с тех пор, как я ее не видал, — а давно ли? Дойдя до середины комнаты, она пошатнулась; я вскочил, подал ей руку и довел ее до кресел. Я стоял против нее, мы долго молчали; ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти, казалось, искали в моих что-нибудь похожее на надежду; ее бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки, сложенные на коленях, были так худы и прозрачны, что мне стало жаль ее». Княгиня Лиговская за несколько минут до этой встречи пояснила Печорину причину глубо-

кой перемены, происшедшей в ее дочери: «Но она больна, и я уверена, что это не простая болезнь! Печаль тайная ее убивает; она не признается, но я уверена, что вы этому причиной...» Тайная печаль Мери — полная безнадежность и совершенная безответность захватившего ее чувства.

Приехав в Пятигорск, Печорин с первого же взгляда на Мери очень точно подмечает то, что выгодно отличает княжну от прочих дам «водяного» общества: «Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору». Вместе с тем первоначально в Мери присутствовала некоторая экзальтированность, определенное незнание жизни, та почти детская наивность души, которая позволила ей увлечься пустым фатом с душой не только мелкой, но, как потом выясняется, еще и подлой и низкой (имеется в виду юнкер Грушницкий). Но если в начале новеллы княжна выглядит человеком неопытным и незрелым, то к концу повествования она возвышается до подлинного человеческого страдания и вызывает не только в читателе, но даже и в Печорине глубочайшее сочувствие.

Теперь самое время поставить перед собой другой вопрос: могло ли столь глубокое чувство, которое возникло в Мери, быть простым результатом действия печоринской «системы»? Не было ли оно обусловлено причинами другого порядка? Печорин всё время играл на женском самолюбии княжны, постоянно возбуждая в ней интерес к своей персоне. Но в какой момент чувство Мери к Печорину изменилось самым решительным образом? В какой момент оно из простой заинтересованности уязвленного самолюбия начало перерастать в подлинную сострадательную любовь?

Это произошло после того, как Печорин во время прогулки с княжной к провалу Машука раскрыл перед ней краткую историю своей души. «Да! такова была моя участь с самого детства! — излагает он правду о себе. — Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились». Правду о том, как душа его ожесточалась под воздействием окружавшей ее грубости, пошлости и низости, как она постепенно утрачивала естественную расположенность к добру. Правду о том, как слабый росток добра в его душе мало-помалу оказался загубленным общераспространенными людскими пороками: подозрительностью, равнодушием, несправедливостью, непониманием, эгоизмом, жестокостью. Правду о том, как душа его в конце концов пришла в отчаяние, видя повсеместное засилие ничем непреодолимой лжи и надменное торжество самовлюбленной бездарности.

Читателя не должно смущать то, что перед произнесением этой скорбной «эпитафии» по своей душе Печорин «принял глубоко тронутый вид». Здесь, как и во многих других местах романа, проявляет себя

его боязнь выглядеть смешным перед самим собой. Эта боязнь часто побуждает героя выставлять себя худшим, чем он есть на самом деле. В конце своего откровения Печорин торопится застраховать себя от возможной насмешки, называя свою исповедь выходкой: *«Если моя выходка вам кажется смешна, — пожалуйста, смейтесь: предупреждаю вас, что это меня не огорчит нисколько»*. Но княжна была поражена внезапно открывшейся ей трагедией печоринской души. Своим чутким женским сердцем она почувствовала, что в словах Печорина о себе заключена горькая истина. А в последних словах Печорина она увидела и нечто такое, что заставило содрогнуться ее отзывчивую и восприимчивую к чужой боли душу. В поспешной попытке героя защитить себя от возможной иронии с ее стороны она уловила почти детскую ранимость этого «злодея», привыкшего прятать свои лучшие чувства в тайнике своей души. Тогда-то и проникло в сердце княжны глубокое сострадание. *«В эту минуту, — пишет Печорин в дневнике, — я встретил ее глаза: в них бежали слезы; рука ее, опираясь на мою, дрожала; щеки пылали... ей было жаль меня! <...> Во всё время прогулки она была рассеянна, ни с кем не кокетничала... а это великий признак!»*

Печорин заронил в сердце княжны не просто увлеченность. Он, может быть, и сам того не желая, постепенно раскрывает Мери откровенную правду о себе и приобщает ее к подлинной драме своей души, которая заключается в том, что Печорин, со всей своей опытностью и глубоким знанием жизни, со всеми своими противоречиями и странностями, во многом остается искалеченным жизнью ребенком. *«В его улыбке было что-то детское»*, — отмечает повествователь в повести «Максим Максимыч», описывая внешность Печорина. Эта от всех спрятанная «детскость» души каким-то чудом продолжала жить в герое, несмотря на перенесенное им грубое насилие действительности. Она-то, в соединении с другими качествами Печорина, и действует на Мери неотразимо, вызывает сильное чувство сострадания к нему, делает ее совершенно беззащитной перед возникающей любовью.

Такую же необъяснимую привязанность и сострадание будет испытывать к герою еще одна героиня романа — черкешенка Бэла. Вот как штабс-капитан Максим Максимыч описывает сцену ее предсмертного прощания с Печориным: *«Когда перевязали рану, она на минуту успокоилась и начала просить Печорина, чтоб он ее поцеловал. Он стал на колени возле кровати, приподнял ее голову с подушки и прижал свои губы к ее холодеющим губам; она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу...»* И другая женщина, любившая Печорина, — Вера — называла свое чувство к нему *«глубокой нежностью, не зависящей ни от каких условий»*.

Так и княжна, узнав по-настоящему Печорина, не находит в себе силы противиться зарождающемуся в ней чувству. Она и смертельно боится поднимающейся в ней любви, ибо предчувствует ее трагичность (как, впрочем, и Бэла, которая тоже долго сопротивлялась своему чувству), и в то же время ничего не может с ней поделать. Всё это происходит потому, что не столько тактика Печорина, а прежде всего сама его личность вызывает в Мери исключительно сильное, всепоглощающее чувство.

Говорить о природе печоринского чувства к Мери гораздо сложнее, нежели вести речь о любви княжны к герою. На первый взгляд может показаться, что в отношениях Печорина к Мери ничего загадочного нет: заведенный от скуки и праздности роман избалованного офицера, изнывающего от безделья на лоне кавказской природы, — вот и вся, казалось бы, тайна. Однако вдумчивое отношение к тексту произведения не оставляет места для столь поверхностных оценок.

Немаловажен уже тот факт, что Печорин сам постоянно пытается вникнуть в мотивы своего поведения. «Я часто спрашиваю себя, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» — записывает он в дневнике, и это вопрошание говорит само за себя, ведь подобный вопрос вряд ли возникнет в голове заурядного волокиты. В оценке личности Печорина очень велик соблазн упрощения, что вполне понятно, но не следует ему поддаваться. Ибо герой сам готов оценивать себя наихудшим образом. Печорин — не просто игрок, он далеко не светский волокита, увлеченный интригой с княжной и уверенно исполняющий свою роль по всем правилам любовного искусства. Он действует не просто скуки ради. Всё гораздо сложнее, чем кажется не только читателю, но даже и самому Печорину. Он не только «упорно добивается любви молоденькой девочки», но и сам начинает тянуться к ней душой. Мери не просто увлеклась, а, поняв его, полюбила по-настоящему. Печорин не может не отозваться на такое редкое понимание и любовь к себе, хотя и не хочет признаться себе в этом, как бы бежит от самого себя, заверяя себя, что не любит Мери. Достаточно внимательно всмотреться в его дневниковые записи, чтобы обнаружить явные следы его ответного чувства к Мери.

Накануне своего отъезда в Кисловодск Печорин проводит вечер у Лиговских. Мери не выходила из своей комнаты, так как была больна. *«Вечером на бульваре ее не было, — замечает герой. — Вновь составившаяся шайка, вооруженная лорнетами, приняла в самом деле грозный вид. Я рад, что княжна больна: они сделали б ей какую-нибудь дерзость»* — заносит Печорин в дневник фразу, в которой проскальзывает искренняя забота о Мери. Возвратясь домой, он ощущает, что ему чего-то не достает. И вдруг ловит себя на мысли: *«Я не видал ее! — Она больна!»* И тут



же спешит отвести от себя эту интуитивную догадку: «Уж не влюбился ли я в самом деле?.. — Какой вздор!» В Кисловодске герой все время ждет приезда Лиговских. Описывая романтическую природу Кисловодска, Печорин в одном месте случайно проговаривается о своем тайном, нетерпеливом ожидании, причем даже не замечает этого. Он пишет: «...с этой стороны ущелье шире и превращается в зеленую лощину: по ней вьется пыльная дорога. Всякий раз, как я на нее взгляну, мне все кажется, что едет карета, а из окна кареты выглядывает розовое личико. Уж много карет проехало по этой дороге, — а той всё нет». А запись следующего дня он начинает радостным восклицанием: «Наконец они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен? Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать». Здесь Печорин уже не прячется от самого себя, ему становится совершенно очевидным то, что с ним происходит. Он прямо признается себе в возникшем чувстве.

Эту его влюбленность очень хорошо чувствует Вера, которая является единственным человеком, понимающим, что с ним происходит. Наблюдая развитие отношений Печорина с княжной, она начинает не на шутку тревожиться. Между ней и Печориным происходит такой диалог:

— Я отгадываю, к чему всё это клонится, — говорила мне Вера, — лучше скажи мне просто теперь, что ты ее любишь.

— Но если я ее не люблю?

— То зачем же ее преследовать, тревожить, волновать ее воображение?.. О, я тебя хорошо знаю!

Это и в самом деле так: Вера действительно знает Печорина лучше, чем он сам себя. В своем последнем письме Печорину она указывает ему на одну из самых противоречивых черт его характера: «...никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном». Если взглянуть повнимательнее в это последнее письмо Веры, то можно заметить, что всё оно было продиктовано одним чувством — возросшим в ней чувством ревности. В конце этого предельно откровенного письма мы опять слышим ее настойчивый вопрос: «Не правда ли, ты не любишь Мери? ты не женишься на ней?» И далее почти в форме отчаянного требования: «Послушай, ты должен принести мне эту жертву: я для тебя потеряла всё на свете...» Тут уж Вера выражает почти полную уверенность в намерениях Печорина жениться на княжне. Вера, изучившая все уголки души Печорина, безотчетно угадывала присутствие в его сердце чувства любви к Мери, и это вызвало ее глубокое беспокойство.

