

Б.Т. УДОДОВ

A decorative flourish consisting of a series of interconnected loops and scrolls, framing the text below.

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ

Б. Т. УДОДОВ

М.Ю.ЛЕРМОНТОВ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ
И ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ВОРОНЕЖ 1973

*Печатается по решению Ученого совета
филологического факультета
Воронежского ордена Ленина
государственного университета
им. Ленинского комсомола
от 10 мая 1971 г.*

Рецензенты:

*канд. филол. наук А. И. Журавлева,
канд. филол. наук В. Н. Турбин*

ВВЕДЕНИЕ

Личность и творчество М. Ю. Лермонтова, видимо, никогда не перестанут удивлять и волновать своей феноменальной исключительностью и в то же время глубокой человечностью. Писатель весь как бы соткан из противоположностей. Он классически прост и необычайно сложен, глубоко противоречив и вместе с тем поразительно целен, ясен и загадочен одновременно.

История изучения жизни и творчества Лермонтова изобилует не только столкновением противоположных взглядов, точек зрения и оценок, но и периодически вспыхивающими ожесточенными полемиками, появлением время от времени сенсационных версий, гипотез, концепций и находок. Постижение тайн биографии и бессмертных произведений поэта сопровождается нередко бушеванием эмоций и страстей, вроде бы противопоказанных строгой науке. Обсуждения и дискуссии нередко выплескиваются за узкие пределы ученых кабинетов. В высоких академических учреждениях собираются экстренные заседания. Так было, например, в 1892 г., когда в императорской Академии наук рассматривался вопрос об основном, «каноническом» тексте поэмы «Демон». Так было на заседаниях специальных комиссий Института русской литературы Академии наук СССР в 1958 и 1966 гг., когда обсуждался вопрос о новых версиях дуэли и смерти великого поэта.

О загадочности гения и произведений Лермонтова говорил еще В. Г. Белинский. В своей статье о «Герое нашего времени» критик отмечал: «В этом романе... есть что-то неразгаданное, как бы недоговоренное...»¹. А меньше чем через год он почти то же самое заметил и о другом вершинном произведении поэта — «Демоне». В статье о стихотворениях Лермонтова великий критик писал: «Демон» Пушкина... остался у нас вечным гостем и с злою насмешливою улыбкою показывается то тут, то там... Мало этого: он привел другого демона, еще более страшного, более неразгаданного...»².

С тех пор поколения критиков, литературоведов неизменно отмечали загадочность многих лермонтовских творений, обстоятельств его жизни и смерти, особенностей его личности и характера. Редактор дореволюционного академического Полного собрания сочинений М. Ю. Лермонтова проф. Д. И. Абрамович, подытоживая усилия предшествующих исследователей приблизиться к подлинному Лермонтову, во вступительной статье к изданию писал: «...разноречивые суждения о характере и сущности поэзии Лермонтова — лучший показатель того, сколько загадочного, неясного и спорного в многогранной душе поэта»³.

А еще раньше А. Блок в рецензии на книгу Н. Котляревского о Лермонтове с горечью констатировал: «Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток». И тут же Блок, уподобляя лермонтовское творчество заветному кладу, выразил свои надежды в таких образных словах: «Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уже зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов»⁴.

Качественно новый этап в изучении Лермонтова наступил после Великой Октябрьской революции, когда творчество поэта стало подлинно всенародным достоянием, раскрываясь

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч. в 13 томах, т. IV, М., 1951, стр. 267.

² Там же, стр. 525.

³ Д. И. Абрамович. М. Ю. Лермонтов. В кн.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. V, СПб., 1913, стр. СХХVIII.

⁴ Александр Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 5, М.—Л., 1962, стр. 27.

все в новых и новых гранях своего неисчерпаемого содержания. Один из основоположников советского лермонтоведения Б. М. Эйхенбаум, осмысливая задачи подлинно исторического, научного исследования лермонтовского наследия в новых условиях, писал: «А. Блок был прав, заговорив о «кладе» и «шифре»: Лермонтов действительно зашифрован — и, конечно, не случайно. Его письма, очевидно, уничтожали, а в своих письмах, дневниках старались не распространяться о нем. Мало того: Лермонтов и сам зашифровал свои произведения, либо избегая ставить в заглавиях своих стихотворений имена лиц, к которым они обращены... либо говоря намеками»⁵. Ученый отмечал тогда, что «ни живой образ Лермонтова, ни его творческий путь не получили... достаточно полного исторического освещения, несмотря на многообразные истолкования» и что «смысл многих и очень важных произведений Лермонтова... остается темным»⁶.

В последующие десятилетия советскими лермонтоведами было немало сделано для воссоздания подлинно «живого образа» поэта. Были находки, открытия интересных фактов, документов, рукописей, появлялись разнообразные по жанру научные исследования, в которых рассеивались легенды либерально-буржуазного академического лермонтоведения, устанавливалось подлинное место и значение Лермонтова в истории развития русского литературно-общественного движения.

И тем не менее Лермонтов по-прежнему оставался во многом явлением загадочным. В связи с выходом в 1957 г. первого советского академического издания Сочинений Лермонтова М. Ашукина в своей рецензии писала: «Поэтическое наследие Лермонтова таит еще множество загадок, для разрешения которых зачастую не хватает самых необходимых отправных сведений»⁷. Через несколько лет эту мысль подтвердила Н. А. Любович, отмечавшая: «Нет другого великого русского писателя, в творчестве которого для нас оставалось бы столько загадочного или ложно-истолкованного, как у Лермонтова»⁸. В вышедшей к 150-летию со дня рождения

⁵ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. «Литературное наследство», т. 43—44, М., 1941, стр. 5.

⁶ Там же, стр. 3.

⁷ М. Ашукина. Серьезные недостатки академического издания Лермонтова. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 221.

⁸ Н. А. Любович. О пересмотре традиционных толкований некоторых стихотворений Лермонтова. В кн.: «М. Ю. Лермонтов. Сборник статей и материалов». Ставрополь, 1960, стр. 81.

поэта книге Эммы Герштейн говорилось: «В истории жизни и гибели Лермонтова есть какая-то тайна. Белые листы, корешки вырезанных страниц, письма с оторванным концом — вот что мы находим в рукописях, в которых говорится о судьбе поэта»⁹. В академическом юбилейном сборнике того же года, посвященном творчеству Лермонтова, один из авторов отмечал, что и сейчас, «при чтении даже лучших статей и книг неизменно возникает ощущение, будто в творчестве великого поэта еще не прояснено нечто очень существенное»¹⁰.

Этот перечень раздумий исследователей о загадочности и непроясненности многих сторон творческой биографии поэта можно было бы еще долго продолжать¹¹. Но и без того ясно, как обманчива кажущаяся на первый взгляд строгая простота и классическая ясность облика нашего поэта.

И все же сравнительно недавно прошедший 150-летний юбилей М. Ю. Лермонтова, заставивший, как обычно, оглянуться и подвести некоторые итоги, показал, что советское лермонтоведение не стоит на месте. Несмотря на многочисленные еще пробелы и недочеты в изучении Лермонтова, его эпохи, биографии, творчества, современного ему историко-литературного процесса, имеются здесь и существенные приобретения, прочные завоевания. Опираясь на традиции, заложенные старшим поколением советских лермонтоведов (Н. Л. Бродским, Б. М. Эйхенбаумом, С. Н. Дурьлиным, Л. П. Семеновым и др.), в советской литературной науке работает значительный отряд энтузиастов-лермонтоведов, объединяемых общими научными интересами, работой в лермонтовских семинарах, традиционных лермонтовских конференциях, в лермонтовской группе Института русской литературы АН СССР и т. п. Как справедливо отмечал Д. Е. Максимов, «в советской науке складываются едва наметившиеся в революционной России коллективные формы изучения Лермонтова... Знания о Лермонтове накапливаются уже не разрозненными усилиями инакомыслящих, а в научных трудах и спорах людей, объединенных в большинстве своем общими

⁹ Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. М., 1964, стр. 5.

¹⁰ А. Гуревич. Проблема нравственного идеала в лирике Лермонтова. В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814—1964». М., 1964, стр. 149.

¹¹ См.: И. Е. Усок. Внутренние противоречия лирического героя Лермонтова. В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества». Орджоникидзе, 1963, стр. 160; А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 100—101, и др.

идейными позициями, а во многих случаях и организационной связью»¹².

Трудно, практически невозможно охарактеризовать все посвященные Лермонтову сборники, книги, монографии, статьи, появившиеся в последние 10—15 лет, в пред- и послеюбилейные годы. Даже простое, сколько-нибудь полное перечисление их составило бы внушительный перечень имен исследователей разных поколений¹³.

Современные исследователи Лермонтова, несмотря на значительные трудности объективного порядка (например, скудость документально-биографических, рукописных, мемуарно-эпистолярных и прочих материалов), располагают солидным научным фундаментом для дальнейшего приближения к сущности феномена лермонтовского гения. Этот фундамент складывается из выдержавших испытание временем лермонтовских томов «Литературного наследства»¹⁴ и ряда сборников; из отдельных капитальных трудов типа научной лермонтовской биографии Н. Л. Бродского (к сожалению, незавершенной)¹⁵, монографии Е. Н. Михайловой о прозе Лермонтова¹⁶; некоторых (немногочисленных) биобиблиографических справочных материалов¹⁷; научно выверенных текстов лермонтовских произведений в авторитетных академических и иных изданиях (при этом нельзя не заметить, что до сих пор у нас нет полного академического собрания сочинений поэта).

¹² Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова. «Русская литература», 1964, № 3, стр. 5.

¹³ Среди этих современных исследований связанных с лермонтоведением здесь можно было бы назвать работы С. А. Андреева-Кривича, И. Л. Андроникова, В. А. Архипова, В. К. Богомолец, В. Э. Вацура, Б. С. Виноградова, Э. Г. Герштейн, М. И. Гиллельсона, Д. А. Гиреева, Т. П. Головановой, К. Н. Григорьяна, А. М. Гуревича, А. М. Докусова, А. И. Журавлевой, А. А. Жук, И. Я. Заславского, Т. А. Ивановой, Н. А. Любович, Д. Е. Максимова, В. А. Мануйлова, Э. Э. Найдича, Е. М. Пульхритудовой, А. Л. Рубанович, Е. Е. Соллертинского, В. Н. Турбина, М. М. Уманской, И. Е. Усок, А. В. Федорова, У. Р. Фохта и др.

¹⁴ «Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов», т. 43—44, М., 1941; «Литературное наследство. М. Ю. Лермонтов», т. 45—46, М., 1948; «Литературное наследство. Пушкин. Лермонтов. Гоголь», т. 58, М., 1952.

¹⁵ Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, т. I, 1814—1832, М., 1945.

¹⁶ Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957.

¹⁷ К. Д. Александров и Н. А. Кузьмина. Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений. Под ред. В. А. Мануйлова, т. I, М.—Л., 1936; Описание рукописей и образительных материалов Пушкинского дома. II. М. Ю. Лермонтов. М.—Л., 1953; Э. Э. Найдич. М. Ю. Лермонтов. Рекомендательный указатель литературы... Л., 1964, и др.

Говоря об особенностях лермонтоведческих работ последних лет, прежде всего следует указать на разнообразие представленных ими жанров научного исследования. В каждом из этих жанров по-своему проявляется тенденция к углублению и совершенствованию исследовательских принципов и приемов, характерная для современного советского литературоведения.

Далеко за пределы собственно лермонтоведения шагнули широко известные работы И. Л. Андроникова. Собранные недавно в один монументальный труд¹⁸, читаемые с одинаковым интересом как специалистами, так и всеми, кто хоть в какой-то мере интересуется литературой, «исследования и находки» И. Л. Андроникова воссоздают необыкновенно живой, многогранный образ гениального поэта. Эта удивительная, уникальная книга объединяет в себе качества самого серьезного научного исследования с образцами подлинно художественного рассказа, обаяние которого в значительной мере обусловлено живым человеческим обликом рассказчика, одержимого любовью к Лермонтову, поистине лермонтовской страстью к поиску.

В ином жанре выступает В. А. Мануйлов. Его книги, монографии, редактируемые им сборники, заключенные в подчеркнуто объективные рамки документальных исследований и важнейших материалов к ним, стали настольными книгами всех занимающихся изучением Лермонтова¹⁹. Все они основаны на исследовании огромного биографического и творческого материала, строго выверенного, систематизированного и научно обобщенного. Без этих работ современное лермонтоведение просто немыслимо, оно было бы в чем-то существенно иным, во многом и несомненно обедненным.

Книга Д. Е. Максимова «Поэзия Лермонтова»²⁰ отличается по своему характеру от исследований как И. Л. Андроникова, так и В. А. Мануйлова. Она написана в особом, свой-

¹⁸ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964. Книга переиздавалась дважды — в 1967 и 1968 гг.

¹⁹ В. А. Мануйлов. Лермонтов. В кн.: История русской литературы, т. VII, М.—Л., 1955, стр. 263—378; В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Под ред. В. А. Мануйлова. Л., 1960; В. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.—Л., 1964; Сб. «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». Составление, подготовка текстов, вступ. статья и примеч. М. И. Гиллельсона и В. А. Мануйлова, М., 1964; В. А. Мануйлов. Лермонтов в Петербурге. Л., 1964; его же. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966, и др.

²⁰ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964.

ственным только ей ключе. Составленная из статей, появлявшихся в разные годы, книга охватывает по существу все стороны творчества поэта, но прежде всего его поэтические жанры. В ней нет обилия фактических данных, сколько-нибудь развернутых биографических характеристик; это книга о творчестве поэта и составляющих его элементах. В ней много удивительно тонких наблюдений, метких суждений, глубоких выводов. А самое главное, за ними всегда стоит, чувствуется, не только приведенный в книге материал, но и опущенные в «подтекст» подробности и детали огромной предварительной работы, что делает исследование Д. Е. Максимова особенно весомым и убеждающим.

Среди работ последних лет своей историко-литературной и теоретической масштабностью выделяется исследование У. Р. Фохта «Романтизм и реализм в творчестве Лермонтова»²¹. Оно естественно вписывается в другие работы автора, посвященные проблемам типологии художественных методов и направлений в русской литературе XIX в. В работах У. Р. Фохта отчетливо проявилась важная тенденция современного лермонтоведения к выходу на простор широких историко-литературных обобщений и теоретических выводов.

Эта же тенденция, проявившаяся, однако, глубоко самобытно, характерна для книг К. Н. Григорьяна и В. А. Архипова²². Оригинальные, хотя и не бесспорные концепции художественного метода зрелого Лермонтова, развиваемые авторами, получили широкий отклик, вызвали значительное оживление в развитии лермонтоведения на современном его этапе. Если традиционно считалось, что творческая эволюция Лермонтова шла «по восходящей» прямой — «от романтизма к реализму», то названные исследователи одними из первых усомнились в справедливости этой формулы применительно к Лермонтову. Если У. Р. Фохт, признающий своеобразное переплетение в творчестве поэта реалистических тенденций с элементами романтизма, в конечном своем выводе утверждает: «Анализ поэм и прозы Лермонтова... позволяет заметить, что развитие его творчества безусловно шло от романтизма к реализму»²³, то К. Н. Григорьян отстаивает

²¹ См. в кн.: У. Фохт. Пути русского реализма. М., 1963, стр. 148—225.

²² К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм. М.—Л., 1964; Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., 1965.

²³ У. Фохт. Пути русского реализма, стр. 222. Разрядка в цитируемых текстах, кроме особого оговоренных случаев, вся моя.

свое мнение о том, что Лермонтов был и оставался до конца дней своих романтиком. В. А. Архипов же склонен считать, как и некоторые другие лермонтоведы, что Лермонтов в своем развитии шел к синтезу романтизма и реализма.

Спор о творческом методе Лермонтова является в настоящее время одной из центральных проблем лермонтоведения. В русле этих споров написана интересная монография М. М. Уманской²⁴. Автор рассматривает спорную проблему в единстве историко-литературных и литературно-теоретических ее аспектов, что позволяет говорить о современном подходе к исследуемому материалу. Естественно, в книге, посвященной столь острому вопросу, далеко не все бесспорно, но в целом направление представляется плодотворным.

Заслуживают внимания преемственно связанные между собою две книги А. Л. Рубанович. В них исследовательница затрагивает широкий круг вопросов, объединяемых, однако, стремлением вскрыть эстетическую сущность творческого метода Лермонтова, основных его принципов художественного освоения действительности. Автор при этом утверждает: «Сочетание романтизма и реализма в литературном наследии Лермонтова закономерно, обусловлено его эстетическими принципами»²⁵. О тайне «лермонтовского сплава романтизма и реализма»²⁶ говорит исследовательница и в своей более поздней работе. В книгах А. Л. Рубанович немало интересных наблюдений, аргументированных заключений, хотя есть в них и некоторые «преувеличения от увлечения». Так, исследовательница пытается доказать, что Лермонтов во многом предвосхитил философские взгляды Фейербаха и чуть ли не основу эстетической концепции Чернышевского²⁷.

Следует особо сказать о работе, знаменующей собою научный жанр в лермонтоведении с весьма своеобразной судьбой. Я имею в виду книгу А. В. Федорова о Лермонтове и его литературных современниках²⁸. В дореволюционную пору сопоставление творчества Лермонтова с творчеством западноевропейских и русских писателей культивировалось необыкновенно широко. Однако, как правило, работы этого плана

²⁴ М. М. Уманская. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971.

²⁵ А. Л. Рубанович. Проблема мастерства М. Ю. Лермонтова-поэта. Иркутск, 1963, стр. 25.

²⁶ А. Л. Рубанович. Эстетические идеалы М. Ю. Лермонтова. Иркутск, 1968, стр. 188.

²⁷ См. там же, стр. 183, 185—187 и др.

²⁸ А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.

страдали поверхностностью сопоставлений, выхватыванием из контекста произвольно сближаемых мотивов, деталей, разного рода параллелей, в результате чего все лермонтовское творчество рассматривалось как плод «заимствований» и «влияний».

В советском лермонтоведении компаративистская методология подверглась справедливой критике и осуждению. Но в итоге оказалась в какой-то мере скомпрометированной и сама идея сопоставительного изучения творчества двух более или менее близких по духу писателей. А. В. Федоров как бы восстанавливает в правах, реабилитирует эту идею, доказывая полноправность «проблемы «влияния» в ряду других важных проблем литературоведения и вместе с тем необходимость совсем иной ее постановки, чем та, с которой мы привыкли сталкиваться»²⁹. Ученый исходит из понятия «определяющих связей» между литературными явлениями, исключая случайные и механические сопоставления без учета идейно-художественной природы сравниваемых произведений, индивидуального своеобразия художественных систем сравниваемых писателей. В этом плане А. В. Федоров во многом заново, по-настоящему свежо рассматривает творческие связи Лермонтова с русскими и зарубежными писателями — Пушкиным, Грибоедовым, Шиллером, Байроном и некоторыми другими.

Разумеется, указанные наиболее характерные работы не лишены тех или иных своих недостатков. Их совокупность убеждает в особой необходимости в настоящее время четких методологических принципов и позиций, углубленного теоретического осмысления всех, даже частных историко-литературных проблем. В этом сказывается «дух времени». В настоящее время, пожалуй, мало кто будет возражать против теории и ее определяющего значения в научных исследованиях. Разногласия начинаются по вопросу о конкретных путях дальнейшего углубления теории, методологии и методики литературоведческих работ. Все настойчивее раздаются голоса о необходимости приближения «традиционного» литературоведения к «точным» наукам, о внедрении в него новейших методов — теории информации, кибернетики, математической логики, структурной лингвистики, семиотики и пр. При этом традиционным литературоведческим методам как излишне «субъективным», «интуитивным» и «психологичным»

²⁹ Там же, стр. 13.

противопоставляется объективность и точность новых, в частности структурных методов.

Как показывают первые опыты, современные структурные методы могут с успехом применяться в литературоведении при рассмотрении определенных уровней явлений и процессов литературы как искусства. Так, в известных работах Ю. М. Лотмана немало внимания уделяется и содержательной стороне тщательно исследуемых элементов художественных структур. Однако даже в этих лучших пока образцах структурного анализа ускользывает нечто существенное, если не самое главное — идейно-эстетическое, неповторимо индивидуальное начало в произведении искусства.

Показательна в этом отношении глава из книги Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста», посвященная «моногографическому» анализу стихотворения М. Ю. Лермонтова «Расстались мы; но твой портрет...». Здесь много свежих наблюдений, интересных суждений о романтической концепции любви; о характере «окказиональной семантики» элементов стихотворения, образуемой его контекстом; об эстетической содержательности его грамматических категорий, ритмики; об особой художественной выразительности соотношения в его эвфонике взрывных и невзрывных согласных и т. п.³⁰ За пределами анализа остается одно — отражение в стихотворении живой личности Лермонтова, удивительной подлинности его переживаний, выраженных романтическими средствами. Великолепный по тонкости анализ «алгебры» стихотворения не приводит к воссозданию его целостной поэтической «гармонии». Структурные элементы здесь уже содержательны, но содержательность эта все еще внеличностна, а потому лишена художественно-эстетической и социально-психологической конкретности.

Стремление структуралистов раскрыть «механизм» художественности произведений искусства, в частности литературы, без учета их глубоко личного характера — одна из главных причин ограниченности, неизбежной «локальности» их методов. Первопричина художественности не в «особым образом организованном» языке: она рождается из эстетического отношения целостной личности к действительности. Поэтому изучение структуры данного произведения без выяснения ее причинно-следственных основ, ее индивидуаль-

³⁰ См.: Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста. Л., 1972, стр. 169—179.

но-личностного, социально-психологического генезиса и конкретно-эстетической значимости всегда будет односторонним и неполным. Каждая художественная структура представляет собою не статическую, а динамическую систему, не просто явление, а процесс, имеющий свои истоки, свою питательную «среду».

Принцип историзма на современном уровне развития марксистской научной методологии требует диалектического сочетания структурного и генетического аспектов рассмотрения явлений. В данном случае глубоко прав один из исследователей логики современной науки, отмечавший, что «воспроизведение в мышлении процессов развития объекта требует изучения и структурного и генетического рядов объекта; при этом анализ и понимание структуры объекта предполагает уже проанализированный и понятый генезис объекта и, наоборот, анализ и понимание генезиса объекта предполагает уже проанализированную структуру объекта»³¹.

Принцип историзма особенно важен в науках гуманитарных, в том числе в литературоведении. Именно на нем зиждется в первую очередь научная точность исследования, означающая не математическую однозначность устанавливаемых истин, а наибольшую степень приближенности к многогранной, многомерной сущности литературно-художественных явлений. Проблема максимального повышения точности конкретных исследований в лермонтоведении стоит в настоящее время не менее остро, чем в литературоведении в целом. «В нашу эпоху роста точных знаний,— пишет Т. Иванова,— повышаются требования точности, документальности и в области наук гуманитарных. В связи с достижениями советской науки, на ее новом этапе, необходимо проверить все, что мы знаем о Лермонтове, и освободить науку о нашем великом поэте от субъективных толкований...»³².

Полагаю, что под этой современной по духу декларацией подпишется чуть ли не каждый изучающий Лермонтова. Однако все дело в том, как подобные декларации реализуются. Одна из главных проблем, поставленных в цитированной ра-

³¹ Б. А. Грушин. Очерки логики исторического исследования. М., 1961, стр. 96. Ср.: Д. Лихачев. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 16—32.

³² Т. Иванова. Посмертная судьба поэта. О Лермонтове, о его друзьях подлинных и мнимых, о тексте поэмы «Демон». М., 1967, стр. 205.

боте Т. Ивановой,— выбор основного текста поэмы Лермонтова «Демон». В предисловии к книге Т. Иванова подчеркивала: «Проблема текста «Демона» пересматривается на основе документов, с привлечением новых материалов, неизвестных в то время, когда устанавливался текст «Демона» для советских изданий»³³. В итоге Т. Иванова пришла к выводу о том, что основным источником текста «Демона» должна служить не восьмая редакция поэмы, как традиционно считалось, а шестая, восходящая к авторизованной копии, датированной 8 сентября 1838 г. Список поэмы, принадлежавший А. И. Философову, по которому им впервые был опубликован полный текст поэмы (Карлсруэ, 1856 г.), исследовательница считает контаминированным текстом неизвестного происхождения и поэтому отказывает ему в какой-либо авторитетности. Подробно анализируя идейно-художественную структуру поэмы в VIII редакции, она делает заключение о ее идейной и художественной неполноценности и ущербности, заставляющих, по мнению исследовательницы, усомниться в принадлежности этой редакции самому Лермонтову.

В 1971 г. Э. Э. Найдичем было обнаружено письмо А. И. Философова, в котором говорится о том, что его список «Демона» восходит к автографу Лермонтова³⁴. Многие аргументы Т. Ивановой в связи с этим как будто отпадают, и VIII редакция восстанавливается в правах истинно лермонтовской. Но как быть с анализом Т. Ивановой самого текста VIII редакции, с ее итоговым заключением о «примиренческом» смысле финала и всей идейно-художественной направленности поэмы? Считать его недостаточно точным и объективным, хотя сама исследовательница и стремилась к повышенной научной объективности и точности?.. А если будет обнаружен еще какой-либо документ, вновь подвергающий сомнению «тотальное» авторство Лермонтова в VIII редакции «Демона»?

Очевидно, действительная идейно-художественная сущность «Демона» с наибольшей точностью и объективностью может быть уяснена путем тщательного, всестороннего анализа образно-смысловой «структуры» поэмы в неразрывной связи с широко понимаемым ее «генезисом» — литературно-общественным, лично-биографическим, эстетико-психологическим.

³³ Там же, стр. 4.

³⁴ См.: Э. Э. Найдич. Последняя редакция «Демона». «Русская литература», 1971, № 1, стр. 72—78.

Здесь мы неожиданно сталкиваемся с парадоксальным фактом: несмотря на несомненные и серьезные достижения современного лермонтоведения, до сих пор не создано монографического исследования о центральной произведении Лермонтова — поэме «Демон», над которой поэт работал на протяжении почти всей своей творческой жизни. Но этого мало, стало почти общим местом говорить о зрелых редакциях «Демона» с их ярко выраженным романтическим мятежным пафосом как о несколько «запоздалом» завершении поэтом юношеского замысла с целью «развенчания» и «преодоления» в них «романтического индивидуализма», поскольку к этому времени Лермонтов якобы целиком перешел на позиции последовательного реализма. Тут нельзя не согласиться с замечанием, высказанным Вл. Архиповым: «...величайшее создание лермонтовского гения — поэму «Демон» — считали (и считают) чем-то таким, что поэт должен «преодолевать» и от чего ему надо было в конце жизни «отказываться». А между тем «Демон» — самое характерное произведение Лермонтова, без которого, собственно, и нет Лермонтова, как без «Евгения Онегина» нет Пушкина»³⁵.

Больше «повезло» другому вершинному произведению Лермонтова — «Герою нашего времени». Здесь имеется такая прочная основа для последующего проникновения в глубины гениального лермонтовского романа, как статья В. Г. Белинского. Советское лермонтоведение располагает капитальными исследованиями «Героя нашего времени», принадлежащими Б. М. Эйхенбауму и Е. Н. Михайловой³⁶. Большой вклад в изучение «Героя нашего времени» внесли С. Н. Дурылин, В. А. Мануйлов, И. Л. Андроников, У. Р. Фохт, А. В. Попов, Б. С. Виноградов и многие другие исследователи³⁷.

Однако по мере углубления в идейно-художественную сущность романа, успешного решения одних вопросов и проблем возникают другие, подчас не менее сложные и значи-

³⁵ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 33.

³⁶ См.: Б. М. Эйхенбаум. «Герой нашего времени». В кн.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 221—285; Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957, стр. 203—381.

³⁷ Наименование и характеристику наиболее значительных работ по лермонтовскому роману см.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966. К книге приложена весьма обширная библиография по роману Лермонтова, составленная О. В. Миллер (стр. 266—275).

тельные, например уже упоминавшаяся проблема художественного метода «Героя нашего времени». Как и в спорах о «Демоне», здесь наметились не только различные, но и полярно противоположные точки зрения. Думается, и в этом случае наиболее плодотворным мог бы оказаться своеобразный «генетико-структурный» метод исследования как романа в целом, так и отдельных его сторон.

В настоящей монографии делается попытка подобного «синтетического» исследования прежде всего «Демона» и «Героя нашего времени» — двух творческих вершин Лермонтова. И «Демон», и «Герой нашего времени» рассматриваются здесь не только в их итоговом творческом воплощении, но и в процессе зарождения, становления, развития, т. е. в генетических «основаниях» этих художественных вершин, уходящих в толщу всего творчества и многообразных процессов художественного мышления писателя. Эти процессы в свою очередь изучаются в конкретно-историческом и типологическом сопоставлении с современным Лермонтову историко-литературным процессом, с его явлениями и закономерностями.

При этом одной из «сверхзадач» работы является исследование целостной художественной системы Лермонтова как подвижного, изменчивого, «саморазвивающегося» постоянства. В качестве же «генерирующего» центра художественной системы писателя рассматривается его творческая, художественная индивидуальность, без проникновения в сущность которой невозможно разобраться в особенностях и структуре его художественной системы, в частности в причудливом переплетении в нем романтизма и реализма. Мне представляется весьма плодотворной и верной мысль, высказанная в этом аспекте Д. Максимовым: «В сущности, если извлекать... взгляды Лермонтова не только из его прямых высказываний (в прозе и стихах), но также,— и даже в первую очередь — из его художественной системы, то анализ этих взглядов и будет в какой-то мере соответствовать изучению смысловой структуры, внутренней формы лермонтовского творчества — задача, которую следует признать наиболее важной, едва ли не покрывающей все остальные»³⁸.

Вопросы, связанные с творческой, художественной индивидуальностью писателя, по праву начинают занимать в на-

³⁸ Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова. «Русская литература», 1964, № 3, стр. 10.

шем литературоведении одно из центральных мест. Эту проблему выдвигал в своих работах В. В. Виноградов еще в 20-е годы. Одну из главных задач изучения писателя ученый видел в том, чтобы найти «в литературно-историческом контексте эпохи обоснования как для многообразия проявления художественной индивидуальности, так и для сведения всех ее ликов к единству литературной личности». Очень современно звучит утверждение В. В. Виноградовым необходимости для исследователя литературы «исторически понять и осмыслить самую художественную индивидуальность во всей конкретной сложности ее эстетического развития как замкнутый мир...»³⁹.

Изучение творческой, художественной индивидуальности — это тот фокус, в котором сходятся, пересекаясь, многие важнейшие эстетические, литературно-теоретические и историко-литературные проблемы. Разумеется, исследование творчества писателя возможно и без обращения к его писательской индивидуальности, как, скажем, можно судить об отдельном произведении писателя и без обязательного соотнесения его с другими произведениями того же художника. Однако только соотнесенность отдельного произведения с другими произведениями писателя, а творчества в целом — с его художественной системой и творческой индивидуальностью дает наиболее полное и объективное о них представление. И «если констатировать те или иные эстетические качества произведения возможно и без «выхода» к рассмотрению творческой индивидуальности автора в ее многообразных эстетических и общественных связях, то осмыслить историческую возможность и необходимость возникновения именно этих качеств в творчестве писателя той или иной национальной литературы, в определенный исторический момент — без этого невозможно»⁴⁰.

Индивидуальность художника тесно связана не только со всей его творческой системой, но и с многообразными его творческими процессами, без изучения которых также не может быть достаточно полного и точного представления о «ху-

³⁹ В. В. Виноградов. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 153, 154.

⁴⁰ И. Г. Неупокоева. Писатель — литературное произведение — общество. В сб.: «Художественный метод и творческая индивидуальность писателя». М., 1964, стр. 155—156 (разрядка автора).

дожественном мире» писателя⁴¹. В связи с этим в книге большое внимание уделено изучению различных процессов творчества Лермонтова, начиная с творческой истории и предыстории (последняя у Лермонтова не менее важна, чем первая) отдельных его произведений, кончая вопросами творческой эволюции писателя, динамики его художественного мышления, отдельных творческих актов и психологии творчества в целом. Все эти вопросы и проблемы так или иначе затрагиваются во всех трех частях предлагаемого исследования.

Взаимосвязь художественной индивидуальности писателя и его творческих процессов, психологии творчества в настоящее время все ошутимее выдвигается на «передний край» науки о литературе. Одним из инициаторов этого «выдвижения» явился Б. С. Мейлах, в короткий срок привлечший к разработке указанной проблемы значительный коллектив «разнопрофильных» исследователей, изучающих отдельные ее стороны с позиций самых различных, гуманитарных и даже естественных наук⁴².

Нужно сказать, лермонтоведы вопросами психологии творчества великого поэта занимались предельно мало, возможно, все из-за той же скудости биографических и иных материалов, а также, вероятно, по причине зыбкости очертаний самой дисциплины, именуемой психологией творчества. А между тем в последние годы в связи с успехами кибернетики, эвристики, экспериментальной психологии и некоторых других наук возрос интерес к исследованию психологии различных видов труда, в том числе научного творчества, что не могло в свою очередь не сказаться на возрождении интереса к «тайнам» и «механизму» процессов художественно-творческих. Надо думать, что психология творчества, научного и

⁴¹ Если говорить о терминологии, еще не устоявшейся, возможно, следовало бы употреблять термин «творческая индивидуальность» применительно только к творческим процессам, к психологии творчества; термином же «художественная индивидуальность» — обозначать понятие, более широкое, объединяющее в себе признаки индивидуальности, вырастающей из собственно процессов творчества и из совокупности произведений писателя. О понятии творческой индивидуальности, о соотносительности ее с историко-литературным процессом см.: А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, стр. 62—69; М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, стр. 60—91; С. А. Рейсер. Творческая индивидуальность (К истории термина). В сб.: «Страницы истории русской литературы. К 80-летию чл.-корр. АН СССР Н. Ф. Бельчикова». М., 1971, стр. 357—365.

⁴² См., например, характерный в этом отношении сб.: «Содружество наук и тайны творчества». Под ред. Б. С. Мейлаха. М., 1968.