Но с особенной силой любовь Печорина к Мери проявляется в финальной сцене, в которой герой последний раз видится с княжной. Княжна прониклась к Печорину самой сильной и глубокой любовью — любовью сострадания. Печорин понимает это; понимает он и причину убивающей ее печали. Он просит дозволения у княгини поговорить с княжной наедине. Зачем ему эта беседа? Он один знает, что нужно сделать, чтобы излечить Мери от постигшей ее болезни. Вот как Печорин это делает:

— Княжна, — сказал я, — вы знаете, что я над вами смеялся!.. Вы должны презирать меня.

На ее щеках показался болезненный румянец.

Я продолжал:

— Следственно, вы любить меня не можете...

Она отвернулась, облокотилась на стол, закрыла глаза рукою, и мне показалось, что в них блеснули слезы.

— Боже мой, — произнесла она едва внятно.

Это становилось невыносимо: еще минута, и я упал бы к ногам ее.

В этой сцене Печорин преднамеренно и вполне осознанно пытается убить в Мери чувство к себе. Он знает силу возникшей в ней любви и поэтому прибегает к жестокому методу душевной хирургии, беря в руки нож неправды. Он откровенно и безжалостно лжет, ибо ему необходимо исцелить Мери от чувства к себе. Однако провести эту «операцию» Печорину не так-то просто: приходится резать по живому и самого себя. Вот почему в ходе этого сеанса шоковой терапии, применяя грубое насилие над самим собой, он едва не падает к ее ногам. После «невыносимой» минуты Печорин, собрав остатки душевных сил, продолжает:

— Итак, вы сами видите, — сказал я сколько мог твердым голосом и с принужденной усмешкой, — вы сами видите, что я не могу на вас жениться. <...> Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую роль, и даже в этом признаюсь; вот всё, что я могу для вас сделать. Какое бы вы дурное мнение обо мне ни имели, я ему покоряюсь.

Результат этой «хирургии» — слова Мери, обращенные к Печорину: «Я вас ненавижу». В ответ на них Печорин «поклонился почтительно и вышел». Он сделал то, за чем приходил к Лиговским.

Впоследствии, находясь в крепости, Печорин, возвращаясь мыслью в прошлое, неоднократно спрашивал себя, почему он не вступил на открывшийся перед ним путь «тихих радостей и спокойствия душевного»? Эти печоринские вопрошания свидетельствуют, что Печорин в своих намерениях и в самом деле недалеко был от того, чего так опасалась Вера.



Итак, Печорин не уберет своего сердца от зарождения живого и глубокого чувства к Мери. В истории с княжной он всё-таки поддался «глупой», как он сам ее называет, привычке любить. В свете этого вывода все ужасающие заявления героя о самолюбиво-завоевательской сути своего поведения с Мери теряют изрядную долю своего правдоподобия. Печорин весьма щедр на циничные признания. *«Первое мое удовольствие, — откровенничает он в одном месте своего дневника, — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти?»* Но разве те человеческие, душевные отношения, которые сложились у героя с добрым штабс-капитаном Максимом Максимычем, не доказывают противоположное тому, о чем он пишет? А доктор Вернер, которого Печорин сумел оценить по достоинству после того, как увидел его плачущим над умиравшим солдатом? Печорин продолжает: *«Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость»*. Чтобы не впасть в заблуждение, подобные фразы героя следует проверять опытом его собственного существования. Встречая их, необходимо задаваться вопросом: насколько сходится эта наполеоновская философия, захватившая сознание целого поколения, с его личной жизнью? Печорин добивается любви княжны Мери, Веры, Бэлы, но испытывает ли он эгоистическое наслаждение от успеха? Не он ли едва удерживает себя от того, чтобы не рухнуть к ногам княжны Мери? Разве не он скачет за Верой, *«задыхаясь от нетерпенья»*? *«При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете, дороже жизни, чести, счастья»*, — ведь это его, Печорина, слова, и это его подлинный голос, прозвучавший не в минуты рефлексии, а в порыве глубокого отчаяния. А Бэла? Не за ней ли гонится герой, *«взвизгнув, не хуже любого чеченца»*, увидев ее украденной Казбичем?

Нет, когда Печорин говорит, что *«быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права»*, есть *«самая сладкая пища»* человеческой гордости, он говорит, пожалуй, не о себе. Герой воспроизводит образ мысли тех представителей своего поколения, которых, *«к несчастью, слишком часто встречал»* и от диктаторского влияния которых оказался, к сожалению, слишком несвободным. Проявление своей власти над ближним, подавление других своим «я» — вот одно из тех поведенческих правил, являющееся нормой существования для целого сословия российского общества. Печорин — представитель этого сословия, его органичная часть, впитавший в себя великосветский культ эгоизма и себялюбия. Однако, проникнув в его

сознание, эти принципы все же не сроднились с его душой, не смогли стать частью его природы. Печорин производит умственную препарацию великосветской идеологии на правах ее носителя, как бы усваивая ее себе, как бы приравнивая себя с ней. Но его нетождественность философии человеческого индивидуализма слишком очевидна. История с княжной Мери вскрывает в Печорине то, что он так тщательно прячет от других и от самого себя — живую душу и неистребимую потребность любить.

Совсем иной характер имели отношения героя с другой женщиной, питавшей к нему особое чувство. Любовь Печорина к Вере, в отличие от отношения к княжне Мери, несет на себе отпечаток загадочности, недосказанности. С Верой герой романа неожиданно встречается через несколько дней после своего приезда в Пятигорск. Вера — его давнишняя любовь, проросшая в нем так глубоко, что отрешиться от нее Печорин не в состоянии даже по прошествии нескольких лет разлуки. При случайной встрече у колодца между ними происходит знаменательный диалог:

- Мы давно не видались, — сказал я.
- Давно — и переменились оба во многом!
- Стало быть, уж ты меня не любишь?..
- Я замужем, — сказала она.
- Опять? Однако несколько лет тому назад эта причина также существовала, но между тем...

С тех пор, как Печорин не виделся с Верой, она вторично вышла замуж, но его чувство к ней несколько не стало меньше. *«Я ее крепко обнял, и так мы оставались долго»*, — замечает Печорин об их первом свидании в Пятигорске. А в конце дня заносит в дневник о Вере следующие строки: *«...она единственная женщина в мире, которую я не в силах был бы обмануть»*, *«воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей»*. Из этих двух реплик можно заключить, что с Верой героя связывали узы редчайшего взаимопонимания.

Вместе с тем Печорин, узнав от доктора Вернера о пребывании Веры на водах, просит его не говорить ей о нем ни слова, а если она заинтересуется им, отозваться о нем «дурно». Следовательно, Печорин не только не имел намерений возобновлять своих отношений с Верой, но даже хотел уклониться от них. Чем же объясняется столь противоречивое поведение?

Судя по всему, с любовью к Вере у Печорина связаны не самые светлые воспоминания. Он заносит в журнал: *«Когда он (Вернер. — и. Н.) ушел, ужасная грусть стеснила мое сердце»*. После упоминания доктора о даме с родинкой на правой щеке он как будто бы забывает весь

свой предыдущий разговор с доктором и остается наедине с посетившей его сердце грустью. Перед случайной встречей с Верой Печорин вновь погружается неотвязчивой памятью в прошлое: *«Я углубился в виноградную аллею, ведущую в грот; мне было грустно. Я думал о той молодой женщине с родинкой на щеке, про которую говорил мне доктор...»* Их первое свидание у колодца заканчивается тем, чего, вероятно, хотел избежать Печорин: взаимная любовь возобновляется с прежней силой. *«Наконец, — пишет Печорин, — губы наши сблизились и слились в жаркий, упоительный поцелуй...»* Между ними происходит волнительное, трепетное объяснение, которое «на бумаге не имеет смысла» и которое «повторить нельзя и нельзя даже запомнить». Как будто нескольких лет продолжительной разлуки вовсе и не было.

Но после ухода Веры Печорин не испытывает радости от этой встречи: *«...Я долго следил за нею взором, пока ее шляпка не скрылась за кустарниками и скалами. Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания»*. А возвратясь домой, он садится на лошадь и скачет в степь, но не ради прогулки. Ему тягостны события вечера, он хочет развеять свою тоску, а скачка на лошади — это как раз то, что оказывает исцеляющее действие на его душу. *«Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума»*, — замечает Печорин, и этим замечанием окончательно выдает свое душевное состояние. Все эти детали печоринского повествования не оставляют сомнения в том, что страдания несчастной любви имели не односторонний, а обоюдный характер для участников драмы.

Во время первой встречи с Верой Печорин, задумавшись о постоянстве ее чувства, останавливается на мысли о том, что «радости забываются, а печали никогда». Эти строки, вне всякого сомнения, не только относятся к Вере, но и отражают собственный жизненный опыт героя. Они говорят о том, что «незабываемые печали» имелись в прошлом и у Печорина, иначе он не был бы так хорошо знаком с их действием на сердце человека. Вероятнее всего, этот опыт и был связан с любовью Печорина к Вере.

В одной из бесед героя с Грушницким, где идет речь о русских барынях, питающихся платонической любовью, есть такие строки:

Если ты над нею (Мери. — и. Н.) не приобретешь власти, то даже ее первый поцелуй не даст тебе права на второй; она с тобой накокетничается вдоволь, а года через два выйдет замуж за уроды, из покорности к маменьке, и станет себя уверять, что она несчастна, что она одного только человека и любила, то есть тебя, но что небо не хотело соединить ее с ним...