художественного, будет привлекать к себе внимание все большего числа специалистов из различных сфер знания, поскольку творческое сознание человека представляет собою тот центр, где скрещиваются научные интересы самых отдаленных наук. В данном случае важно подчеркнуть другое: с течением времени, очевидно, будет возрастать «удельный вес» конкретных наблюдений, связанных с психологией творчества отдельных писателей, и в исследованиях историко-литературного плана. Со всей определенностью говорил об этом в одной из своих работ, посвященных Лермонтову, К. Н. Григорьян: «Вопросы изучения индивидуальности писателя, его жизненной судьбы, психологии художественного творчества, проблема смены стилей, эволюции поэтических жанров не могут быть механически выброшены из сферы исторического исследования литературы»⁴³.

Не претендуя на освещение всех аспектов творчества Лермонтова, я стремился в этой книге проследить связь особенностей художественной индивидуальности писателя, его творческой системы, поэтики, стиля, метода с наиболее своеобразными моментами его творческих процессов, с «тайнами» творческой лаборатории, психологии творчества поэта.

Сейчас много и справедливо говорится о необходимости комплексного изучения литературы. Однако нередко при этом комплексность мыслится как синтез литературоведения с наиболее отдаленными и непременно «точными» науками. А между тем мы еще далеко не использовали всех возможностей «комплексирования» с науками родственными, в частности с эстетикой. Еще Белинский, отмечая важность исторического подхода к явлениям литературы, считал нужным подчеркнуть не меньшую значимость в нем эстетической, основательности: «Критика историческая без эстетической и наоборот, эстетическая без исторической, будет односторонняя, а следовательно, и ложна» (VI, 284)⁴⁴.

Отмечая успехи наук естественных, мы подчас не замечаем более скромных, но несомненных успехов в науках гуманитарных. В частности, нельзя не отметить, как далеко шагнула марксистская эстетическая мысль за последние полтора десятилетия от былого отождествления предмета искусства и

⁴³ К. Н. Григорьян. Лермонтов и романтизм, стр. 49.

⁴⁴ Здесь и в дальнейшем цитируется издание: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I—XIII, Изд-во АН СССР, М., 1953—1959. Том и страница указываются в тексте.

науки к их все более глубокой и тонкой дифференциации. Пусть не все еще здесь с должной конкретностью и в то же время широтой определено и аргументировано, но сдвиг сделан, намечено плодотворное направление дальнейших поисков и решений. Среди огромного количества точек зрения на предмет искусства в эти годы выделились две основные. Согласно первой, предметом искусства является, как и в науке, вся действительность; специфична в них только форма познания, а не предмет. Согласно второй, специфический предмет искусства — целостный, общественный, «родовой» человек в его конкретном проявлении. Представители первой точки зрения вольно или невольно приходили к признанию вспомогательно-иллюстративного назначения искусства.

Основа понимания целостного человека как предмета искусства и литературы заложена представителями прогрессивной мировой эстетической мысли, в том числе Белинским, Герценом, Чернышевским, Добролюбовым. Современные советские эстетики развивают это понимание, опираясь на известные марксистские положения об общественной природе человека как универсального родового существа⁴⁵. В отличие от историка, политэконома, психолога, изучающих отдельные стороны и свойства человека, художник берет целостного человека как живую индивидуальность, личность, представляющую то или иное конкретное и «видовое» проявление ее общей «родовой» сущности. Из этого своеобразия предмета прежде всего и вытекает целостность, синтетичность художественного отображения, особый по сравнению с наукой тип мышления — «мышления в образах», конкретно-чувственный и эмоциональный характер содержания и формы в литературе и искусстве.

Специфический предмет искусства и литературы предопределяет и их эстетическую сущность. Неразрывная многосторонняя связь человеческой личности со всеми сторонами действительности является порождением общественной практики человека. Осваивая предметы и явления, преобразуя их на основе присущих им закономерностей, человек как бы

⁴⁵ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 564—566, 587—594 и др. Начало «разговора» в современной советской эстетике о специфическом предмете, об эстетической природе искусства см.: А. И. Буров. Эстетическая сущность искусства. М., 1956. Характеристику этой книги и последующих многочисленных монографий, сборников, статей, посвященных спорам о предмете и эстетической сущности искусства, см.: В. Тасалов. Десять лет проблемы «эстетического» (1956—1966). В сб.: «Вопросы эстетики», вып. 9, М., 1971, стр. 179—226.

вкладывает в них частицу самого себя, своих творческих духовных сил. Этим он, по выражению Маркса, «очеловечивает» природу и в то же время «опредмечивает» свою человеческую сущность. В результате он не только изменяет действительность, но и пересоздает себя, развивая свои духовные и физические способности как творческого общественного существа. «Очеловеченные» творческой энергией человека предметы и в целом вся осваиваемая им действительность становятся носителями эстетических свойств, являющихся, таким образом, выражением определенных объективных отношений между действительностью и общественным «родовым» человеком. «Итак, специфическим предметом эстетического отношения является... — пишет современный исследователь, — отношение действительности к мере человеческого рода, к целостному человеку»⁴⁶.

Искусство отражает объективно существующее отношение видовых свойств и качеств явлений действительности к мере человеческого рода. Предмет искусства — мир в его материально-духовном единстве. Высшее проявление этого единства — целостная человеческая индивидуальность в ее родовой общественной значимости.

Все это важно подчеркнуть потому, что до сих пор эстетическая основа нередко рассматривается как одно из многочисленных качеств искусства и литературы, в то время как она является главной их сущностью, из которой вытекают познавательные, воспитательные, преобразующие и прочие их функции.

В свете сказанного представляется глубоко верным и принципиально важным утверждение М. Б. Храпченко в одной из его последних работ: «Индивидуальное в литературе — это не дополнение, не довесок к объективному, не изысканный соус к чему-то более существенному, а способ эстетического освоения жизни, позволяющий раскрыть мир в его реальной многокрасочности, в его соотношенности с человеком»⁴⁷.

Свое вынужденно краткое изложение современного истол-

⁴⁶ Л. А. Зеленев. Процесс эстетического отражения. М., 1969, стр. 28.

⁴⁷ М. Б. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970, стр. 83.

кования предмета и эстетической сущности искусства я даю здесь, с одной стороны, как необходимые «рабочие» посылки⁴⁸ для некоторых последующих суждений, а с другой — для того, чтобы лишний раз подчеркнуть, что комплексное изучение литературы средствами различных наук может быть подлинно плодотворно лишь в том случае, когда приемы и методы этих наук будут использоваться с учетом сложнейшей эстетической сущности литературы, не поддающейся математической формализации, статистическим и прочим «точным» методам обработки. Одна из мер точности в каждой науке — степень соответствия ее методов и приемов специфике ее предмета. «Наука о литературе должна открывать новые возможности для более точных методов исследования в самом своем предмете, в его специфике, а не в неразборчивых заимствованиях из других наук»⁴⁹.

Думается, что в погоне за освоением возможностей, открываемых перед литературоведением другими, подчас весьма удаленными от него науками, мы далеко не в полной мере используем резервы, так сказать, «внутрикомплексного» изучения сложных литературных явлений. В своем исследовании я пытался идти именно таким путем, используя приемы и методы, выработанные историей и теорией литературы, психологией литературного творчества и текстологией, литературной историографией и био-библиографией, опираясь при этом на фундамент марксистско-ленинской философии, социологии и эстетики.

Используя богатый опыт, накопленный в лермонтоведении, я ставил перед собою в качестве одной из главных задач подходить к нему во всех случаях с должной научной объективностью и критичностью, не принимая на веру готовых положений и выводов, хотя бы и освященных давностью и научной традицией. Не ограничивая себя в выборе художественного материала, касаясь по ходу исследования произведений самых различных жанров у Лермонтова, его предшественников и современников, я стремился в то же время к максимальной сосредоточенности на вершинных произведениях, вби-

⁴⁸ Конспективные, но более детализированные их формулировки см.: Б. Т. Удодов. Предмет искусства и литературы как методологическая проблема. «Тезисы докладов на теоретической конференции по методологическим вопросам науки». Воронеж, 1965, стр. 48—54.

⁴⁹ А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований, стр. 83.

рающих в себя с наибольшей полнотой особенности предшествующего и последующего творчества писателя.

Обычно творчество того или иного писателя рассматривается, можно сказать, по сокращенной схеме: действительность — произведение. Мне хотелось развернуть эту схему, выделив в ней примерно такие узловые точки: действительность — эпоха — писатель (личность и художественная индивидуальность) — творческие процессы (творческие акты, художественная эволюция) — отдельные произведения (в их взаимосвязи и соотнесенности с литературным процессом) — творчество — художественная система писателя в целом.

Одно время у нас пользовались популярностью историко-литературные монографии об отдельных писателях. Им на смену пришли исследования широкого теоретико-типологического характера. Очевидно, и здесь должна быть своя «комплексность», которая должна привести к синтезу различных типов исследований, отвечающему насущным требованиям современной научной мысли и объединяющему в себе «генетико-структурные», «идейно-эстетические» и «конкретно-типологические» принципы литературоведческого изучения.

Эта книга — всего лишь попытка такого «синтезирующего» исследования творчества Лермонтова — Прометея русской поэзии, одного из выдающихся писателей мировой литературы.





Часть I

**ДИНАМИКА
И ПСИХОЛОГИЯ
ТВОРЧЕСТВА**

**(Лермонтов как
тип художника)**



Глава первая

ЛИЧНОСТНОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

1. ПСИХОЛОГИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА КАК ПРОБЛЕМА

Своеобразие творческого процесса, художественного мышления Лермонтова изучено недостаточно. Объясняется это многими причинами. Скудость документальных материалов, связанных с жизнью и творчеством поэта, отсутствие у него дневников, сравнительно небольшое количество рукописей, скупость писателя на самохарактеристики и самонаблюдения, противоречивость и ограниченность мемуарных свидетельств — все это ставит исследователя психологии творчества в весьма нелегкое положение. Но дело не только и, может быть, не столько в этих специфических трудностях. Главное — в неразработанности общей теории творчества как процесса, в отсутствии общепринятых научных основ того, что именуется психологией художественного творчества.

Как особая научная дисциплина психология творчества стала складываться в конце XIX в. Необыкновенная сложность предмета, его трудноуловимая духовная природа обусловили идеалистический характер большинства концепций, связанных с психологией художественного процесса, их пестроту и, как правило, недолговечность.

В противовес идеалистическим и мистическим теориям

творчества, ставившим во главу угла бессознательность творческих процессов, в разное время выдвигались рационалистические концепции, сближавшие процесс художественного мышления и творчества с научно-познавательной деятельностью. В России это направление получило свое оригинальное развитие в трудах А. А. Потебни, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и их последователей¹.

Психологическая школа Потебни и Овсяннико-Куликовского, много давшая для уяснения важных сторон искусства и творческих процессов, имела, кроме прочих, один, на мой взгляд, наиболее существенный методологический недостаток. Она лишала искусство главного — его специфического предмета, сводя отличие искусства от науки в конечном счете к образной форме, отождествляя их содержание, в какой-то мере логируя его.

Нужно сказать, что в огромной литературе, посвященной проблемам психологии творчества, рассеян большой и ценный материал, пока еще должным образом не обобщенный, ждущий своего научного осмысления. Я имею в виду прежде всего содержащиеся во многих трудах самонаблюдения художников над процессами их творчества. Характерны в этом отношении сборники «Вопросы теории и психологии творчества», книги И. И. Лапшина, А. Горнфельда, М. Л. Гофмана и др.².

В послеоктябрьский период, в 20-е, отчасти в 30-е годы, у нас появлялось много работ, посвященных проблемам творческой психологии. В большинстве своем авторы этих исследований продолжали придерживаться научно несостоятельных методологических позиций, в том числе и фрейдистских³. Однако уже в это время были попытки пересмотреть предмет, цели и конкретные методы изучения психологии творчества с марксистских позиций. Правда, чаще всего эти по-

¹ См.: А. А. Потебня. Мысль и язык. Харьков, 1862; его же. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1894; его же. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905; Д. Овсяннико-Куликовский. Язык и искусство. СПб., 1895; его же. Вопросы психологии творчества. СПб., 1902.

² См.: «Вопросы теории и психологии творчества». Под ред. В. А. Лезина, т. I—VIII, Харьков, 1907—1923; И. И. Лапшин. Художественное творчество. Пг., 1922; А. Горнфельд. Пути творчества. Пг., 1922; М. Л. Гофман. Пушкин. Психология творчества. Париж, 1928.

³ См.: И. Д. Ермаков. Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя. М.—Пг., 1922; его же. Этюды по психологии творчества Пушкина. М.—Пг., 1923, и др.

пытки приводили к появлению работ эклектического типа, в которых отдельные материалистические посылки и тезисы мирно уживались с идеалистическими аксиомами и заключениями⁴.

Вместе с тем, в эти годы был создан ряд исследований, которым было суждено выдержать испытание временем и получить свое второе рождение уже в наши дни. Так, весьма серьезным обобщением многочисленных описательных работ, посвященных изучению «творческой мастерской» отдельных писателей, явилась книга П. Н. Медведева «В лаборатории писателя»⁵. Отдельные суждения автора о соотношении в творчестве воображения и логического осмысления, интуиции и вдохновения, об этапах творческого процесса представляют интерес и сегодня. И недаром книга П. Медведева переиздавалась уже дважды — в 1960 и 1971 гг. В 30-е годы появилось содержательное исследование В. П. Полонского, в котором рассматривалась одна из центральных проблем психологии творчества — соотношение сознательного и бессознательного в творческих процессах художника⁶. И эта книга оказалась весьма актуальной в наше время своей убедительной критикой мистико-идеалистических и фрейдистских эстетико-психологических построений⁷.

Период 40—50-х годов отмечен почти полным отсутствием у нас работ по психологии творчества, расценивавшейся как своего рода «эстетическая генетика». И лишь во второй половине 50-х — начале 60-х годов вновь появляются исследования этого профиля⁸. Весьма различные по материалу, целям и методам изучения, эти работы свидетельствуют о начале качественно нового этапа в развитии психологии творчества как науки, отмеченного стремлением исследователей

⁴ См.: С. О. Грузенберг. Психология творчества. Минск, 1923; его же. Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества. Л., 1924.

⁵ Павел Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1933.

⁶ В. П. Полонский. Сознание и творчество. Л., 1934.

⁷ Отдельные ее главы перепечатаны в кн.: В. П. Полонский. На литературные темы. М., 1968.

⁸ См.: И. В. Страхов. Вопросы литературного творчества в курсе психологии. Саратов, 1959; А. Г. Ковалев. Психология литературного творчества. Л., 1960; Б. С. Мейлах. Психология художественного творчества. «Вопросы литературы», 1960, № 6, стр. 58—79; А. Г. Цейтлин. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., 1962; С. Петров. Тайны творчества. М., 1964; Г. М. Ленобль. Писатель и его работа. Вопросы психологии творчества и мастерства. Л., 1965, и др.

к сочетанию конкретных, объективных данных и наблюдений с широкими научно-теоретическими обобщениями.

В многообразии намечающихся путей дальнейшего развития психологии творчества как науки можно, мне кажется, выделить три основных направления. Для большей конкретности остановлюсь на наиболее характерных представителях этих направлений.

В 1965 г. впервые была опубликована книга Л. С. Выготского «Психология искусства», написанная еще в 1925 г. Она оказалась удивительно актуальной и современной. Получив высокую оценку научной общественности, книга Л. С. Выготского вскоре была переиздана⁹. Психолог, критик и литературовед, Выготский обладал комплексом специальных знаний, чрезвычайно важных для углубленного изучения проблем психологии творчества. Стремясь к объективным, строго научным методам в этой дисциплине, он искал их основу прежде всего в марксистской философии. Убедительна его критика идеалистической «эстетики сверху» и эмпирической вульгарно-материалистической «эстетики снизу».

Отвергая традиционные пути исследования, основанные на самонаблюдениях художников, Л. С. Выготский избирает, как он говорит, объективно-аналитический метод. «Мы пытаемся изучить, — писал он, — чистую и безличную психологию искусства безотносительно к автору и читателю, исследуя только форму и материал искусства»¹⁰.

Анализируя структуру литературно-художественного произведения, в частности соотношение в нем «фабулы» (жизненного материала) и «сюжета» («преодоления» автором жизненного материала, его «развоплощения», отражающего авторское видение жизни), Л. С. Выготский стремился уяснить не творческую психологию конкретного художника, а «безличную психологию искусства». Иными словами, его цель — обнаружить всеобщие психологические и эстетические законы перевоплощения жизненного факта в факт искусства. Строгая фиксированность объекта изучения, его «материальная» данность выгодно отличает рассматриваемое исследование от тех, в которых в качестве такого объекта предстают трудноуловимые ощущения и состояния художников в процессе их творчества.

⁹ См.: Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965. Ср. его же. Психология искусства, изд. 2, М., 1968.

¹⁰ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 17. В дальнейшем цитируется это издание.

Предложенный Л. С. Выготским метод «объективного» постижения закономерностей творческого процесса через анализ структуры художественного произведения очень современен и плодотворен по своим потенциальным возможностям. Об этом у нас много говорилось и писалось. Вместе с тем есть необходимость со всей определенностью сказать и о другом. Во-первых, метод Выготского не столь универсален и широк, чтобы охватить собою все стороны многосложного содержания творческих процессов; во-вторых, в свете современной эстетической мысли представляется несколько упрощенным толкование исследователем предмета искусства.

Л. С. Выготский исходит из того, что «искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека — именно сферу его чувства»¹¹. И хотя ученый далек от отождествления чувств в жизни с чувствами в искусстве, называя последние «умными эмоциями» (т. е. пропущенными через разум, обобщенными, возведенными в степень социальных чувств), предмет искусства в такой трактовке остается недостаточно специфичным как предмет прежде всего эстетический. По существу, Л. С. Выготский приходит к отказу содержанию произведений искусства в эстетической значимости, в результате чего специфика искусства, отличающая его от науки, приписывается форме. «Вот почему, — подчеркивает исследователь, — предметом анализа служит форма, она и есть то, что отличает искусство от неискусства: все содержание искусства возможно и как совершенно внеэстетический момент»¹². Так, на первый взгляд неожиданно, а на самом деле закономерно Л. С. Выготский смыкается, из-за «неточностей» своей эстетической концепции, с формалистами, критике которых он посвятил особую главу книги.

Корень заблуждений исследователя — в его стремлении (характерном для 20-х годов) построить объективную, «безличную» психологию искусства, в то время как основа эстетической сущности искусства в его «всеобщей личностности»¹³.

¹¹ Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 26.

¹² Там же, стр. 506.

¹³ В параллель попытке Л. С. Выготского создать «безличную» психологию искусства можно поставить стремление Б. М. Эйхенбаума в те же 20-е годы дать новое решение проблемы творческой индивидуальности Лермонтова в ее «безличностном» аспекте. «Мы изучаем, — писал ученый, — историческую индивидуальность как она выражена в творчестве, а не индивидуальность природную (психо-физическую)...» (Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 9).

И тем не менее метод Л. С. Выготского, основанный на анализе отдельных произведений безотносительно к личности творца, имеет определенную ценность, если его не абсолютизировать, а рассматривать как один из принципов и приемов изучения психологии художественного творчества.

Книге Л. С. Выготского во многих отношениях противостоит недавно переведенное на русский язык капитальное исследование болгарского ученого М. Арнаудова «Психология литературного творчества». В аннотации, предпосланной русскому переводу книги, говорится, что она «подводит своеобразный итог многолетним исследованиям автора по вопросам художественного творчества и самого творческого процесса прежде всего с точки зрения личности творца художественного произведения, его опыта, его умения воспринимать и наблюдать, его творческого воображения, способности к вживанию и т. д.»¹⁴. В отличие от работы Выготского, это исследование насыщено конкретными наблюдениями над непосредственным ходом творческого процесса самых различных художников слова. В целом автор подходит к решению выдвигаемых проблем с материалистических позиций.

Имеются свои противоречия и в книге М. Арнаудова. С одной стороны, он утверждает, к примеру, второстепенную роль разума в творческом процессе по сравнению с воображением: «Разум ничего не прибавляет, ничего не открывает и не может дать необходимый импульс творческому настроению...»¹⁵. С другой же, исследователь нередко отождествляет художественное содержание с мыслью, идеей. Полемизируя с представителями «формальной поэзии», он замечает: «Форма рождается идеей»¹⁶. Процесс творчества при этом излишне логируется, как это наблюдалось уже у представителей «психологической школы». И это не случайно: М. Арнаулов без всяких оговорок солидаризируется со взглядами А. А. Потебни на генезис и природу художественного образа, с его концепций о «внешней» и «внутренней» форме и пр.¹⁷.

При всем различии книг Л. Выготского и М. Арнаудова между ними есть и определенное сходство. «Безличной» психологии творчества первого противостоит как будто насквозь

¹⁴ Михаил Арнаулов. Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 5.

¹⁵ Там же, стр. 388.

¹⁶ Там же, стр. 648—649.

¹⁷ Там же, стр. 650 и др.

«личностная» психология творчества второго. Однако эта «личностность» у М. Арнаудова весьма относительна. Автор нигде не прослеживает целостный процесс творчества у какого-либо одного писателя, ограничиваясь высказываниями и суждениями об отдельных моментах творческого процесса, рассматриваемых «имманентно», как самостоятельные качества этого процесса вообще: «память», «воображение», «интуиция», «вдохновение» и т. п. Подобный «дедуктивно-личный» метод исследования творческого процесса нуждается, очевидно, в дополнении его методом «индуктивно-личностным», в основе которого лежало бы изучение целостного творческого процесса отдельного писателя. Здесь имеются в виду не многочисленные исследования типа «как работал писатель...», в которых основное внимание уделяется вопросам литературной техники, писательского мастерства, а работы несколько иного плана.

В «индуктивно-личностном» ключе написана, например, книжка В. Прозорова «О художественном мышлении писателя-сатирика». Исследователя в ней интересует не само по себе установление и характеристика отдельных моментов процесса творчества, а его живая динамика. В заметке от автора он справедливо констатирует: «Творческий процесс описан в подробностях, «разбит» на этапы... Однако не осознан до конца «источник» процесса, путь сотворения образов в его противоречивой сложности...»¹⁸. Рассматривая особенности творческого процесса Салтыкова-Щедрина, В. Прозоров делает интересные обобщения и выводы, затрагивающие «психологию» и «философию» творчества в их взаимообусловленности, и в этом принципиальное значение предлагаемой методологии.

Здесь следует особо сказать о работах, положивших начало этой методологии в последние 10—15 лет. Я имею в виду многочисленные исследования Б. С. Мейлаха, относящиеся к области психологии литературного творчества. В них ученый настойчиво говорит о необходимости изучения художественного творчества как непрерывного, динамического процесса. «Для того, чтобы наука о литературе, — писал Б. С. Мейлах в одной из первых своих работ по рассматриваемой проблеме, — встала в один ряд с другими науками, пора приступить к изучению художественного творчества не

¹⁸ В. Прозоров. О художественном мышлении писателя-сатирика (Наблюдения над творческим процессом М. Е. Салтыкова-Щедрина). Под ред. проф. Е. И. Покусаева. Саратов, 1965.

только как итога, но и как процесса с его закономерностями!»¹⁹ (разрядка автора. — Б. У.).

Принципиально важной частью психологии творчества художника Б. Мейлах считает «стратегию творчества». Так исследователь именуется систему литературно-эстетических принципов писателя, заимствуя термин из эвристики²⁰. Внимание к этой стороне художественного мышления писателя более тесно и непосредственно связывает способности, талант с его направленностью и «воспитанием», с мировоззрением художника, элементы бессознательного в процессе творчества — с сознательно управляемыми его компонентами и т. д. Интересно ставит Б. Мейлах в своих работах вопрос о различных типах художественного мышления писателей, о соотношении этой творческой типологии с различными литературными направлениями и методами. Исследователь выделяет три основных типа: рационалистический, субъективно-экспрессивный и художественно-аналитический. Думается, что данная типология имеет значение для изучения не только психологии творчества, но и литературных процессов различных эпох. «Были эпохи, — пишет Б. Мейлах, — когда тот или иной тип мышления в искусстве оказывался преобладающим (как например рационалистический в эпоху классицизма или субъективно-экспрессивный в эпоху романтизма). Но вместе с тем во все периоды истории искусства в той или иной мере мы находим у различных писателей каждый из названных типов мышления. Прикрепленность писателя к той или иной школе (скажем, классицизма или романтизма) часто... мешала рассмотреть те признаки его мышления, которые на самом деле совершенно противоречат принципам этой школы»²¹.

Вместе с тем Б. Мейлах интересуют не только типологические, но и конкретные особенности художественного мышления отдельных писателей, обуславливающие неповторимость их творческой индивидуальности.

Б. Мейлах — один из самых последовательных пропагандистов идеи комплексного изучения художественных процессов. Много им сделано и для практического осуществления содружества в исследовании этой важной проблемы философов, эстетиков, литературоведов, психологов, физиологов,

¹⁹ Б. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.—Л., 1962, стр. 14.

²⁰ См.: Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, стр. 8 и др.

²¹ Там же, стр. 89.

лингвистов, математиков и других представителей гуманитарных и естественных наук. Проводимые под знаком этого содружества симпозиумы, выпуск на их основе книг и сборников — заметное явление в становлении современной теории литературно-творческих процессов²². При этом исследователь настойчиво подчеркивает, что главная цель подобного комплексного изучения не в подмене так называемого традиционного литературоведения новейшей «искусствометрией», а в установлении места и значения методов смежных наук «в общем ансамбле дисциплин, в той или иной степени участвующих в исследовании творчества»²³.

Конечно, достижение этой цели — дело нелегкое. И на пути к ней неизбежны какие-то «огрехи». Можно их обнаружить и в работах Б. Мейлаха. Иногда это следы несколько механического перенесения терминов эвристики, кибернетики в теорию литературно-художественного творчества, иногда — недостаточно четкое разграничение процессов творчества в искусстве и науке.

Следует отметить, что Б. Мейлах, в отличие от Л. Выготского, стремится при изучении литературно-творческих процессов не упускать из виду особое их качество, связанное с эстетической сущностью искусства. Однако нередко эстетические функции искусства рассматриваются ученым наравне со множеством других, без должного акцентирования их основополагающего значения²⁴. Говоря о комплексном изучении художественно-творческих процессов, Б. Мейлах склонен выделять их гносеологическую, а не эстетическую основу, хотя он и пишет о неразрывной связи этих сторон единого процесса художественного отображения действительности. «Одной из кардинальных проблем, — утверждает он, — которая может объединить специалистов по философии, эстетике, искусствознанию, литературоведению, является изучение гносеологических основ художественного освоения мира»²⁵.

²² См.: Б. Мейлах. Содружество наук — требование времени. «Вопросы литературы», 1963, № 11; его же. Еще о содружестве наук в изучении творчества. «Вопросы литературы», 1965, № 7; «Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества». Л., 1963; Сб.: «Содружество наук и тайны творчества». Под ред. Б. С. Мейлаха. М., 1968.

²³ Б. Мейлах. Пути комплексного изучения художественного творчества. В сб.: «Содружество наук и тайны творчества», стр. 30.

²⁴ См., например: «Конечно, искусство не сводится только к познанию, его роль и собственно эстетическая, и воспитательная, и коммуникативная» (Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества, стр. 12).

²⁵ Б. Мейлах. Пути комплексного изучения художественного творчества, стр. 10.

Эта недооценка ведущего значения именно эстетической природы литературы как искусства и литературно-творческих процессов, наблюдавшаяся, как мы видели, у представителей самых различных направлений и школ в психологии творчества, не преодолена до конца «комплексной школой» Б. Мейлаха, хотя именно она наиболее приближается этому²⁶.

Итак, мы являемся свидетелями трудного, но последовательного становления современной науки о процессах литературно-художественного творчества, призванной объединить усилия и достижения ряда наук, но прежде всего психологии, литературоведения и эстетики.

В свете сказанного становятся более понятными причины «недоисследованности» психологии творчества Лермонтова — как общетеоретического, так и более частного, собственно лермонтоведческого плана. Тем не менее в изучении особенностей творческих процессов Лермонтова имеются отдельные интересные наметки и свершения.

Одна из первых попыток определить своеобразие Лермонтова как особого типа художника принадлежит В. М. Фишеру. В статье «Поэтика Лермонтова» исследователь сравнивал лермонтовский процесс творчества с работой живописца, который, прежде чем создать законченное полотно, делает множество набросков и этюдов²⁷. Это наблюдение тем более интересно, что Лермонтов был не только гениальный писатель, но и одаренный живописец. В статье Фишера немало содержательных наблюдений над так называемыми самоповторениями Лермонтова, над взаимосвязью отдельных произведений поэта.

Работе Лермонтова над рукописями посвящена незаслуженно забытая статья С. И. Родзевича «К вопросу о процессе творчества М. Ю. Лермонтова», в отдельных своих моментах полемизирующая со статьей В. М. Фишера²⁸. Заслуживает внимания статья А. Бема о «самоповторениях» Лермонто-

²⁶ О необходимости учитывать именно специфику искусства при исследовании творческих процессов приемами и методами различных наук Б. Мейлах говорит неоднократно. «Исследование творчества лишь на базе средств и методов психологической науки, — справедливо замечает он, — ведет к односторонности, так как не принимает во внимание специфики искусства» (Б. Мейлах. Пути комплексного изучения художественного творчества, стр. 16). Специфика же эта «тотально» эстетична.

²⁷ См. сб.: «Венок М. Ю. Лермонтову». М.—Пг., 1914, стр. 196—236.

²⁸ См.: «Филологические записки», Воронеж, 1916, вып. II—III, стр. 279—309.

ва. Одну из причин повторяемости в творчестве поэта тем, мотивов, образов, отдельных текстов, как бы ищущих своего наиболее органического «контекста», автор усматривает в сосредоточенности Лермонтова на своем внутреннем мире, в его повышенной субъективности как художника. «Как поэт субъективный, — замечает исследователь, — Лермонтов побуждаем к творчеству не столько извне, сколько изнутри»²⁹. К тому же, добавляет автор, «у Лермонтова все это осложняется одной особенностью, его ранней душевной оформленностью, ранним познанием своей индивидуальной своеобразности»³⁰.

К 20-м годам относятся любопытные попытки «естественнонаучного» истолкования психологии творчества Лермонтова. В одном из периодических изданий того времени с весьма примечательным названием «Клинический архив гениальности и одаренности» была помещена статья врача-клинициста М. Соловьевой, в которой Лермонтов рассматривался с точки зрения популярного тогда учения Кречмера, получившего наиболее законченное выражение в его труде «Строение тела и характер». М. Соловьева в своей статье пыталась связать творческие способности поэта с его физиологическими особенностями, обусловленными, в частности, перенесенными заболеваниями, наследственностью и прочими внесоциальными, чисто биологическими факторами. В заключении статьи говорилось: «Дисгармония психики отражалась в его (поэта. — Б. У.) наружности. По имеющимся данным его можно причислить предположительно к типу диспластиков, дающих с психической стороны шизоидов и шизофреников. Таким образом... Лермонтов должен быть отнесен к группе гениальных психопатов»³¹. И все это совершенно серьезно, с претензией на научность!

Однако в наукообразности и вместе с тем курьезности выводов М. Соловьеву едва ли не превзошел И. Б. Галант. В работе, посвященной Пушкину, Лермонтову, Гоголю, И. Б. Галант писал, подытоживая свои «разыскания» о Лермонтове: «Из двух долей гипофиза, антепитуитарной и постпитуитарной, постпитуитарная доля взяла у Лермонтова...

²⁹ А. Б. С. М. Самоповторения в творчестве Лермонтова. Л., 1924, стр. 275.

³⁰ Там же, стр. 276.

³¹ М. Соловьева. Лермонтов с точки зрения учения Кречмера. «Клинический архив гениальности и одаренности», т. II, вып. 3, Л., 1926, стр. 206.

верх в своем развитии, чем и объясняется все возрастающий успех Лермонтова как поэта»³². И дальше: «На одной своей питуитарной железе при недостаточности других желез с внутренней секрецией Лермонтов далеко бы не уехал, тем более, что сама эта питуитарная железа, храня в себе гениальные задатки, имела свои слабые стороны... К счастью, у Лермонтова... оказались и другие эндокринные железы на высоте функциональной своей деятельности»³³.

Все это было бы смешно, когда бы в иных современных исследованиях, претендующих на придание психологии творчества естественнонаучной точности, не витала тень И. Б. Галанта... Тут невольно приходят на память слова А. П. Чехова, сказанные задолго до современных излишне ревностных поборников «точных методов» в изучении творческих процессов: «Физиология творчества, вероятно, существует, но... беда в том, что научное мышление о творчестве волей-неволей будет сведено на погоню за «клеточками», или «центрами», заведующими творческой способностью...»³⁴.

В конце 20-х — начале 30-х годов велась интенсивная работа по текстологическому изучению лермонтовского творчества, послужившая основой для издания научно выверенных собраний сочинений поэта. В 1934 г. вышла небольшая, но содержательная книжка С. Н. Дурылина «Как работал Лермонтов». В настоящее время в ней легко заметить недостатки, обусловленные временем: налет вульгарного социологизма в некоторых характеристиках, излишняя выпрямленность пути поэта «от романтизма к реализму» и пр. Встречаются в работе и противоречивые утверждения, несоответствие отдельных выводов конкретным наблюдениям. Трудно, например, согласиться с мнением ученого о том, что вся ранняя лирика Лермонтова — это «сплошной черновик», «лишь случайно уцелевший от огня»³⁵, что свои юношеские стихотворения Лермонтов писал в один присест, по принципу: «как записалось, так и написалось»³⁶. В одном месте С. Н. Дурылин утверждает, что «в писательской работе Лермонтова очень редок пространственный или временной перерыв между

³² И. Б. Галант. Эвродокринология великих русских писателей и поэтов. «Клинический архив гениальности и одаренности», т. III, вып. 1, Л., 1927, стр. 19.

³³ Там же, стр. 28.

³⁴ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, стр. 216.

³⁵ С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, стр. 22.

³⁶ Там же, стр. 24.

«зачатием» лирического стихотворения и его «рождением»³⁷. В другом же месте он пишет нечто противоположное: «...и одно стихотворение зрелого Лермонтова не обошлось без... трудового вынашивания и долгой заботы»³⁸.