В этих ироничных и отвлеченных на первый взгляд «назиданиях» присутствует зашифрованная история печоринской любви к Вере. Как и несколько лет назад, в петербургский период жизни героя, Вера вновь замужем. Однако ни первое, ни второе замужество не были искренними. Когда Вера объявляет, что она замужем, Печорин замечает: *«Опять? Однако несколько лет тому назад эта причина также существовала, но между тем...»* В напоминании, что ее первый брак не мешал их отношениям, звучит явный упрек. Скорее всего, первое замужество Веры было тем самым поступком «из покорности к маменьке», о котором Печорин упоминает в разговоре с Грушницким. *«Может быть, ты любишь своего второго мужа?»* — с горькой иронией задает герой второй вопрос. Вера не выдерживает этих мучительных обличений и вызывает к состраданию. *«Скажи мне, наконец, — прошептала она, — тебе очень весело меня мучить? Я бы тебя должна ненавидеть: с тех пор, как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий... — Ее голос задрожал, она склонилась ко мне и опустила голову на грудь мою»*. Едва ли Печорин имел потребность веселиться во время этой встречи, которой не искал и которой всеми силами старался избежать. В его полубличительной речи, обращенной к Вере, слышны слова тяжелой для него самой правды.

В дневнике Печорина есть место, где он говорит о том, что «зло порождает зло», о том, что *«первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого»*. Философские рассуждения Печорина не носят абстрактного характера, его наблюдения над жизнью и человеком всегда основываются на опыте прожитых лет. Печорин изучает не человека вообще — прежде всего он беспристрастно исследует свое собственное сердце. В словах о том, что *«зло порождает зло»*, содержится далекий отзвук его раздумий о том, для чего он добивается любви молодой девушки, то есть княжны Мери. Его ответ самому себе суров и беспощаден: *«первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого»*. Самоанализ героя не только безжалостен, но и невероятно глубок. Печорин, получивший некогда незаживающую рану разочарованности, теперь бессознательно мучит другого той мукой, которую некогда перенес сам. Вот где скрывается один из тех затаенных мотивов поведения в отношениях с княжной Мери, который Печорин обнаруживает в себе. Эти признания героя лишний раз подтверждают мысль о том, что в прошлом в отношениях с Верой он перенес жестокую драму отверженности.

В прощальном письме Вера упрекает Печорина: *«...ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна»*. Как это не согласуется с записями самого Печорина, которого уж никак нельзя

заподозрить в недостатке самокритичности! Чтобы убедиться в этом, необходимо внимательно присмотреться к его чувству. Прежде всего следует отметить, что язвительный и всё высмеивающий Печорин изменяет себе в случае с Верой: нигде он не позволяет себе ни одной насмешки над ее мужем, хотя и знает, что она его не любит. Вечером того дня, когда они повстречались у колодца, Печорин испытывает необходимость «излить свои мысли в дружеском разговоре». *«Но с кем?.. — спрашивает он себя. — Что делает теперь Вера? <...> Я бы дорого дал, чтоб в эту минутужать ее руку»*. В другом месте без всякого сопротивления Печорин принимает упрек от Веры в том, что *«не хочет познакомиться с Лиговскими»*. *«...Я его заслужил»*, — признается себе герой. Проводя один из вечеров у Лиговских, Печорин замечает грусть *«на болезненном лице Веры»*, проникается к ней состраданием и рассказывает под вымышленными именами историю их любви. *«Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги, — я в таком выгодном свете выставил ее поступки и характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной»*, — отмечает Печорин. В доказательство того, что эта любовь не угасла, Печорин по настоятельному требованию Веры покидает Пятигорск и переселяется в Кисловодск, снимая квартиру, на которую она ему указывает. *«Я обещал — и тот же день послал занять эту квартиру»*, — заносит в свой журнал тот самый Печорин, который привык *«подчинять своей воле всё»*, что его *«окружает»*. По прибытии в Кисловодск он ежедневно встречается с Верой: *«Вот уже три дни, как я в Кисловодске. Каждый день вижу Веру у колодца и на гулянье»*. А когда он получает от Веры записку, что более не увидит ее, он, *«как безумный»*, гонится за ней *«во весь дух»*. *«Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. <...> Я молился (!? — и. Н.), проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете — дороже жизни, чести, счастья»*. Разве все это не явные признаки необыкновенно глубокого и отнюдь не «потребительского» чувства Печорина к Вере? *«Любили ли вы?»* — спросил Печорин княжну Мери во время одной из прогулок. В этом вопросе он обнаружил пережитый им опыт подлинной любви. Задавая его, он ощущал свое бесспорное право на подобный вопрос, ибо хорошо знал по опыту своей жизни то, о чем спрашивал. Печорин, как и в случае с другими людьми, с которыми сталкивала его судьба, многое из того, что касалось его отношений с Верой, скрыл в своем дневнике, выставив и здесь самого себя не в самом выгодном свете.

Важное место в новелле «Княжна Мери» занимают отношения Печорина с его бывшим полковым сослуживцем юнкером Грушницким,

в смерти которого он оказывается повинным. Но и здесь, как и в отношениях с Мери и Верой, в героя проступают черты, которые противоречат многому из того, что он заявляет о себе сам.

На первый взгляд Печорин, вмешивающийся в отношения Грушницкого с Мери, ведет себя со своим приятелем не очень симпатично. В результате действий Печорина личность Грушницкого обесценивается в глазах Мери, а его пошловато-приторная любовь становится ей неинтересной. Однако не чувство уязвленного самолюбия заставляет героя коварно разрушать любовные планы своего приятеля. Грушницкий представляет собой тот распространенный тип личности, который из привлекательной, красивой лжи привык делать норму своего жизненного поведения. Печорин органически не приемлет любого вида фальши, поэтому его столкновение с Грушницким предопределено. В истории с Мери он относится к Грушницкому не столько как к сопернику, сколько заставляет последнего увидеть, чем на самом деле является его «возвышенная», надуманная любовь к княжне. Она оказывается жалкой, пустой игрой мелочного самолюбия, а сам Грушницкий — человеком мстительным, начисто лишенным великодушия, в порыве злобы не щадящим даже предмета своей любви. Ведь это он сочиняет и распространяет ложный слух о том, что Мери ночью в своем доме принимала Печорина. Печорин, случайно услышавший, как Грушницкий дает ход этой грязной сплетне, называет ее *«самой отвратительной клеветой»*. При этом он безошибочно распознает, что направлена эта клевета не против него, Грушницкий в первую очередь метил в княжну. *«Я не думаю, — говорит он Грушницкому, — чтобы равнодушие женщины к вашим блестящим достоинствам заслуживало такое ужасное мнение»*.

Уличая Грушницкого во лжи, Печорин искал отнюдь не расправы со своим бывшим приятелем. Он преследовал совсем иные цели: во-первых, ему необходимо было восстановить запятнанное имя княжны, во-вторых — предоставить самому Грушницкому возможность отказаться от клеветы и тем самым совершить поступок, на который в данном случае указывали как нормы справедливости, так и веление совести. *«Подумайте хорошенько, — говорит Печорин клеветнику, — поддерживая ваше мнение, вы теряете право на имя благородного человека и рискуете жизнью»*. Однако в Грушницком не происходит отрезвления. *«Борьба совести с самолюбием была непродолжительна»*, — отмечает Печорин в дневнике. Его соперник отвечает трусливым отказом, прикрывая свою трусость претензией оскорбленного достоинства. Именно после этого отказа дуэльный поединок между Печориным, выступившим защитником поруганной чести княжны, и Грушницким, опорочившим ее имя, стал неотвратимым.



Таким образом, Грушницкий не только распускает клевету о Мери, но и сам развязывает дуэль, ставя Печорина перед необходимостью защищать имя опозоренной женщины. Один из свидетелей дуэльного вызова, а именно — муж Веры, так и воспринял поведение Печорина: он увидел в нем попытку оградить княжну от поругания. *«Благородный молодой человек! <...> вас наградит та, для которой вы рискуете жизнью»*, — в порыве чувства, похожего на восторг, говорит он Печорину. Точно так же расценила поступок Печорина и княгиня Лиговская. *«Вы защитили дочь мою от клеветы, стрелялись за нее, — следственно, рисковали жизнью...»* — указывает княгиня на ту сторону состоявшейся дуэли, которая имеет тенденцию ускользать от читательского внимания.

Следует отметить, что Печорин сделал все необходимое для предотвращения поединка. В одном месте своего дневника герой признается себе в том, что после того, как он узнал об умысле «шайки» драгунского капитана посмеяться над ним, «ядовитая злость мало-помалу» наполнила его душу (замысел заключался в том, чтобы спровоцировать Печорина на дуэль, а затем не вложить пуль в пистолеты). На самом же деле Печорин далек от намерения сводить счеты с одним из представителей своих врагов. *«Если б Грушницкий не согласился, я бросился б ему на шею»*, — замечает герой, случайно ставший свидетелем заговора. Зная о приготовленной ловушке, Печорин мог бы воспользоваться клеветой Грушницкого как удачным предлогом для изозированной мести, но вместо этого он делает совершенно противоположный шаг: он прямодушно и без всякого лукавства предлагает Грушницкому отказаться от своей клеветы и тем самым погасить вспыхнувший инцидент: *«Прошу вас сейчас же отказаться от ваших слов; вы очень хорошо знаете, что это выдумка»*.

Точно так же ведет себя Печорин и во время самого дуэльного поединка. Как и в случае с княжной Мери, герой, убивающий Грушницкого на дуэли, выглядит человеком бессердечным и не знакомым с чувством жалости, но это только на первый и самый поверхностный взгляд. И во время вызова, и во время самого поединка Печорин будет не столько мстить, сколько все время ставить Грушницкого в ситуацию нравственного выбора, ища в нем проблески душевного благородства. Но Грушницкий шаг за шагом все дальше будет уходить от отметки, обозначающей достоинство человека, пока не достигнет точки необратимого нравственного распада. Вот как это произойдет.