Тем не менее книга С. Н. Дурылина — первая попытка определить Лермонтова как тип художника, разобраться в особенностях его творческой индивидуальности и художественного мышления. Много верного сказано здесь об особом «непрофессионализме» писательского облика Лермонтова, с которым может поспорить разве только Тютчев; о беспримерной требовательности к себе Лермонтова как художника; о том, что в ранней молодости он «неутомимый моделировщик многих сотен лирических и лиро-эпических моделей». «Моделей почти столько же, — писал ученый, — сколько дней труда: в 1830 г. он успеваеет написать 153 стихотворения, 6 поэм, 2 драмы. <...> В зрелые годы число моделей неизмеримо сокращается; поэт ограничивается немногими задачами — почти всегда ранее заданными; но каждая модель доводится в работе до совершенства...»³⁹.

Необходимо отметить, что книга С. Н. Дурылина при всем богатстве ее конкретного материала имеет своим предметом не столько психологию творчества, сколько «секреты» мастерства поэта, его писательской «техники». В этом же аспекте, но на более узком материале написана несколько позже брошюра С. Н. Иконникова о работе Лермонтова над текстами стихотворений зрелой поры. В ней автор, используя сохранившиеся черновые и беловые варианты рукописей стихотворений, стремится показать совершенствование поэтом своего художественного мастерства, причем и эту проблему он рассматривает в определенных рамках. «В данной работе, — предупреждает автор, — предназначенной для более или менее широкого читателя, мы не ставим задачу охватить всю сумму вопросов, связанных с мастерством поэта»⁴⁰. С. Н. Иконников делает подчас интересные наблюдения над работой Лермонтова по шлифовке образов, сюжетов, композиции, языка и стиля его стихотворений 1837—1841 гг. Однако выводы из этих наблюдений нередко уводят от подлинной

³⁷ Там же, стр. 7.

³⁸ Там же, стр. 44.

³⁹ Там же, стр. 23.

⁴⁰ С. Н. Иконников. Как работал М. Ю. Лермонтов над стихотворением. Пенза, 1962, стр. 8.

глубины и сложности лермонтовских произведений⁴¹. Излишне прямолинейно противопоставляет исследователь ранний (1828—1836) и зрелый периоды в поэзии Лермонтова, полагая, что поэт «в своей ранней лирике стремился подчеркнуть необычность своих чувств и переживаний» и только «в стихах 1837—1841 годов он сознательно стремился к типизации, к отражению общего и закономерного в жизни»⁴².

Самое же главное, творческий процесс Лермонтова в его индивидуальной неповторимости и многосложности невозможно восстановить, опираясь на изучение только его рукописей. Личность поэта и его творчество должны рассматриваться в их неразрывном развивающемся единстве.

Отдельные содержательные штрихи к характеристике динамики творческих процессов Лермонтова рассеяны в монографиях и статьях, частично затрагивающих рассматриваемую проблему⁴³. Особенно много таких наблюдений в работах, посвященных творческой истории отдельных произведений поэта, хотя их совокупность не восполняет отсутствия специальных работ по психологии творчества Лермонтова. При этом, как говорилось, психология творчества писателя должна быть прежде всего эстетико-литературоведческой.

2. ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ЛЕРМОНТОВА

Вплоть до нашего времени бытует противопоставление двух крайних подходов к изучению истоков творчества художника. Один из них может быть назван историко-социологическим, другой — индивидуально-личностным. Противо-

⁴¹ Так, проследив смену вариантов последних строк из стихотворения «Они любили друг друга...», С. Н. Иконников пишет: «После упорных поисков был найден удовлетворивший поэта стих, просто и естественно выражающий веру идеалистов-романтиков в загробное счастье: «И смерть пришла: наступило за гробом свиданье». По контрасту с ним сильнее стал ощущаться трагический смысл заключительной строки: «Но в мире новом друг друга они не узнали». Такая концовка разбивает надежду идеалистов на загробное счастье» (С. Н. Иконников. Как работал Лермонтов над стихотворением, стр. 50).

⁴² Там же, стр. 10.

⁴³ См.: Б. М. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; Ив. Н. Розанов. Лермонтов мастер стиха. М., 1942; И. Я. Заславский. Работа М. Ю. Лермонтова над рукописью

положение этих будто бы взаимоисключающих методов применительно к творческим процессам Лермонтова имеет давнюю традицию, уходящую своими корнями во 2-ю половину XIX в. Их наличие отмечал И. И. Замотин: «В оценке творчества М. Ю. Лермонтова довольно резко выделяются две точки зрения: одна — общественно-психологическая, другая — индивидуально-психологическая. Первая объясняет его творчество из условий окружающей его обстановки и современной ему общественной жизни... Вторая истолковывает Лермонтова как своеобразную психическую организацию, созданную, правда, определенной эпохой, но стоящую выше ее и живущего не ею, а предчувствием того отдаленного будущего, когда настанет новая жизнь и явится новый человек»⁴⁴.

Свое наиболее заостренное выражение вторая тенденция получила в работах Вл. Соловьева, Д. Мережковского, С. Андреевского, В. Розанова, тяготевших к психолого-импрессионистическому и подчас мистическому истолкованию творчества Лермонтова⁴⁵. К этому же методу с добавлением якобы научно объективного, а на самом деле эмпирического коллекционирования фактов личной жизни поэта тяготело и дореволюционное академическое лермонтоведение, в частности, в известной книге Н. Котляревского, выдержавшей 5 изданий. Н. Котляревский всячески подчеркивал «природный» характер особенностей личности Лермонтова и наиболее характерных его настроений. «Главный родник лермонтовского настроения, — утверждал он, — заключен в самом душевном складе..., который дан был ему природой. <...> Природа создала Лермонтова... меланхоликом и мечтателем, и мы можем только проследить, как на этот основной фон ложились временами более темные или более светлые краски»⁴⁶.

Ак творческой истории поэмы «Беглец»). «Вісник Київськ. держ. ун-ту», № 1, Серія філології та журналістики, вып. 1, 1958, стр. 57—63; Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки. М., 1964; С. В. Обручев. Над тетрадами Лермонтова. М.—Л., 1965, и др.

⁴⁴ И. И. Замотин. М. Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914, стр. 5.

⁴⁵ Вл. Соловьев. Лермонтов. «Вестник Европы», 1901, кн. II; Д. Мережковский. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909; С. А. Андреевский. Лермонтов. Характеристика. В кн.: «Литературные чтения». СПб., 1891; В. В. Розанов. Вечно печальная дуэль. В кн.: «Литературные очерки», изд. 2, СПб., 1902.

⁴⁶ Нестор Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения, изд. 5, Пг., 1915, стр. 21. С подобных позиций написана статья О. П. Герасимова, представляющая, впрочем, известный

Другая крайняя тенденция наиболее последовательно проявилась в исследованиях, испытывавших на себе воздействие вульгарного социологизма. Так, например, С. Н. Дурылин в упоминавшейся книге о Лермонтове писал: «Аграрный кризис 1820—30-х годов — экономический спутник всей литературной деятельности Лермонтова — заставил дворянство, как помещико-землевладельческий класс, не только спрятать в ножны свой декабрьский кинжал, но выбросить его вместе с ножнами»⁴⁷. Характеризуя образ жизни поэта, ученый подчеркивал: «Обрывки экономического быта Лермонтова, дошедшие до нас из писем 1835—36 годов, показательны: они рисуют спокойный быт человека, живущего прочными и немалыми классовыми доходами»⁴⁸. По мнению Дурылина, поэма Лермонтова «Демон» представляет особую ценность тем, что «она не утверждает, а разоблачает аристократическую уединенность всяких социальных одиночек»⁴⁹.

Подлинно научное познание творческих процессов писателя несовместимо ни с одной из этих крайностей. Несомненно, что психология творчества должна основываться прежде всего на изучении личности художника, как субъекта творчества, но личности, понимаемой не как природная «психическая организация», а как сложное единство биологического и социально-исторического, субъективного и объективного.

Известно, что сущность человека «есть совокупность всех общественных отношений»⁵⁰. Однако нередко это положение толкуется односторонне, вследствие чего личность рассматривается лишь как объект социальных отношений, как их механическое отражение. Но личность не только результат этих отношений, она одновременно выступает и как их творец, не только как их объект, но и как субъект. Человек не только формируется обстоятельствами, он в большей или меньшей степени им противостоит и противодействует. Такова диалектика субъективного и объективного, личного и социального в человеческом индивидууме, и в первую очередь в личности художника как высоко развитой личностной организации. Чем выше художник, тем больше в нем развито личностное начало, и тем больше это личностное связано в нем со своим вре-

интерес (О. П. Герасимов. Очерк внутренней жизни Лермонтова по его произведениям. «Вопросы философии и психологии», 1890, № 3).

⁴⁷ С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов, стр. 122.

⁴⁸ Там же, стр. 16.

⁴⁹ Там же, стр. 97.

⁵⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 3, стр. 3.

менем, ибо, как сказал Герцен, только «одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени»⁵¹.

В статье о стихотворениях Лермонтова Белинский особо подчеркивал: «Чем выше поэт, тем больше он принадлежит обществу, среди которого родился, тем теснее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» (IV, 502). Вместе с тем, по мнению критика, особый «лермонтовский элемент» заключающий в себе тайну обаяния творчества Лермонтова, связан прежде всего «с личностью творца» (V, 452).

Искусство глубоко лично по своей эстетической сущности. В науке творческие способности не так тесно спаяны со всеми сторонами личности ученого, как в искусстве у художника. Можно сказать, что настоящий ученый тоже отдает всего себя науке. Но это касается прежде всего его творческих способностей, вкладываемых к тому же в процесс добывания истины; истина же как результат этого процесса должна быть максимально очищена от всего личностного: истина в науке безличностна. Художник же вкладывает всего себя как личность не только в процесс добывания художественной истины, но и в саму эту истину: безличной истины в искусстве не существует. Поэтому в нем личность художника — такой же необходимый предмет исследования, как и его творчество.

Глубокая личность творчества Лермонтова, помимо оснований собственно эстетических, имела свои дополнительные истоки в особом характере его эпохи, выдвинувшей в качестве центральной проблему человеческой личности. Вся атмосфера общественной и частной жизни эпохи была пропитана ощущением трагизма положения личности, напряженными поисками выхода из этого положения. Эта атмосфера вдыхалась, впитывалась поэтом буквально с самого детства. Недаром, характеризуя Лермонтова и его эпоху, Герцен так настойчиво акцентирует внимание на столь ранней поре жизни поэта, в которую закладывались основы его будущего характера и последующей гражданско-поэтической деятельности. «Нужно было иметь другую закалку, — писал Герцен, — чтобы дышать воздухом этой зловещей эпохи, надобно было с детства приспособиться к этому резкому непрерывному ветру, сжиться с неразрешимыми сомнениями, с горчай-

⁵¹ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. I, М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 327.

шими истинами...»⁵². И далее: «Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились замыкаться в себе, вынашивать свои мысли — и какие мысли!»⁵³.

Здесь Герцен по существу говорит о тех особенностях эпохи, которые формировали не только личность Лермонтова, но и особый характер его творческого процесса — необыкновенную сосредоточенность, выношенность его основных мыслей, чувств и образов.

Личность Лермонтова до сих пор во многом остается психологической загадкой, не поддающейся однозначным определениям. Сто с лишним лет назад А. В. Дружинин, отмечая поразжающую самобытность личности поэта, писал: «Загадочность, ее облекающая, еще сильнее приковывает к Лермонтову помыслы наши...»⁵⁴. Развивая свою мысль, Дружинин указывал на крайнюю противоречивость восприятия современниками личности поэта, многие из которых говорили «о поэте как о существе желчном, угловатом, испорченном и предававшемся самым неизвинительным капризам». И тут же он приводил отзывы другого рода, «отзывы людей, гордившихся дружбой Лермонтова... По словам их, стоило только раз пробить ледяную оболочку, только раз проникнуть под личину суровости..., чтоб разгадать сокровища любви, таившиеся в этой богатой натуре»⁵⁵.

Об этой же сложности различения в личности поэта его подлинной сущности и защитных масок, прикрывавших его любящую и легкоранимую душу от досужих соглядатаев, говорят некоторые исследователи и в наше время. Так, Н. Любович полагает, что «нельзя сбрасывать со счетов противоречивую сложность характера Лермонтова, не объяснимую без специальных психологических исследований, благодаря которой поэт мог в определенном кругу людей надевать на себя личину, маскировавшую его истинную суть и затруднявшую правильную оценку его духовного облика»⁵⁶.

Однако подобное «расщепление» личности поэта на истинную ее сущность и маскирующую личину не охватывает всей действительной сложности Лермонтова как человека. На этом пути есть опасность несколько механического отнесения к

⁵² А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 223.

⁵³ Там же, стр. 225.

⁵⁴ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 380.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Н. Любович. Преодолена ли инерция? «Вопросы литературы», 1969, № 2, стр. 208.

«личности» всех достоинств поэта, а к «личине» — всех его недостатков. Подлинная сложность заключается в том, что нередко отдельные недостатки поэта представляли собою органическое продолжение его достоинств.

В свое время Н. Котляревский в книге о Лермонтове, имевшей подзаголовок «Личность поэта и его произведения», пытался, как ему представлялось, объективно разобраться в этих противоположных качествах Лермонтова как человека. Однако апелляция прежде всего к природным, а не общественным факторам, формирующим личность, приводила исследователя к весьма абстрактным и необидительным умозаключениям о характере поэта. «Если недобрые черты души героев Лермонтова, — писал он, — находят себе объяснение и оправдание в природной организации самого поэта, то такое же объяснение найдут себе и несимпатичные стороны его собственного характера... Природа, наделяя человека особенно чуткой нервной восприимчивостью и слишком острым умом, отнимает у него тогда за счет этих даров некоторые мягкие стороны характера...»⁵⁷. Цитату можно не продолжать. Возможно, природа и в самом деле так расчетлива в своих дарах, как полагал Н. Котляревский, но в данном случае известно другое: железная твердость и мощь характера поэта сочеталась в нем с детской мягкостью и нежностью. Этой реальной «противоречивости» и сложности личности Лермонтова Котляревский не видит и не объясняет своими психологическими изысканиями.

Суммируя разрозненные и достаточно скудные биографические, мемуарные и иные сведения о поэте, можно сказать, что вся его личность как бы соткана из противоположностей и «диссонансов». И дело тут не только в субъективных аберрациях восприятия личности поэта, действительно имевших место, но прежде всего в ее объективно внутренней сложности.

На эту сложность указывал Герцен, когда писал о Лермонтове: «Он влачил тяжелый груз скептицизма через все мечты и наслаждения»⁵⁸. Белинский отмечал в поэте, «в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого» (XI, 509). Подчеркивая «львиную» натуру Лермонтова, его «глубокий

⁵⁷ Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пг., 1915, стр. 261.

⁵⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 225.

и могучий дух» (XI, 509; XII, 85), критик по словам И. И. Панаева, находил в нем и другое: «Какая нежная и тонкая поэтическая душа в нем!..»⁵⁹. Товарищ Лермонтова по школе А. М. Меринский вспоминал: «В обществе Лермонтов был очень злоречив, но душу имел добрую»⁶⁰. А. В. Дружинин в цитированной уже статье о поэте замечал: «Умея любить, Лермонтов был и тем, что Байрон называет good hater, то есть человек, умевший ненавидеть глубоко»⁶¹.

Эта соединимость несоединимого отразилась и в описаниях современниками внешности поэта. В лучшем из словесных портретов Лермонтова, принадлежащем И. С. Тургеневу, эта контрастность проявляется особенно наглядно: «В наружности Лермонтова было что-то зловещее и трагическое; какой-то сумрачной и недоброй силой, задумчивой презрительностью и страстью веяло от его смуглого лица, от его больших и неподвижно-темных глаз. Их тяжелый взор странно не согласовывался с выражением почти детски нежных выдававшихся губ. Вся его фигура, приземистая, кривоногая, с большой головой на сутулых широких плечах возбуждала ощущение неприятное; но присущую мощь ощущал всякий»⁶². Здесь почти в каждом предложении — психологическая антитеза.

Портретно-психологические зарисовки Лермонтова его современниками впоследствии поэтически обобщил В. Я. Брюсов в великолепном своем сонете «К портрету М. Ю. Лермонтова», отразившем поразительную «антитетичность» натуры поэта.

Казался ты и сумрачным и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Но не было ответа. И угрюмо
Ты затаил, о чем томилась дума,
И вышел к нам с усмешкой на устах.

⁵⁹ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., 1950, стр. 137.

⁶⁰ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 140.

⁶¹ Там же, стр. 384.

⁶² И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Сочинения, т. XIV, М.—Л., 1967, стр. 80.

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах!⁶³

Безверие и вера, скептицизм и мечтательность, тоска по идеалу и вызывающий цинизм, любовь и ненависть, трагизм отчаяния и мужество борьбы, суровость бойца и детская незащищенность, стремление к покою и жажда бурь — вот лишь некоторые из характерных «душевных антимоний» личности Лермонтова, придающих ей особую исключительность и неповторимость.

И все же главное своеобразие личности поэта, пожалуй, не в этой ее необыкновенной «раздвоенности» и «антиномичности». Главное — в другом, в еще более поражающей монолитности натуры Лермонтова. В лице Лермонтова мы сталкиваемся с проявлением психологической антиномичности самого высокого уровня, представляющей собою единство глубочайшей противоречивости и необыкновенно органической цельности. Всюду и во всем поэт оставался самим собой, верным своему сокровенному и глубинному в большом и малом.

Эту монолитность и целостность личности поэта ощущали наиболее пронзительные из его современников. Раньше других ее отметил Белинский. После встречи с Лермонтовым в ордонанс-гаузе в апреле 1840 г. критик писал В. П. Боткину: «Каждое его слово — он сам, вся его натура, во всей глубине и целостности своей. Я с ним робок, — меня давят такие целостные, полные натуры, я перед ним благоговею и смиряюсь в сознании своего ничтожества» (XI, 509).

Очень точно охарактеризовал необыкновенную целостность личности и жизненного поведения поэта П. В. Анненков: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал никогда ни одного слова, которое не отражало бы черты его личности, сложившейся, по стечению обстоятельств, очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие отношения к явлениям жизни на какое-либо другое, более справедливое и гуманное представление их»⁶⁴.

О связи личности Лермонтова, ее противоречивой целостности с конкретно-историческим и биографическим «стечени-

⁶³ В. Брюсов. Избр. соч., в 2 томах, т. 1, М., 1955, стр. 117.

⁶⁴ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1969, стр. 181.

ем обстоятельств» немало верного сказал в юбилейной статье о поэте Н. К. Михайловский. «Всею своею жизнью и деятельностью, — писал критик, — Лермонтов самым ярким и резким образом ставит дилемму: или звон во все колокола, жизнь всем существом человека, жизнь мысли и чувства, претворяющихся в дело, или — «пустая и глупая шутка»... Такая решительная постановка вытекала из самых недр цельной и неделимой души Лермонтова. И он не переставал искать точки опоры для «действия» и для «борьбы с людьми или судьбой», ибо в ней видел высший смысл жизни»⁶⁵.

Верность себе, своим стремлениям и идеалам Лермонтов пронес через всю жизнь, подтвердив серьезность и глубину прозвучавшей в «Кинжале» (1838) клятвы: «Да, я не изменюсь и буду тверд душой...» Единство и целостность личности, жизненного пути поэта, органическое переплетение, взаимодействие в них противоположных начал: неизгладимых детских впечатлений и сурового жизненного опыта, мечты и действительности, любви и ненависти — с необыкновенной силой отразились в одном из шедевров зрелой лермонтовской лирики — «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840). Это стихотворение — своего рода «магический кристалл», открывающий перед нашим взором все «дали» жизни поэта, ее ранние истоки и драматические исходы, здесь ключ к пониманию не только личности поэта, но и его художественной индивидуальности. В этом стихотворении личность поэта предстает сразу в нескольких измерениях — в ее прошлом и настоящем, в ее мечтах и идеалах, стиснутых железным кольцом «горечи и злости», порождаемых реальной действительностью. Причем прошлое и настоящее, идеалы и отравляющие душу горечь и злость, любовь и ненависть, «царство дивное» мечты и «маскарад» реального общества не следуют друг за другом, а сосуществуют как части единого целого. Конкретное переживание, одно жизненное мгновение вмещает в себя всю полноту и многомерность жизни поэта.

Начало и конец стихотворения очерчивают одно характерное состояние поэта: «Как часто, пестрою толпою окружен, Когда передо мной... Мелькают образы бездушные людей, Приличьем стянутые маски», — «О, как мне хочется смутить веселость их...». Стихотворение же в целом представляет собою как бы проникновение в «бесконечную» глубь одного «ко-

⁶⁵ Н. К. Михайловский. Герой безвременья. «Русские ведомости», 1891, 8 августа, № 216, стр. 3.

нечного» мгновения, развертывание его необъятного, как бы спрессованного пространственно-временного, социально-психологического содержания. Стихотворение построено как удивительно емкий сценарий, в котором «прямое» действие длится минуты, «объяснением» же их служит вся жизнь героя, мгновенно проносящаяся перед его внутренним взором.

Обрисовав несколькими штрихами «маскарад» повседневной жизни представителей окружающего его общества, поэт говорит:

Наружно погружаясь в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забиться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места...

Последующие строки подобны сменяющим друг друга кадрам, изображающим «высокий барский дом», «сад с разрушенной теплицей»; пруд, за которым «село дымится», вечерний парк с темными аллеями... И, наконец, крупным планом — поэт-подросток с его «дивным царством» мечты, в котором все более отчетливо вырисовывается образ прекрасного юного существа с «глазами, полными лазурного огня, Сулыбкой розовой, как молодого дня За рощей первое сиянье». Прошлое оживает, сливается с настоящим, теснит его, вновь течет широко и свободно...

Так царства дивного всеильный господин
Я долгие часы просиживал один,
И память их жива поныне
Под бурей тягостных сомнений и страстей,
Как свежий островок безвредно средь морей
Цветет на влажной их пустыне.

«Свежий островок» хрупкой детской мечты обретает в сознании поэта почти реальную ощутимость и яркость. Но мгновенье проходит...

Когда ж опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незваную гостью,

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!.. (II, 136—137) ⁶⁶.

В этом стихотворении и история детства поэта, и его непримиримый, затяжной конфликт с обществом в зрелую пору выступают как звенья единого целостного процесса. Прошлое и настоящее в мире лермонтовского «я» нераздельны и равноправны. В каждый момент своего существования, в любой отводимой ему судьбой «социальной роли», какой бы она ни была «частичной» и узко-функциональной, поэт оставался сам собой в объеме всего своего «я», всего жизненного опыта, ничего не отбрасывая и не забывая из своего прошлого.

Повышенное чувство личности как своего особого неповторимого мира выразилось у Лермонтова, в частности, в его исключительной эмоциональной памяти. Он мог бы сказать о себе: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее те же звуки...» (VI, 273). Это признание Печорина в еще большей мере может быть отнесено к Лермонтову, недаром здесь говорится о «звучах», несомненно, поэтических. «Я глупо создан, — продолжает Лермонтов устами своего героя: — ничего не забываю, ничего!» (VI, 273). Но в этой «глупости» один из источников поэтической непосредственности, почти детской свежести восприятия и вместе углубленной сосредоточенности чувств, мыслей, образов и картин Лермонтова, его художественного мышления.

Известны многочисленные свидетельства поэта о неизгладимости раз запавших в его душу сильных впечатлений — будь то мотив песни, которую «певала» ему «покойная мать», когда ему не было еще и трех лет, или детская влюбленность в «неземное» девятилетнее существо с голубыми глазами; причудливой формы грозное облако, поразившее воображение восьмилетнего мальчика, или «могучий образ», впервые посетивший пятнадцатилетнего поэта.

Нераздельность существования в сознании поэта его прошлого и настоящего жизненного опыта обусловило и особую «непрерывность», единство его творчества, обилие в нем «сквозных» образов, мотивов, тем и идей, их повторяемость.

⁶⁶ Здесь и в дальнейшем тексты лермонтовских произведений цитируются по изданию: М. Ю. Лермонтов. Сочинения в 6 томах. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954—1957. Том и страница указываются в тексте.

Не случайно почти все наиболее значительные произведения поэта вынашивались годами и проходили ступенчатый ряд воплощений, в котором каждая последующая «ступень» отрицала и вместе с тем углубляла предыдущую, «спланивала» воедино все предшествующее ей, но так органически, что это был обычно не новый вариант, а новое самостоятельное произведение (например, «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри»). Сохраняя первичную основу замысла, Лермонтов умел удивительно слить его с новым жизненным материалом, наполнить новым, более глубоким содержанием. Но при этом в творческом тигле поэта ничто не пропадало из раз найденного, хотя и не оставалось неизменным, а выходило преобразованным, переплавленным в огне поэтического вдохновения. Лишь добившись художественно совершенного воплощения жившего в нем образа-воспоминания, образа-спутника (Демон, Мцыри и др.), поэт освобождался от его завораживающей, подчас мучительной власти. Точно и образно сказал об этом сам Лермонтов в «Сказке для детей» (IV, 174).

При такой необычной концентрации творческого процесса, повышенной взаимосвязанности начальных и конечных этапов творческой эволюции (при всем их качественном различии) становится более объяснимой глубоко закономерная для Лермонтова своеобразная двуединая природа его художественного метода, синтезирующего достижения романтизма и реализма.

Эпоха способствовала углублению присущего Лермонтову своеобразия его творческой индивидуальности, его художественного мышления, ничего не теряющего и «не забывающего» в процессе эволюции. Говоря об исторических условиях, формировавших личность и художественную индивидуальность Лермонтова, Герцен особо выделял одно обстоятельство: «...надо было с... приобрести привычку скрывать все, что волнует душу, и не только ничего не терять из того, что в ней схоронил, а, напротив, давать вырваться в безмолвном гневе всему, что ложилось на сердце»⁶⁷.

⁶⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 225.

3. О РОЛИ РАННИХ ВПЕЧАТЛЕНИИ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ЛЕРМОНТОВА

Формирование человека как определенной личности начинается действительно «с самого нежного детства» — об этом убедительно говорят данные современной психологии. Лермонтов даже среди самых гениальных своих собратьев по перу выделялся необычайно ранним созреванием и «самоопределением» — и как личность, и как творческая индивидуальность.

Последовательное и всестороннее рассмотрение процесса этого созревания выходит за пределы настоящего исследования. Поэтому я не буду останавливаться на характеристике рано проявившихся у поэта творческих задатков и способностей (интерес к «созвучьям слов», склонности к рисованию, лепке, театру, музыке, повышенная впечатлительность, способность к сопереживанию, наблюдательность, богатство воображения и пр.). Подробное изучение этих свойств и сторон личности Лермонтова в тесной связи с его типом нервной системы, особенностями его мировосприятия и мироотношения, их специфическими функциями в творческих процессах — все это предмет специальных работ, которые, надо думать, появятся в недалеком будущем. По необходимости ограничивая себя, рассмотрю лишь некоторые психологические и философско-эстетические аспекты проблемы творческой памяти Лермонтова.

Память является одним из главных оснований процесса художественного творчества, как и вообще жизнедеятельности человека. Хранящаяся в памяти информация позволяет сравнивать одни предметы с другими, познавать новое на основе старого. Память помогает человеку противостоять неудержимому потоку времени, уносящему все в океан вечности и небытия. Только силой памяти можно задержать бег времени и сказать: «Остановись, мгновенье...» И не только остановить, задержать события, факты, явления, процессы, но и повернуть их развитие вспять, разматывая при желании перед собой длинный «свиток воспоминаний» — эту идеальную «машину времени». Память — основа целостности человеческой личности, единства ее психики. Память — непосредственная почва воображения, воспроизводящего и пересоздающего, которое в свою очередь выступает как главная творческая сила.

В неисчерпаемых кладовых памяти большое значение для художника имеют воспоминания детства. Еще К. Н. Батюшков писал: «Ничто не может изгладить из памяти сердца нашего первых сладостных впечатлений». И далее: «Если первые впечатления столь сильны в сердце каждого человека, если не изглаживаются во все течение жизни, то тем более они должны быть сильны и сохранять неуязвимую свежесть в душе писателя»⁶⁸. Большую роль ранних впечатлений в творческой биографии художника отмечал Д. И. Писарев: «Первые годы жизни заслуживают полного внимания биографа; первые впечатления... имеют часто решительное, неизгладимое влияние на наклонности и характер ребенка»⁶⁹.

В творческих процессах Лермонтова память о детских впечатлениях занимает особое место. Так, воспоминание о песне матери получило у Лермонтова необыкновенно многообразное творческое воплощение. В драме «Станный человек» (1830) старая служанка Аннушка, вспоминая о детстве главного героя драмы Владимира Арбенина, говорит: «...помню (ему еще было 3 года), бывало барыня посадит его на колена к себе и начнет играть на фортепьянах что-нибудь жалкое. Глядь: а у дитяти слезы по щекам так и катятся!..» (V, 219). Еще раньше, в 1830 г., поэт вводит мотив-воспоминание о песне матери в стихотворение «Кавказ». Во 2-й его строфе читаем:

В младенческих летах я мать потерял.
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал,
Люблю я Кавказ. (I, 74)⁷⁰

В поэме «Измаил-Бей» (1832) вновь звучит знакомый мотив:

⁶⁸ К. Н. Батюшков. Сочинения. М., 1955, стр. 377.

⁶⁹ Д. И. Писарев. Сочинения, т. I, СПб., 1909, стр. 91.

⁷⁰ Интересно отметить, что в черновом варианте 1-й строфы прямо говорилось о песне матери: «Как сладкую песню родимой моей Люблю я Кавказ» (I, 327). В беловом варианте стало: «Как сладкую песню отчизны моей...». Что касается 3-й строфы, то в ней мы встречаемся с другим ярким впечатлением детства — первой ребяческой влюбленностью: «Там видел я пару божественных глаз; И сердце лепечет, вспомя тот взор: Люблю я Кавказ!» (I, 74).

Дай песню я тебе спою,
Ее певала мать родная
Над колыбельню моей,
Ты, слушая, забудешь муки,
И на глаза навеют звуки
Все сновиденья детских дней! (III, 209)

Даже в одном из немногочисленных сатирических стихотворений ранней поры, «Булеваре» (1830), неожиданно всплывает целый комплекс глубоко прочувствованных лирических воспоминаний детства:

... в уме моем
Головка та ничем не изгнана;
Как некий сон младенческих ночей
Или как песня матери моей. (I, 143)

Наиболее художественно значительным отображением этого мотива-воспоминания о песне матери явилось стихотворение «Ангел» (1831). По словам П. А. Висковатого, в этой романтической миниатюре поэт опирается на вполне реальное и конкретное впечатление: «Неясное стремление романтиков в туманное «там» или «туда» у Лермонтова имеет более реальный характер, связуясь с памятью о матери...»⁷¹.

Подобный материал убеждает в глубокой истине слов Батюшкова, который в цитирувавшейся уже статье «Нечто о поэте и поэзии» утверждал: «Если бы мы знали подробно обстоятельства жизни великих писателей, то, без сомнения, могли бы найти в их творениях следы первых, всегда сильных ощущений»⁷².

Одним из первых, кто понял огромную значимость ранних впечатлений для формирования личности художника, был Руссо. В своей «Исповеди» он замечал: «Эти длинные подробности о моей ранней юности, верно, покажутся ребяческими, и это жаль: <...> чтобы знать меня в зрелом возрасте, надо хорошо знать меня в молодости... первые штрихи, запечатлевшиеся у меня в памяти, остались там навсегда... Есть известная преемственность душевных движений и мыслей: они последовательно видоизменяют друг друга, и это необходимо знать, чтобы правильно судить о них. Я стараюсь

⁷¹ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, стр. 144.

⁷² К. Н. Батюшков. Сочинения, стр. 377.

повсюду раскрыть первопричины, чтобы дать почувствовать связь последствий»⁷³.

Повышенное внимание к миру детской души, наиболее близко стоящей к идеалу непосредственности, чистоты, неиспорченности «естественного человека», особенно широко культивировалось вслед за Руссо в творчестве романтиков. В поисках «естественного состояния» человека романтики нередко обращали свои взоры или к ранним историческим периодам, идеализированно истолковывавшимся ими как гармоническая пора «детства человечества», или к современным «детям природы», народам, не затронутым противоречиями и пороками современного «цивилизованного» общества. И, несомненно, в большом внимании Лермонтова к «детскости» как нравственно-эстетической категории в значительной мере сказались традиции руссоизма и романтизма. Особенно наглядно это проявляется в его многочисленных ранних кавказских поэмах с их романтическими образами вольных «детей гор». Тем не менее было бы ошибочным сводить все в вопросе о месте и значении детских впечатлений в творческом процессе Лермонтова к традициям романтизма, поскольку многое здесь обусловлено особенностями психологии художественного творчества не только романтического, но и реалистического, коренными свойствами искусства как художественно-эстетического освоения действительности.

Детское восприятие мира имеет немало точек соприкосновения с восприятием художественным. В частности, и ребенку, и художнику свойственно «одухотворять» мир природы и вещей, «очеловечивать» его, свободно предаваться игре воображения и фантазии, создавая свой особый мир, в котором правда и вымысел, сущее и желаемое переплетаются и сливаются воедино; и тот и другой исходят при оценке любого явления с позиций самых высоких «образцов» и идеалов; наконец, в детских играх и в искусстве много общего, как в целостном конкретно-эмоциональном моделировании человеческой жизни. Первозданная живость детского восприятия, неповторимое ощущение в душе ребенка чуда открытия и «сотворения мира» — все это делает детство особенно незабываемой порой в жизни человека. Художник же, воскрешая былые детские впечатления, словно восстанавливает непосредственность и свежесть зрелого восприятия действительно-

⁷³ Жан-Жак Руссо. Избр. соч. в 3 томах, т. III, М., 1961, стр. 156.

сти, остроту и яркость ощущений, способность удивляться и видеть в обыкновенном необыкновенное.

В воспоминаниях детства художник находит неиссякаемый источник образов и картин, бескорыстной любви и беззаветной веры в добро и красоту. Все это заставило писателя, никогда не стоявшего на позициях романтизма, пропеть восторженный гимн детству, его непреходящей духовной ценности: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, как не лелеять воспоминания о нем? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу. <...> Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детстве?..»⁷⁴

В унисон с этим лирическим пассажем великого писателя звучат многочисленные лирические обращения к поре детства у Лермонтова. В поэме «Исповедь» герой вспоминает «детства ясные года» как лучшее время своей жизни (III, 85); в трагедии «Испанцы» один из персонажей, давно утративший всякое подобие жизненных идеалов и даже человеческого облика, вдруг неожиданно признается: «Люблю я песни, в них так живо Являются душе младенческие дни. О прошлом говорят красноречиво И слезы на глаза влекут они...» (V, 46). Во многом сходный отрывок находим в «Измаил-Бее»:

И детских лет воспоминанья
Перед черкасом пронеслись,
В груди проснулись желанья,
Во взорах слезы родились.
Погасла ненависть на время... (III, 165)

Для Лермонтова детство — одна из немногих непреходящих человеческих ценностей. Автор-повествователь в поэме «Сашка» (1835—1836), относящийся ко всему с глубокой проницательностью, тем не менее восклицает: «К чему, куда ведет нас жизнь, о том Не с нашим бедным толковать умом; Но исключая два-три дня да детство, Она, бесспорно, скверное наследство» (IV, 64). Описанию детских лет как одного из наиболее важных периодов в жизни главных героев отводится много места в таких произведениях, как «Люди и страсти», «Странный человек», «Вадим», неоконченная повесть «Я хочу рассказать вам...», «Мцыри», «Сказка для детей» и др. Картина детских лет служит, как мы видели, компози-

⁷⁴ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 1, М., 1960, стр. 62, 64.

ционно-смысловым центром стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен».

Однако есть и еще один чрезвычайно важный аспект проблемы, объясняющий еще с одной стороны особую притягательность для художника поры детства, воспоминаний о нем, самой детскости. И именно эта ее сторона наиболее существенна для понимания основ художественного мышления Лермонтова. Чрезвычайно глубокое суждение в этом плане находим у Герцена в его «Былом и думах»: «Люди обыкновенно вспоминают о первой молодости, о тогдашних печалях и радостях немного с улыбкой снисхождения, как будто они хотят, жеманясь, как Софья Павловна в «Горе от ума», сказать: «Ребячество!» <...> А, кажется, совершеннолетним можно было бы понять, что «ребячество» с двумя-тремя годами юности — самая полная, самая изящная, самая *наша* часть жизни, да и чуть ли не самая важная; она незаметно определяет все будущее. <...> Природа со своими вечными уловками и экономическими хитростями *дает* юность человеку, но человека сложившегося *берет* для себя, она его втягивает, впутывает в ткань общественных и семейных отношений, в три четверти не зависящих от него; он, разумеется, дает своим действиям свой личный характер, но он гораздо меньше принадлежит себе, лирический момент личности ослаблен, а потому и чувства и наслаждения — все слабее, кроме ума и воли»⁷⁵.

Таким образом, по мысли Герцена, в детстве и ранней юности человек живет исключительно напряженно и, главное, многосторонне, в это время он свободно развивает все свои возможности и способности, необходимые для целостной человеческой жизни, а не для выполнения частичных функций, быть может, и очень нужных для современного ему общества, но которые не охватывают всех сторон и сфер личности, всех ее интересов, склонностей и способностей. Эти социальные, профессиональные, семейно-бытовые функции, все больше «специализируя» человека, делают его в противоречиво устроенном, несвободном обществе не целостной и самоценной личностью, а «частичным» человеком, «дробью», как скажет потом Г. Успенский. Вместо свободного выявления своей целостной человеческой сущности, как это было в детстве, взрослый человек развивается все более и более односторонне, становясь жертвой много-

⁷⁵ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VIII, стр. 66.

численных общественных «разделений»: труда, сословий, классов и пр. Это «рассечение» целостного человека калечит, а нередко и умерщвляет его как личность, превращая в «мертвую душу».

В драме Лермонтова «Странный человек» содержится любопытный монолог, который произносит мать главного героя Мария Дмитриевна. В нем выражается мысль о том, что именно в детстве человек впервые испытывает предощущение той подлинно гармонической жизни, какой может и должна быть человеческая жизнь. «К чему служили мои детские мечты? — рассуждает Мария Дмитриевна. — Разве есть необходимость предчувствовать напрасно? Будучи ребенком, я часто под влиянием светлого неба, светлого солнца, веселой природы, создавала себе существа такие, каких требовало мое сердце; они следовали за мною всюду, я разговаривала с ними днем и ночью, они украшали для меня весь мир. Даже люди казались мне лучше, потому что они имели некоторое сходство с моими идеалами: в обхождении с ними я сама становилась лучше <...> А теперь холодная существенность отняла у меня последнее утешение: способность воображать счастье!» (V, 220).

В известной мере детство — это прообраз, модель того гармонического мира, в котором человек будет принадлежать себе и миру в равной степени, то «царство свободы», где, по известным словам К. Маркса, «прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью», и «начинается развитие человеческой силы, которое является самоцелью...»⁷⁶. И в этом смысле интуиция не обманывает художников, когда отдаленный идеал представляется им как обогащенное воспроизведение на новой, высшей ступени глубинной человеческой сущности, впервые проявляющейся в ребенке. «Мужчина не может снова превратиться в ребенка или он становится ребячливым,— писал К. Маркс.— Но разве не радует его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность»⁷⁷.

Отсюда становится более ясной общеэстетическая сторона проблемы ранних впечатлений в психологии творчества самых различных художников. Писатель, отображая жизнь, руководствуется высоким эстетическим идеалом, в основе ко-

⁷⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, М., 1957, стр. 266.

⁷⁷ Там же, стр. 136.

того лежит представление о свободной, гармонически, т. е. всесторонне развитой целостной личности. В детски-непосредственном проявлении ребенком целостной человеческой сущности художник находит один из прообразов своих эстетических идеалов. При этом романтики склонны видеть в «детскости» чуть ли не готовый идеал, который остается только образно воплотить. У реалистов же «детскость» в своей «идеальности» уходит в «точку зрения», как один из критериев эстетических оценок отображаемых реальных явлений действительности⁷⁸. У Лермонтова мы сталкиваемся и с тем и с другим подходом к проблеме «детскости».

В стихотворении «Отрывок» (1830) поэт в таких словах рисует себе отдаленное будущее человечества, облик грядущих «чистейших существ»: «Не будут проклинать они; Меж них ни злата, ни честей Не будет. — Станут течь их дни Невинные, как дни детей» (I, 114).

На протяжении всего творчества Лермонтова «детскость» является своего рода критерием целого ряда высоко ценных поэтом внутренних качеств. Так, И. Усок отмечает: «Детскость» — черта, которую поэт постоянно выделяет в своих героях, связывая наличие элемента «детскости» с целостностью личности»⁷⁹. Действительно, «любимый идеал» Лермонтова Мцыри — «душой дитя» (IV, 151); героиня стихотворения «На светские цепи», противостоящая «ледяному», «беспощадному свету», хранит в душе «детскую веру» (II, 143) и т. д.

Так же высоко ставил поэт детскую непосредственность и естественность чувств, усматривая в этом качестве своих героев близость их к природе. О героине «Маскарада» Нине до постигших ее испытаний говорится, что она любит «безотчетно, чувствами играя И резвясь, как дитя» (V, 306. Ср. в «Демоне»: «И жизнью вечно молодою, Прохладой, солнцем и весною Природа тешится шутя как беззаботная дитя, IV, 217). Детски-непосредственна до встречи с Демоном Тамара: «И улыбается она, Веселья детского полна...» (IV, 187).

Высшим идеалом для Лермонтова было соединение детской непосредственности чувств и зрелой глубины ума. К это-

⁷⁸ Особую разновидность идеализации детскости представляют различные модернистские течения, связанные с нарочитой «примитивизацией» произведений искусства.

⁷⁹ И. Усок. Герой лирики Лермонтова (1836—1841 гг.). В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». М.—Л., 1964, стр. 217.

му идеалу тяготеет Демон, хотя и не достигает его. Проявляется эта тенденция и в характере Печорина. В портрете этого трезвого и глубокого аналитика вдруг наталкиваешься на такую деталь: «В его улыбке было что-то детское» (VI, 243). Наконец, у автора-повествователя из «Героя нашего времени» мы находим следующее любопытное суждение, подтверждающее предлагаемое здесь истолкование «детскости» в творческой системе Лермонтова. Описывая свои ощущения, испытываемые им при подъеме на вершину горы, повествователь говорит: «...какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» (VI, 223—224).

Детская живость, чистота, непосредственность чувств наиболее гармонически сочетается с умудренностью нелегким жизненным опытом, глубоким умом в образе героя из стихотворения «Памяти А. И. О<доевско>го», воссоздающем характер поэта-декабриста. С одной стороны, он «из детских рано вырвался одежд И сердце бросил в море жизни шумной»; с другой — «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» (II, 131).

Будет нелишним воспроизвести черновой вариант, предшествовавший в рукописи процитированному четверостишию «В нем тихий пламень чувства не угас...». Первоначально вместо него было набросано:

... Его рассказ,
Глубокий ум, лазурный пламень глаз,
Мущины детский смех и ум игривый —
Все в памяти моей теперь так живо⁸⁰.

В этом наброске ясно проглядывает «установка» поэта на контрастное и вместе с тем органическое сочетание в образе лирического персонажа «детскости» и «взрослости». Особенно богата этими со- и противопоставлениями выделенная раз-

⁸⁰ Отдел письм. источников Гос. историч. музея (ГИМ), ф. 445, № 227а (тетрадь Чертковской библиотеки), л. 54.

рядкой строка. Во-первых, здесь соединяются «смех» и «ум», как бы представляющие два противоположных начала — шутливость и серьезность; во-вторых, к каждому из них даются антитетичные определения: «детский смех» принадлежит мужчине, а не ребенку, «ум» же, это воплощение основательности и серьезности, оказывается «игривым». Больше того, окончание этого стиха и начало предыдущего подчеркнуто противостоят друг другу: «ум игривый» — «глубокий ум». Однако в этих конструкциях слишком ощущалась некая «заданность», излишне просвечивал логический «чертеж». После нескольких исправлений и вычеркиваний поэт создал великолепный беловой вариант этих четырех стихов, рисующий обаятельный образ человека, в котором соединились лучшие качества детской непосредственности и зрелой мудрости.

В свете сказанного о роли детских впечатлений и воспоминаний в творческом процессе Лермонтова становится особенно наглядной связь не только между психологией творчества и «творческой стратегией», т. е. системой философско-эстетических принципов поэта, но и между его психологией творчества и поэтикой. В частности, становится очевидным концептуальный характер излюбленного лермонтовского эпитета «детский». Между тем нередко попытки проникнуть в «секреты» мастерства и особенности поэтики, ограничиваясь «имманентным» рассмотрением одного небольшого стихотворения или даже построения отдельных его строф и строк.

Приведу характерный в этом отношении пример, связанный с упомянутым лермонтовским эпитетом «детский». С. Н. Иконников, проследившая работу Лермонтова над текстом стихотворения «Поэт», пишет: «Охарактеризовав поэта прошлых лет («Бывало, мерный звук твоих могучих слов...»), Лермонтов следующее четверостишие начал было с характеристики поэта: «Величествен и прост был **гордый** твой язык...» Но затем, избегая повторения (?), вложил мысль о непонимании современниками поэта: «Но скучен нам простой и **детский** твой язык...» В окончательной редакции эпитет «детский», выражавший ироническое (?) отношение к поэту, заменен на «**гордый**». Таким образом, автор здесь не только дал характеристику языка поэта, но и показал облик современного ему читателя»⁸¹.

Нужно ли говорить, что исследователь в данном случае не только упрощает, но и искажает существо рассмотренного им

⁸¹ С. Н. Иконников. Как работал Лермонтов над стихотворением, стр. 64.

творческого акта. Конечно, эпитет «детский» не выражал и в данном случае иронического отношения к поэту; он удален Лермонтовым лишь потому, что рядом уже стоял эпитет «простой», во многом перекликающийся с «детским» (безыскусственный, естественный, простой), эпитет же «гордый» (кстати, тоже один из глубоко концептуальных эпитетов Лермонтова) привносил новое, важное для Лермонтова качество в характеристику языка поэта.

Каждое слово в произведении — органический элемент художественной системы писателя, его творческих процессов, результат взаимодействия его эстетики, философии и психологии творчества.

4. ТВОРЧЕСКИЕ СТИМУЛЫ ЛЕРМОНТОВА

Одной из наименее изученных сторон художественно-творческой деятельности является ее мотивационная сфера. Объясняется это отчасти множественностью перекрещивающихся здесь факторов, принадлежащих к различным уровням мотивации жизненного поведения человека и его творческой деятельности. Не вдаваясь в сложную иерархию этих уровней, биологических и социальных, остановлюсь на вопросе о важнейших побуждениях и стимулах Лермонтова к художественному творчеству.

Всякая деятельность, в том числе художественная, вырастает из отношения человека к действительности. Как писал известный советский психолог, «человек есть личность в силу того, что он сознательно определяет свое отношение к окружающему... Субъект в специфическом смысле слова (как «я») — это субъект сознательной, «произвольной» деятельности. Ядро его составляют осознанные побуждения — мотивы сознательных действий»⁸².

Художественная деятельность вырастает из повышенно личностного отношения к действительности, ко всему миру. Художник — человек, которому «довсего есть дело». Мир для него — дом, который он хотел бы наилучшим образом «освоить» и «благоустроить». У Лермонтова в ранней лирике есть стихотворение, которое так и называется — «Мой дом» (1830—1831). В нем, в частности, говорится:

⁸² С. Л. Рубинштейн. Принципы и пути развития психологии. М., 1959, стр. 122—123.

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

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

Есть чувство правды в сердце человека,
Святое вечности зерно:
Пространство без границ, течение века
Объемлет в краткий миг оно. (I, 291)

Глубокая личностность отношения художника, исключаящая индифферентность и равнодушие, обуславливает его высокие требования к действительности, неудовлетворенность всем тем, что противоречит его идеалам. В стихотворении «Слава» (1830—1831) поэт, говоря о своих стремлениях, о том, чего жаждет его душа, признается:

Пронзая будущего мрак,
Она бессильная страдает
И в настоящем все не так,
Как бы хотелось ей, встречает. (I, 306)

Поэт здесь же говорит о свойственном ему непреодолимом стремлении «во всем дойти до совершенства», заставлявшем его с такой силой отрицать существующую «несовершенную» русскую действительность страшных лет николаевской реакции. Так, с самого начала в душе юного Лермонтова «художественность» и «гражданственность» сливались воедино. Повышенно личностно-родовое, т. е. художественно-эстетическое, отношение ко всей действительности, а не к отдельным, прагматически выделяемым ее сторонам, обусловило характерный для Лермонтова сплав личного и общего в его мироотношении с самого начала. «Общие вопросы, гражданская экзальтация спасли нас», — писал Герцен о себе и своих наиболее выдающихся современниках, и тут же он добавлял: «и не только они, но сильно развитой научный и художественный интерес». И дальше Герцен приводит несколько отрывков из писем к нему Огарева начала 30-х годов, где тот говорит о своем поэтическом призвании, о переполняющих его высоких ощущениях и мыслях, о том, что он не может «вообразить себя с иною жизнью»⁸³.

⁸³ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VIII, стр. 159.

Лермонтов рано стал задумываться о своем призвании, о выборе жизненного пути. Его неудержимо влекло к активной деятельности, борьбе за претворение своих идеалов («Так жизнь скучна, когда боренья нет... Мне нужно действовать...», I, 183). И одним из стимулов этого действия, борьбы было стремление к славе. Но эта слава мыслилась им не как самоцель, а как признание обществом реальных заслуг в приближении жизни к высоким человеческим идеалам. Недаром в уже цитировавшемся стихотворении он ставит рядом свое стремление к славе и совершенству («К чему ищу так славы я? Известно, в славе нет блаженства, Но хочет все душа моя Во всем дойти до совершенства», I, 306). В стихотворении «1831-го июня 11 дня» поэт опять обращается к теме славы: «Известность, слава, что они? — а есть У них над мною власть...» (I, 178).

В размышлениях о грядущей славе у юного поэта представление о борце-протестанте, который падет, быть может, «за дело общее», сливается с обликом истинного поэта, поэта, который не может не быть гражданином, поскольку общие вопросы — это и его личные вопросы. Стремление художника к славе нередко расценивается как нечто суетное, в чем самому поэту не следует признаваться, подыскивая более «подходящие» мотивы своей творческой деятельности. А между тем стремление к славе, видимо, является одним из «законных» и необходимых стимулов этого вида человеческой деятельности. Не случайно К. Маркс писал, что «поэт — каков бы он ни был как человек — нуждается в похвалах и поклонении. Я думаю, что такова уж их природа»⁸⁴. Сущность же «природы» художника в том, что в своей деятельности он обращается ко всем людям и вместе с тем к каждому в отдельности, поскольку искусство — это не просто вид человеческого общения, а общение на самом высшем для человека, личностном уровне (а если говорить точнее, на уровне личностно-духовном, личностно-родовом, чем этот уровень прежде всего и отличается от эмпирически-жизненного личностного общения). Поэтому для художника жизненно необходим отклик на его деятельность в других сердцах, поэтому ему так нужны любовь и признание далеких от него людей, что и является высшим видом человеческой славы.

⁸⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 28, стр. 397.

Проблема жизненного поприща вставала для Лермонтова неоднократно и с предельной остротой. Это был вопрос, как и во имя чего действовать, жить. Несмотря на то, что он, казалось бы, рано определил свое поэтическое призвание, в душе его шла, надо полагать, напряженнейшая борьба. Рано пробудившаяся духовная жизнь, художественная одаренность настойчиво влекли Лермонтова к поэзии, литературе; действенная по своему складу, героическая натура требовала самого непосредственного участия в жизненных процессах, в практической деятельности и активной борьбе против бесчеловечной действительности. Сформулированное еще Кантом противоречие между непосредственно практической и духовной деятельностью в современном ему «цивилизованном» обществе, в котором все больше укореняется разъединяющее людей разделение труда, вставало перед Лермонтовым во всей своей сложности.

Практическая деятельность в условиях России той поры, исключавших возможность сколько-нибудь эффективной общественной борьбы против существующего порядка, могла осуществляться в рамках таких «социальных ролей», которые были неприемлемы для свободолюбивой, мятежной души поэта. Он не мыслил себя в положении благонамеренного, исполнительного чиновника, тем более — ограниченного хозяйственного «практика»-помещика. Сугубо теоретическая научная деятельность была ему не менее чужда своей оторванностью от живой жизни, от многообразия ее проявлений. Литературно-художественная деятельность его привлекала широтой связей с жизнью, возможностью проявить творчески воплотить в ней всю свою многогранную человеческую сущность, а не какую-либо одну ее сторону. И десять лет спустя после этих раздумий поэта Белинский утверждал: «Теперь у нас великую пользу может приносить для настоящего и еще больше для будущего кафедра, но журнал большую, ибо для нашего общества, прежде науки, нужна человечность, гуманическое образование» (XI, 566). Чуть позже, 10—11 декабря 1840 г., он писал своему постоянному адресату В. П. Боткину: «Мне кажется, что в мире мудр только художник, а все прочие — сумасшедшие...» (XI, 575).

Правда, в 1832 г. Лермонтов после долгой борьбы решил попытаться объединить «непосредственно практическую» и «духовную» деятельность, связав свою судьбу одновременно с военной службой и литературой. Но, как вскоре оказалось, это не было выходом из положения. Впрочем и с самого на-

чала в принятии этого решения поэтом руководило не столько убеждение в его правильности, сколько отчаяние и безысходность положения. Ни бороться прямо, практически, ни действовать «косвенно», посредством литературы, почти не представлялось возможным. Ведь большинство из написанного Лермонтовым до 1832 г. не могло быть опубликовано, если бы он и захотел этого: наиболее важные для поэта произведения цензура просто не пропустила бы. Это настроение безысходности ощутимо сказывается в письмах Лермонтова той поры. Так, в середине октября 1832 г. он писал М. А. Лопухиной: «Я все еще не могу себе представить, какое впечатление произведет на вас такая важная новость обо мне: я до сих пор предназначал себя для литературного поприща и принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином... Может быть, это кратчайшая дорога и, если он ане приведет меня к моей первоначальной цели, то, вероятно, приведет к конечному пределу всего существующего. Умереть с свинцовой пулей в сердце стоит медленной агонии старца» (VI, 707). Поэт, как и во многих других случаях, оказался провидцем своей трагической судьбы.

Как вынужденно-отчаянное воспринималось решение поэта и его близкими. М. А. Лопухина, отвечая Лермонтову, писала: «Я не могу вам выразить огорчение, которое причинила мне дурная новость, сообщенная вами. Как, после стольких усилий и трудов увидеть себя совершенно лишенным надежды воспользоваться их плодами и быть вынужденным начать совершенно новый образ жизни?» (VI, 763).

Мы знаем, как впоследствии тщетно рвался поэт в отставку, мечтая целиком посвятить себя литературной деятельности, собираясь даже издавать журнал... Но военная служба, хотя и негативным путем, способствовала укреплению и развитию присущего Лермонтову, как натуре сильной, стремления оставаться самим собой и в условиях самодержавно-казарменного уклада окружающей жизни. В одном из писем своей московской корреспондентке М. А. Лопухиной он писал вскоре после окончания школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров: «Мне очень хотелось бы вас снова увидеть... ибо возле вас я бы мог обрести самого себя, такого, каким я был когда-то — доверчивого, полного любви...» (VI, 718). Это обретение самого себя он находил в творчестве, в нем он черпал силы для противостояния натиску действительности, вытравливавшей человеческое из человека, утверждая в своих произведениях идеал

свободной целостной личности. Об этом бескомпромиссном отстаивании своего «я» Лермонтов заявлял еще в ранней романтической трагедии «Испанцы». Герой трагедии готов скорее отказаться от счастья, чем от своего «я», от своей духовной независимости.

Нет! пусть останусь я, каков теперь;
Пусть никогда не буду счастлив, чтоб
Не сделаться похожим на других... (V, 77)

Для Лермонтова характерно необыкновенно раннее осознание своей отчужденности от окружающей среды, от общества, разъедаемого социальными противоречиями, подавляющего и нивелирующего человеческую личность. Пятнадцатилетний поэт с горечью констатирует: «Но я теперь как нищий сир, Брожу один как отчужденный» (I, 36). О том, что это был не случайный и заимствованный мотив, свидетельствует все дальнейшее развитие самосознания и творчества Лермонтова. Через год поэт разовьет этот мотив удивительно глубоко для своего возраста, связывая процесс отчуждения личности в обществе с подавлением ее человеческой самобытной индивидуальности. В стихотворении 1830—1831 гг. «К***» он писал: «Я одинок над пропастью стою, Где все мое подавлено судьбою» (I, 312).

Великолепным комментарием к этим стихам юного Лермонтова, как и последующему его творчеству, могут служить некоторые суждения Герцена о развитии русской литературы в 1-й половине XIX в. Говоря о настроениях, подобных лермонтовским, он писал: «... это был крик боли, протест молодого человека, полного пылких желаний, который ощущает в своих мышцах силу, жаждет деятельности и видит себя в пропасти, откуда нет выхода и где обречен на неподвижность. <...> Видеть в этом лишь влияние Байрона, лишь идеалистическую мечтательность,— это значит обнаружить большой недостаток понимания и чутья; это в значительно большей мере отражение царствования Николая, результат его влияния»⁸⁵. Несколько выше, характеризуя последекабристскую Россию, Герцен говорит, что в ней «не существовало другой личности, кроме личности государя; между образованным классом и народом — полный разрыв...»⁸⁶. Наконец, характеризуя героя, подобного лермонтовскому, Герцен отме-

⁸⁵ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XIII, стр. 173.

⁸⁶ Там же, стр. 171.

чал: «Это идеальное существо, этот человек был *«чужим среди своих...»*⁸⁷.

Сразу по приезде в Петербург, в августе 1832 г., Лермонтов писал С. А. Бахметьевой: «...наконец я догадался, что не годюсь для общества, и теперь больше, чем когда-нибудь; вчера я был в одном доме NN, где, просидев 4 часа, я не сказал ни одного путного слова; — у меня нет ключа от их умов — быть может, слава богу!» (VI, 410). Это взаимное отчуждение, как известно, с годами углублялось, приводя к открытым столкновениям и конфликтам Лермонтова с обществом, с николаевской самодержавно-бюрократической действительностью, закончившимся гибелью поэта.

Всеобщая отчужденность как результат несправедливого общественного устройства, социального неравенства была осознана поэтом также очень рано. В «Испанцах» на слова Алвареца о том, что «не слыхано», чтобы «на улице найденный человек с семейством очень древним, благородным Мог сблизиться», Фернандо возражает: «Сказать вам отчего? Боятся эти люди, чтоб тогда Их равенство скорей не увидали...» (V, 15—16).

Порабощение человека человеком, превращение человека в простую рабочую силу, в товар приводит не только к отчуждению, но и самоотчуждению человеческой сущности, всех членов общества. Общество, основанное на частной собственности, распадается на отчужденных и самоотчужденных индивидов, утрачивающих свою истинно человеческую, родовую сущность, ибо «все то, что у рабочего фигурирует как *деятельность отчуждения, самоотчуждения*, у не-рабочего выступает как *состояние отчуждения, отчужденности*»⁸⁸.

Стремление противопоставить всеобщему отчуждению и самоотчуждению человека в современной Лермонтову самодержавно-крепостнической действительности утверждение свободной целостной личности было одним из важных творческих стимулов поэта. Именно в искусстве он находил возможность идеально-духовного и вместе с тем непосредственно-практического воплощения своей разносторонней человеческой сущности. В этой плоскости представляется глубоко справедливым суждение о Лермонтове как поэте современно-го исследователя: «Поэт, в силу природы своей отрицающий всякую ограниченность, отчужденность и замкнутость, он

⁸⁷ Там же, стр. 174.

⁸⁸ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 571.

«втолкнул судьбой» в кастовые рамки среды, к которой принадлежит по рождению. Это ли не жестокий парадокс?» И дальше автор делает такое обобщение: «Сознание сущности поэта, художника как сущности не отчужденной и ограниченной, но гармонической, всенародной и цельной было присуще в такой же высокой мере Лермонтову, как и Пушкину. Оба русских поэта могли в равной степени отнести к себе слова, принадлежащие одному из них. По свидетельству П. А. Вяземского, Пушкин исходил в своих взаимоотношениях с любой группой тогдашнего общества из убеждения, «что он принадлежит всей стране, а не только себе, своим друзьям или известному кружку...»⁸⁹.

«Частичному», «раздробленному», «усеченному» со всех сторон жестокой действительностью человеку Лермонтов стремился противопоставить в своем творчестве целостного «естественного человека», активно противостоящего искажающим его природу жизненным обстоятельствам. В то же время он показывает, как античеловечное по своей сути современное общество низводит самоценную человеческую личность до уровня безличной «функции», придатка бездушного общественного механизма. Остановлюсь на примере из «Вадима», отличающегося, как известно, при всем своем романистизме необыкновенной социальной остротой изображения. Следует отметить, что нередко романтическая символика придает изображаемому в романе глубокий социально-философский смысл, все еще недостаточно внимательно изученный. Конкретно я имею в виду значительнейшую, на мой взгляд, сцену, представляющую рассказ Вадима Ольге о его встрече с нищим. Этот небольшой эпизод — одна из характерных для Лермонтова «микрорассказов», часто вкрапляемых им в развернутое повествование, — заслуживает полного воспроизведения. «Однажды, — говорит Вадим, — я заметил безногого нищего, который, не вмешиваясь в споры товарищей, сидел на земле у святых ворот и только постукивал камнем о камень, и когда вылетала искра, то чудная радость покрывала незначущее лицо. — Я подошел к нему и сказал: «ты очень благоразумен, любезный, тем, что не вмешиваешься в их ссору».

— Я без ног, — отвечал он с недовольным видом; — это

⁸⁹ В. А. Недзвецкий. Поэт и его судьба. «Литература в школе», 1970, № 1, стр. 17.

меня поразило: я ошибся! — однако продолжал свои вопросы: — что был ты прежде, купец или крестьянин?

— Нищий! — отвечал он; — рожден нищим и умру нищим; только разница в том, что я рожден с ногами, а умру безногий!

— Отчего же?

— Отчего! — тут он призадумался; потом продолжал равнодушно: — я был проводником одного слепого; нас было много; — когда слепой умер, то я стал лишним. Мне переломали руки и ноги, чтоб я не даром кормился, и был полезен; теперь меня возят в тележке — и дают деньги.

— Знал ли ты своих родителей? — спросил я поспешно.

— Как же!

— А кто были они?

— Нищие! — тут он улыбнулся; не знаю, что было в его улыбке, насмешка над судьбой или надо мною, потому что я слушал его с видом полной доверенности» (VI, 32).

Этот отрывок — своего рода вариация знаменитого «Нищего» («У врат обители святой»), имеющая вместе с тем вполне самостоятельное, законченное идейно-художественное значение, превосходящее по своей глубине стихотворный шедевр поэта. Это одна из сильнейших сцен в нашей литературе, включая самые потрясающие сцены произведений Достоевского и Толстого. Сцена необыкновенно сдержанна, художественно выразительна и в то же время она удивительно многозначна. На первый взгляд, это жанровая картина, написанная, я бы сказал, в реалистических тонах, типичная для русской крепостнической действительности. В ней запечатлен реально-жизненный контраст: на фоне «святой обители» — самая страшная нищета, обездоленность, заброшенность никому не нужных человеческих существ. Но за этой повседневной будничной картиной беспросветной материальной нужды и нищеты встает социальное зло в его страшном, «логически» последовательном развитии по «естественным» законам жизненной необходимости.

Итог этого развития потрясающий. Человек как человек, как самоценная независимая личность, а не средство, не узенькая «полезная» функция, в этом обществе лишний и почти сразу же после своего рождения. Такие же, как он, люди, не злодеи, из самых добрых к нему чувств и намерений, быстро «приспосабливают» его к существующей жизни, «переламывают», отсекают в нем все естественно-человеческое, как ненужное, мешающее, заботясь только о том,

чтобы он был «полезен». Из живого человеческого существа, родившегося, быть может, с необыкновенными задатками, по своим духовным, творческим возможностям в принципе равного богу, сделали бесцветный, с «незначашим лицом» обрубок, обездушенную, но «полезную» вещь, накрепко пригнанную к механизму существующего правопорядка, к определенной сфере жизни, сословию. И эта сословно-кастовая нищета не только и не столько материальная, сколько духовная, характерная в еще большей мере для иных материально-преуспевающих сословий, гораздо более нищих духом.

Есть в этой картине и другой смысловой уровень. «Святая обитель», на фоне которой разворачивается сцена, наводит на размышления о проблемах не только конкретно-исторических, но и философских — о взаимоотношении «земного» и «небесного» в жизни человеческого общества, о роли в ней «воли провидения», допускающей торжество зла и бесчеловечности. Не случайно, видимо, промелькнула в конце отрывка поэтическая формула, воскрешающая в памяти поэму «Демон»: загадочную улыбку Тамары после смерти («не знаю, что было в его улыбке, на смешка над судьбой или...»).

Итак, бедный нищий в этом обществе лишний как человек. Его беда, «лишность» в том, что он хотя и родился от потомственных нищих, искалеченных этой жизнью, но развился в нормального естественного человека, а такие в этой нищей среде не нужны, им просто нет там места, они «бесполезны». Здесь невольно вспоминается вся галерея «лишних людей», в том числе и в творчестве Лермонтова. Они ведь тоже стали «лишними» только потому, что по случайной случайности каждый из них в своей духовно-нищей среде развивался в человека, в личность, а в этой среде нужны только частичные, обрубленные «функции». Об этом великолепно сказал Герцен: «Онегины и Печорины были совершенно истинны, выражали действительную скорбь и разорванность тогдашней русской жизни. Печальный рок лишнего потерянного человека только потому, что он развился в человека, являлся тогда не только в поэмах и романах, но на улицах и в гостиных, в деревнях и городах»⁹⁰.

В «Вадиме» Лермонтов еще раз возвращается к монастырю, к изображению нищих, «которые, подобно червям, полза-

⁹⁰ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XIV, стр. 118. Ср.: «...все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть чиновниками или помещиками» (там же, т. VII, стр. 204).

ют у ног богатства», к описанию их человеческой искаленности. И затем он делает обобщенный вывод о многочисленных существах, которые по воле жестокой жизненной необходимости «так умеют обрубить, обточить свою бедственную душу, что она теряет все способности, кроме первой и последней: жить!» (VI, 55).

Этому выходящему из рук общества «обрубленному», человеку, сведенному к одной-двум «полезным» функциям, Лермонтов противопоставляет целостного, «природного» человека. Причем, он изображал его не только в романтических образах, скажем, Мцыри; поэт стремился открыть «естественного» человека и в реалистически рисуемых характерах. Это ощущается, например, в некоторых портретных зарисовках Печорина из «Княгини Лиговской». Отметив, что «жесты его были отрывисты, хотя часто они выказывали лень и беззаботное равнодушие, которое теперь в моде и в духе века», писатель считает нужным подчеркнуть в своем герое присутствие иной, глубинной основы характера: «Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека...» (VI, 124).

Вряд ли стоит возводить эту «настоящую природу» человека лермонтовских героев к «естественному» человеку просветителей, в частности Руссо. Лермонтов здесь руководствовался не столько отвлеченно-философскими концепциями, сколько интуицией большого художника, умеющего сквозь оболочку «видовой» принадлежности характера (сословно-кастовой, профессиональной, исторической, национальной) рассмотреть в нем проявление родовой человеческой сущности, т. е. увидеть, как говорится, человека в человеке. О необходимости для целостной личности гармонического сочетания «видового» и «родового», «внешнего» и «внутреннего» говорил, по сути, Белинский, когда писал: «Но горе... тому, кто, увлеченный одною внешностью, делается и сам внешним человеком... внутри его и холодно, и сухо, и жестко; он не может любить, он гражданин, он воин, он купец, он все, что хотите, но он никогда не человек», и вы никогда ему не вверитесь, не будете его другом, не откроете ему никакого внутреннего человеческого чувства, боясь опрофанировать это чувство...» (V, 549).

«Естественный» человек — это не частичное, а целостное существо, универсально относящееся ко всем сторонам и явлениям мира. О таком человеке говорил Л. Фейербах: «Человек не есть отдельное существо, подобно животному, но

существо универсальное... эта универсальность захватывает все его существо»⁹¹. Ошибка просветителей и Фейербаха не в том, что они утверждали реально-идеальные основы «естественного», «универсального» человека, а в том, что приписывали его свойства извечной человеческой природе, а не исторически развивающемуся общественному человеку. Эту историческую общественную природу человека как родового существа раскрыли К. Маркс и Ф. Энгельс.