Как известно, драгунский капитан после состоявшегося вызова меняет план и подает идею зарядить только пистолет Грушницкого. Как правильно замечает Вернер, *«это немножко похоже на убийство»*. Я. А. Гордин называет подобное поведение дуэлянта агонией дворянской

чести. «Грушницкий и драгунский капитан — дети эпохи, — пишет он в книге «Дуэли и дуэлянты». — Они готовы на поступок, немислимый в декабристские времена. Дуэль для них — способ убийства. Честь — пустой звук»<sup>1</sup>. Однако Грушницкий идет гораздо дальше: он переступает не только границы дворянской чести, но и общепринятой человеческой морали. Даже насквозь «циничный» Печорин не мог предполагать в нем той низости, на которую он решится.

Во время поединка Грушницкий, получивший право первого выстрела, на шести шагах целится в человека, перед которым кругом виноват. Он знает, что пистолет его противника заряжен холостым патроном, что, следовательно, он избавлен от риска быть убитым. Знает и то, что малейшее ранение закончится для его врага неминуемой гибелью. В тот миг Печорин был уверен, что Грушницкий не сможет пойти на подлое, бесчеловечное убийство и выстрелит в сторону. *«Ему было стыдно убить человека безоружного, — замечает Печорин, — я глядел на него пристально; с минуту мне казалось, что он бросится к ногам моим, умоляя о прощении; но как признаться в таком подлом умысле?.. Ему оставалось одно средство — выстрелить на воздух; я был уверен, что он выстрелит на воздух!»* Однако в этом месте ошибся даже скептический, холодный ум Печорина. Пущенная в него пуля оцарапала ему колено, и если бы не та проворность, с которой герой сделал шаг вперед, он непременно окончил бы свою жизнь на дне ущелья.

Печорин уклонился от комментария поступка Грушницкого, но его чудовищное содержание очевидно и без него. Грушницкий выстрелил в Печорина таким образом, чтобы тот в конечном итоге оказался уничтоженным, но как бы помимо его, Грушницкого, воли. Целиться противнику *«прямо в лоб»* — значило бы совершить ничем не прикрытое злодеяние, иначе говоря, пойти на откровенное убийство. Выстрелить в воздух — значит косвенно признать себя виновным. Поэтому Грушницкий выбрал нечто иное: хорошо зная, что даже выстрел в ногу может закончиться для Печорина гибелью, его-то он и совершил. Таким выстрелом Грушницкий достигал двух целей: сохранял неповрежденным свое жалкое самолюбие и в то же время оставлял возможность оправдаться перед судом своей совести, ибо в этом случае мог успокаивать себя тем, что не наносил Печорину смертельной раны. Поставленный очередной раз перед выбором между совестью и самолюбием, Грушницкий во второй раз выбрал самолюбие, с той лишь разницей, что теперь цена этого выбора равнялась жизни невинного человека. С моральной точки зрения, поступок Грушницкого был гораздо хуже прямого убийства.

<sup>1</sup> Гордин Я. А. Дуэли и дуэлянты. СПб., 1996. С. 109.



Но даже и после того, как Грушницкий осуществил попытку убить невинного человека «как собаку», при этом «не подвергая себя никакой опасности», Печорин, казалось бы, не очень знакомый с человеколюбием, дважды предоставляет ему возможность отказаться от своей клеветы и окончить ссору примирением. «Подумайте хорошенько, не говорит ли вам чего-нибудь совесть?» — спрашивает он Грушницкого перед своим выстрелом. Зарядив пистолет, он вновь обращается к нему: «Грушницкий, <...> еще есть время, откажись от своей клеветы, и я тебе прощу всё <...> вспомни, мы были когда-то друзьями». Характерно это печоринское «ты» в обращении к Грушницкому, которым герой использует последнюю возможность предотвратить дуэль. Но всё было безуспешно: Грушницкий в то время уже находился за чертой не только благородства, но и норм элементарной нравственности. «Стреляйте», — в порыве бессильной злобы велит он Печорину, уничтоженный не только тем, что низость, на которую он отважился, открылась, но и проявленным великодушием своего бывшего приятеля. «Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» — говорит он своему противнику. Печорин — свидетель его моральной ничтожности. Грушницкий, не выдерживающий ни суда собственной совести, ни своего явного позора, не находит в себе сил жить на земле с той правдой, которая разверзлась перед его сознанием в ходе дуэли, поэтому грубо шантажирует Печорина и угрожает ему новым низким злодеянием, тем самым почти принуждая его произвести выстрел. Нет, это не Печорин, а Грушницкий решился на прямое, бесчестное убийство безоружного человека, совершив отвратительную, мерзкую сделку с совестью и определив тем самым свое духовное самоуничтожение. Вот почему после выстрела в ногу для него больше не существует ни благородства, ни правил человеческой морали, ни возврата к обычному человеческому существованию.

Герой, несмотря на свое « *finita la comedia*», сказанное доктору Вернеру после гибели Грушницкого, глубоко переживает происшедшее. Его омрачает не только пролитая человеческая кровь, но и та бездонная низость души Грушницкого, свидетелем которой он оказался. «Отвязав лошадь, я шагом пустился домой, — вспоминает он. — У меня на сердце был камень. Солнце казалось мне тускло, лучи его меня не грели. <...> Вид человека был бы мне тягостен: я хотел быть один». В пять утра произошла дуэль, и только поздно вечером, когда уже село солнце, Печорин, «измученный на измученной лошади», подъехал к Кисловодску. Этот день закончится для Печорина рыданиями, от которых, как он думал, грудь его «разорвется». Поздно вечером у себя

дома он застает записку Веры, извещающую его о том, что больше он ее не увидит. После этого известия Печорин, «как безумный», выскакивает на крыльцо и во весь дух мчится в Пятигорск в надежде «еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку...» Но изнуренный конь грянул о землю, немного не доехав до города. Один в степи, с утраченной надеждой Печорин падает на мокрую траву и плачет, как ребенок. Его журнал хранит в себе описания этих мгновений: «И долго я лежал неподвижно, и плакал, горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым».

Хладнокровие, твердость, циничное спокойствие — всё было напущенным. Печорин на самом деле глубоко переживал все то, что пришлось вынести ему в кругу «водяного» общества. В его рыданиях слышна не только горечь потери Веры; в отчаянных слезах нашла свой выход та глубокая неудовлетворенность жизнью, которая скопилась в нем на протяжении нескольких лет. В них присутствовали и несостоявшаяся любовь к Вере, и насилие над своей душой в истории с княжной Мери, и убийство Грушницкого, и немое страдание от того, что жизнь заключила его в круг людей, с которыми он не может найти ни одной точки соприкосновения, и глубокая разобщенность с самим собой от отсутствия ясной, высокой цели в жизни, и полное бессилие что-либо изменить в своем существовании... Во всей нашей отечественной литературе, пожалуй, нет больше таких страниц, которые отображали бы неподдельный трагизм человеческой жизни с такой силой и проникновенностью.

В новелле «Княжна Мери» Печорин предстает перед читателем личностью противоречивой. С одной стороны, герой отравлен ядом безверия и пустоты окружающей жизни. «Водяное общество» — вот одна из метких и лаконичных характеристик той действительности, в которой он принужден существовать. С другой — глубоко страдает оттого, что лучшие силы его души не находят в этом обществе достойного применения. Нелегкий жизненный опыт привел Печорина к разочарованности и лишил веры в возможность полноценной реализации своих сил. Поэтому везде и всюду герой, следуя усвоенной им логике жизни, производит насилие над своей природой, почти заставляя себя быть хуже, чем он есть на самом деле, убеждая себя в том, что в этом и заключается умение жить. Однако везде и всюду сквозь это насилие пробивается его живая, ищущая душа, везде и всюду дают о себе знать проблески той присутствующей в нем человечности, неистребимости которых и составляет подлинную драму его души.

## «БЭЛА»

Новелла «Княжна Мери» завершает собой дневник Печорина. Как известно, повести в произведении Лермонтова расположены не в хронологическом порядке: последовательность событий читателю приходится восстанавливать самостоятельно. Внешняя канва событий выглядит следующим образом. Печорин, проведя молодость в Петербурге, был выслан на Кавказ за какую-то шумную историю. По дороге туда он останавливается в Тамани (новелла «Тамань»). После некоторого пребывания на месте службы ему было разрешено пользоваться минеральными водами в Пятигорске (новелла «Княжна Мери»). За дуэль с Грушницким его направляют в дальнюю крепость, комендантом которой был Максим Максимыч. Во время отлучки из нее в казачью станицу герой становится участником истории с Вуличем (новелла «Фаталист»). Возвратившись в крепость под надзор Максима Максимыча, Печорин похищает Бэлу (повесть «Бэла»). После этого герой выходит в отставку и возвращается в Петербург. Через пять лет по дороге в Персию он встречается во Владикавказе с Максимом Максимычем (новелла «Максим Максимыч») и оставляет ему свои записки. После смерти героя их публикует рассказчик, встретившийся с Максимом Максимычем во Владикавказе.

Так как новелла «Фаталист» хронологически следует за повестью «Княжна Мери», то было бы естественней всего после анализа дневника Печорина обратиться к ее рассмотрению. Но поскольку эта новелла занимает в романе совершенно особое место, то и разговор о ней пойдет отдельный, а постижение образа Печорина целесообразно продолжить анализом повести «Бэла», так как именно она заключает в себе последнюю, жизненно значимую страницу в печоринской судьбе. После истории с Бэлой у читателя остается только еще одна мимолетная встреча с героем романа — перед его отъездом в Персию, куда Печорин, по его словам, отправляется только для того, чтобы как-нибудь покончить с жизнью. Что же нового о герое произведения содержится в этой новелле?

Одним из ключевых вопросов новеллы, вскрывающих ее смысл, является вопрос о причинах очередной любви героя. Почему Печорин, над которым слово «жениться», по его собственному признанию, имело магическую силу, решается на кражу Бэлы, поселяет ее в собственном доме, а затем упорно добивается от нее ответного чувства? Вопрос этот на первый взгляд не представляет особенных затруднений. Герой сам отвечает на него в своей исповеди штабс-капитану: «...во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное;

*мне всё мало...*» Но чего, собственно говоря, мало Печорину? Побед на любовном фронте? Впечатлений сердца? В этой же исповеди чуть ранее он признавался Максиму Максимычу в противоположном: *«Потом пустился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, — но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце оставалось пусто...»*

Из анализа новеллы «Княжна Мери» очевидно, что любовь к Вере и довольно непростые отношения, которые сложились у героя с княжной Мери, не приносили удовлетворенности его самолюбию и никак не насыщали его гордыню. И в том и в другом случаях он не свободен от душевного участия в возникших отношениях, и в том и в другом случаях обрекал себя на душевные страдания. Зачем же герой опять встает на этот изведанный им путь, не обещающий ему ничего нового?

Как и в случае с княжной Мери, причины новой любви Печорина не лежат на поверхности, а оказываются глубоко сокрытыми. Требуется особая внимательность к тексту, чтобы понять, что движет героем на этот раз. При чтении новеллы обращает на себя внимание тот факт, что отношения с Бэлой имели для Печорина одну, свойственную только им, характерную особенность: с Бэлой герой романа, пусть не очень долгое время, впервые был по-настоящему счастлив. Когда рассказчик спросил штабс-капитана, продолжительно ли было их счастье, тот утвердительно и без раздумий ответил: *«Да, они были счастливы!»* В другом месте своего рассказа Максим Максимыч снова упоминает об этом светлом периоде их отношений: *«Григорий Александрович наряжал ее, как куколку, холил и лелеял; и она у нас так похорошела, что чудо; с лица и с рук сошел загар, румянец разыгрался на щеках, — уж какая, бывало, веселая, и все надо мной, проказница, подиучивала... Бог ей прости!»* Состояние кратковременного счастья героя показано через восприятие штабс-капитана, человека, наделенного врожденным инстинктом доброты. Максим Максимыч, и сам сердечно привязавшийся к Бэле, не смог бы ошибиться ни в чувстве Бэлы, ни в искренности любви Печорина. Была и другая причина, в силу которой историю с Бэлой читатель слышит из уст штабс-капитана: автор предоставляет стороннему лицу, питавшему к Печорину дружеское расположение, рассказать историю его любви с Бэлой, так как сам герой, зараженный болезнью противоречия и склонный выставлять дурные стороны своего характера, вряд ли стал бы описывать испытанное им счастье.

Следует задуматься над этим фактом: Печорин, пресыщенный знаток светской жизни, который умело и расчетливо играл сердцем княжны Мери, здесь, в военной крепости далекого Кавказа, где не было

привычной среды, питавшей его страсти и раздражавшей его самолюбие, холит и лелеет дочь черкесского князя, «как куколку». И Бэла — дитя природы, — совершенно не знакомая с кокетством, чувствуя не игру со стороны Печорина, а искреннюю и пылкую любовь, расцвела и «похорошела, что чудо». Эти детали подтверждают, что чувство Печорина к Бэле было совершенно не похоже на всё то, что он испытывал до этого.

Исходя из этих наблюдений, можно сделать вывод о том, что отнюдь не претензии избалованного самолюбия, не привычка побеждать руководила Печориным, когда он искал ответного чувства Бэлы. Роман с Бэлой не был для главного героя очередным любовным приключением, в которое он завлекся *«тяжестью предприятия»*. Он упорно добивался ее любви вовсе не потому, что привык к победам, к тому, чтобы другие беспрепятственно подчинялись его прихоти. Как представляется, в этих последних отношениях для него сосредоточилось нечто гораздо большее, чем просто любовь.

Если бы основу отношения Печорина к Бэле составляло чисто любовное чувство, то очередная победа, насытив его самолюбие, была бы быстро забыта. Однако этого не происходит. Хоть герой и признавался впоследствии, что *«любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни»*, что *«невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой»*, тем не менее он и после этого печального «открытия» сохранил к Бэле глубокое чувство. *«Если хотите, я <...> за нее жизнь отдам»*, — уверяет он, из чего видно, что он, несмотря на потерю первоначального чувства, по достоинству ценил человека, с которым его связала судьба. Когда, подъезжая с охоты к крепости, Печорин увидел Казбича, увозящего Бэлу, то, по замечанию штабс-капитана, *«взвизгнул не хуже любого чеченца»*, схватил ружье и бросился за ним в погоню. А после похорон Бэлы *«был долго нездоров, исхудал...»* Не смог забыть Печорин Бэлу и после того, как покинул Кавказ. Когда Максим Максимыч в последний раз встретил Печорина, направлявшегося в Персию, между ними произошел знаменательный диалог:

- А помните наше житье-бытье в крепости? <...> А Бэла?..
- Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...
- Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...

Это *«чуть-чуть побледнел и отвернулся»* — обычная печоринская попытка скрыть свои чувства, не исчезнувшие в нем и после пяти лет пребывания в далеком Петербурге. Нет, дело, конечно, не в том, что Печорину просто «надоело» простосердечие и невежество Бэлы.

Попав на Кавказ, герой надеялся, что постоянная угроза гибели обновит в нем чувство бытия, что близость смерти оживит его и что чеченские пули заставят его «сердце биться сильнее». Но когда он привык и к «жужжанию пуль», когда обнаружил «скуку» даже там, где близко дыхание смерти, тогда потерял, как сам утверждает, *«почти последнюю надежду»*. Он говорит Максиму Максимычу: *«Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров, — и мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду»*. Это печоринское «почти» означает, что вера в жизнь в нем тогда не была еще окончательно убита. Последней ниточкой, связывавшей его с живой жизнью, и оказалась Бэла с ее чистой душой и девственным восприятием мира. Только после ее гибели Печорин открывает Максиму Максимычу, чем эта черкешенка была для него: *«Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою...»* Судьба наконец как почудилось герою, в первый раз в жизни проявила к нему сострадание и послала свободное от влияния света существо, которому отведена была роль исцелителя всюду преследующей его тоски, врача недугов его души. Вот чего, оказывается, ожидал Печорин от отношений с дочерью чеченского князя. Именно поэтому он и добивался от Бэлы ответного чувства с необычной для него силой и решимостью, как будто в этом ответе сосредоточилась вся его судьба.

О последней такой отчаянной попытке Печорина сломить упорство Бэлы и добиться ее любви Максим Максимыч поведал рассказчику следующее: *«Раз утром он велел оседлать лошадь, оделся по-черкесски, вооружился и вошел к ней. “Бэла! — сказал он, — ты знаешь, как я тебя люблю. Я решился тебя увезти, думая, что ты, когда узнаешь меня, полюбишь; я ошибся: — прощай! оставайся полной хозяйкой всего, что я имею; если хочешь, вернись к отцу, — ты свободна. Я виноват перед тобой и должен наказать себя: прощай, я еду — куда? почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки: тогда вспомни обо мне и прости меня”*. <...> Не слыша ответа, Печорин сделал несколько шагов к двери; он дрожал — и сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек, Бог его знает!» Из этих слов Максима Максимыча совершенно очевидно: Бэла для Печорина — не просто очередная возлюбленная, и отношения с ней были для него последней, отчаянной попыткой вернуть себя к живой жизни. Печорин, как представляется, надеялся обрести через отношения с Бэлой не новизну любовного чувства, а новизну



восприятия жизни. На Кавказе, среди горцев, не успевших еще приобщиться губительной отраве цивилизации, в дочери черкесского князя он встретил нечто особенное, нечто совершенно отличное от того, с чем сталкивался в своей среде. Он искренне полагал, что то целомудренное отношение к бытию, которым отличалась эта девушка, будет питать и его душевные силы, что жизнь рядом с ней преобразит его. Он надеялся, что через ее любовь привьется и к его душе то непосредственное ощущение жизни, которое живет в ней. Бесконечно измучившись тоской и бесцельностью своего существования, Печорин увидел в Бэле тот неожиданный подарок providения, который мог бы исцелить его от тяжелой «болезни» века. В своей исповеди герой сам проговаривается Максиму Максимычу об этом, бросая глухой намек на очередной катастрофический срыв его тайных, невысказанных ожиданий. *«Я опять ошибся, — с горечью замечает он, — любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни...»* Не лучше вовсе не потому, что она так же быстро приедается, а в силу того, что нисколько не предохраняет героя от бесцельности существования и от разъедающей душу тоски.

В «Бэле» герой романа предстает перед читателем в состоянии окончательной утраты душевных сил и интереса к жизни. Читатель застаёт его в той фазе внутреннего развития, когда ждать от жизни герою более нечего, в тот момент, когда в нем умирают последние надежды на внутреннее оживление. Гибель Бэлы является не просто завершением любовных походов Печорина, но и полагает конец и его собственному существованию. Жизненный поиск героя после кончины Бэлы завершен: ему остается только умереть физически. Печорин и сам хорошо понимает, что после истории с Бэлой ему жить больше не для чего.

Вместе с тем в новелле проявляет себя и другая сторона печоринской души. О ней ничего не говорят ни Максим Максимыч, ни автор, ни, разумеется, сам герой. Но ее обязан увидеть и отметить внимательный читатель повести. В своей последней, отчаянной попытке исцелиться от преследующей его тоски Печорин оставался до конца последовательным и предельно честным перед самим собой. Не найдя освобождения от болезни века в отношениях с Бэлой, герой оказывается органически неспособным на компромисс с собой. Необычайная цельность натуры и врожденный инстинкт правды даже перед лицом смерти не позволили ему ни снизить уровень своих требований к жизни, ни ополиться, ни обрести малодушное убежище в той или иной лжи. Именно эта черта героя в конечном итоге обусловила его преждевременный уход из жизни. Она же определила и трагическую, одинокую высоту его души. С этой же стороной печоринского характера читатель вновь встречается в новелле романа «Максим Максимыч».

## «МАКСИМ МАКСИМЫЧ»

В новелле «Максим Максимыч» происходит последняя встреча штабс-капитана с Печориным, состоявшаяся через пять лет после истории с Бэлой. В этой встрече читателя неприятно поражает и отталкивает та холодность и отчужденность, с которыми Печорин встретил своего бывшего друга. Однако в лермонтовском романе, как, собственно, и в самой жизни, нельзя доверяться первому впечатлению. Чтобы вскрыть самую суть происходящего, необходимо внимательно вчитаться в текст, стараясь не пропустить мелких деталей повествования, ибо в лермонтовской манере изложения, предельно лаконичной и необыкновенно емкой, нет ничего незначительного. Но прежде чем вести речь о том, как проявляет себя в новелле «Максим Максимыч» главный герой романа, необходимо несколько слов сказать о самом штабс-капитане.