«Практическое созидание, — писал К. Маркс, — предметного мира, переработка неорганической природы есть самоутверждение человека как сознательного родового существа, т. е. такого существа, которое относится к роду как к своей собственной сущности или к самому себе как к родовому существу. Животное, правда, тоже производит. Оно строит себе гнездо или жилище, как это делает пчела, бобр, муравей и т. д. Но животное производит лишь то, в чем непосредственно нуждается оно само или его детеныш; оно производит односторонне, тогда как человек производит универсально; оно производит лишь под властью непосредственной физической потребности, между тем как человек производит даже будучи свободен от физической потребности, и в истинном смысле слова только тогда и производит, когда он свободен от нее; животное производит только самого себя, тогда как человек воспроизводит всю природу; продукт животного непосредственным образом связан с его физическим организмом, тогда как человек свободно противостоит своему продукту. Животное формирует материю только сообразно мерке и потребности того вида, к которому оно принадлежит, тогда как человек умеет производить по меркам любого вида и всюду он умеет прилагать к предмету соответствующую мерку; в силу этого человек формирует материю также и по законам красоты»⁹².

Это развернутое высказывание в последние годы часто цитируется в нашей эстетической литературе; почти каждая из современных концепций эстетического, прекрасного, специфического предмета искусства, при всех их подчас различиях, в той или иной мере опирается на эти глубочайшие положения Маркса. Чаще всего пересоздание человеком мира по законам красоты и объявляется главной сущностью эстетического отношения к миру, в том числе и искусства. Однако

⁹¹ Л. Фейербах. Избранные философские произведения, т. 1, М., 1955, стр. 201.

⁹² К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 566.

следует, видимо, более четко разграничивать трудовую и художественную деятельность, так же как Маркс разграничивал трудовое, предметное удваивание человеком себя и удваивание духовно-интеллектуальное, удваивание человеком себя как родового существа в сознании. «Предмет труда есть... — писал Маркс, — *опредмечивание родовой жизни человека* человек удваивает себя уже не только интеллектуально, как это имеет место в сознании, но и реально, деятельно, и созерцает самого себя в созданном им мире»⁹³.

Искусство как бы черпает свои особенности из того и другого типа деятельности: оно выступает и как духовно-интеллектуальное, и как чувственно-предметное удвоение родовой человеческой жизни, создавая особую сферу духовно-практической деятельности человека⁹⁴. Но этим специфика эстетической сущности искусства не исчерпывается. В нем человек удваивается не просто как родовое существо, а как существо лично-родовое. «Индивидуальная и родовая жизнь человека, — отмечал К. Маркс, — не является чем-то *различным*, хотя по необходимости способ существования индивидуальной жизни бывает либо более *особенным*, либо более *всеобщим* проявлением родовой жизни, а родовая жизнь бывает либо более *особенной*, либо *всеобщей* индивидуальной жизнью»⁹⁵. Предмет искусства — большее или меньшее воплощение родового в индивидуально-личностном и конкретно-видовом.

Вот эта потребность художника обнаружить, показать, воплотить в конкретно-индивидуальном общеродовое, истинно человеческое и является главнейшим его стимулом к творчеству. Хорошо сказал об этом Достоевский: «При полном реализме найти в человеке человека»⁹⁶. Таким образом, жажда идеала, стремление увидеть этот идеал воплощенным в личности, потребность «во всем дойти до совершенства» и другие стимулы, характерные для творчества Лермонтова, восхо-

⁹³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 566.

⁹⁴ Об уточненном переводе соответствующего места из «Введения к «Критике политической экономии» К. Маркса см.: Г. А. Недошивин. К вопросу о сущности эстетического. В сб.: «Вопросы эстетики», вып. 1, М., 1958.

⁹⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений, стр. 590—591.

⁹⁶ Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883, стр. 373.

дят, в свою очередь, к главному из них: открыть и утвердить человека в человеке⁹⁷.

О социальном аспекте проявления этого стимула в творческой деятельности Лермонтова я уже говорил. Представляют интерес и философские его стороны. Скажу хотя бы об одной из них. Каждый человек, приходя в жизнь, интегрирует особую, неповторимую вселенную, состоящую из двух взаимодействующих элементов — «я» и «мир». Проходит какое-то время, и эта вселенная разрушается, исчезает навсегда. Инстинкт бессмертия является важным стимулом к творческому самоутверждению и сохранению «своей» вселенной среди множества других миров. В искусстве человек наиболее полно и целостно удваивает свою «вселенную». Мысли о смерти и бессмертии занимали большое место в сознании Лермонтова, начиная с юношеских лет. Вот несколько выдержек из его стихотворений и писем: «Бог знает, будет ли существовать мое «я» после смерти. Ужасно думать, что может настать день, когда я не буду в сознании сказать: «я»! (VI, 705); «Боюсь не смерти я. О нет! Боюсь исчезнуть совершенно» (I, 132); «...я каждый день Бессмертным сделать бы желал...» (I, 183); «...мой дух бессмертен силой, Мой гений веки пролетит» (I, 135) и т. п.

Лермонтову было в высшей степени свойственно ощущение себя родовой личностью, представляющей человечество в его исторически развивающемся непримиримом конфликте с бесчеловечной действительностью. Отсюда грандиозность и титанизм его образов и страстей, отсюда же и их достоверность. Веришь не только в невыдуманность страданий Демона, не подвергаешь сомнению и гордое заявление пятнадцатилетнего поэта:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей... (II, 38)

В этом обостренно личностно-родовом мироотношении — важнейший источник такой короткой и такой беспримерно-напряженной творческой деятельности поэта.

⁹⁷ Об этом главном творческом стимуле в настоящем искусстве, как и главном его назначении, см. очерк Гл. Успенского «Выпрямила». Интересно, что в самом начале этого великолепного очерка-трактата имеется скрытая лермонтовская цитата как раз в связи с рассуждением о мотивах творчества: «...проявления жаждущей совершенства человеческой души...» (Г. И. Успенский. Собр. соч. в 9 томах. т. 7, М., 1957, стр. 232). Ср.: Н. И. Пруцков. Две концепции образа Вереры Милосской (Глеб Успенский и Фет). «Русская литература», 1971, № 4.

Глава вторая

СТУПЕНИ НАЧАЛЬНОЙ СТАДИИ ТВОРЧЕСКОГО АКТА У ЛЕРМОНТОВА

1. О СООТНОШЕНИИ ТВОРЧЕСКИХ ИМПУЛЬСОВ И ЗАМЫСЛОВ

Творчество — единый многосложный процесс, состоящий из сменяющих друг друга отдельных творческих актов. Когда говорят о ступенях, этапах, стадиях, фазах творческого процесса, обычно имеют в виду, по существу, замкнутый в себе творческий акт, направленный на создание художественного произведения, а не динамику творческого процесса писателя в целом. Каждый такой конкретно целенаправленный творческий акт, несмотря на его органическую связь со всем творчеством художника, имеет свое начало, продолжение и завершение. И в этом смысле он может рассматриваться в своих главных составных элементах как самостоятельная целостная система, отражающая основные закономерности творческого мышления писателя, его особенности как определенного типа художника.

Вычленение двух основных фаз в творческом акте мы находим уже у Гегеля. Первая из этих фаз, по мнению философа, представляет собою «состояние деятельного формирования внутреннего, субъективного развертывания замысла в

уме»; вторая — «объективное выполнение художественного произведения»¹. При этом Гегель особо подчеркивал, что указанные фазы не следуют одна за другой, а неразрывно спаяны в единый целостный процесс, взаимодополняя и развивая друг друга.

В целостном литературно-творческом акте можно наметить следующие элементы или ступени: 1) стимулы и импульсы творческого акта; 2) зарождение и образная конкретизация, вынашивание замысла; 3) формирование произведения, его планировка, набрасывание отдельных фрагментов; 4) непосредственное написание произведения; 5) окончательная отделка, шлифовка текста.

В творческих актах Лермонтова много индивидуально-своеобразного. Очень большое место в них занимает прежде всего процесс субъективного, внутреннего вынашивания и формирования замысла. «Объективно-материальное», текстовое его воплощение осуществляется поэтом сравнительно быстро. Кроме того, и это особенно существенно, у Лермонтова творческий акт по созданию одного произведения весьма часто перерастает свои рамки, сливаясь с динамикой всего творческого процесса. В этом случае отдельный творческий акт становится как бы начальной ступенькой следующего творческого акта — вынашивания и развития замысла нового произведения.

Художественный замысел возникает под влиянием определенных стимулов и импульсов. Довольно часто эти понятия в работах по психологии творчества употребляются недифференцированно, как своего рода синонимы. Однако к стимулам следует относить постоянно или долговременно действующие факторы, обуславливающие влечение к творчеству вообще и способствующие возникновению определенных художественных замыслов. Импульсами же целесообразнее называть кратковременно действующие факторы, мгновенные, иногда чисто случайные, внешние и внутренние поводы, «толчки», приводящие к возникновению того или иного творческого замысла.

О стимулах творческого процесса Лермонтова я уже говорил в предыдущей главе. Что касается непосредственных импульсов, то они отличаются необыкновенным многообразием и разнородностью. Подчеркивая это обстоятельство, П. Н. Медведев писал: «...то это — определенная мысль, то

¹ Гегель. Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 295.

конкретный пластический образ, то непосредственное впечатление, то воспоминание, то, наконец, музыкальный тон превосхищаемого целого»². Однако и этим перечнем далеко не исчерпываются виды творческих импульсов. Для раннего Лермонтова непосредственными побуждениями к возникновению замыслов нередко служило чтение книг (этот фактор сохранил свое значение и позже, но в значительно меньшей мере).

Так, в XI лермонтовской тетради находим такую заметку 1831 г.: «Метод: написать трагедию: *Марий, из Плутарха*» (VI, 375). Вслед за этим Лермонтов набросал план 5 действий задуманной трагедии. Здесь точно указан литературный источник драматургического замысла — «Жизнеописание» Плутарха. Большой интерес представляет намерение Лермонтова написать трагедию на сюжет древнерусской истории — о Мстиславе Черном (1831). Наиболее вероятный источник этого замысла — популярная в тот период «История государства Российского» Н. М. Карамзина. Отдельные места плана-программы трагедии почти буквально совпадают с текстом исторического труда Карамзина (см. VI, 379, 677).

Чаще воздействие книжных источников на зарождение художественных замыслов было не таким прямым, более опосредствованным и «жизненным». Так, в 1830 г. Лермонтов познакомился с биографией и произведениями Байрона. В том же году он заносит в свои тетради несколько автобиографических заметок о сходстве своего характера и поэтических наклонностей с байроновскими (см. VI, 385, 387). В это же время он пишет стихотворение «К***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...»), в котором, как известно, говорит о том же сходстве, делая лейтмотивом произведения мысль: «У нас одна душа, одни и те же муки; О если б одинаков был удел!..» (I, 133).

Даже в раннем творчестве «книжные импульсы» выступали у Лермонтова, как правило, в комплексе с другими, конкретно-жизненными поводами, причинами и побуждениями. Полудетские поэмы «Черкесы», «Кавказский пленник» были навеяны не только чтением Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Козлова и других русских поэтов, но и непосредственными впечатлениями от Кавказа, где Лермонтов успел побывать с бабушкой до 1828 г. три раза.

Следует отметить, что по мере созревания таланта поэта

² Павел Медведев. В лаборатории писателя. Л., 1960, стр. 131.

все больше усложняется соотношение между непосредственными поводами к возникновению тех или иных замыслов и их причинами и источниками, между творческими импульсами и «творческой почвой», из которой вырастают лермонтовские произведения. Так, из рассказа Е. А. Сушковой об обстоятельствах создания стихотворения «Нищий» (1830) мы узнаем о встрече Лермонтова с поразившим его воображение слепым нищим на паперти монастыря, которому какие-то «шутники», вместо монет, «наложили полную чашечку камушков». Эта встреча явилась тем импульсом — катализатором, который необыкновенно убыстрил творческий процесс кристаллизации образов, вызревавших в душе поэта как результат мучительных для него отношений с Сушковой. Столкновение двух, внешне не связанных между собой рядов жизненных впечатлений, высекло ту поэтическую искру, которая и явилась непосредственным толчком к созданию юношеского шедевра Лермонтова.

Находясь в 1837 г. под арестом за «непозволительные стихи» на смерть Пушкина, Лермонтов написал несколько стихотворений, и среди них «Узник». Главным жизненным толчком к его созданию явилась, несомненно, «узническая» обстановка, в которой находился поэт. Но она была всего лишь поводом для воскрешения в творческом сознании поэта постоянно живших в нем раздумий о последекабристской действительности, об «узническом» положении в ней подавляющего большинства людей. И не только раздумий, но и связанных с ними давно вынашиваемых образов и картин, получивших еще в 1832 г. поэтическое воплощение в стихотворении Лермонтова «Желанье». Новые конкретные жизненные впечатления и переживания вступили в сложное взаимодействие с давним жизненно-поэтическим материалом, в результате чего и появился великолепный «Узник» 1837 г.

Чем сложнее и глубже произведение, тем больше круг взаимодействующих поводов и причин, источников и материалов, из которых вырастает его замысел. Это относится не только к таким «объемным» произведениям, как поэма «Демон» или роман «Герой нашего времени», но и к вершинным стихотворениям типа «Парус», «Смерть поэта» и др.

Нередко в качестве «первотолчка» к возникновению определенного художественного замысла и его воплощению у поэта являлось неодолимое стремление освободиться от груза переполнявших его переживаний, чувств и мыслей, образов и картин. Подобное стремление, свойственное каждому ху-

дожнику, для Лермонтова особенно характерно, может быть, в связи с особой драматичностью и трагичностью его состояний и переживаний. Недаром Белинский именно в статье о стихотворениях Лермонтова высказывал подобную же мысль: «...мы облегчаемся от томительной тяжести горя, как скоро сообщим его другому или изольем его на бумаге для самих себя же» (IV, 490). Здесь невольно вспоминаются слова лермонтовского Мцыри: «Все лучше перед кем-нибудь Словами облегчить мне грудь» (IV, 150). А в раннем стихотворении «Безумец я! вы правы, правы!» (1832) поэт писал от своего имени:

Мои слова печальны: знаю;
Но смысла их вам не понять.
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать! (II, 55)

Итак, импульсы — это еще далеко не замыслы, хотя порой их и трудно разграничить. Отчасти это происходит потому, что понятие художественного замысла сплошь и рядом лишается определенности и терминологической однозначности. Собственно художественным замыслом можно называть, очевидно, то первоначальное идейно-образное «зерно», из которого в процессе многосторонней работы по формированию, материально-образному его воплощению и вырастает произведение. Однако часто замыслом произведения называют его позднейшее авторское истолкование, и в этом смысле говорят тогда о несовпадении субъективного замысла произведения с его объективным смыслом и значением. Вероятно, в таком случае точнее говорить об авторском комментарии к произведению, а не о его замысле, который всегда бывает, как правило, недостаточно проясненным и установившимся, пока не получит своего развития и закрепления в процессе непосредственного воплощения.

В основе замысла будущего произведения лежит чаще всего или образ или идея, а еще чаще их нерасчлененное единство. Для Лермонтова характерно обычно возникновение или одного центрального образа, становящегося средоточием, центром всего произведения, или идеи-вопроса. Так, не перестает никогда удивлять непостижимо раннее зарождение и оформление в сознании пятнадцатилетнего поэта одного из центральных его образов — Демона.

Идея-вопрос как основа замысла была не менее характерна для Лермонтова. Все его творчество было вопросом, настойчивой попыткой разгадать многочисленные загадки че-

ловческого бытия. Излюбленное лермонтовское «зачем?» содержится и в его лирических миниатюрах, и в драмах, и в поэмах, и в романах. В неустанном и бесстрашном искании истины он сродни таким художникам-мыслителям, как Достоевский и Л. Толстой. А. П. Чехов считал, что истинный художник велик прежде всего постановкой вопросов, наиболее важных для современников, а следовательно, и для потомков. Он же полагал, что наличие вопроса является непременной принадлежностью каждого значительного произведения искусства. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, компонует — уже одни эти действия предполагают в самом начале вопрос...»³.

Замысел художественного произведения относится к начальным стадиям творческого акта и обычно не фиксируется на бумаге. В этом состоит одна из трудностей его изучения, что отмечалось многими исследователями. Но даже в тех случаях, когда замысел как-то закрепляется на бумаге, это делается писателями по большей части предельно кратко, без указания всех многообразных причин его зарождения, без расшифровки его содержания, еще недостаточно разработанного в сознании художника.

В этом отношении Лермонтов еще менее щедр, чем другие художники. Однако немногочисленные и скупые лермонтовские записи дают возможность проникнуть в какой-то мере в процесс зарождения и развития замысла, особенно если известны обстоятельства, в которых протекал этот процесс: исторические, литературно-общественные, биографические, а также конкретно-творческие и мировоззренческие факторы.

В 1830 г. Лермонтов записал в VI тетради: «Молодой человек в России, который не дворянского происхождения, отвергаем обществом, любовью, унижаем начальниками (он был из поповичей или мещан, учился в университете и вояжировал на казенный счет). — Он застреливается» (VI, 375). Обращает на себя внимание прежде всего смелый, новаторский по тому времени выбор в качестве героя молодого разночинца. Большинство исследователей сравнивают этот замысел Лермонтова с трагедией молодого Белинского «Дмитрий Калинин». Однако здесь имеется и существенное различие. Белинский, изображая своего героя, вступал на путь смелого продолжения традиции Радищева, одним из первых отобразившего трагическую судьбу русского крепостного ин-

³ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV, М., 1949, стр. 207.

интеллигента в своем «Путешествии из Петербурга в Москву» (глава «Городня»). Лермонтов же в наброске замысла трагедии впервые намечал совершенно новый тип литературного героя — интеллигента-разночинца. Через десятилетие-другое этот тип станет главным действующим лицом русской демократической литературы. В лермонтовском замысле отразились существенные исторические тенденции и процессы в развитии русского общества 20—30-х годов XIX в.

В то же время замысел лермонтовской трагедии о «молодом человеке не дворянского происхождения» по своему содержанию был необыкновенно органичным для интенсивно развивавшегося творчества поэта. Одиноким героем, «отвергаемым обществом и любовью», неродовитым, незнатным, унижаемым сильными мира сего, но превосходящим их по своим внутренним человеческим качествам, вступающий в непримиримый конфликт с окружающим его бесчеловечным миром и трагически гибнущий в этом столкновении, — все это, намеченное в замысле трагедии, в высшей степени характерно для произведений Лермонтова ранней поры. В частности, и герой, и обстоятельства трагедии, и ее конфликт весьма близки к тому, что представлено в трагедии «Испанцы» (1830). В неосуществленном замысле Лермонтов хотел перенести действие из далекой и несколько абстрактно рисуемой Испании в современную ему Россию. Протест героя «Испанцев», безродного и незнатного молодого человека, носит социально-нравственный характер; в замысле о «молодом человеке не дворянского происхождения» этот протест, как видно, должен был перерасти в социально-политический.

2. МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ПЛАНА В ТВОРЧЕСКОМ АКТЕ

Развитие замысла, его идейно-образная кристаллизация получают свое выражение в плане произведения, в предварительной компоновке его материала. Уяснение структуры будущего произведения вызывает более целенаправленный отбор жизненных впечатлений, фактов и явлений, отображение которых должно лечь в основу произведения. Нужно отметить, что и здесь, в отношениях и связях между замыслом, планом и самим произведением, наблюдается нередкое смешение понятий и ступеней. П. Медведев, к примеру, утверждает: «Обдумывание, «вынашивание» произведения обыч-

но завершается созданием плана его, т. е. более или менее конкретизированной схемы произведения как целого»⁴. «Вынашивание», особенно «обдумывание» произведения составлением плана не завершается, оно продолжается вплоть до точки, поставленной в конце его белого варианта. Планом завершается оформление замысла как «структурного зерна» произведения, как схематического его чертежа, по которому потом создается целостное произведение в его внутреннем (субъективном) и внешнем (объективном) проявлении, в их непрерывном взаимодействии.

Завершение разработки и оформления замысла в плане не означает прекращение работы над формированием целостного произведения. Сами планы в ходе этого формирования могут детализироваться, видоизменяться, иной раз коренным образом трансформироваться. План — одно из связующих звеньев между развивающимся замыслом и реальным воплощением произведения.

Обычно различают художников, работающих по заранее намеченному плану и без него. Однако совершенно прав М. Арнаудов, утверждающий в своем исследовании: «По существу строгой разницы между обеими категориями писателей провести нельзя. Имеется ли план написанным или держится в голове, это вопрос памяти или случайно усвоенной практики, потому что, когда такой план не пишется, он все же является неизбежным этапом творческой мысли при основных линиях замысла или уверенно намеченных частей развития»⁵.

Обращаясь к творческому процессу Лермонтова, следует сказать, что распространенное представление об «импровизационном» характере его творческого акта, а следовательно, и об отсутствии у него заранее продуманного плана, не соответствует действительности. Планы эти весьма различны, и эти различия, естественно, зависят прежде всего от характера замысла, жанра задуманного произведения, его объема и прочих факторов. Естественно что план лирического стихотворения несложен и поэтому, как правило, не фиксируется. Другое дело, скажем, поэма, драма, роман. Многие наброски планов лермонтовских произведений до нас просто не дошли. Но и сохранившееся дает весьма определенное представле-

⁴ Павел Медведев. В лаборатории писателя, стр. 149.

⁵ Михаил Арнаудов. Психология литературного творчества. М., 1970, стр. 506.

ние о том значении, которое придавал Лермонтов разработке планов.

Первая редакция поэмы «Демон» явилась для Лермонтова огромной поэтической школой; с нее началась разработка юным поэтом самостоятельных и уже не по возрасту углубленных замыслов. В процессе работы над I редакцией «Демона» Лермонтов впервые понял огромную роль плана для прояснения замысла и создания целостного произведения (см. об этом ч. II, гл. 3). Начиная с этого времени мы находим у него планы к самым различным крупножанровым произведениям. Так, в 1831 г. поэт набрасывает довольно подробный план поэмы «Ангел смерти». В XI лермонтовской тетради мы читаем: «Написать поэму «Ангел смерти». Ангел смерти при смерти девы влетает в ее тело из сожаления к любезному и раскаивается, ибо это был человек мрачный и кровожадный, начальник греков. — Он ранен в сражении и должен умереть; ангел уже не ангел, а только дева, и его поцелуй не облегчает смерти юноши, как бывало прежде. Ангел покидает тело девы, но с тех пор его поцелуи мучительны умирающим»⁶. Последующие 10 листов заняты черновым вариантом поэмы.

Планы Лермонтова весьма разнообразны по типу, содержанию и структуре. Встречаются у него совсем краткие планы, в которых фиксируется в самых общих чертах замысел и основные вехи его сюжетно-композиционного воплощения. Вот для иллюстрации один из них: «Написать записки молодого монаха 17-и лет. — С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится. — Идеалы...» (VI, 375). Уже здесь сделаны наметки того, что потом будет воплощено в поэме «Мцыри». Нередки у Лермонтова развернутые планы, один из которых он сам обозначил очень точно: «Программа». В ней намечаются подробно все перипетии сюжета, взаимоотношения и состояния главных действующих лиц: «Его история. Его любовь к отцу. Приезд архиерея. Что про него сказал архиерей. История одного монаха. Весна. Любовь к неизвестной...» и т. д., в таком же сюжетно-программном духе (VI, 381—382).

Имеются у Лермонтова и еще более детализированные планы, которые современные исследователи называют иногда у других писателей планами-конспектами⁷. Образцами их мож-

⁶ Рукописн. отдел Института русской литературы Академии наук СССР (ИРЛИ), ф. 524, оп. II, № 11 (тетр. XI), л. 9.

⁷ См.: Б. Мейлах. Талант писателя и творческие процессы. Л., 1969, стр. 104

но считать план 1830 г. «Сюжет трагедии» («Отец с дочерью, ожидают сына, военного, который приедет в отпуск...» и т. д., VI, 374) и особенно план-конспект 1831 г., никак не озаглавленный и начинающийся словами: «При дворе князя Владимира...». Очевидно, это план неосуществленной поэмы историко-фольклорного плана. Он напоминает сжатый пересказ основного содержания произведения не только с обозначением сюжетных линий и их основных моментов, но и с кратким их описанием. Например. «Он взглянул, и сердце его забилося; он не заплакал, но чувство, полное муки и тайного удовольствия, пролилось по его сердцу...» (VI, 376).

Известным своеобразием отличается структура планов лермонтовских драматических произведений. Сохранился разветвленный многоступенчатый план трагедии «Испанцы» (1830). Проследим динамику этой многоступенчатости, которая наглядно демонстрирует переплетение планирования с этапами дальнейшего обдумывания произведения, его внутреннего «оформления» и материально-словесного воплощения.

Вначале Лермонтов набросал план-программу трагедии такого содержания: «Сюжет. В Испании у матери дочь увез в дурной дом обманщик, хотя служащий при инквизиции, который хочет обмануть и другую сестру. Любовник первой, за которого не хотели отдать, ибо у него нет многих благородных предков, узнает происшествие, когда сидит с друзьями. Он спасает жида от инквизиции прежде. Жид и говорит, что ее увезли. Он клянется живую или мертвую привезти ее. Жид ему помогает ее найти. Он находит — ему злодей не отдает. Он ее убивает и уносит. Злодей не мешает, ибо сам боится, чтоб не узнали похищения. Злодей идет к матери. Приносит тот свою любезную мертвую. Его схватывают, спрашивают, полиция. Входит злодей. Обвиняемый бросается к нему на шею, целует и кинжалом колет в сердце. Его ведут казнить» (V, 605—606).

Из этого подробного плана видно, что в сознании Лермонтова трагедия, ее основной смысл, образная система, композиция и сюжет достаточно выношены и оформлены как единое целое. Но и после составления этой программы Лермонтов продолжает ее обдумывание во всех частях и компонентах, уточняются некоторые ситуации, находятся новые детали, характеристики, делаются отдельные «заготовки», наброски сцен и т. д.

Так, спустя некоторое время после написания плана, поэт вносит в VI тетрадь заметку, относящуюся, по его предвари-

тельному расчету, ко второй сцене IV действия. Вот этот набросок: «Когда испанец вынимает портрет своей любезной (здесь следует отметить, что на данной стадии работы действующие лица, вероятно, не получили окончательной конкретизации и не имели еще собственных имен — даже главные из них — Б. У.), жидовка отвращается от него и он говорит: «вот что значит женщина, она не может видеть лица, которое не уступает ей в красоте». После он, видя, что она огорчилась, тут же спрашивает: что он ей должен дать, чего она хочет? — Она говорит: «чего я хочу, того ты не можешь мне дать!» и уходит. Он: «она только желает и молчит; а как многие требуют невозможного от нас!..»⁸.

К этому наброску Лермонтов в начале сделал приписку: «в первой сцене у ж<ида>», потом зачеркнул ее и написал: «во второй сцене у жида. Дейст<вие> IV». При написании трагедии этот материал вошел в вторую сцену, но не IV, а III действия. Тем не менее этот факт дает достаточное представление о весьма четком видении Лермонтовым создаваемого им произведения еще до его написания не только как целого, но и в его внутренней структуре, в соотношении частей и конкретных деталей будущего творения.

Любопытно сравнить воспроизведенную здесь наметку сцены с тем, что вышло потом из-под пера Лермонтова при написании трагедии. Ноэми упрашивает Фернандо, которого она успела полюбить, остаться у них хотя бы еще на неделю.

Фернандо

Не искушай меня лукавой речью:
Я уже сказал, что не могу; мне должно прочь,
(сильно)

Ты хочешь знать, зачем?

(Показывая ей портрет Эмилии)

О! — на, взгляни сюда!..

(Она отворачивается, взглянув, и закрывает лицо)

Вот женщина! она не может видеть

Лица, которое не уступает

Ей в красоте. (V, 79)

В той же VI тетради вслед за цитированной заметкой к «Испанцам» Лермонтов набрасывает черновые варианты стихотворений «Прости, мой друг!.. как призрак я лечу» (л. 19), «Челнок» (лл. 19 об. — 20) и «Отрывок» (лл. 20 об. — 21). А вслед за ними поэт делает еще две заметки к «Испанцам»,

⁸ ИРЛИ. ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 19.

представляющие наброски двух принципиально важных реплик главного героя (все еще не получившего имени), опорных в идейно-смысловом плане. Оба наброска, как это часто делал Лермонтов в подобных случаях, заключены в скобки: «(В первом действии моей трагедии молодой испанец говорит отцу любовницы своей, что «благородные для того не сближаются с простым народом, что боятся, дабы не увидели, что они еще хуже его»). (В том же действии испанец говорит: «что такое золото, которое мне может сделать счастье, ибо без него не могу обладать моей любезной? — металл, как другой. Верно бог не дал ему этого преимущества, коего многие люди не имеют?»»⁹.

В этих набросках реплик варьируется одна из главных идей трагедии «Испанцы» — о несправедливом социальном устройстве современного общества, об условности кастовых привилегий и сословных «честей», основанных на мнимом благородстве представителей господствующих классов, о подмене золотом, «металлом как другие», истинно человеческих, прежде всего духовных ценностей, о прогрессирующем обезчеловечивании существующего миропорядка.

С точки зрения динамики творчества молодого Лермонтова представляется интересным отметить переключку идей и мотивов приведенных набросков к «Испанцам», как и всей трагедии, со стихотворением «Отрывок», расположенным в тетради перед этими эскизами. В противовес общественному укладу, отображенному в трагедии, Лермонтов в «Отрывке» мечтает о другом веке, о мире, который населят когда-нибудь другие, «чистейшие существа».

Не будут проклинать они;
Меж них ни злата, ни честей
Не будет. — Станут течь их дни,
Невинные, как дни детей;
Меж них ни дружбу, ни любовь
Приличья цепи не сожмут,
И братьев праведную кровь
Они со смехом не прольют!.. (I, 114)

Этот отрывок звучит как поэтический комментарий к подтексту создававшейся в то время трагедии.

Всего в VI тетради имеется 6 различных набросков, связанных с планированием и написанием «Испанцев». Четвертый из них представляет список действующих лиц — только

⁹ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 22 об.

тут герои трагедии подверглись, наконец, обряду «авторского крещения», получили имена и дополнительные характеристики. Так, Дон Алварец, отец Эмилии, возлюбленной Фернандо, аттестуется как «немного бедный, но гордый дворянин и добрый» (V, 606). В этой скупой характеристике получает косвенное отражение и исторический процесс постепенного оскудения дворянства, и непомерно раздутое чувство дворянской чести, «гордости», переходящей в спесь, и остатки человеческой доброты, все более теснимой сословными предрассудками и бесчеловечностью общественных отношений. Следует отметить, что эта и подобные характеристики других действующих лиц трагедии делаются Лермонтовым в черновой тетради «для себя», с целью более углубленного уяснения сущностей изображаемых характеров-типов. В окончательный текст они не вошли (см. V, 10).

Вслед за набросками рассмотренных вариантов плана поэт переходит, очевидно, к написанию трагедии и сосредоточивает свое внимание непосредственно на I действии, на его начале. Как начать пьесу, чтобы сразу завязать действие, втянуть в него всех главных действующих лиц, с какого момента, при помощи какого эпизода? И поэт вскоре находит решение этих творческих проблем. Он записывает все в той же VI тетради: «В первом действии так начинается: мачеха с Эмилией идут в церковь: Фернандо тут. Эмилия из-под мантильи роняет записку, где она говорит, что если Алварец ему что-нибудь станет говорить, то чтоб он не горячился. Тут входит Алварец и говорит ему, что хотя прежде он обещал за него выдать дочь, но теперь не может, ибо имеет другие виды, а Фернандо побочный сын (варианты характеристики Фернандо: «не богат, не имен<ит>». — Б. У.) — и проч<ее>!»¹⁰.

В окончательном варианте сцены основные моменты замысла получают свое конкретно-образное и психологическое выражение. Правда, собственно психологическое обоснование поступков, взаимоотношений, монологов и диалогов нередко еще подается упрощенно и схематизированно, что объяснялось как неопытностью начинающего драматурга, так и спецификой «неистового романтизма», методом которого пользовался Лермонтов.

В процессе работы над произведением писатель черпает материал из различных источников — жизненных, историче-

¹⁰ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 28 об.

ских, литературных. Но одним из важнейших источников для Лермонтова являлись его собственные жизненные впечатления, наблюдения, переживания и раздумья. Подтверждением этого может служить последний из известных нам набросков к «Испанцам». В конце VI тетради Лермонтов сделал следующую автобиографическую запись: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну; на разнообразные облака, которые в виде рыцарей с шлемами теснились будто вокруг нее; будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства»¹¹. Вслед за этим, поэт приписал: «В первом действии моей трагедии Фернандо, говоря с любезной под балконом, говорит про луну и употребляет предыдущее <е> сравнение». И далее с пометкой «к трагедии» следует стихотворный отрывок, с небольшими изменениями вошедший в трагедию (цитируется в сокращении):

Взгляни на тихую луну! о, как прекрасна!
И облачка вокруг нее! — луна...

.....
.....подобная Армиде
Под дымкою сребристой мглы ночной,
Она идет в волшебный замок свой.
Вокруг нее и следом тучки
Теснятся будто рыцари-вожди,
Горящие любовью; и когда
Чело их обращается к прекрасной,
Оно блестит, когда же отвернут
К соперникам, то ревность и досада
Его покроет тотчас — посмотри,
Как шлемы их чернеются, как перья
Колеблются во мраке...¹²

Итак, основой этого произведения явился набросок общего плана, в котором уже содержался архитектурный чертёж трагедии как целого. В нем были сделаны кое-какие поправки, отдельные вставки, детализировавшие, уточнявшие сюжет и образы. В последующих набросках даны наброски сцен, монологов, диалогов, реплик и пр. Очевидно, в это же время продолжалась и внутренняя работа по уточнению общего плана трагедии. В рукописи самой трагедии вместо матери героини действует ее мачеха, отсутствует сестра героини, зато появляется дочь «жида» Ноэми, не упоминавшаяся в плане и т. д. Таким образом, можно констатировать, что творческая мысль Лермонтова в процессе созидательного ак-

¹¹ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 33.

¹² ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), лл. 33—33 об.