Максим Максимыч — совершенно необходимый герой в романе, позволяющий Лермонтову достичь всеохватности в отображении русского общества. Поставив перед собой художественную цель изобразить личность, вобравшую в себя наиважнейшие черты времени, Лермонтов обязан был создать и тот фон, на котором должен был возникнуть портрет такой личности. Автор не случайно избирает для своего романа фрагментарный метод повествования: подобный способ расположения материала не только отвечал задаче всестороннего проникновения во внутренний мир героя времени, но и позволял создать своеобразный миниатюрный портрет всего русского общества. Так, в «Княжне Мери» читатель встречается с представителями великосветского общества; в «Фаталисте» знакомится со своеобразной атмосферой русского офицерства; в «Тамани» попадает в круг «честных контрабандистов»; в «Бэле» приобщается к экзотическому миру горцев.

В новелле «Максим Максимыч» через образ штабс-капитана Лермонтов воспроизводит ту наиважнейшую составляющую русского самосознания, на которой покоился многовековой уклад народной жизни. Максим Максимыч — тот исконно русский характер, в котором заложено глубинное ядро национальной самобытности. Он один из тех представителей русского народа, который олицетворяет собой выработанный веками тип национального самосознания. Максим Максимыч относится к тому разряду русских людей, которые обладают способностью воспринимать жизнь такой, какая она есть, которые абсолютно лишены критичного к ней отношения и чужды стремления в ней что-либо переделать, улучшить, подправить. Окружающая жизнь для таких людей — не повод для рефлексии, а место исполнения своего долга перед Богом, перед родиной, перед самим собой. В душе Максима



Максимыча живут неразложимыми четкие критерии добра и зла, которым он повинуетсЯ с той естественностью и простотой, с какой человек дышит воздухом. Его отличает инстинктивная убежденность в торжестве высшей справедливости и связанное с этой убежденностью умение примиряться со злом там, где нет возможности его устранения. В то же время Лермонтов, безусловно, далек от идеализации этого характера. Он указывает на определенную ограниченность внутреннего мира этого типа людей, на некоторую однообразность и бессодержательность их существования, на отсутствие в них глубоких духовных и умственных запросов. Но самое существенное заключается в том, что люди, подобные Максиму Максимычу, не в состоянии возвыситься до глубокого, объективного понимания окружающей их действительности, не могут произвести интуитивной оценки нравственного и духовного климата той жизни, в которой существуют. Их положительная самодостаточность, их уверенность в бытии в известной степени обусловлены духовной нечуткостью, неумением проникать в жизнь и видеть действительность в ее истинном свете.

Встреча главного героя романа с таким человеком, как Максим Максимыч, имеет в его характеристике важное значение. Оказавшись в обществе штабс-капитана, Печорин без особых усилий устанавливает с ним дружеские, доверительные и добросердечные отношения. И Максим Максимыч так же быстро проникается к Печорину ответным чувством. За пределами великосветского круга, в обществе старого вояки Печорин и в самом деле оказывается «славным малым», несмотря на то что их разделяет разница в возрасте, социальном происхождении, воспитании, образовании. С людьми простыми Печорин прост и сердечен, общается с ними на равных, без дистанции, без покровительственного тона и фамильярности. Это, во-первых, доказывает, что в Печорине не было ни озлобленности, ни кичливости, ни презрительного отношения к человеку, ни стремления преднамеренно унижать другого. А во-вторых, это означает и то, что многие отрицательные черты были привнесены в его душу пороками сформировавшей его среды. Подлинную красоту души Печорин улавливал, реагировал на нее и умел ее ценить.

Рядом с Максимом Максимычем проявляется скрытое качество Печорина: его укорененность в традиции народной жизни, его неожиданная внутренняя связанность с ней. В глубине души он оставался близок к простонародью. Лермонтов сумел подметить в герое времени, зараженном тоской бесцельного существования, глубокую связанность со стихией народной жизни. На фоне этого лермонтовского открытия еще более преступным кажется влияние высшего света, бесконечно калечащее и уродующее живую душу, от которого оказался несвободен

главный герой произведения (тема нерасторжимой связанности такого характера, как Печорин, с русской жизнью, займет центральное место в последней новелле «Фаталист»).

Пять лет спустя после истории с Бэлой двум бывшим приятелям суждено было встретиться вновь. Этой встрече и посвящена новелла «Максим Максимыч». Герой уже не тот, что был когда-то в одной из дальних крепостей Кавказа. Теперь Печорин, отправляющийся в Персию, совсем не чувствует связей с жизнью, о чем свидетельствуют краткие и отстраненные ответы героя на горячие и эмоционально сбивчивые расспросы Максима Максимыча. «*Мне пора*», «*еду в Персию и дальше*», «*я спешу*», «*благодарю, что не забыли*» — это всё, что слышит от своего бывшего «закадычного друга» штабс-капитан. «*Ведь сейчас прибежит*», — заявил в радостном волнении штабс-капитан своему попутчику, узнав, что Печорин прибыл во Владикавказ и остановился на ночлег у полковника Н. Это «сейчас» растянулось почти на сутки. Но от печоринского ли эгоизма и равнодушия это происходит?

Читатель, дочитавший роман до конца, знает, что Печорин уезжает в Персию с единственной целью: умереть. Знает и то, что герой больше не вернется в Россию, что его владикавказская встреча с Максимом Максимычем была предсмертной. До приятельских ли бесед и сладостных воспоминаний с фазанами и кахетинским было человеку, утратившему к земной жизни окончательный интерес и едущему сводить с ней свои счеты? С полным равнодушием Печорин расстается со своими дневниковыми записями. «*Что мне с ними делать?*» — спрашивал героя Максим Максимыч о его бумагах, которые он пять лет «таскал с собой», ни разу в них не заглянув. «*Что хотите*», — отвечал Печорин. Но ведь в этих бумагах — его сокровенные думы, его невысказанные мысли, его не узнанные светом чувства, его терзания, мучения и боль. В них — раскрытая тайна его одинокой души. И со всем этим герой расстается безучастно. «*Делайте с этим, что хотите*», — бросает он штабс-капитану из коляски, везущей его навстречу смерти. До дружеских ли тут излияний? Во время владикавказской встречи проявилась не столько душевная черствость Печорина, сколько известная душевная близорукость Максима Максимыча, оскорбившегося и не сумевшего понять душевного состояния своего друга, расценившего его поведение, как спесь гордого и самовлюбленного петербургского франта. «*Добрый Максим Максимыч*, — замечает рассказчик, наблюдавший их встречу, — *сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном!*»

Зачем же понадобилось Лермонтову уже практически умершего героя вновь сводить с его бывшим приятелем? Вторая встреча Максима Максимыча с Печориным вскрыла важную черту характера героя. Годы,

проведенные Печориным во время отставки в Петербурге, не развеяли его тоски и не вызвали изменений в его настроении. Он продолжал вести сокровенный, ведомый только ему диалог с бытием и на мучивший его вопрос ждать того ответа, без которого жизнь теряла для него всякий смысл. Даже инстинктивный страх, охватывающий любого человека при мысли о приближающейся смерти, не заставил Печорина пересмотреть своего отношения к жизни. Внутренний запрос героя оказался выше и сильнее *«милой привычки бытия»*. Везде и всюду Печорин остается последователен и до конца верен самому себе. Не найдя своего предназначения, соответствовавшего потеницалу души, он едет в Персию, чтобы найти где-нибудь по дороге свою кончину. Это позволяет утверждать, что в новелле «Максим Максимыч» обнаружили себя постоянство и бескомпромиссность души Печорина, так и не сумевшего найти после возвращения в столицу забвения своей тоски в каких-либо жизненных утехах. Печорин не смог ни забыться, ни развеяться, ни упроститься. Жизнь имеет свойство постепенно и незаметно опошлять человека, превращая под старость иных романтических героев (по меткому замечанию Печорина) *«либо в мирных помещиков, либо в пьяниц, — иногда в тех и других»*. Это как раз то, чего она так и не смогла сделать с главным героем лермонтовского романа. Верностью своей жизненной позиции, мужественным отказом изменить что-либо в своей индивидуальности и определяется то величие печоринской души, которое не может не ощущать всякий, кто обращается к строкам лермонтовского романа.

### «ФАТАЛИСТ»

Новеллой «Фаталист» Лермонтов завершает свой роман. В ней он ставит Печорина рядом с его двойником, сербом Вуличем, для того, чтобы при сопоставлении двух персонажей, оказавшихся рядом друг с другом, портрет героя времени приобрел необходимую законченность и завершенность.

Вводя печоринского двойника в повествование, Лермонтов, верный лаконичной манере своего письма, скупыми, но чрезвычайно выразительными штрихами создает его образ: *«Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждавшая на губах его, — все это будто согласовывалось для того, чтоб придать ему вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи. Он был храбр, говорил мало, но резко; никому не поверял своих душевных*

*и семейных тайн; вина почти вовсе не пил, за молодыми казачками <...> он никогда не волочился»*. Перед читателем — сильная, волевая личность, с самостоятельным взглядом на жизнь, живущая самодостаточной жизнью, очень напоминающая Печорина: *«проницательные глаза», «печальная, холодная улыбка»*, резкость суждений, храбрость, гордое одиночество, скрытность и замкнутость. Однако Вулич — не копия, а двойник Печорина. Он в чем-то повторяет Печорина, а в чем-то принципиально отличен от него.