та движется от конкретно-целостного представления о произведении к прояснению и кристаллизации его образно-архитектонической структуры, к его все углубляющейся детализации.

Из планов ненаписанных трагедий укажу на два. Оба они относятся к 1831 г. Первый из них — план неосуществленной трагедии «Марий». Он представляет интерес четким распределением материала трагедии по действиям. Каждому из 5 действий соответствует краткая характеристика развития в них сюжета и взаимоотношений персонажей. Второй план несравненно более развернут. Это, пожалуй, самый подробный и детализованный из всех драматических планов-программ Лермонтова. Ему предшествует сравнительно короткая запись, фиксирующая общий замысел, отдельные опорные образы и некоторые сюжетные моменты задуманной трагедии. «Имя героя Мстислав, — пишет Лермонтов, на этот раз начиная с имени героя, поскольку сюжет трагедии связан с древнерусской историей, с ее особым колоритом. — Черный прозвание от его задумчивости, — его сестра — Ольга.

Мстислав три ночи молится на кургане, чтоб не погибло любезное имя Россия.

Поместить песню: печальную, о любви или *Что за пыль пылит*; Ольга молодая, невинная, ангел — поет ее; входит брат ее — после паломник.

Все сначала укоряют Мстислава в равнодушии к бедствиям родины, ибо он молчит.

Юный князь Василий утонул в крови во время битвы»¹³.

Как уже отмечалось, этот замысел был связан с чтением «Истории государства Российского» и был обращен к эпохе нашествия татар (см. VI, стр. 677).

Тут нет еще связного плана, нет единства в выделении и обозначении материала. Сюжетные моменты чередуются с характеристиками, рядом с ними соседствуют яркие образные «пятна» («...утонул в крови»). Этот набросок сделан скорее всего в начале декабря 1831 г. (вскоре после записи в XI тетради о дне рождения Вареньки Лопухиной 4 декабря). В декабре же Лермонтов набрасывает в IV тетради стихотворный отрывок, который первоначально озаглавил «Монолог», а потом переправил на «Отрывок». Это как бы реализация намеченного в предварительном плане: «Мстислав три ночи молится на кургане...» Вот начало «Монолога»:

¹³ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 31.

Три ночи я провел без сна — в тоске,
В молитве, на коленях — степь и небо
Мне были храмом, алтарем курган...¹⁴ и т. д.

А вслед за отрывком-монологом Лермонтов создает наконец развернутый план трагедии. Он разбивает его на 5 обозначенных цифрами разделов, каждый из которых делится в свою очередь на два подраздела. Характер сюжета, отбор и концентрация материала, его строго упорядоченное членение, наличие стихотворной «заготовки», позволяет думать, что Лермонтовым была задумана романтическая стихотворная трагедия в 5 действиях, 10 сценах. Многие исследователи, между тем, склонны толковать этот замысел как поэму; иные из них, уточняя свои предположения, видят в этом развернутом плане замысел драматической поэмы¹⁵.

О том, что Лермонтов намеревался писать трагедию, а не поэму и даже не драматическую поэму, свидетельствует, помимо отмеченных мною выше структурно-смысловых особенностей замысла, и еще одно обстоятельство. Лермонтов явно предназначал свое произведение для театрального воплощения. Характеризуя в развернутом плане-программе отдельные сюжетные куски, поэт неоднократно замечает: «Это длинная сцена», «сцена, где видна его любовь к сестре...». Многие из выделенных таким образом сцен поэт начинает с определения места действия, как бы его сценической площадки: «В городе»; «Мстислав на кургане»; «Стан татар» и т. п.

Этот интереснейший замысел так и остался на стадии планирования и накопления, детализации материала. Кроме

¹⁴ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), л. 13.

¹⁵ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. IV, «Academia», 1935, стр. 480; т. V, 1937, стр. 497 (комментарий Б. М. Эйхенбаума); Л. Б. Модзалевский. Автографы М. Ю. Лермонтова. Краткое описание. В кн.: «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», II, М. Ю. Лермонтов. М.—Л., 1953, стр. 9, 14. По-разному определяют жанр этого ненаписанного произведения комментаторы шеститомного академического издания Сочинений М. Ю. Лермонтова. Т. П. Голованова считает, что «Лермонтовым была задумана историческая поэма о Мстиславе Черном» (I, 429); Е. М. Хмелевская возвращается к истолкованию этого замысла, данного еще П. А. Висковатой (см.: П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 42, 54), называя замысел о Мстиславе Черном драмой (VI, 677). Кстати и еще об одном противоречии: Т. П. Голованова относит замысел к 1831 г., а Е. М. Хмелевская — к 1832 г. Здесь несомненно более права Т. П. Голованова: развернутый план произведения о Мстиславе Черном находится в черновой IV тетради перед семнадцатью новогодними мадригалами, написанными Лермонтовым в конце 1831 г., в канун нового 1832 г.

двух планов, стихотворного отрывка-монолога Мстислава, к этому замыслу примыкает «Баллада» («В избушке поздно порой...») и переработка Лермонтовым народной песни «Что в поле за пыль пылит...», в которой также говорится о времени татарского нашествия на Русь.

Был у Лермонтова, надо полагать, и план незавершенного романа «Вадим», тоже связанного с историческим материалом, но уже более близким к лермонтовской эпохе. Отголоском планирования романа является такая, например, запись в скобках перед началом VII главы: «Ольгу заставят плясать, а потом захотят насилие. Она придет к Вадиму». (VI, 489). VII глава и реализует этот частный план; правда, сам приход Ольги к Вадиму перенесен в главу VIII.

От зрелого периода творчества планов Лермонтова почти не сохранилось. И, вероятно, не потому, что поэт от них совершенно отказался. Лермонтов в это время, в отличие от юношеской поры, вел вынужденно кочевой образ жизни, то ссылаемый, то возвращаемый из ссылки. «Жизнь всечасно кочевая», разумеется, не способствовала сохранению рукописей, тем более тех клочков и обрывков бумаги, на которых Лермонтов в таких условиях, по свидетельству современников, набрасывал и воплощал свои гениальные замыслы.

Однако были тут причины и чисто творческого порядка. Обращение поэта к юношеским замыслам (что было весьма частым явлением в его зрелую пору) делало их несравненно более «выношенными», «подготовленными» для нового, более глубокого и совершенного художественного воплощения, чем при обращении к новым темам и замыслам. Эта «выношенность» и давала возможность совершать «в голове» необходимую предварительную работу и, подчас минуя стадию планирования на бумаге, сразу браться за непосредственное воплощение произведения.

Таким образом, место и роль плана в творческом акте Лермонтова не были неизменными на протяжении всего его творческого пути. Тем не менее можно утверждать, что Лермонтов не обходился без предварительной планировки произведений и во второй период своего творчества. До нас дошло сравнительно небольшое количество планов лермонтовских произведений последнего периода. Остановлюсь кратко на некоторых из них. Весьма любопытен пространный план неизвестного нам лермонтовского замысла, начинающийся словами «Алекс<адр>: у него любовница...». Современные

исследователи предположительно относят этот отрывок к концу 30-х годов. Однако это не согласуется ни с содержанием наброска, которое почти не привлекало внимания исследователей, ни с другими данными рукописи-автографа.

Находится этот план-программа в «тетради Чертковской библиотеки» (ГИМ, Москва), в которой объединены, как известно, лермонтовские автографы разных лет, расположенные отнюдь не в хронологической последовательности. А между тем комментатор этого плана в шеститомном издании Сочинений Лермонтова Е. М. Хмелевская следующим образом обосновывает его датировку: «Отрывок расположен на обороте листа с автографом стихотворения «Опять, народные витии» (1835) и после наброска «Я в Тифлисе», датируемого 1837 годом... На этом основании данный набросок датируется концом 30-х годов» (VI, 679). Очевидно, имеется в виду, что план набросан после 1837 г. И единственным «основанием» к этому является, как видим, его расположение после наброска 1837 г. «Я в Тифлисе». Однако само по себе местоположение автографа в «тетради Чертковской библиотеки», которая собрана из листов разного формата с автографами разных лет, ни о чем не говорит. В ней после отрывка «Я в Тифлисе», бесспорно относящегося к 1837 г., следуют такие более ранние автографы, как отрывки из «Боярина Орши» (1835—1836), письма Лермонтова к С. А. Бахметевой (1832) и др.

Вероятно, было бы более обоснованным отнести отрывок «Александр: у него любовница» к тому же времени, когда было написано стихотворение «Опять, народные витии», на одном листе с которым расположен названный отрывок. Правда, и в этом случае многое остается не до конца уточненным. Мы не можем с полной уверенностью отнести «Опять, народные витии» к 1835 г., как это делает Е. М. Хмелевская. Наиболее авторитетные свидетельства здесь принадлежат С. А. Раевскому и А. П. Шан-Гирею. Первый в своем «Объяснении» на следствии по делу «о непростительных стихах» Лермонтова на смерть Пушкина по поводу «Опять, народные витии» указывал: «...написаны, кажется, в 1835 году»¹⁶. Шан-Гирей об этом стихотворении вспоминал так: «Незадолго до смерти Пушкина, по случаю политической тревоги на Западе, Лермонтов написал пьесу вроде известной «Клеветникам России...»¹⁷. Следовательно, наиболее вероятным временем

¹⁶ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Приложения, стр. 13.

¹⁷ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 45—46.

написания стихотворения «Опять, народные витии» будут 1835—1836 гг. Скорее всего к этому периоду относится и набросок «Александр: у него любовница». Такой вывод остается предположительным. Поэт мог сделать набросок на обороте листа с автографом «Опять, народные витии» значительно позже написания этого стихотворения. Однако за датировку интересующего нас наброска плана 1835—1836 гг. говорит также и его содержание.

Приведу здесь этот отрывок, во-первых, для доказательства только что сказанного, во-вторых, для подтверждения ранее высказанной мысли о том, что и во второй половине 30-х годов Лермонтов не чуждался развернутых письменных планов.

«Алек<андр>: у него любовница, которую он взял из жалости; он был знаком в Москве в одном знатном доме и любим дочерью; говорят, что у нее миллионы. Здесь его принимают худо, она ничего прежнего не хочет помнить, а в высшем кругу его не принимают. Граф за ней волочится и хочет жениться. Этот граф всегда был на дороге Алек<андра>. — Александр хочет заставить его отказаться; тот над ним смеется. Потом Александр клеветает на него ей; но графы приезжают и они над Алек<андром> трунят.

Александр дома с любовницей, хочет денег; но у нее, кроме любви, ничего нет. Он ее не любит и ту не любит, и хочет денег. Входит ростовщик, живущий за стеной, и предлагает ему денег, а тот дает ему вексель на все имение; ростовщик открывает, что у нее ничего нет.

Посредством денег Александр пробирается в комнату Софьи, говорит ей, что он знает, что у нее ничего нет, и что она хочет выйти за графа, ибо он богат и что если она хочет, чтоб он не отказался от нее, узнав, что у нее ничего нет, то она должна его любить. Она уже колеблется; вдруг входит горничная, говоря, что граф приехал; Александра прячут за гардину. — Граф изъясняется в любви, говорит, что ибо ему позволяют вход во всякое время, то это показывает, что родители не прочь; она ему клянется, что любит его одного; в эту минуту Александр выходит и говорит: это правда; смущение; — сцена. — Вдруг входит отец с дядей и говорит, что его дочь обесчещена, что граф должен жениться, что иначе они его лишат места, убьют и проч<ее>. — Граф в отчаянии. Алек<андра>выгоняют — но он рад — дочь в обмороке. Александр с ней прощается»¹⁸.

¹⁸ ГИМ, ф. 445, № 227а (тетрадь Чертковской библиотеки), л. 59 об.

Прежде всего в этом наброске обращает на себя внимание его переключка с мотивами и образами драмы «Два брата» (1836) и незаконченного романа «Княгиня Лиговская» (1836). В образе Александра много сходного с Александром Радиным из «Двух братьев». Большое место в наброске занимает мысль о растлевающей власти денег в современном обществе, о том, что и брак постепенно превращается в предмет купли и продажи, духовные ценности обесцениваются, вытесняемые всемогущим божеством — золотом, миллионами. В алчной погоне за миллионами большинство действующих лиц наброска готовы пожертвовать всем: чувствами любви, дружбы, человеческого достоинства. О том, что это стало повсеместным явлением, говорит и Юрий Радин в «Двух братьях». Романтик по натуре, он при виде всеобщей растленности с глубокой горечью и иронией восклицает: «...миллион, да тут не нужно ни лица, ни ума, ни души, ни имени — господин миллион — тут все<...> Сколько прелестей в миллионе! наряды, подарки, вся утонченность роскоши, извинение всех слабостей, недостатков, уважение, любовь, дружба...» (V, 407—408).

Вместе с тем многое в наброске плана заставляет думать, что он предшествовал окончательному формированию замысла «Двух братьев». Александр в отрывке еще совмещает в себе черты и художественные функции сразу двух образов из будущей драмы «Два брата» — Александра и Юрия. Александр из отрывка подстать цинику и эгоисту Александру Радину из «Двух братьев». Его роль в сцене свидания с Софьей в ее комнате, устроенного обманном путем, вызывающее поведение потом с появившимся там графом напоминают сцену ночного свидания Александра Радина с Верой Лиговской и последующего объяснения с Юрием. В то же время многое сближает Александра из наброска с Юрием из «Двух братьев». Так, Александр «был знаком в Москве в одном знатном доме и любим дочерью...». Но затем в этом же доме «его принимают худо, она ничего прежнего не хочет помнить...». Точно так же Юрий когда-то был знаком с семейством Веры и любим ею, но к моменту начала действия драмы Вера тоже «ничего прежнего не хочет помнить», она забыла свою прежнюю любовь к Юрию, принеся ее в жертву знатности и богатству, выйдя замуж за князя Лиговского (Софья стремится выйти замуж за графа) ¹⁹.

¹⁹ Здесь встречаются почти дословные совпадения. В наброске мы читаем об Александре: «...он был знаком в Москве в одном знатном до-

И в плане, как и в «Двух братьях», ощущается реальная подоснова отдельных сюжетных моментов, связанных с историей взаимоотношений Лермонтова с В. А. Лопухиной, вышедшей в мае 1835 г. замуж за Н. Ф. Бахметева. Вполне естественно поэтому переключка наброска и с некоторыми сюжетно-образными мотивами «Княгини Лиговской». Предыстория отношений Александра и Софьи из наброска плана переключается с подобной же предысторией в отношении не только Юрия и Веры Лиговской из «Двух братьев», но и Печорина с Верой Дмитриевной Лиговской из романа «Княгиня Лиговская»²⁰.

Отдельные сюжетные мотивы из наброска плана дают, как мне кажется, возможность не только проследить за их конкретным развитием и воплощением в «Двух братьях» и «Княгине Лиговской», но и представить некоторые сюжетные перспективы «Княгини Лиговской», оставшиеся нереализованными из-за ее неоконченности. В частности, если сопоставлять некоторые сюжетные линии наброска плана и «Княгини Лиговской», нельзя не заметить определенной «корреляции» между отношениями Александра и графа в наброске, с одной стороны, и Красинского и Печорина в «Княгине Лиговской» — с другой. Здесь Александр неожиданно по своим сюжетно-смысловым функциям сближается уже не с Печориным, а с Красинским, а аристократ Печорин — с графом. Александр, несмотря на то, что был вхож в один «знатный дом» и даже «любим дочерью», видимо, бедный дворянин, «в высшем кругу его не принимают»; поэтому он так страстно «хочет денег» (это выражение по отношению к Александру в плане употреблено дважды). Сюжетная интрига в наброске плана строится в основном на «треугольнике»: Александр — Софья — граф. У бедного, но самолюбивого Александра происходит целая серия столкновений с аристократом графом и его светской компанией, что невольно заставляет вспомнить аналогичную серию столкновений, которые судьба подстраивает между бедным чиновником (но дворянином) Красин-

ме и любим дочерью...» (VI, 383). В «Двух братьях» Юрий рассказывает о себе: «Года три с половиной тому назад я был очень коротко знаком с одним семейством, жившим в Москве...» и т. д. (V, 412).

²⁰ В «Герое нашего времени» эта сюжетная линия превращается из центральной в побочную; изменяясь во многом по своему художественному содержанию и назначению. Но в данном случае нельзя не отметить, какие глубокие корни имеют отдельные образы и сюжетные мотивы «Героя нашего времени», с которым оказывается косвенно связанным и набросок плана «Александр: у него любовница».

ским и баловнем судьбы, владельцем трех тысяч душ, блестящим гвардейским офицером Печориным.

Вспомним самое первое столкновение — буквальное — скромно шедшего пешком Красинского и летевшего на рысаке Печорина; последующее столкновение Красинского с Печориным и его аристократической компанией в театре, когда жаждавший мести молодой чиновник оказывается осмеянным, униженным и посрамленным; встречу Печорина с Красинским в его квартире и, наконец, ставшую неизбежной по ходу развития событий их встречу в доме княгини Лиговской, в которую давно влюблен Печорин и к которой, видимо, окажется равнодушным и Красинский. Сюжет «Княгини Лиговской» строится так, что на пути Печорина все время волею судьбы оказывается Красинский, и наоборот. А вот как говорится в наметках плана «Александр: у него любовница» о сюжетных взаимосвязях Александра и графа: «Граф за ней волочится и хочет жениться. Этот граф всегда был на дороге Алекс<андра>. — Александр хочет заставить его отказаться; тот над ним смеется. Потом Александр клеветает на него ей; но графы приезжают и они над Алекс<андром> трунят».

Вполне возможно, что именно в таком направлении должна была развиваться интимно-любовная интрига и в романе «Княгиня Лиговская», разумеется, с «поправками» на возросшую социально-психологическую и художественную зрелость изображения, которой отличается «Княгиня Лиговская» от предшествующих ей наброска плана и написанной после него драмы «Два брата». Что не удалось до конца осуществить в «Княгине Лиговской», писатель довел до полного завершения и художественного совершенства в «Герое нашего времени» — в повести «Княжна Мери», наиболее близкой к «Княгине Лиговской».

В «Княжне Мери» Александр из рассматриваемого наброска превратился в Грушницкого, утратив окончательно черты романтической inferнальности, свойственные ему и в наброске плана, и в драме «Два брата». Фигура безымянного графа из наброска, противостоявшего Александру, выросла в сложный, многогранный образ Печорина, прошедший через ряд идейно-художественных трансформаций в драме «Два брата», в «Княгине Лиговской», в первых редакциях «Героя нашего времени».

Несмотря на отдаленность связи наброска «Александр: у него любовница» с «Героем нашего времени», перечитывая «Княжну Мери», невольно вспоминаешь некоторые

места из наброска плана, и в частности уже цитировавшуюся фразу: «Этот граф всегда был на дороге Алекс<андра>». Печорин, размышляя о Грушницком, записывает в своем дневнике: «...я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не сдобровать» (VI, 263). Нет нужды в специальных оговорках о том, как усложнились и углубились образы-характеры, отношение к ним в «Герое нашего времени» по сравнению со всеми сюжетными и иными наметками в рассматриваемых моментах творческого процесса Лермонтова.

Итак, можно думать, что набросок «Александр: у него любовница» представляет собою план-программу ненаписанного произведения, из которого потом, как из первоначального «зерна», замысла развились в значительной мере отдельные сюжетные линии «Двух братьев», «Княгини Лиговской» и «Княжны Мери». При этом следует учитывать, что каждый раз этот замысел существенно видоизменялся, обогащался новым жизненным материалом и опытом автора. Однако определенная преемственность при этом сохранялась.

Анализ содержания наметок плана «Александр: у него любовница» в сопоставлении с близкими ему произведениями, а также нахождение плана на одном листе со стихотворением «Опять, народные витии» дают возможность довольно уверенно датировать этот фрагмент не «концом 1830-х годов», как это делалось до сих пор, а 1835—1836 гг. В самом начале 1836 г. создавалась драма «Два брата», явившаяся дальнейшим развитием намеченного в плане замысла главным образом в сторону его психологизации²¹. Вслед за драмой Лермонтов в том же 1836 г. приступил к работе над романом «Княгиня Лиговская», которая была прервана первой ссылкой поэта на Кавказ в 1837 г., а затем возобновлена на ином жизненном материале и иной художественно-эстетической основе в «Герое нашего времени» (1837—1839).

Сказанное здесь позволяет установить весьма тесную

²¹ Свидетельством неустойчивости, недостаточной еще проясненности первоначального замысла, отразившегося в рассматриваемом плане, может служить и другой его вариант («Александр болен; он в разговоре с любовницей...») (VI, 384), записанный Лермонтовым на том же листе, где и первый. В нем Софья выходит замуж за графа. Граф встречается со смертельно больным Александром, который, уходя из жизни, мстит своему более удачливому сопернику. Но и граф обманут жизнью. Уже здесь, как и в «Двух братьях», нет побежденных и победителей. Торжествует разлитое в жизни зло.

творческую связь между только что рассмотренным планом «Александр: у него любовница» и наброском плана «Я в Тифлисе», долгое время остававшимся неразгаданным, пока И. Андроников не расшифровал его как художественно нерасчлененное «зерно» сразу двух новелл, вошедших в роман «Герой нашего времени», — «Тамань» и «Фаталист». Сопоставление этих двух планов в их последующем развитии открывает нам первоначальные творческие истоки и наброски тем, мотивов, образов и идей, получивших свое окончательное воплощение в «Герое нашего времени».

О том, что поэт по существу до конца дней своих не переставал пользоваться планами при написании более или менее крупных вещей, свидетельствует и работа над последним его прозаическим произведением — незаконченной повестью «Штосс». При этом нужно отметить, что, как и в юности, поэт в процессе работы над произведением неоднократно уточняет, видоизменяет, детализирует план (ср. ступени в разработке плана трагедии о Мстиславе Черном).

В альбоме Лермонтова 1840—1841 гг. сохранился, очевидно, самый ранний набросок плана «Штосса». Он отличается лаконизмом, черновым характером предварительного набрасывания обдумываемого творческого замысла. «Сюжет. У дамы: лица желтые. Адрес. Дом: старик с дочерью, предлагает ему метать. Дочь: в отчаянии когда старик выигрывает.— Шулер: старик проиграл дочь, чтобы... Доктор: окошко»²². Этот набросок сделан вероятнее всего в начале 1841 г., в Петербурге, где поэт читал свою повесть в кружке друзей²³. Она так и не была закончена. Однако Лермонтов не оставлял мысли о ее продолжении, о чем говорит запись, сделанная им уже на Кавказе, в записной книжке, подаренной ему В. Ф. Одоевским. В этой заметке можно обнаружить две составные части: набросок небольшой сцены-диалога и уточнение финала повести, по замыслу писателя оканчивавшейся трагической гибелью героя. Причем запись диалога варьировала соответствующую сцену в уже написанном ранее тексте, набросок же плана финала повести уточнял характер смерти героя. Вот эта запись: «Да кто ты, ради бога? — Чтос? отвечал старичок, примаргивая одним глазом. — Штос! — повторил в ужасе Лугин». После этого, отделив написанное чер-

²² Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), ф. 429, № 11, л. 6 об.

²³ См. об этом воспоминания Е. П. Растопчиной («М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 291—292).

той, поэт делает заметку непосредственно к плану: «Шулер имеет разум в пальцах. — Банк — Скоропостижная»²⁴.

Таким образом, мы видим, что на протяжении всего своего творчества Лермонтов придавал большое значение письменной фиксации планов. В процессе создания произведения поэт неоднократно возвращался к плану, внося в него различные уточнения и изменения, подчас значительные; нередко он это делал параллельно с написанием текста произведения, но первоначальный вариант плана всегда предшествовал словесно-письменному воплощению крупного произведения как важное средство его целостного представления и удержания в сознании до конечательного словесно-образного закрепления на бумаге.

В связи с тем, что в процессе создания своих произведений Лермонтов уделял значительное внимание продумыванию и набрасыванию (как правило, наскоро, без переписывания) их планов, следует сделать вывод о необходимости более тщательного изучения планов поэта, чем это делалось до сих пор. Такое изучение помогает полнее представить не только творческую историю отдельных произведений, но и динамику его творческого процесса в целом, отличающегося необыкновенным единством в многообразии конкретных путей развития творческих замыслов.

3. ОТ ФАКТОВ К ОБРАЗАМ, ПУТИ И ПРОБЛЕМЫ ТИПИЗАЦИИ

Формирование и детализация замысла на различных ступенях его вынашивания, планирования и непосредственного написания произведения протекает при постоянном взаимодействии между образами задуманного произведения и отражаемой ими действительностью. Характер этой взаимосвязи в творчестве каждого писателя многообразен и индивидуален, хотя и в самом своеобразнейшем ее проявлении сказываются наиболее общие законы творчества. Движение Лермонтова от факта к образу необыкновенно диалектично. В своем творчестве поэт, с одной стороны, всегда теснейшим образом связан с реальными жизненными фактами, предельно «автобиографичен» и «субъективен». А с другой стороны, он всегда, даже в ранних произведениях, выступает

²⁴ ГПБ, ф. 429, № 12, л. 25.

не как фактограф, а как художник, стремящийся к глубоким образным обобщениям.

В драме «Люди и страсти» так много автобиографического, что в свое время П. А. Висковатый широко использовал ее как источник реальных биографических сведений о поэте, проявляя при этом нередко излишне прямолинейное понимание «автобиографизма» лермонтовского творчества. Современное лермонтоведение преодолело подобный наивный биографизм в подходе к творчеству поэта. Однако некоторые исследователи порою впадают в другую крайность, когда начинают столь же прямолинейно отрицать автобиографическую основу произведений Лермонтова. К примеру, Т. А. Иванова пытается доказать, что поэт, намекая на автобиографический источник драмы «Странный человек», всего лишь иронизировал над возможностью такого истолкования его произведения. «Лермонтов, — утверждает исследовательница, — пародировал подход к искусству как к точному воспроизведению жизни еще в предисловии к драме «Странный человек», высказывая якобы свое желание, чтобы герои его «были узнаны»²⁵.

Здесь игнорируются по крайней мере три обстоятельства. Во-первых, наличие значительных автобиографических элементов в «Странном человеке» несомненно, и оно давно доказано. Во-вторых, Лермонтов, когда писал предисловие к своей драме, отнюдь не думал о пародировании точного воспроизведения жизни; он имел в виду художественно-преображенное отражение реальных жизненных явлений и фактов, которое всегда и «точно» и «неточно». Вот характерное в этом отношении место: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтобы они были узнаны...» (V, 205). Во «взятых с природы» образах-лицах нужно тем не менее угадывать, «узнавать» их реальные прототипы. Значит, они не механически «точно» копируются, а в чем-то художественно пересоздаются. В-третьих, возможность «пародирования» в лермонтовском предисловии каких-то литературных образцов исключается характером самой драмы и предисловия к ней — взволнованно-исповедальным, лирико-романтическим.

Задача в данном случае не в том, чтобы признать или отвергнуть «биографизм» большинства произведений Лермонтова, а в том, чтобы понять диалектическую сложность движе-

²⁵ Т. Иванова. Посмертная судьба поэта, стр. 167.

ния художественной мысли поэта от фактов его жизни к их образному воссозданию и пересозданию одновременно. При этом следует иметь в виду, что здесь не может быть раз и навсегда заданного шаблона, поскольку мы имеем дело с творческим процессом. Обратимся к конкретным случаям художественной практики поэта.

В драме «Люди и страсти» горничная помещицы Громовой говорит: «Вишь ты: я еще была девчонкой, как Марья Дмитриевна, дочь нашей барыни, скончалась — оставя сына. Все плакали как сумасшедшие — наша барыня больше всех. Потом она просила, чтоб оставить ей внука Юрья Николаича — отец-то сначала не соглашался, но наконец его улакомили, и он, оставя сына, да и отправился к себе в отчину. Наконец ему и вздумалось к нам приехать — а слухито и дошли до добрых людей, что он отнимет у нас Юрья Николаича. Вот от этого с тех пор он и в ссоре...» (V, 144).

Автобиографичность этого отрывка не вызывает никаких сомнений. Для полного «узнавания» реальных прототипов в данном случае достаточно изменить имена персонажей на имена родных и близких Лермонтову людей, впрочем и так весьма сходных между собой (Марья Дмитриевна — мать поэта Мария Николаевна, Юрий Николаевич — сам поэт Михаил Юрьевич и т. д.). В драме такие явно биографические элементы рассыпаны на каждом шагу. Но в то же время в ней широко представлены весьма многообразные элементы художественного вымысла, который, вступая в синтез с отражением реальных фактов, создает в целом художественное произведение, не сводимое к отображенному в драме биографическому материалу.

Биографическая основа произведения или отдельного художественного образа может быть ближе или дальше от его «поверхности», находиться на разных уровнях образно-смысловой структуры. В цитированном отрывке она близка к сюжетно-образной «поверхности» драмы и потому легко различима. Но возьмем другой более сложный случай. У Лермонтова во всех родах и жанрах его творчества настойчиво повторяется образ сироты. Его автобиографическая основа очевидна (ранняя смерть матери, жизнь с бабушкой в разлуке с отцом и пр.). Однако с самого начала этот образ тяготеет у поэта к широкой художественной обобщенности почти к символичности, за которой нередко теряется совершенно его реальные биографические истоки.

В одной из первых, полудетских вещей Лермонтова, в поэме «Корсар» (1828), уже встречается этот образ. Герой «Везде с обманутой душой Бродил один как сирота...» (III, 42).

Почти то же самое говорит о себе персонаж из другой ранней поэмы («Преступник», 1829): «Бежал я, сырый, одинокий...» (III, 52). Герой «Испанцев» Фернандо, размышляя о своей судьбе, восклицает: «Я ни отца, ни матери не знал...» (V, 60). И еще: «Так, так, совсем забытый сирота!.. В великом божьем мире ни одной Ты не найдешь души себе родной!..» (V, 15).

В одной из наиболее зрелых поэм, в «Мцыри», говорится: «Я никому не мог сказать Священных слов «отец» и «мать»...» (IV, 151).

В этих примерах (а число их можно увеличить) обращает на себя внимание то, что рядом с мотивом сиротства неразлучно присутствует мотив одиночества, перерастающий рамки не только семейно-личные, но и социально-исторические, принимающий космически-вселенские масштабы («В великом божьем мире ни одной Ты не найдешь души себе родной!..»). Образ сироты, таким образом, вбирает в себя и узко личный, семейно-биографический материал, и социально-исторический опыт автора и его современников, и их нравственно-философские раздумья о человеке и окружающем его враждебном мироздании. Ни свести все это к узкому и «точному» биографизму, ни игнорировать и отрицать его наличие в указанном поэтическом образе нельзя.

Автобиографизм в творчестве Лермонтова многолик и полифункционален. В ранний период творчества автобиографический жизненный материал, как наиболее «реальный» и непосредственно «осваиваемый» в юношеском возрасте, выступал у Лермонтова в качестве важного средства повышения жизненной и художественной достоверности романтически гиперболизированных образов и картин, становясь одним из источников не только художественного содержания, но и поэтики молодого писателя, его творческого метода.

В той же драме «Странный человек» неоднократно подчеркиваемая невыдуманность, реальная основа изображения становится важным составным художественным принципом Лермонтова-романтика. Этой же особенностью художественного мышления наделяет Лермонтов и своего героя, «странного человека» Владимира Арбенина. Друг Арбенина Заруцкий, оценивая его стихи, говорит: Все, что тут написано, было с Арбениным» (V, 230); в другом месте: «Вот этот от-

рывок тем только замечателен, что он картина с природы; Арбенин описывает то, что с ним было, просто, но есть что-то особенное в духе этой пьесы» (V, 227).

Крепнувшая в Лермонтове с годами уверенность в том, что художник вправе отображать то, что «с ним было» в жизни как с человеком, связана у него с осознанием суверенности человеческой личности, ее самоценного значения в мире. Это убеждение становилось одной из основ его мироотношения, а следовательно, и творчества. Оно способствовало бескомпромиссному отрицанию поэтом современной ему российской действительности, всего общественного уклада, покоившегося на подавлении свободы человеческой личности, ее достоинства, на попрании ее человеческих прав.

Этико-эстетическое осмысление непреходящей ценности каждой человеческой личности выступает уже в раннем творчестве Лермонтова и как особый художественный прием. Подчеркивание биографической основы изображаемого служит у Лермонтова своего рода художественно-впечатляющим средством, усиливающим жизненную достоверность отдельных образов и произведения в целом. В этом плане интересно взглянуть еще раз на предисловие к «Странному человеку». Лермонтов придавал ему немалое значение, судя по тому, что оно имеет целых три редакции. Остановлюсь на вариантах лишь одной фразы. В самом начале поэт хотел написать: «Половина действующих лиц писаны мною с природы». Но потом он зачеркивает слово «половина» и подписывает сверху «почти все»: «почти все действующие лица писаны мною с природы». Но и этого поэту показалось мало, и последний вариант стал выглядеть так: «Лица, изображаемые мною, все взяты с природы...» (V, 647, 205). Сперва Лермонтов бесхитростно и точно говорит о наличии прототипов у «половины» действующих лиц; затем, видимо, желая усилить впечатление фактической, реально-жизненной достоверности произведения, сознательно заостряет этот момент, подчеркивая, что изображенные им персонажи «почти все», а затем еще категоричнее: «все взяты с природы». Так, определенная особенность творческого процесса, намеренно фиксируемая в художественном произведении, перерастает в творческий прием; психология творчества смыкается с поэтикой, с поисками наиболее совершенного художественного метода.

О том, что молодой Лермонтов весьма смело экспериментировал в этом направлении, говорит и такое наблюдение. Во второй, окончательной редакции «Странного человека» поэт

отказывается от разделения драмы на 4 действия, разбив беловой текст на 13 сцен, каждая из которых обозначена определенным числом и месяцем. И. Л. Андроников не сомневается, что эти даты обозначали какие-то примечательные для Лермонтова дни. По поводу одной из них, 26 августа, исследователь говорит: «...заметим кстати, что это «Натальин день»²⁶, т. е. день именин Натальи.

Именины героини драмы Натальи Федоровны Загорской, в которую влюблен поэт Владимир Арбенин, не играют какой-либо сюжетобразующей роли в «Странном человеке», однако именины Натальи Федоровны Ивановой, прототипа Загорской, могли оставить какой-то след в жизни юного поэта. Но эта дата и другие, видимо, подобного же происхождения, имели, как мне кажется, для Лермонтова двойное значение: не только и не столько биографическое, сколько художественное. Они как бы подчеркивали, независимо от их конкретного содержания, документальную достоверность изображаемого в драме. Кстати, то же самое можно сказать о пристрастии Лермонтова к замене названий многих его юношеских стихотворений точными датами («1831-го июня 11 дня», «1830 год. Июля 15-го», «28 сентября» и др.; ср. стихотворение 1840 г. «1-е января»).

Автобиографизм не исчезает и из более позднего творчества поэта. Меняется его характер, идейно-художественные функции, еще больше усложняется диалектика конкретной соотнесенности биографического, социально-исторического и художественно-эстетического. Тем не менее по-прежнему немало автобиографических элементов в таких произведениях, как «Сашка», «Два брата», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени» и др.

Образец глубоко верного понимания соотношения в творческой деятельности Лермонтова биографического, конкретно-исторического и обобщенно-художественного дал А. И. Герцен. В своей книге «О развитии революционных идей в России» он одним из первых поставил «скептицизм, мрачность, безнадежность» поэзии Лермонтова в неразрывную связь с «биографическим» и «историческим»²⁷.

Творчество Лермонтова — это своеобразная «художественная автобиография» поэта, отражающая существеннейшие стороны «биографии века». Наряду с отражением в произве-

²⁶ Ираклий Андроников. Лермонтов. М., 1951, стр. 58.

²⁷ См.: А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 223, 225.

дениях различных фактов своей внешней и внутренней жизни, осмысливаемых писателем в тесной связи с окружающей его жизнью, Лермонтов нередко использовал в качестве первоисточников художественных замыслов факты действительности, непосредственно не связанные с его биографией, почерпнутые им из истории и современности. При этом он и их делал «своим достоянием», пропуская через глубоко личностное восприятие, оценивая в свете своих идеалов.

В стихотворении «На картину Рембрандта» (1830—1831) Лермонтов как бы специально выделяет наиболее близкие ему пути движения от жизненных фактов к художественным образам. Размышляя над поразившим его воображение портретом работы гениального живописца, он вопрошал:

Быть может, ты писал с природы,
И этот лик не идеал!
Или в страдальческие годы
Ты сам себя изображал? (I, 278)

Здесь юного поэта преимущественно интересует два возможных способа художественной типизации: писание «с природы» явлений и фактов окружающей художника действительности и «изображение самого себя» в свете своих идеалов. Поэту известен и третий способ, предусматривающий отражение идеалов художника в целиком вымышленных образах, но его явно больше интересуют первые два.

Писание «с природы» у Лермонтова не превращалось в натурализм (за исключением, быть может, его «юнкерских поэм»). Однако оно отнюдь не обуславливало механически и реалистичность изображения. В одних случаях отталкивание от «природы» как от первоисточника замыслов приводило к романтизму, в других — к реализму, в третьих — к их синтезу. Важно подчеркнуть, что и в зрелую пору «писание с природы» занимает в творческих процессах Лермонтова основное место, что не мешало, а помогало ему в создании обобщений большой художественной глубины и силы.

Когда вышел в свет «Герой нашего времени», многие современники угадывали за великолепными художественными образами романа их реальные прототипы. «Те, которые были в 1837 году в Пятигорске,— писал Н. М. Сатин,— вероятно, давно узнали и княжну Мери, и Грушницкого, и в особенности милого, умного и оригинального доктора Майера»²⁸. И в

²⁸ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 208.

самом деле многие персонажи романа имеют своих прототипов. Одни из них установлены совершенно бесспорно (это относится прежде всего к образам Вернера, Вулича, Веры); другие — с большей или меньшей долей вероятности (прототипы Казбича, Грушницкого, княжны Мери и др.)²⁹. Весьма примечательно, что в рукописи новеллы «Фаталист» всюду выставлена фамилия реального прототипа Вулича — Вуича, измененная, видимо, только в наборной рукописи романа.

Процесс художественного обобщения, типизации реальных явлений действительности сложен и многообразен. Тем не менее во многих теоретических исследованиях этот процесс представлен излишне упрощенным и унифицированным. Так, в «Кратком словаре по эстетике» утверждается, что «чаще всего художественный тип не является воспроизведением реально существующей личности: его неповторимая индивидуальность есть плод воображения художника...»³⁰. Здесь сквозит явное недоверие к художественным возможностям воспроизведения «реально существующих личностей», к типической значимости живых человеческих индивидуальностей.

Еще определеннее в этом духе высказывается автор специального исследования типического А. И. Ревякин: «Целью художественной литературы является изображение не случайного и индивидуального, а типического»³¹. Здесь, как видим, индивидуальное уравнивается со случайным, а вместе они противопоставляются типическому.

Однако против истолкования процесса типизации как отбора общего и отбрасывания частного, случайного, индивидуального выступает прежде всего сама художественная практика русской и мировой литературы, в том числе и творчество Лермонтова. Как бы возражая только что цитированным утверждениям, Н. Г. Чернышевский сто с лишним лет назад писал: «Поэт наблюдает множество живых индивидуальных личностей; ни одна из них не может служить полным типом; но он замечает, что в каждой из них есть общего, типического; отбрасывая в сторону все частное, соединяет в одно художественное целое разбросанные в различ-

²⁹ Систематизацию материала о фактических источниках и прототипах романа Лермонтова, а также литературу вопроса см. в кн.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 92—93, 148—150, 169—174, 178—179, 182—184, 197—201, 252.

³⁰ «Краткий словарь по эстетике». М., 1963, стр. 375.

³¹ А. И. Ревякин. Проблема типического в художественной литературе. М., 1959, стр. 86.

ных людях черты и таким образом создает характер, который может быть назван квинт-эссенцией действительных характеров». Здесь все находится в полном соответствии с тем, что утверждает А. И. Ревякиным. Но Чернышевский продолжает так: «Положим, что все это справедливо и что всегда бывает именно так; но квинт-эссенция вещи обыкновенно не похожа бывает на самую вещь: теин — не чай, алкоголь — не вино; по правилу, приведенному выше, в самом деле поступают «сочинители», дающие нам вместо людей квинт-эссенцию героизма и злобы в виде чудовищ порока и каменных героев»³².

Незначного изменяется положение, когда к приведенному выше «правилу», подвергнутому критике Чернышевским, механически добавляется «улучшающая» его заключительная часть процесса художественного обобщения в виде индивидуализации его результата. Тем самым процесс типизации разбивается на две основные стадии. В первой художник, как и ученый, наблюдает, отбирает, обобщает существенные черты явлений, а во второй он, в отличие от ученого, индивидуализирует результаты своих обобщений — и получается якобы художественный тип. Так представляют процесс художественной типизации многие современные исследователи психологии творчества, варьируя указанную схему лишь в деталях. Ограничусь одним примером, почерпнутым из книги А. Г. Цейтлина: «Легко разделить процесс типизации на четыре последовательных и взаимодополняющих этапа. Первый из них — систематическое, методическое наблюдение определенного общественно-психологического слоя. Уже наблюдая, писатель запечатлевает в своем сознании сходные черты этих людей, характерные для всего слоя в целом. Опираясь на эти восприятия, художник слова производит отвлечение этих устойчивых и характерных черт слоя, более или менее сознательно осуществляет их отбор. За этими двумя актами следует третий — добытые в процессе отвлечения черты вяжутся воедино; происходит процесс художественного комбинирования. Его, однако, недостаточно для окончательного создания типа; последний создается только после того, как произойдет индивидуализация, сплав всех этих отвлеченных типических особенностей с комплексом индивидуальных черт, присущих именно этому

³² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 65.

представителю слоя, именно этому индивидуальному персонажу»³³.

В своем суждении А. Г. Цейтлин четко и последовательно изложил широко бытующую точку зрения на процесс художественной типизации, вытекающую из фактического отождествления предмета искусства и науки. Отсюда убеждение в том, что если в науке обобщения остаются на уровне абстрактных понятий, то в искусстве происходит дополнительное воплощение этих же понятий в форму конкретных, индивидуальных явлений. В этом «одевании» абстрактных сущностей в конкретно-чувственную, образную форму и видят специфику художественной типизации³⁴.

А между тем, личностно-родовой характер предмета искусства, в том числе и литературы, обуславливает иной более сложный и вместе с тем целостный характер процесса художественной типизации. В процессе переработки жизненного материала в типические художественные образы наблюдается в высшей степени органическая, неразрывная связь в сознании художника индивидуального и общего, конкретного и абстрактного, видового и родового, действительного и идеального.

Одной из важнейших особенностей художественного мышления, в отличие от научного, понятийно-логического, как раз и является способность художника накапливать в памяти и комбинировать в своем творческом воображении конкретно-чувственные, частные, индивидуальные, на первый взгляд, случайные признаки и особенности явлений человеческой жизни, отражающие в то же время их наиболее общие, необходимые, закономерные качества и свойства, их глубинные сущности.

Рассматривая в свете этого положения многообразную творческую практику выдающихся писателей, можно утверждать, что типические образы в художественной литературе могут быть созданы как путем синтеза частных, индивидуальных и вместе с тем характерных, существенных черт многих сходных явлений в одном вымышленном, так и путем отображения и раскрытия в единичном реально-жизненном явлении

³³ А. Г. Цейтлин. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., 1962, стр. 351.

³⁴ См., например, об этом в современном учебном пособии: «Художественная типизация заключается... в воплощении социальной сущности в индивидуальном характере» (Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение. М., 1964, стр. 26).

его существенных, характерных черт, присущих и другим, подобным ему явлениям.

И в том, и другом случае отображение характерных и существенных индивидуально-неповторимых особенностей тех или иных явлений (характеров, фактов, событий и др.) осуществляется в свете определенного мировоззрения, идеалов художника, без чего не бывает подлинно художественной типизации.

Лермонтову был одинаково доступен в процессе переработки реально-жизненного материала в образы и картины задуманного произведения и тот и другой вид типизации. Однако можно говорить, по-видимому, об особом его тяготении ко второму виду, к пристальному и напряженному вглядыванию и «вживанию» в неповторимые единичные явления, характеры и судьбы, через которые он стремился проникнуть в тайны человеческого бытия.

Разумеется, эта констатация дает лишь самое общее представление о реальных путях лермонтовской типизации, о конкретных способах и приемах переработки фактов действительности в факты искусства, в образную ткань его произведений. Остановлюсь на некоторых конкретных примерах такой художественной переработки. Находясь под арестом за дуэль с Барантом, Лермонтов написал стихотворение «Соседка». В нем представлена одна из главных тем его поэзии — страстная жажда свободы при невозможности ее достижения. Внешняя сдержанность и внутренняя напряженность, характерные для зрелой лирики Лермонтова, проявляются и здесь.

Не дожидаться мне видно свободы,
А тюремные дни будто годы;
И окно высоко над землей!
И у двери стоит часовой!

Умереть бы уж мне в этой клетке,
Кабы не было милой соседки!.. (II, 154)

По поводу создания «Соседки» П. А. Висковатый писал: «В этой соседке изображена дочь одного из сторожей; девушка поражала бледностью и задумчивостью красивого симпатичного лица, выражавшего беспредельную тоску подавленной жизни.

Но бледна ее грудь молодая,
И сидит она, долго вздыхая,

Видно, буйную думу тая,
Все тоскует по воле, как я»³⁵.

Продолжая свой комментарий, биограф поэта отмечал: «Граф Соллогуб рассказывал мне, что Лермонтов в Ордонанс-гаузе читал ему это стихотворение... Соллогуб видел даже изображение этой девушки, нарисованное Лермонтовым с подписью: «la jolie fille d'un sous-officier» («прелестная дочка одного унтер-офицера». — Б. У.). Поэт с нею действительно переговаривался через окно»³⁶. А. П. Шан-Гирей вносит некоторые уточнения в обстоятельства и процесс написания стихотворения. «Здесь (в ордонанс-гаузе. — Б. У.) была написана пьеса «Соседка», только с маленьким прибавлением. Она действительно была интересная соседка, я ее видел в окне, но решеток у окна не было, и она была вовсе не дочь тюремщика, а вероятно, дочь какого-нибудь чиновника, служащего при ордонанс-гаузе, где и тюремщиков нет, а часовой с ружьем точно стоял у двери...»³⁷.

Из совокупности этих воспоминаний можно видеть, что в процессе создания поэтической и вместе с тем в высшей степени типической картины использованы реальная жизненная ситуация, живые люди, послужившие прототипами персонажей. Но отображено все это не фотографически точно, а с известной долей домысла, воображения, как говорит А. П. Шан-Гирей, «с маленьким прибавлением». Это «прибавление» не является плодом произвольной фантазии, оно как бы обнаруживает, развивает, делает более определенно выраженными скрытые качества и тенденции, заложенные в реальных жизненных явлениях, послуживших источником и материалом стихотворения. И здесь же мы видим властное вторжение в изображение и осмысление поэтом реальных фактов его мироотношения и идеалов.

Великолепным образцом поэтического живописания Лермонтова «с натурь», как он говорил, «с природы», является его стихотворение «Памяти А. И. О<доевско>го» (1839). Портретную точность лермонтовского изображения поэта-декабриста, с которым он познакомился и подружился на Кавказе в 1837 г., где они оба оказались в положении ссыльных, подтверждали многие близко знавшие А. И. Одоевского. Перечитывая их воспоминания, невольно возвращаешься каж-

³⁵ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 329—330.

³⁶ Там же, стр. 330.

³⁷ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 51.

дый раз к поэтической характеристике этого замечательного человека, данной Лермонтовым:

Но до конца...
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. (II, 131)

В памяти декабриста А. П. Беляева Одоевский остался именно таким: «...серьезный, задумчивый, во что-то углубленный, или живой, веселый, хохочущий до иступления»³⁸. Н. П. Огарев, познакомившийся с Одоевским на Кавказе вскоре после пребывания там Лермонтова, подтверждал точность лермонтовских характеристик: «Одоевский был, без сомнения, самый замечательный из декабристов, бывших в то время на Кавказе. Лермонтов писал его с натуры. Да! этот

блеск лазурных глаз
и детский звонкий смех, и речь живую...—

не забудет никто из знавших его»³⁹. Но и в этот исторически и психологически достоверный портрет поэта-декабриста Лермонтов вложил частицу самого себя, своего идеала человека и поэта.

Приведенные материалы и наблюдения свидетельствуют о тяготении Лермонтова к художественной типизации единичного реального факта, воплощающего в себе в большей или меньшей степени сущность подобных ему жизненных фактов. Однако довольно широко использовал Лермонтов и другой вид художественной типизации — конкретно-целостный синтез существенных черт однородных явлений в одном вымышленном образе, не восходящем к определенному реальному прототипу. В наиболее «чистом» своем виде этот способ переработки конкретно-жизненного материала и воплощения, синтеза его в одном «собирательном» образе представлен в стихотворении Лермонтова «Поэт» (1838). Образ поэта здесь предельно обобщен и выступает не как лирический образ-характер, а как образ-символ. Больше индивидуализирован образ поэта-пророка из стихотворения «Пророк» (1841). Но эта индивидуализация носит условно-обобщенный характер, поскольку облик поэта стилизован под традиционный образ библейского пророка. Таким образом, и здесь, имеется своего

³⁸ А. П. Беляев. Воспоминания декабриста. СПб., 1882, стр. 413.

³⁹ Н. П. Огарев. Избр. произв., т. 2, М., 1956, стр. 383—384.

рода «прототип», хотя и не конкретно-реальный. Вообще же лирика Лермонтова с ее ярко выраженным лирическим героем и четко очерченными лирическими персонажами, как правило, «прототипична», связана множеством нитей прежде всего с реальными жизненными характерами и фактами.

Иначе как будто обстоит дело с широкими художественными обобщениями Лермонтова в жанрах поэмы, драмы, романа. И в самом деле в этих жанрах образы некоторых героев трудно свести к какому-нибудь одному прототипу, будь то автор или какое-либо другое исторически существовавшее лицо. Если прототипы Вернера или Вулича устанавливаются совершенно точно, то гораздо сложнее обстоит дело с прототипами таких образов, как Евгений Арбенин, Печорин, Мцыри, Демон и др. И тем не менее как можно убедиться на примере творческой истории произведений, где действуют эти герои, все они в значительной мере восходят какими-то существенными своими чертами к главному их прототипу — к личности их автора, хотя ни один из них не является не только его «копией», но даже и «портретом», впитывая в себя многообразное жизненное, социально-историческое, нравственно-психологическое и философско-эстетическое содержание.

Сложность и опосредствованность связей этих образов с их первоначальным «прототипическим» источником обусловлена у Лермонтова к тому же некоторыми особенностями его творческого процесса, в частности длительной, многоступенчатой творческой предысторией каждого из этих вершинных образов. В результате они оказываются связанными со своим прототипом не прямо, а через посредство целой галереи «протообразов». Так, например, складывается генетическая, художественно-родословная цепь, связывающая образы Печорина из «Героя нашего времени» с Печориным из «Княгини Лиговской», а этого последнего — с образом Александра Радиана из «Двух братьев», который, в свою очередь, во многом родственен Евгению Арбенину из «Маскарада», являющемуся «старшим братом» Владимира Арбенина из «Странного человека». Дойдя же до этого начального звена длинной цепи образов, мы убеждаемся: действительно, здесь автор выступает в роли прямого прототипа своего героя.

Безусловно, между «прототипичностью» образов Владимира Арбенина и Печорина из последнего романа Лермонтова — «дистанция огромного размера». И тем не менее она наличествует в обоих, хотя и весьма различных случаях. Вспомним отзыв Белинского о Лермонтове и его герое: «Печорин —

это он сам, как есть» (XI, 509). Чернышевский, констатируя эту же близость, ссылаясь и на другие примеры из истории русской и мировой литературы, сопровождает их важным и недвусмысленным выводом о том, что «у поэта, когда он «создает» свой характер, обыкновенно носитя перед воображением образ какого-нибудь действительного лица; иногда сознательно, иногда бессознательно «воспроизводит» он его в своем типическом лице»⁴⁰.

И дальше Чернышевский, имея, правда, в виду не только Лермонтова и его роман, в основу своих суждений чаще всего кладет наблюдения именно над «Героем нашего времени», над соотношением в его образах, и прежде всего в образе Печорина, «портретного» и художественно-обобщенного. Так, он по существу цитирует предисловие Лермонтова к своему роману, когда пишет о «частых обвинениях против романистов, что они «в своих романах выставляют портреты своих знакомых». Весьма примечательно, что Чернышевский, в отличие от большинства современных комментаторов предисловия, отнюдь не склонен здесь к излишне прямолинейному и буквалистскому истолкованию отдельных лермонтовских деклараций. И в частности, он утверждает, что «эти обвинения обыкновенно отвергаются с насмешкою и негодованием; но они большею частью бывают только утрированы и несправедливо выражаемы, а не по сущности своей несправедливы»⁴¹. Утрированность критик видел в данном случае в полном отождествлении художественного образа с его жизненным прототипом, обстоятельств, изображенных в романе, — с реальными жизненными фактами.

Вместе с тем Чернышевский здесь высказывает чрезвычайно важные мысли о «законности» и необходимости в творческих процессах художника движения от прототипов к типам. Он пишет: «Против этого можно сказать: правда, что первообразом для поэтического лица очень часто служит действительное лицо; но поэт «возводит его к общему значению»⁴². Под этой «поправкой» к суждению Чернышевского подпишутся едва ли не большинство наших теоретиков. Поправка, действительно, существенна и необходима, но тем не менее недостаточна, поскольку останавливается на полдороге. Чернышевский же идет до ее последовательного и, как мне кажется, совершенно необходимого развития, когда про-

⁴⁰ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 65.

⁴¹ Там же, стр. 66.

⁴² Там же.

должает: «...возводить обыкновенно незачем, потому, что и оригинал (т. е. единичный прототип. — Б. У.) уже имеет общее значение в своей индивидуальности». И дальше Чернышевский формулирует три качества, необходимые, по его мнению, подлинно большому художнику для превращения фактов действительности в факты искусства: «...надобно только — и в этом состоит одно из качеств поэтического гения — уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него пронизательными глазами; кроме того, надобно понимать или чувствовать, как стал бы действовать или говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он поставлен поэтом, — другая сторона поэтического гения; в-третьих, надобно уметь изобразить его, уметь передать его таким, каким понимает его поэт, — едва ли не самая характеристическая черта поэтического гения»⁴³. Последнее критик как бы соотносит с лермонтовской автохарактеристикой из предисловия к «Герою нашего времени»: «Было просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» (VI, 203).

Чернышевский выступал, таким образом, не против художественного обобщения, без которого он не мыслил искусства, а против распространенного мнения (вернее, теоретического предрассудка) о том, что сам по себе единичный жизненный характер не обладает общим значением и что это общее значение в него нужно «привносить», заимствуя, абстрагируя от других подобных характеров. Чернышевский же считал, что это общее значение, отнюдь не лежащее на поверхности, нужно уметь открыть в реальном характере, вскрыть его глубинные жизненные связи с другими характерами и явлениями, тем самым уже обобщив и типизировав его.

Отсюда напрашивается весьма важный вывод. Чем талантливее писатель, тем меньше для него существует «случайных» и «нетипичных» характеров, ибо каждый из них связан тысячами незримых, но прочных нитей с самыми глубинными процессами жизни. Все дело в том, чтобы уметь разглядеть, понять и эмоционально-образно показать эти связи.

Трудно сказать, в какой мере сознательно следовал этим принципам Лермонтов в процессе творческой переработки фактов жизни в факты искусства. Но в своей творческой практике он демонстрировал подлинно исследовательское от-

⁴³ Там же.

ношение к каждому поразившему его воображение социальному явлению и характеру, к внутренней логике жизненных фактов, стремясь извлечь из них истину и поставить ее в связь со своими идеалами и воззрениями.

О таком исследовательском подходе Лермонтова к реальным фактам, явившимся основой задуманных произведений, к их «истине», красноречиво говорит письмо поэта к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г., в частности следующее нередко цитируемое место: «Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменялись, а я, знаешь, не могу в этом случае отступать от истины» (VI, 445). Как известно, здесь речь шла о незаконченном романе Лермонтова «Княгиня Лиговская», в основу которого были положены некоторые действительные факты и жизненные отношения поэта. Содействующая в приведенном отрывке суждение — одно из крайне немногочисленных высказываний Лермонтова о его художественно-эстетических принципах. Но до последнего времени оно не ставилось в связь с основами лермонтовской «философии искусства». В нарушение традиции И. Л. Андроников попытался разобраться в этом лермонтовском высказывании. В результате исследователь делает такой вывод: «...в пору, когда вынашивался замысел «Героя нашего времени», Лермонтов отчетливо сознавал, что художественная истина неотъемлема для него от жизненных обстоятельств, составлявших основу его романа»⁴⁴. Приведя ряд новых любопытных данных о ставропольском знакомом Лермонтова докторе Н. В. Майере, он заключает: «Конечно, в образе доктора Вернера интересно не то, что он похож на ставропольского врача 30-х годов прошлого века. Важно другое: Лермонтов создал обобщенный образ скептика и материалиста. И тем не менее, говоря о творческом методе Лермонтова, мы не можем не отметить, что типизировал он образ человека, реально существовавшего: проводя характер сквозь сюжет, он «наращивал» его, сообщал ему новые черты, представлявшие органическое его продолжение, показывал характер в развитии, обобщал»⁴⁵.

О том, что реально-фактическая «прототипичность» изображения не только у раннего, но и у зрелого Лермонтова бы-

⁴⁴ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 341.

⁴⁵ Там же, стр. 344.

ла не случайной, а принципиально утверждаемой творческой и философско-эстетической его позицией, свидетельствуют не только многочисленные прототипы образов «Героя нашего времени», но и важнейшая авторская декларация из «Предисловия» к «Журналу Печорина». Ее цитировали бесчисленное количество раз, подчеркивая содержащуюся в ней установку на углубленный психологизм изображения. Но в ней имеется и другая сторона, не менее важная, по отношению к которой психологизм выступает как следствие к причине, — это утверждение непреходящей ценности каждой человеческой личности: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа...» (VI, 249).

В этом заостренном противопоставлении особо подчеркивается, что речь идет не только об исключительных и «избранных» душах, а о самых обыкновенных людях, в принципе — о каждой человеческой личности, представляющей собою целый мир. Здесь Лермонтов с присущим ему максимализмом выражает характернейшие тенденции современной поэту русской литературы, своеобразие ее гуманистического пафоса в этот мрачный период русской истории, когда с небывалой силой встали вопросы о правах и судьбах личности. Причем романтическое «избранничество» героя все более настойчиво соединялось в русской литературе с тенденцией к его социальной демократизации и «опрощению». Вспомним безродного подкидыша Фернандо из драмы «Испанцы» Лермонтова, его замысел драмы о молодом человеке из разночинцев, героя раннего стихотворения поэта «Сосед» («Погаснул день на вышинах небесных»), Арсения из «Боярина Орши» и др. Эта тенденция приводила, в свою очередь, к более пристальному изучению повседневной действительности с ее реальными, «обыкновенными» характерами и судьбами.

Великий современник Лермонтова Н. В. Гоголь провозглашал: «Мудр тот, кто не гнушается никаким характером, но, вперя в него испытующий взгляд, изведает его до первоначальных причин»⁴⁶.

Особенно много высказываний подобного рода мы находим у А. И. Герцена. В своей творческой практике он еще в большей мере, чем Лермонтов, обращался к отображению характеров, «заданных» писателю самой жизнью. Будучи не только художником, но и мыслителем, тяготеющим к глубо-

⁴⁶ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6 томах, т. 5, М., 1949, стр. 243.

ким теоретическим обобщениям, он оставил немало ценнейших теоретико-литературных высказываний, разбросанных не только в его статьях, но и в художественных произведениях. Уже в «Записках одного молодого человека» он отмечал: «История каждого существования имеет свой интерес... интерес этот состоит в зрелище развития духа под влиянием времени, обстоятельств, случайностей, растягивающих, укорачивающих его нормальное общее направление»⁴⁷.

В своем романе «Кто виноват?» Герцен полемически заостренно по отношению к иной литературно-эстетической позиции писал: «...меня ужасно занимают биографии всех встречающихся мне лиц. Кажется, будто жизнь людей обыкновенных однообразна, — это только кажется: ничего на свете нет оригинальнее и разнообразнее биографий неизвестных людей... Вот поэтому-то я несколько не избегаю биографических отступлений: они раскрывают всю роскошь мироздания»⁴⁸. И впоследствии Герцен утверждал, что иной реальный характер, не укладывающийся в привычные рамки поверхностной типизации, таит в себе неизведанные жизненные глубины, подчас превосходящие по своей значительности содержание литературных типов, созданных на основе художественного вымысла. «Каждая эксцентрическая жизнь, — писал он, — к которой мы близко подходим, может дать больше отгадок и больше вопросов, чем любой герой романа...»⁴⁹. Само собой понятно, что Герцен здесь не отвергает метод «отбора» и «чистого» художественного вымысла. Он лишь подчеркивает полноправность и другого метода типизации, предусматривающего открытие общего, закономерного в любом единичном, даже как будто «случайном», «странном» («эксцентрическом») характере, к которому «близко подходит» художник в своей жизни.

Таким образом, кажущиеся поначалу несколько неожиданными суждения Чернышевского о значении единичных реальных характеров и фактов в процессе художественной типизации на самом деле основываются прежде всего на творческом опыте значительнейших деятелей русской литературы 1-й половины XIX в. Эти высказывания направлены не против иного вида художественной типизации, в которой реально-жизненный прототип не играет определяющей роли, а

⁴⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. I, стр. 258.

⁴⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. IV, стр. 87.

⁴⁹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVIII, стр. 87.

против сведения процесса типизации к «образной» иллюстрации готовых прописных истин, против подгонки сложных и многообразных характеров действительности под эталоны абстрактно сконструированных «типов».

Основной пафос приводившихся высказываний — в расширении реально-жизненной сферы художественного освоения действительности в литературе, в утверждении эстетической значимости каждого человеческого характера, каждого, самого обычного факта реальной человеческой жизни. В этом смысле Лермонтов с его стремлением к «эстетизированию» реальных фактов действительности выражал по-своему одну из ведущих тенденций русской литературы XIX в., тяготевшей, начиная с Пушкина, к извлечению «необыкновенного» из «обыкновенного».

Эта тенденция четко прослеживается и в русской литературе 2-й половины XIX в. Один из ее корифеев, органически впитавший в себя гениальный опыт не только Пушкина и Гоголя, но и Лермонтова, так выражал свое творческое кредо: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах»⁵⁰.

О роли «нетипичных» на первый взгляд и «странных» жизненных характеров, которые Достоевский также любил изображать, писатель специально говорит в предисловии к «Братьям Карамазовым». Обосновывая свой выбор в качестве героя романа Алексея Карамазова, лица, как будто недостаточно типического и характерного, отмечая, что для типа он излишне странен, Достоевский, как и Чернышевский, вначале намеренно рассуждает в духе традиционных представлений о типическом: «Но странность и чудачество скорее вредят, чем дают право на внимание... Чудак в большинстве случаев частность и обособление. Не так ли?» И затем писатель переходит к своей, прямо противоположной точке зрения: «Вот если вы не согласитесь с этим последним тезисом и ответите: «Не так» или «не всегда так», то я, пожалуй, и ободрюсь духом насчет значения героя моего Алексея Федоровича. Ибо не только чудак «не всегда» частность и обо-

⁵⁰ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений т. XI, М.—Л., 1929, стр. 423.

собление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого...»⁵¹.

«Частное» оказывается наиболее полным выражением «целого», т. е. общего, закономерного, глубинного. Думаю, прав Б. Бурсов, утверждая: «Масштабность художника начинается с того, с какой силой проникает он в частный случай. Ибо в искусстве все держится на частных случаях... Достоевский обнаруживал в частном случае связь времен... и единство всего происходящего»⁵². Это в полной мере относится и к творчеству Лермонтова.

Возможность, а подчас и настоятельная необходимость художественной типизации каждого реального характера может и должна быть обоснована теоретически. Она зиждется на объективном диалектическом единстве единичного и общего, на всеобщей связи в природе и обществе, ибо типизация и есть установление внутренней необходимой связи отдельного и общего. Материалистическая диалектика исходит из того, что «отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного... Всякое отдельное тысячами переходов связано с другим **рода** отдельными (вещами, явлениями, процессами) и т. д.»⁵³.

Для процесса художественной типизации каждого социально значимого факта первостепенное значение имеет объективно существующее «превращение отдельного в общее, случайного в необходимое...»⁵⁴. Вот почему в процессе типизации не следует спешить отбрасывать не только «частное», но и «случайное», а внимательнейшим образом в них всматриваться, сопоставлять, исследовать, ибо явление, случайное на первый взгляд, глубоко понятое в его внутренних связях и сущностях, оказывается закономерным и необходимым. «Да и что такое случайность,— писал Г. В. Плеханов,— если не необходимость, ускользающая от нашего внимания»⁵⁵.

Внимание любого художника, писателя сугубо избиратель-

⁵¹ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. 9, М., 1958, стр. 9.

⁵² Б. Бурсов. Над бессмертными страницами. «Вопросы литературы», 1971, № 11, стр. 188.

⁵³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, стр. 318.

⁵⁴ Там же, стр. 321.

⁵⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, М., 1958, стр. 439.

но. Сталкиваясь в повседневной жизни с тысячами разнообразных характеров и фактов, он фиксирует свое внимание на тех из них, которые ему чем-то ближе, интереснее. Так называемый «отбор» в процессе типизации обусловлен прежде всего этой избирательностью внимания и, следовательно, понимания художника, а отнюдь не тем, что существуют «типичные» и «нетипичные» во всех отношениях и связях факты и характеры. И часто самые «неприметные» из них, не привлекавшие должного внимания и поэтому остававшиеся неразгаданными в их внутренней сущности, оказываются самыми значительными, исполненными глубоких загадок и тайн, ибо, как писал Лермонтов, «все для нас в мире тайна, и тот, кто думает отгадать чужое сердце или знать все подробности жизни своего лучшего друга, горько ошибается. Во всяком сердце, во всякой жизни пробежало чувство, промелькнуло событие, которых никто никогда не откроет, а они-то самые важные и есть, они-то обыкновенно дают тайное направление чувствам и поступкам» (VI, 191).

Диалектически понятая типизация единичных явлений и характеров ведет к постижению действительности через глубинные сущности ее реальных явлений. Напротив, догматически, упрощенно воспринятый принцип «отбора характерного», часто выдаваемый и принимаемый за реализм, сплошь и рядом приводит к искажению естественных жизненных связей между явлениями, к произвольному выхватыванию из многообразия фактов наиболее «апробированных», но отнюдь не наиболее существенных. Н. А. Добролюбов писал по аналогичному поводу: «Вырвать факт из живой действительности... — это значит уничтожить ту жизненность, которая заключается в самом факте, поставленном в связи с окружающей действительностью»⁵⁶.

Непременным условием подлинно художественной типизации является глубокое знание не только отображаемого или преображаемого жизненного факта, но и десятков других, непосредственно или опосредствованно с ним связанных. Такое знание одинаково необходимо художнику, независимо от того, останавливается ли он на «заданном» ему жизнью единичном факте, выбирает ли по своему усмотрению из массы наблюдаемых им фактов один, наиболее яркий и характерный или,

⁵⁶ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 3, М.—Л., 1962, стр. 236.

наконец, создает на их основе целиком вымышленный факт. Во всех случаях главная задача состоит в выявлении скрытых в факте тенденций, его места и значения среди других явлений действительности. Натурализм начинается не там, где отдается явное предпочтение реальным прототипам и фактам, а там, где они нанизываются без должного их осмысления, без связи с коренными процессами человеческой жизни и идеалами самого художника. И, разумеется, чем дальше от поверхности внутренняя значимость факта, чем более частым он кажется, тем более трудно (но не невозможно!) его типизировать. Глеб Успенский, мастер превращения фактов действительности в факты искусства, говорил: «Обыкновенный факт требует от впечатлительного ума писателя огромной работы, анализа всего строя общества...»⁵⁷.

К этому Лермонтов стремился уже в своих юношеских «автобиографических» драмах, настойчиво пытаясь даже в художественно несовершенных опытах выявить связь сугубо «частной», семейной драмы и других глубоко личных конфликтов со «всем строем общества», со своим веком. Именно на таком пути ему удалось с небывалой художественной силой показать личную драму Печорина, ограниченную сферой его частных и сугубо интимных отношений и переживаний, как социально-историческую драму поколения людей последекабристской эпохи, а его самого как типичнейшего героя своего времени.