И Вулич, и Печорин с величайшим риском для жизни участвуют в одном и том же по своей сути эксперименте. Они оба отваживаются испытать свою судьбу: один — на офицерской вечеринке, другой — во время захвата убийцы-казака. Однако делают они это по-разному и совсем различно проявляют себя в этом самоиспытании. Как известно, Вулич предложил собравшимся офицерам своеобразное разрешение завязавшегося спора о предопределении. Сняв со стенки первый попавшийся пистолет, он насыпал на полку пороха и приставил дуло к своему виску. Заряженный, как потом выяснилось, пистолет дал осечку, и Вулич остался в живых. Этот эксперимент становится для серба не столько разрешением отвлеченного метафизического вопроса, сколько поиском острых ощущений. *«Это лучше банка и штоса»*, — говорит он Печорину после пари, *«самодовольно улыбаясь»*.

Здесь необходимо сделать некое отступление. Ряд исследователей лермонтовского романа склонны преувеличивать значение темы предопределения в новелле. Как представляется, эта проблема в новелле самостоятельного звучания не имеет. Спор о предопределении является поводом к завязке действия. Философические вопросы не интересовали Печорина; его поиск находился совсем в другой области. Лермонтов создавал портрет личности, отмеченной глубокой потребностью осмысленного действия и четкого понимания своего предназначения. Ироничное отношение главного героя ко всякого рода «метафизике» заметно уже в «Княжне Мери». Описывая свою первую встречу с доктором Вернером, герой упоминает о разговоре, происшедшем в *«кругу шумной молодежи»*, который принял *«философско-метафизическое направление»*. *«Каждый был убежден в разных разностях»*, — отмечает Печорин в своем дневнике. И Вернер, и Печорин не принимали участия в споре и под конец высказали свои убеждения лишь в том, что человек однажды рождается и однажды умирает. *«Все нашли, что мы говорим вздор, а, право, из них никто ничего умнее этого не сказал»*, — заносит Печорин в дневник свое мнение о вечере метафизических прений. В «Фаталисте» Печорин неоднократно иронизирует по поводу самого понятия «предопределение». Иронизирует

вскользь, мимоходом, не считая нужным останавливать внимание на этом предмете больше, чем он того заслуживает. В ту ночь, когда Вулича убил казак, Печорин долго не мог заснуть. Наконец под утро он заснул, но вскоре был разбужен ударом кулака в окно. «...Видно, **было написано на небесах**, что в эту ночь я не высплюсь», — шутливо замечает по этому поводу Печорин. Далее он записывает в дневнике такую же ироничную фразу по поводу распространенного мусульманского поверья. Идя к месту, где засел пьяный убийца Вулича, Печорин выслушивает от офицеров новости ушедшей ночи с *«примесью разных замечаний насчет странного предопределения, которое спасло»* несчастного Вулича *«от неминуемой смерти за полчаса до смерти»*. Печорин подшучивает над простодушием офицеров и называет странным то предопределение, которое избавило Вулича от пули только лишь для того, чтобы продлить его жизнь еще на полчаса.

В чем действительно не сомневается Печорин, так это в том, что существует Высшая сила, которая ни в чем не сковывает человеческой свободы, но которая в то же время распространяет свою власть над бытием человека. Эта Высшая сила полагает конец земной жизни человека, и ее действие можно предугадать по некоторым внешним признакам. Так, в случае с Вуличем Печорин распознает ее по едва уловимому, характерному отблеску на лице своего оппонента: *«На лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться»*. Кажется, не сомневается герой и в бессмертии человеческой души. Нигде в романе Печорин не высказывается прямо и откровенно по поводу этого вопроса, но было бы странно слышать из его уст признания подобного рода. Однако есть глухие намеки, говорящие в пользу сделанного предположения. Когда Печорин и доктор Вернер ехали к месту дуэли, между ним и его секундантом произошел разговор, который закончился недосказанной мыслью героя. *«Во мне два человека»* — признается Печорин доктору, — *один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...*» Здесь герой внезапно обрывает свою речь и обращает взор своего собеседника на три приближающиеся фигуры. Нетрудно реконструировать недосказанную мысль Печорина. Участь «второго человека» — иначе говоря, души человеческой, не может быть приравнена к участи «первого человека», то есть к участи человеческого «я», которое реализует себя в земной жизни. Если для «первого человека» смерть неизбежна, то «второго», судя по имеющемуся в речи Печорина противопоставлению, ожидает нечто совершенно иное. Разумеется, недосказанная мысль

героя не может быть основанием для каких-либо окончательных выводов, но игнорировать ее тоже не следует.

Следует отметить также, что новелла «Фаталист» — одна из органичных частей лермонтовского романа. В своем внутреннем построении она подчиняется общим законам произведения в целом, ничем не выделяясь из него. Печорин здесь, как и в других новеллах, попадает в определенное человеческое окружение, и в тех действенных связях, которые завязываются у него с персонажами очередной новеллы, а не в отвлеченных умствованиях проявляет себя его душа. Попытки навязать новелле «Фаталист» какой-то исключительный философский смысл останутся неудачными, надуманными и нарушающими художественную целостность лермонтовского романа.

Итак, оба героя участвуют в одном и том же эксперименте. Как было отмечено, для Вулича игра со смертью превращается в поиск острых ощущений. Совсем иначе, нежели Вулич, ведет себя Печорин в той ситуации, когда ему приходится рисковать жизнью. Во-первых, в его эксперименте отсутствует элемент игры. Когда в уме героя мелькает мысль «подобно Вуличу испытать судьбу», он не только ни с кем не составляет пари, но даже никому не высказывает своей идеи. Ему в отличие от Вулича не нужен зритель. *«Господа, я вас прошу не трогаться с места! — сказал Вулич, приставив дуло пистолета ко лбу. Все будто окаменели»*. Печорин далек от тайного желания своего двойника проявить власть над собравшимися, он даже скрывает от участников захвата казака истинные мотивы своего поступка. *«Погодите, я его возьму живого»*, — говорит герой майору после того, как, подобно Вуличу, *«вздумал испытать судьбу»*. Во-вторых, в Печорине не было той бездумности по отношению к таинству смерти, которая присутствовала в Вуличе. Оказываясь перед «роковым» окном, в которое нужно было прыгнуть с риском для жизни, Печорин признается себе: *«Сердце мое билось сильно»*. А после удавшейся операции по захвату вооруженного убийцы-казака добавляет: *«Офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем!»*

Проведенный эксперимент обнаружил существенную разницу между двумя похожими друг на друга сыновьями одной эпохи. Он показал, что Печорин не боится смерти вовсе не потому, что жизнь не дорога ему. Напротив, он чуток к каждому мгновению жизни, ибо слишком хорошо чувствует и ценит ее неповторимость. В своем дневнике он признается в том, что глупо создан, ибо ничего не забывает. Для Вулича же существующая жизнь является не более чем игрой, а самая игра — настоящей, подлинной жизнью. Он может в разгар смертельного поединка с чеченцами хладнокровно доигрывать начатую до схваки партию в вист и под свист пуль рассчитывать за свой



проигрыш в карты. А может и самоубийство хладнокровно превратить в некую новую игровую забаву. При всей своей тоске от бесцельности существования Печорин не может свести свою жизнь к бравурной игре со смертью. Он не способен превратить эту игру, как Вулич, в некую самоцель, в своеобразное средство спасения от скуки. Будучи отправленным на Кавказ, герой и в самом деле, подобно своему двойнику, питал некоторую надежду на то, что *«скука не живет под чеченскими пулями»*. Но он никогда не стал бы, подобно Вуличу, искусственно создавать тех эффектов, которые обновили бы в нем притупившееся чувство жизни. Печорин для этого слишком глубок, слишком серьезен, слишком целомудрен в своем отношении к жизни. Его врожденная решимость, проявляемая в готовности в любую минуту перейти грань жизни и смерти, никогда не смогла бы превратиться в бесполезный, неоправданный риск, в некий фарс, рассчитанный на чью-то реакцию. Печорин никогда не опускался до уровня бесшабашной игры с жизнью. Его неизбывная грусть и томительная скука нигде не доводят его до преступного легкомыслия. В его положении, под сокрушительным гнетом тоски бесцельного существования так соблазнительно и так естественно было бы отдаться во власть бездумного и легковесного времяпрепровождения. Но даже под постоянным гнетом неизбывной грусти Печорин органически не способен, как Вулич, закончить свою жизнь игрой. Если он и не нашел своего предназначения в жизни, то и превратиться в циника, подобного Вуличу, он не в состоянии.

Вводя образ серба Вулича в финал своего романа, Лермонтов создал тот контрастный фон, на котором преждевременная смерть Печорина перестает казаться безответственной игрой с жизнью. Сравнением с Вуличем Лермонтов отклонял от Печорина возможные обвинения в легковесной игре с жизнью и выделял в личности главного героя своего произведения черты неподдельного трагизма.

И еще одно замечание. В этой новелле, которой завершается печоринский дневник, автором уточняется и углубляется диагноз болезни главного героя произведения. При завершении романа, когда читатель уже познакомился с личностью Печорина, Лермонтову важно было подчеркнуть, что Печорин — явление, возникшее на почве российской действительности, что в его характере не было космополитизма и что его тоска есть порождение русской жизни. *«А всё, чай, французы ввели моду скучать?»* — спрашивал Максим Максимыч, предполагая, что Печорин перенял у иностранцев моду на «разочарование и скуку». *«Нет, англичане»*, — отвечал штабс-капитану повествователь. В своем романе Лермонтову необходимо было провести четкую грань между печоринской болезнью и английской модой на скуку, носителем которой

в романе является серб Вулич. При исследовании печоринской болезни Лермонтов не мог не сказать о том, что она была вызвана отнюдь не оторванностью от родной почвы, а, напротив, укорененностью в ней, что в ней не было и тени подражательности.

Роман «Герой нашего времени» аккумулировал в себе все грани и стороны лермонтовского таланта. В нем нашли отражение и идеальное художественное воплощение все наиважнейшие мотивы его творчества. В этом романе Лермонтов наиболее полно, без остатка выразил самого себя, достиг наивысшей точки в своей литературной деятельности и завершил творческую миссию, возложенную на него. Ее содержание заключалось отнюдь не в создании портрета личности периода безвременья, возникшего в русской истории после крушения идей декабризма. Герой лермонтовского романа не вмещается в те рамки человека эпохи николаевской реакции, которыми ограничивал его Герцен. Личность Печорина нельзя считать фотографическим отпечатком кризисной эпохи, утратившей на время перспективу исторического развития. Печоринская тоска для этого слишком глубока. Она неизлечима прививкой какого бы то ни было исторического оптимизма. В своем романе Лермонтов изобразил личность, изуродованную отнюдь не особенностями николаевской действительности. Печорину, в сущности, катастрофически недостает от окружающей его жизни одного только основополагающего начала, отсутствие которого губительно отражается на человеческой душе в любое историческое время. Ему не хватает в ней проявлений Любви, понимаемой в высшем смысле этого слова. Той Любви, которая присутствует в мире на правах божественного дара, которая в равной мере доступна всем и каждому, но которая посещает лишь тех, кто всеми силами души взыскует ее. Той таинственной Любви, которая, подобно откровению, посещает сердце человека, просвещает ум его и постепенно меняет самое существо его жизни, одушевляет все его поступки и озаряет его существование особым смыслом. Той Любви, которая реализует себя в земных, конкретных и простых делах, но которая вместе с тем возносит ее носителя к тому бытию, над которым не властно время. Наконец, той Любви, которая сопрягает личность с тайной человеческого существования.

В тех сферах, в которых вращается Печорин, будь то «водяное» общество, круг «честных контрабандистов» или же собрание русского офицерства, жизнь, как частная, так и общественная, не одушевлена основополагающим началом такой Любви. Она бессодержательна, поверхностна и разобщена. Не содержа в себе духовной целостности, она покоится на началах человеческого эгоизма и себялюбия. В ее размеренной и мертвящей обыденности, постепенно убивающей в человеке



живую душу, совершенно не остается места высокому идеалу. Печорин, не находя в себе силы противостоять духу времени и общему направлению жизни, не считая для себя возможным выстраивать модель замкнутого, самодостаточного существования, убивает в себе лучшие качества, так как не находит им в окружающей его действительности ни поддержки, ни должного применения. Добрые задатки героя, не нашедшие условий для реализации, не встретившие со стороны жизни подкрепления для своего развития и по этой причине загнанные глубоко внутрь, делают из него нравственного калеку. Герой постоянно убеждает себя в том, что в подавлении лучших сторон своей души, в «насыщении своей гордости» и заключается главное умение жить. Но это подавление своей природы, эта насильственная прививка индивидуализма делает его глубоко несчастным человеком. Везде и всюду сквозь принудительный индивидуализм прорывается в Печорине естество души, жаждущей, вопреки выработанным поведенческим принципам, хотя бы единичного поступка Любви.

История печоринской души позволяет сделать вывод о том, что пребывание в действенном бескорыстии, имеющем высшую оправданность и жизненную целесообразность, является одной из самых насущных и самых неистребимых потребностей человеческой души. Судьбой своего героя Лермонтов выражал справедливую мысль о том, что насильственное подавление индивидуалистическим началом того бескорыстия, которое является неотъемлемой частью человеческой природы, бесконечно уродует человеческую личность. Встав на этот путь, последовательно осуществляя его, человек обрекает себя на духовную гибель и завершает свое бесцельное существование столь же бессмысленным умиранием.

Вместе с тем героем своего романа, неисцелимо тоскующим в пустоте жизни от вынужденного бездействия, поэт выразил глубокую скорбь о горестном состоянии российского общества, в котором не нашлось места для личности, наделенной свыше недюжинными задатками. Жизнь, окружающая Печорина, не содержит в себе божественного дара Любви, не согрета присутствием ее вечного тепла, не имеет в себе высшей оправданности. Главный герой произведения мучительнее других переживает гнетущую опустошенность жизни, холод и бессмысленность, пронизывающие все ее сферы. Однако противостоять общему безблагодатному укладу окружающей его действительности герой не в состоянии. Он беззащитен, духовно безоружен перед ней, не может противопоставить общему укладу жизни опыт своего личного существования. Своим героем, не защищенным изнутри от духовной несостоятельности окружающей жизни, Лермонтов как бы проверял русскую действительность на присутствие в ней той Любви, которая приобща-

ет личность к вневременным ценностям и привносит высшую умиротворенность в ее существование. Вывод писателя безутешен: моральная изуродованность такой личности, как Печорин, свидетельствует о том, что русская действительность, не в частных проявлениях, а в своей целостности, по сути своей пуста и бессодержательна. Она не содержит в себе начал высшей Любви, оправдывающих бытие человека, не может наполнить жизнь личности высоким смыслом. Это и есть та самая болезнь, на которую хотел указать Лермонтов обществу своим произведением и о которой упоминал в предисловии к своему роману.

В то же время роман «Герой нашего времени» — произведение, в котором сконцентрировалась глубоко личная драма самого поэта, не обретшего, как и Печорин, гармоничных отношений со своим временем. Печорин, без сомнения, есть самый задушевный персонаж лермонтовского творчества. В печоринской судьбе в известном смысле отобразилась судьба самого Лермонтова, столь же открытого миру и столь же незащищенного от его воздействия. Однако исповедальность романа, определенная интимная близость героя к его создателю нисколько не снижают и не обесценивают той объективной правды, которая содержится в лермонтовском произведении. Сверхчуткой душой своей Лермонтов обнаружил в пределах российского бытия опасный мистический провал, образовавшийся в нем по причине утраты высшей Любви, которая наполняет особым смыслом жизнь как отдельной личности, так и всего общества в целом, и судьбой своего героя попытался указать на этот провал русскому обществу, отрезвить русского человека от присущей ему великодержавной самоуверенности.

Ход времени подтвердил правоту безотрадного лермонтовского взгляда на российскую действительность. В XX веке Россия пережила страшное, небывалое разрушение, имевшее поистине апокалиптический размах. Причины происшедшей трагедии очевидны: жизнь российского общества к рубежу веков духовно выхолостилась и опустошилась, морально деградировала и нравственно распалась. В ней практически не осталось места для той высшей Любви, которая является гарантом ее несокрушимой целостности и подлинного благоденствия. Лермонтов стоял у истока этого опасного заболевания. Своим произведением он поставил неутешительный диагноз российскому обществу, которого никто из современников не понял. Вне всякого сомнения, создавая свой бессмертный роман, поэт не просто обогащал и развивал русскую литературу, а выполнял высокое служение Истине, нес нелегкое послушание, возложенное на него промыслом Божиим (характерно, что духовное неблагополучие российской жизни, вызвавшее глубокую грусть и заставившее задуматься о судьбе России, Лермонтов ощутил уже на самой

заре своей творческой деятельности. Эта его грусть и его тяжелое раздумие нашли свое выражение в стихотворении «Предсказание». Написанное поэтом в возрасте 16 лет произведение содержит в себе пророческое указание юного Лермонтова на то грядущее ниспровержение устоев российской жизни, которое претерпела Россия в годы революции).

На протяжении всего творческого пути Лермонтов оставался наедине с нелегкой думой о судьбе личности в России. До конца своих дней он мучился вопросом о жизненном пути человека. Поэт справедливо полагал, что подлинное самосознание нации определяется вовсе не ее историческими свершениями и эпохальными завоеваниями. Нравственная и духовная состоятельность любого общества определяются совершенно другим показателем: тем местом и той ролью, которые в нем обретает личность. В «Герое нашего времени» Лермонтов не дал готовых решений и ответов, имевших сиюминутный характер, но выразил нечто большее: острую боль за человеческую душу, за ее чрезвычайно легкую ранимость и почти детскую беззащитность, за то немое и безответное страдание, которое появляется в ней от нереализованной жажды высокого служения. Одним из первых русских писателей он сказал о том, что в человеческом действии, пронизанном началом подлинной Любви и имеющем высшую оправданность, заключается самая насущная потребность человеческого духа. Неутоление этой потребности налагает мрачный отпечаток на человеческую жизнь, уродует человеческую душу и оборачивается для личности непоправимой трагедией. В этом исключительном внимании, которое проявлял поэт к человеческой личности, в трепетном, глубоко сочувственном отношении к ее хрупкому внутреннему миру, в ответственности человека за свое предназначение перед неповторимым, бесценным даром бытия и заключаются как самобытность, так и непреходящее значение лермонтовского романа «Герой нашего времени».



## СОДЕРЖАНИЕ

От автора .....	5
ДРАМА БЫТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО (Лирика).....	7
ВЕХИ ДУХОВНОГО ПУТИ (Поэмы).....	101
Священный дар жизни («Черкесы»).....	104
Неумолимая трагедийность бытия («Кавказский пленник») .....	111
Диалектика человеческого преступления («Преступник») .....	118
Жестокий обычай и обычная жестокость («Каллы»).....	126
Аспекты понятия «вольность» («Последний сын вольности») ....	132
Прозаичность романтического героя («Ангел смерти»).....	139
Истоки и скромная красота любви-сострадания («Литвинка») ...	145
Коварные ловушки романтизма («Хаджи Абрек»).....	152
Неувядаемое величие христианской любви («Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»).....	160
«Великий живописец русского быта» («Тамбовская казначейша») .....	169
Личность перед лицом демонизма («Демон») .....	179
Бескорыстие и высшая примиренность как итог неудавшегося бытия («Мцыри») .....	259
АСПЕКТЫ РЕЛИГИОЗНОСТИ (Драма «Маскарад») .....	281
ПОСТИЖЕНИЕ ОБРАЗА (Роман «Герой нашего времени») .....	299
«Тамань».....	303
«Княжна Мери» .....	305
«Бэла» .....	322
«Максим Максимыч» .....	327
«Фаталист».....	330

Научное издание

**Игумен Нестор (Кумыш)**  
**ТАЙНА ЛЕРМОНТОВА**

Редактор *В. С. Кизило*

Корректоры *К. В. Белецкая, Л. А. Макеева*

Технический редактор *Е. М. Денисова*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать 00.00.2011.

Формат 60 × 90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Усл. печ. л. 21,25. Тираж 000 экз. Заказ №

Филологический факультет

Санкт-Петербургского государственного университета.

199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Издательства СПбГУ.  
199061, Санкт-Петербург, Средний пр. В.О., д. 41.