Однако нельзя не видеть, что образ Печорина, как и его многочисленные предшественники у Лермонтова, по своему содержанию не может рассматриваться всего лишь как определенный социальный тип. Это тип художественный, включающий в себя огромное эстетическое содержание. Между тем в нашей теории эти самостоятельные, весьма близкие, но не тождественные понятия часто смешиваются, что ведет к неверным представлениям как о процессе художественной типизации, так и о сущности художественных типов. Типические характеры в литературе толкуются как индивидуальное воплощение определенного социального типа. Согласно этой концепции, художники чаще всего заняты тем, что берут одни и те же социальные типы, варьируя лишь их конкретную, индивидуальную форму проявления. Эта точка зрения настолько укоренилась, что вошла как общепринятая истина в ряд учебников и учебных посо-

⁵⁷ Г. И. Успенский. Собр. соч. в 9 томах, т. 9, М., 1957, стр. 150.

бий. В одном из них так и говорится: «Один и тот же социальный тип в литературе писатель может отражать в различных индивидуальных характерах. Гоголь создает один и тот же социальный тип помещика-бездельника, но характеры этих помещиков совершенно различны и очень своеобразны: перед читателем проходят как живые и пустой мечтатель Манилов, и прижимистый грубый «кулак» Собакевич, и «дубиноголовая» Коробочка, и бесшабашный «исторический» человек Ноздрев, и отвратительный, потерявший человеческий образ скупец Плюшкин. Благодаря этой индивидуализации характеров читатель не только получает представление о русском помещике XIX в. вообще, о его сущности, но и наглядно видит и чувствует эту сущность во всех ее конкретных проявлениях»⁵⁸.

Если следовать логике этого суждения, то и в образах Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова, Обломова, Иудушки Головлева получил отражение тот же социальный тип, что и у Гоголя, т. е. «тип помещика-бездельника», только все в новых и новых «конкретных проявлениях». Однако вполне очевидно, что создавая эти столь различные образы, художники ставили перед собой иные, более глубокие цели.

Несомненно в жизни встречаются люди, в которых сословно-классовые черты доминируют и вытесняют, подменяют почти полностью все другие, и они могут и должны отражаться в художественной литературе. Но даже содержание таких художественных типов, в которых черты социальной принадлежности стоят на первом плане, нельзя приравнять к содержанию социальных типов. Индивидуальный характер любого литературного персонажа не является всего лишь конкретной формой проявления определенного социального типа, а выступает как одна из основ его эстетического содержания — главного в искусстве.

Характерно, что сам Гоголь настойчиво подчеркивал отнюдь не узко сословный характер обобщений, заключенный в каждом из его типов. По поводу Коробочки он считал нужным сказать, что «и государственный даже человек, а на деле выходит совершенная Коробочка»⁵⁹; по поводу Ноздрева, что он «долго еще не выведется из мира. Он везде между нами и, может быть, только ходит в другом кафтане; но лег-

⁵⁸ Ф. М. Головенченко. Введение в литературоведение, стр. 25.

⁵⁹ Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 5, стр. 52.

комысленно-непроницательны люди, и человек в другом кафтане кажется им другим человеком»⁶⁰ и т. д.

Из этих примеров видно, что даже у Гоголя, писателя с ярко выраженным социальным началом, содержание его образов-типов шире, богаче их социально-экономической характеристики. А ведь в жизни весьма нередки случаи, когда индивидуально-личностное содержание конкретных характеров находится в прямом противоречии и даже конфликте с их словесно-классовой принадлежностью. В. И. Ленин, говоря о социальном типе лакея, отмечал: «Лакей может быть честнейшим человеком, образцовым членом своей семьи, превосходным гражданином...»⁶¹. Но для политика, социолога, изучающего сущность лакея как социального типа, эти чисто личные качества отдельных его представителей не существенны, для них важны качества, порожденные двойственным, промежуточным социальным положением лакея между барином, которому он обязан служить, и народом, к которому он принадлежит. Для художника же эти личные качества изображаемого им конкретного характера не менее важны, чем его социальная характеристика. «Личные исключения из групповых и классовых типов, — писал Ленин, — конечно, есть и всегда будут»⁶². И если бы писатели не обращали внимания на подобные «личные», глубоко своеобразные «типические исключения», мы не имели бы таких емких и многозначных образов-типов, как Онегин, Печорин, Безухов, Раскольников, Мышкин и многие другие.

Социальный тип тяготеет к стереотипу. Художественный тип, типический характер всегда в чем-то неожидан и исключителен по уникальности, неповторимости не только своей формы, но и своего человеческого содержания. В этом плане социальные, классовые типы не только не тождественны, а порой и противоположны художественным типам, типическим характерам. Подобное разграничение делал В. И. Ленин, обсуждая с Инессой Арманд замысел ее публицистической брошюры для женщин-работниц: «У Вас вышло противопоставление не классовых типов, а что-то вроде «казуса», который возможен, конечно... Если брать тему: казус, индивидуальный случай грязных поцелуев в браке и чистых в мимолетной связи, — эту тему надо разработать в романе (ибо тут весь *гвоздь* в индивидуальной обстанов-

⁶⁰ Там же, стр. 72.

⁶¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 140.

⁶² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 207.

ке, в анализе *характеров* и психики *данных* типов)»⁶³. Именно такой жизненный «казус» художественно разработан А. П. Чеховым в его изумительном «рассказе-романе» «Дама с собачкой».

В этой связи представляется совершенно необходимым сделать одно существенное уточнение к упоминавшимся ранее суждениям Чернышевского по поводу общего значения реальных жизненных характеров и событий и их потенциальной «поэтичности», «художественности». Справедливо полагая, что реальные события и характеры в процессе трансформации их в художественные образы не нуждаются в «подтягивании» их к «общему знаменателю», поскольку каждый из них «уже имеет общее значение в своей индивидуальности»⁶⁴ и его нужно только увидеть и понять, Чернышевский не дифференцирует это «общее». Получается, что оно совершенно одинаково и для историка и для художника. Отсюда Чернышевский делает заключение: «...в действительности есть много событий, которые надобно знать, понять и уметь рассказать, чтобы они в чисто прозаическом рассказе историка, писателя мемуаров или собирателя анекдотов отличались от настоящих «поэтических произведений» только меньшим объемом, меньшим развитием сцен, описаний и тому подобных подробностей». В этих подробностях Чернышевский и усматривал «существенное различие поэтических произведений от точного, прозаического (в смысле нехудожественного.— Б. У.) пересказывания действительных происшествий»⁶⁵.

Не разграничивая объекта и предмета искусства, Чернышевский, естественно, допускал известное отождествление предметов искусства и науки, а следовательно, и моментов общего, закономерного в них. Отсюда и недостаточно четкое разграничение аспектов, в которых рассматриваются и оцениваются одни и те же факты человеческой жизни ученым, историком, социологом и художником. Суть же различия в специфическом предмете литературы как искусства. Для художника личность несводима к отдельным социальным, даже самым важным и значительным сущностям и функциям. Его предмет — целостная личность — по своему содержанию всегда богаче этих отдельных сущностей и функций.

Эту специфичность аспекта и предмета художника в его подходе к изображению реальных лиц, в отличие от истори-

⁶³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 49, стр. 56—57.

⁶⁴ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 66.

⁶⁵ Там же, стр. 68.

ка, хорошо понимал Л. Толстой. «Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различные предмета, — утверждал великий писатель. — Как историк будет неправ, ежели он будет пытаться представить историческое лицо во всей его цельности, во всей сложности отношений ко всем сторонам жизни, так и художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом», ибо «художник... старается понять и показать не известного деятеля, а человека»⁶⁶.

Конкретно-личностная целостность предмета в искусстве, в отличие от его «частичности» в науке, обуславливает в первую очередь и конкретно-целостную, образную форму его отражения художником. Из этого не следует, что художник не занимается изучением и воспроизведением социально-исторических, сословно-классовых, национальных и иных свойств и качеств личности. Однако, в отличие от ученого, он все эти «видовые» проявления личности постоянно соотносит с «родовым» в ней, общечеловеческим, идеальным. Художник призван замечать малейшие проблески подлинно человеческого, «родового» в самом «дробном» и «частичном» человеке, показывать в каждом человеке разрушение, уничтожение этого «родового» или его укрепление и развитие под воздействием «видового» и «функционального». Вот это наличие духовно-ценностного, лично-родового, реально-идеального содержания в художественных типах и отличают их прежде всего от социальных типов, а совсем не конкретность их воплощения.

Вместе с тем образы, создаваемые писателем на основе изучения реально-жизненных прототипов, в свою очередь, несут на себе неизгладимую печать личности самого художника. Вот почему художественный тип не может быть отождествляем не только с типом социальным, но и с послужившим для него в качестве жизненной модели реальным прототипом.

Личностно-авторская окраска лермонтовских типов выражена всегда предельно ярко. Герои его ранних и поздних произведений, романтических и реалистических, — это всегда безошибочно угадываемые лермонтовские герои. И это потому, что в них прямо или косвенно запечатлен лермонтовский идеал человека.

⁶⁶ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 16, стр. 9—10.

Открытие «родового» человека в человеке «видовом» или, как говорил Достоевский, открытие человека в человеке — эта главная задача искусства и определяет эстетическую природу и сущность процесса художественной типизации, отличающей ее от всех других видов обобщения.

Лермонтов не оставил нам не только пространных, но даже и кратких характеристик своего процесса творчества, в том числе и претворения им фактов действительности в образы искусства, в художественные типы. И тем не менее отдельные произведения поэта приподнимают завесу над этой стороной его творческой лаборатории. Если говорить конкретнее, то весьма интересный материал в этом отношении дает нам один из шедевров его зрелой лирики — стихотворение «Из-под таинственной холодной полумаски» (1841). Наряду с основным, необыкновенно поэтическим содержанием, в нем заключена своеобразная «стенограмма» процесса поэтической типизации. Постараемся на какое-то время отвлечься от непосредственно поэтического содержания стихотворения и прочитать эту «стенограмму». Однако прежде чем обратиться к тексту стихотворения, вспомним одно из высказываний Н. А. Добролюбова. Не имея прямого отношения к стихотворению Лермонтова, оно интересно тем, что формулирует основные ступени процесса художественной типизации. Любопытно сравнить эти формулировки с отдельными местами «поэтической стенограммы» Лермонтова.

Вот как описывал Добролюбов процесс художественной типизации. Художник, по его мнению, «с жадным любопытством всматривается в самый факт, усваивает его, носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом присоединяет к нему другие, однородные факты и образы и, наконец, создает тип, выражающий в себе существенные черты всех частных явлений этого рода, прежде замеченных художником»⁶⁷. Критик здесь, как видим, пишет и о значении единичного «прототипа», как основного «зерна», из которого вырастает образ, и о наложении на него впечатлений от других, сходных с ним явлений. Правда, Добролюбов, как и Чернышевский, ничего не говорит о роли в этом процессе идеала художника, не упоминает он и о роли воображения. На примере лермонтовского стихотворения мы наглядно убеждаемся в их значительности. Итак вспомним начальные строки стихотворения:

⁶⁷ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3 томах, т. 2, М., 1952, стр. 170.

Из-под таинственной холодной полумаски
Звучал мне голос твой отрадный, как мечта,
Светили мне твои пленительные глазки,
И улыбались лукавые уста.

Говоря в духе высказывания Добролюбова, перед нами тот случай, когда художник сталкивается с привлекшим его внимание ярким жизненным «фактом», поразившим его своей загадочностью, манящей таинственностью, контрастом между «холодом» условной внешней оболочки и пробивающейся сквозь ее кору человеческой неподдельной теплотой; он «с жадным любопытством всматривается в самый факт...», попутно как бы делясь с нами своими дальнейшими впечатлениями:

Сквозь дымку легкую заметил я невольно
И девственных ланит и шен белизну:
Счастливец! видел я и локон своевольный,
Родных кудрей покинувший волну!..

Итак, пристально всматриваясь «в самый факт», художник «усваивает его, носит его в своей душе...». Но послушаем лучше поэта, он говорит почти то же самое в интересующем нас сейчас аспекте:

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою:
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Поэт, как впечатлительная натура, глубоко «усваивает» встретившийся ему «факт», «носит его в своей душе сначала как единичное представление, потом...». Потом — вновь продолжает поэт:

И все мне кажется: живые эти речи
В года минувшие слышал когда-то я;
И кто-то шепчет мне, что после этой встречи
Мы вновь увидимся, как старые друзья. (II, 185)

Таким образом, поэт «потом присоединяет к нему (представлению о поразившем его единичном факте. — Б. У.) другие, однородные факты и образы (см. «указание» поэта на смутное ощущение того, что «в года минувшие» он уже слышал подобные «живые речи». — Б. У.) и, наконец, создает тип, выражающий в себе существенные черты всех частных явлений этого рода...». В данном случае — «идеального рода», т. е. прекрасного, рассеянного в явлениях самой действительности, которые поэт здесь обобщил, типизировал, опи-

раясь на эмпирические факты, на весь свой жизненный опыт, на свои идеалы и творческое воображение.

Кстати говоря, Лермонтов в его поэтической «стенограмме» более полно характеризует процесс претворения фактов и впечатлений действительности в художественные образы, чем Добролюбов. У критика процесс обобщения дан в тех его компонентах, которые одинаково существенны и важны как для искусства, так и для науки. У Лермонтова же запечатлен один из конкретных путей художественного, поэтического обобщения в его живой многосложности, представлены не только моменты, общие для искусства и науки, но и моменты специфически характерные для образного обобщения, т. е. для художественной типизации.

Случайная жизненная встреча дает толчок и исходный материал для создания художественно обобщенного поэтического образа⁶⁸. Обобщение, создание целостного образа происходит в сознании поэта не путем отбрасывания в прототипе «частного», «индивидуального» и выделения в нем «общего», «типического», как утверждают многие теоретики, а путем фиксации и осмысления особенностей первого плана как конкретного проявления черт второго плана, т. е. внутренней сущности встреченной личности. Детали чисто внешние и в этом смысле как будто несущественные постоянно соотносятся с предполагаемой, угадываемой сущностью. Звуки голоса женщины отрадны для поэта «как мечта»; « пленительные глазки » неожиданно сочетаются с « лукавыми устами »; белизна « девственных ланит и шей » — с « своеволием » непослушного локона, намекающего на внутреннюю свободу и самобытность натуры его обладательницы. Все эти « детали » служат поэту « строительным материалом » для воссоздания целостного образа красавицы, в котором все внешнее говорит о внутреннем. Этот вновь созданный образ, с одной стороны, носит все признаки « портретности », восходит к определенному жизненному « оригиналу », с другой — он плод воображения поэта, его творение, отвечающее его представлениям об идеале внешней и внутренней человеческой красоты, достояние не только и не столько отражаемого реального

⁶⁸ В связи с этим нельзя не вспомнить известного стихотворения А. К. Толстого, несомненно, навеянного лермонтовским стихотворением, где этот элемент случайности еще больше подчеркнут: «Средь шумного бала, случайно, В тревоге мирской суеты, Тебя я увидел, но тайна Твои покрывала черты» (А. К. Толстой. Стихотворения. Л., 1958, стр. 94).

мира, сколько особого, неповторимого художественного мира поэта. Об этом ничего не сказано у Добролюбова, зато подробно, хотя и удивительно лаконично говорится в стихотворении Лермонтова:

И создал я тогда в моем воображенье
По легким признакам красавицу мою:
И с той поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю.

Здесь хочется подчеркнуть каждое слово: «создал», «в моем воображенье», «по легким признакам», «красавицу мою», «бесплотное виденье» и т. д. Последний фразеологизм тоже весьма характерен: он подчеркивает диалектическую двойственность образа — и его жизненную объективную значимость, и его субъективную, духовную «нематериальность», идеальную «вторичность», условность и пр., что также препятствует его отождествлению с реальным «прототипом».

Поэтическая «стенограмма» Лермонтова, в отличие от любых прямых высказываний, неисчерпаема по заключенному в ней богатству принципов образного отражения действительности. Здесь все случайное оказывается глубоко закономерным, конкретное — несущим в себе обобщение. Совершенно случайным является то, что поэт встретил «свою красавицу» в «полумаске», он мог встретить ее в домашней обстановке, в интимно-дружеском кружке. Но в этой случайности есть своя необходимость. Маскарады были как бы неотъемлемой принадлежностью жизни светского общества, в котором вынужден был жить поэт. Маскарадные маски выросли в символ «маскарада» чувств, мыслей, истинных сущностей представителей этого общества. Но образ маски в стихотворении перерастает по своему внутреннему многозначному содержанию и этот семантический уровень. «Полумаска» выступает здесь как символ внешнего облика человека, никогда не раскрывающего полностью его внутренней сущности, нередко скрывающего ее как тайну, самую дорогую, заветную или постыдную и постылую. «Полумаска» внешнего проявления человека позволяет многое видеть, но еще больше она содержит намеков на скрытое, сокровенное, что в итоге и есть главное. Здесь нельзя еще раз не вспомнить лермонтовские слова: «все для нас в мире тайна», в том числе не только «чужое сердце», но и «лучшего друга» (VI, 191) ⁶⁹.

⁶⁹ См. развитие и этого мотива лермонтовского стихотворения А. К. Толстым: «Средь шумного бала... Тебя я увидел, но тайна Твоя покрывала черты».

В итоге поэт создает весьма своеобразный, чисто лермонтовский лирический образ «души родной», в котором причудливо переплетаются признаки конкретно-жизненного явления и авторского идеала, «видового» и «родового», социально-исторического и общечеловеческого, сущего и желаемого, реалистического и романтического. Причем эти элементы взаимопроникают друг друга, выступая как разные стороны единого нерасторжимого образного целого. Поэтому не нужно думать, что «видовое» в нем (конкретно-историческое, социально-ограниченное — светскость, маскарадная игривость, «лукавость» и пр.) принадлежит эмпирически жизненному, сущему, реалистическому, а «родовое» (подлинно человеческое, целостно-гармоническое, духовное) — идеальному, желаемому, романтическому.

«Видовое» и «родовое» существует и в самом прототипе красавицы, но акцентируется, ставится на первый план поэтом в данном случае именно второе, поскольку оно переключается с его идеалом. Но он не стремится подменить целиком «натуру» своим идеалом, его безусловным воплощением в образе, как это свойственно последовательным и «чистым» романтикам. Свой идеал Лермонтов здесь утверждает как бы на грани сущего и возможного, реального и предполагаемого, безусловного и условного. Поэт оставляет возможность двоякого предположения: или ему действительно встретилось нечто исключительное, реально прекрасное, или это прекрасное — всего лишь отблеск его мечты («звучал мне голос твой, отрадный, как мечта»), пробужденной чертами и «легкими признаками» далекого в целом от человеческого совершенства реального существа. Именно эту двойственность подчеркивает концовка стихотворения («И все мне кажется: живые эти речи В года минувшие слышал когда-то я; И кто-то шепчет мне, что после этой встречи Мы вновь увидимся, как старые друзья»).

Таковы некоторые общие и «внутренние» закономерности художественной типизации у Лермонтова, претворения им конкретно-жизненного материала в плоть и кровь образов его произведений, создающих в своей совокупности особый, неповторимый художественный мир Лермонтова. Глубоко личностное творчество Лермонтова заострено и необыкновенно самобытно выражает истинную природу искусства вообще, русской глубоко гуманистической литературы в частности.

Глава третья

СТУПЕНИ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ СТАДИИ ТВОРЧЕСКОГО АКТА У ЛЕРМОНТОВА

1. ОТ «ЗАГОТОВОК» К ОКОНЧАТЕЛЬНОМУ ТЕКСТУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Заключительным этапом в творческом акте по созданию литературно-художественного произведения служит его рукописное оформление. За редкими исключениями этот этап состоит из двух ступеней — чернового и белого написания текста.

По общему признанию, рукописи — один из главных источников наших сведений о творческом процессе писателя. Однако как раз рукописи Лермонтова — наименее изученная часть творческого наследия поэта. Во всяком случае они исследованы далеко не так тщательно и многосторонне, как, скажем, автографы Пушкина. Правда, рукописное наследие Лермонтова несравненно беднее пушкинского. Рукописи отдельных значительных произведений Лермонтова утрачены, другие представлены беловыми (или почти беловыми) вариантами, по которым трудно судить о процессе написания. «К сожалению, очень мало стихотворений Лермонтова, — отмечал Ив. Н. Розанов, — из числа тех, которые он считал

достойными печати, дошли до нас в автографах и еще меньше в черновиках. В этом отношении изучение творческой лаборатории Лермонтова зрелого периода находится несравненно в худших условиях, чем, например, Пушкина»¹. Казалось бы, исходя из отмеченного обстоятельства, следовало с тем большей тщательностью изучить имеющееся рукописное наследство Лермонтова. Однако приходится констатировать иное положение. «Рукописи Лермонтова, — справедливо утверждает С. В. Обручев, — в большинстве своем ждут еще исследователя...»².

В настоящее время почти все рукописи поэта сконцентрированы в нескольких крупных архивохранилищах и рукописных отделениях государственных библиотек³. Нельзя не отметить, что до сих пор нет сводного систематического научного описания рукописей Лермонтова; имеющиеся отдельные описания весьма неоднотипны и неравнозначны по своим научным достоинствам.

Наиболее основательно рукописи Лермонтова изучены в текстологическом отношении, в целях установления научно выверенных «канонических» текстов произведений. Едва ли не первым текстологом в изучении рукописного наследия поэта явился В. Х. Хохряков. В своих «Материалах для биографии М. Ю. Лермонтова» он сделал немало интересных и полезных наблюдений над различными рукописными вариантами произведений поэта, выписок из них, описаний автографов и пр. Так, в тетрадах Хохрякова содержится довольно подробное описание (с некоторыми текстологическими замечаниями) рукописи «Одного из героев начала века», послужившей основой «Героя нашего времени». Хохряков привел здесь также черновой текст «Предисловия» к роману Лермонтова⁴. Там же находим «Заметку для издателей» о неточностях в опубликованных текстах ряда значительных стихотворений поэта. Для текстологического изучения произведений

¹ Ив. Н. Розанов. Лермонтов мастер стиха. М., 1942, стр. 6.

² С. В. Обручев. Над тетрадами Лермонтова. М., 1965, стр. 6.

³ Сюда относятся: Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР (в дальнейшем сокращенно ИРЛИ); Отдел рукописей Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ); Отдел рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (БЛ); Центральный государственный архив литературы и искусства (ЦГАЛИ); Отдел письменных источников Государственного исторического музея в Москве (ГИМ).

⁴ См.: В. Х. Хохряков. Материалы для биографии М. Ю. Лермонтова. ИРЛИ, ф. 524, оп. 4, ед. хр. 85, лл. 41—47об.

Лермонтова в дореволюционный период немало сделано П. А. Висковатым и Д. И. Абрамовичем. Но подлинно научной лермонтовская текстология становится лишь в советское время. Особенно велики заслуги в этом Б. М. Эйхенбаума и его учеников, ныне известных лермонтоведов.

Несравненно хуже обстоит дело с изучением рукописного наследия Лермонтова в другом аспекте — в плане исследования внутренних закономерностей, динамики отдельных творческих актов и творческого процесса в целом. Здесь можно назвать всего лишь несколько работ, методологически весьма неравноценных. Одной из первых среди них была ныне забытая работа С. И. Родзевича⁵. Несмотря на свою фрагментарность и некоторую эмпиричность, статья представляет ценность как первая попытка постановки важной лермонтоведческой проблемы, и по сей день ждущей своих исследователей. Небольшая книжка С. Н. Дурылина «Как работал Лермонтов»⁶ остается пока единственным кратким и во многом популярным очерком особенностей творческого процесса Лермонтова. В более поздней брошюре С. Н. Иконникова⁷ рассматриваются рукописи отдельных стихотворений Лермонтова зрелой поры. Историко-литературные и чисто текстологические цели преследует в своей работе С. В. Обручев⁸.

В результате недостаточной изученности рукописной стадии лермонтовского процесса творчества в лермонтоведении бытуют весьма разноречивые и подчас приблизительные представления о характере работы поэта над текстами. Так, считается установленным, что Лермонтов чаще всего писал почти сразу набело, внося в текст лишь незначительные поправки. И в этом плане он обычно противопоставляется Пушкину, рукописи которого, по известному выражению С. М. Бонди, являются своего рода стенограммами почти всех этапов его творческого процесса.

⁵ С. И. Родзевич. К вопросу о процессе творчества М. Ю. Лермонтова. «Филологические записки». Воронеж, 1916, вып. II—III, стр. 279—309. Подробнее об этой работе см.: Б. Т. Удодов. Вопросы биографии и творчества М. Ю. Лермонтова в «Филологических записках» (1860—1917). В сб.: «Материалы по русско-славянскому языкознанию». Воронеж, 1964, стр. 216—218.

⁶ С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934.

⁷ С. Н. Иконников. Как работал Лермонтов над стихотворением. Пенза, 1962, стр. 9.

⁸ С. В. Обручев. Над тетрадами Лермонтова. М., 1965.

Укреплению этого мнения способствовал ряд факторов. И прежде всего небольшое количество дошедших до нас черновых рукописей Лермонтова зрелого периода, которые действительно не так многовариантны, как пушкинские. К тому же имеющиеся свидетельства людей, близко знавших Лермонтова, наблюдавших его в отдельные моменты непосредственного написания им своих произведений, как будто тоже подтверждают мнение о необычайно быстром рукописном воплощении поэтом своих замыслов. А. П. Шан-Гирей, рассказывая о создании поэтом знаменитых стихов на смерть Пушкина, утверждал: «Под свежим впечатлением истинного горя и негодования, возбужденного в нем этим святотатственным убийством, он в один присест написал несколько строф, разнесшихся в два дня по городу»⁹. С. А. Раевский вскоре после гибели поэта писал Е. А. Карлгоф-Драшусовой: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайной быстротой, и как бы ни была глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко — и я был свидетелем, как во время размышления противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замещая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов — лошадей, резких физиономий и т. п.»¹⁰.

И Шан-Гирей, и Раевский не грешили против правды. И все же в их наблюдениях и заключениях содержится только часть истины. Обращение не к отдельным рукописям, а к их совокупности, к целостному творческому процессу Лермонтова выявляет более сложную и многообразную картину его работы над текстами.

Разумеется, среди небольших стихотворений Лермонтова встречаются нередко и подлинные экспромты («А. Петрову», «К портрету Н. И. Бухарова», «М. И. Цейдлеру» и др.). Но далеко не всякое короткое стихотворение поэта, дошедшее до нас в рукописи, объединяющей в себе признаки первичного наброска и в то же время весьма чистого белого текста, следует относить к экспромтно написанному произведению. Кстати сказать, гениальное стихотворение «Смерть поэта» представляет собою результат парадоксального, на первый взгляд, но в высшей степени характерного для Лермонтова

⁹ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 44—45.

¹⁰ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. II, «Academia», 1936, стр. 188.

переплетения «экспромтности» и «выношенности» его содержания и формы¹¹.

Остановимся на небольшом стихотворении «Расстались мы; но твой портрет». Лермонтов включил его в свой единственный прижизненный сборник (датирован 1837 г.), рассматривая, очевидно, как одну из лучших своих лирических миниатюр. В этом стихотворении все «лермонтовское» — глубина и стойкость чувства, исключительная по силе «память сердца», рвущаяся наружу и в то же время сдерживаемая страстность, таинственная недоговоренность и удивительная композиционная завершенность, повышенная эмоциональность и вместе с тем ясность и трезвость мысли, яркость образов и афористическая чеканность языка, «стиховых формул».

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 — все храм,
Кумир поверженный — все бог! (II, 94)

И вот этот небольшой шедевр написан почти без поправок. В автографе только второй стих претерпел некоторые изменения. Первоначально он читался так: «Здесь на гру<ди> я сохраню»¹². Есть основания предполагать, что стихотворение написано сразу, без предваряющего его черного наброска. Один из лермонтовских «экспромтов»?..

Посмотрим, однако, какова была реальная творческая история, а точнее, предыстория этого стихотворения.

Как известно, к концу 1831 г. разрыв с Н. Ф. Ивановой был Лермонтовым уже не только пережит, но и художественно-поэтически «осознан» и отражен в ряде его произведений. Наиболее крупным и значительным из них была романтическая драма «Станный человек». К этому же времени относится набросок стихотворения «Силуэт», автограф которого находится в IV тетради Лермонтова. После ряда зачеркиваний и исправлений стихотворение приняло такой вид:

¹¹ Постановку вопроса, отдельные наблюдения и выводы в этом плане см.: Б. Т. Удодов. О динамике творческого процесса у Лермонтова. В сб.: «Первая научная сессия (тезисы докладов и сообщений)». Воронеж, 1962, стр. 201—203.

¹² ГИМ, ф. 445, № 227а (тетрадь Чертковской библиотеки), л. 54.

Есть у меня твой силуэт;
На память я его чертил,
И мнится, этот черный цвет
Родня с моей душою был;
Висит он на груди моей,
И мрачен он, как сердце в ней;

Души в глазах, ланит огня
Не различите вы на нем,
Зато он вечно близ меня,
И взор его не на другом;
Он тень твоя — но я люблю,
Как тень блаженства, тень твою¹³.

Нет необходимости говорить о родственности этого наброска 1831 г. будущему «Расстались мы...». И примечательно: «прообраз» будущего шедевра рождался отнюдь не легко и экспромтно. Возьмем всего лишь два последних стиха. Они прошли последовательно через такие варианты:

- 1) Он тень твоя, но тень твою
Скажу ли
- 2) Он тень твоя, но я люблю,
Скажу ли? даже тень твою
- 3) Он тень твоя, но я люблю,
Клянуся, даже тень твою
- 4) Он тень твоя, но я люблю,
Как призрак счастья, тень твою.

И только пятый вариант удовлетворил, наконец, юного, но взыскательного к себе поэта:

- 5) Он тень твоя, но я люблю,
Как тень блаженства, тень твою¹⁴.

Концовка стихотворения уже в этом юношеском наброске приобрела особую ударность и афористическую завершенность. Однако, закончив работу над «Силуэтом», Лермонтов вскоре к нему возвращается. По существу он переделывает его заново, «отменяя» тем самым первоначальную редакцию стихотворения. В белой ХХ тетради в текст, сделанный писарской рукой, поэт вносит значительные изменения. Стихотворение сокращается с 12 до 8 стихов, шестистишия превращаются в четырехстишия; оно становится более стройным композиционно, более «собранным» и выразительным в языковом отношении.

¹³ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), л. 13 об.

¹⁴ Там же.

Есть у меня твой силуэт,
Мне мил его печальный цвет;
Висит он на груди моей,
И мрачен он, как сердце в ней.

В глазах нет жизни и огня,
Зато он вечно близ меня;
Он тень твоя, но я люблю
Как тень блаженства, тень твою¹⁵.

Доработка и сокращение пошли на пользу стихотворению; на наших глазах оно все больше проникается «лермонтовским элементом». Но мысли и чувства поэта вновь и вновь возвращаются к Н. Ф. Ивановой, хотя он и понимает, что все здесь уже в прошлом. В упомянутой черновой IV тетради, на следующем после первоначального наброска «Силуэта» листе, Лермонтов пишет:

Как дух отчаянья и зла,
Мою ты душу обняла;
О! для чего тебе нельзя
Ее совсем взять у меня?

Моя душа — твой вечный храм,
Как божество, твой образ там;
Не от небес, лишь от него
Я жду спасенья своего¹⁶.

Борьба взаимоисключающих чувств, обуревающих душу поэта при воспоминании о Н. Ф. Ивановой, здесь наглядно проявляется. Тут и негодование, язвительный упрек, взрыв возмущения против недавней поработченности, и сознание глубины, непреодоленности до конца чувства, затаенная надежда на «чудо», на возвращение утраченного счастья. Однако эти противоборствующие чувства, как и выражающие их две строфы, не сливаются в единое законченное целое. Уже в этом стихотворении нащупываются образы храма и божества, которые получают свое завершение в «Расстались мы...».

На другой, а возможно и в тот день, когда написано «Как дух отчаянья и зла», Лермонтов набрасывает на том же листе IV тетради еще одно восьмистишие:

Я не люблю тебя; страстей
И мук умчался прежний сон;
Но образ твой в душе моей
Все жив, хотя бессилен он;

¹⁵ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 21 (тетр. XX), л. 43 об.

¹⁶ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), л. 14 об.

Другим предавшись мечтам,
Я все забыть его не мог;
Так храм оставленный — все храм,
Кумир поверженный — все бог¹⁷.

Наконец подведен горький и грустный итог безрадостного, неразделенного, но глубокого чувства к Н. Ф. Ивановой. Три почти рядом стоящие стихотворения создали единый «микроцикл». А спустя несколько лет, в 1837 г., при каком-то новом жизненном импульсе (возможно, даже при мыслях о В. А. Лопухиной) первое и третье из этих стихотворений всплыли в творческом сознании поэта. Синтез и переработка первой строфы «Силуэта» и второй «Я не люблю тебя» дали великолепную миниатюру «Расстались мы; но твой портрет». Теперь становится понятным, почему это стихотворение было написано зрелым поэтом «почти без помарок». Оказывается, у него есть своеобразные «черновые» варианты, выступающие одновременно и как самостоятельные произведения и как ступени, ведущие к наиболее глубокому и поэтически совершенному воплощению темы.

Итак, мы видим, что Лермонтову свойственна, с одной стороны, своего рода «прерывность» в «излучении» его творческой энергии, проявляющаяся в виде отдельных «квантов» творческих актов по созданию целостных вариантов и редакций, а с другой стороны — «непрерывность» потока ее лучей, выражающаяся во взаимосвязанности этих актов и вариантов, как ступеней, ведущих к окончательному воплощению художественного замысла в итоговом произведении.

Многоступенчатость процесса воплощения художественных замыслов, возвращение к законченным целостным редакциям и их переработка, создание на их основе подлинных шедевров получает в творчестве поэта самое многообразное проявление. С этой особенностью психологии его творчества связано, например, явление парной соотнесенности многих юношеских и зрелых произведений, которое отражается даже в повторяемости их названий (см. одноименные стихотворения «Поэт», 1828 и 1838 гг.; «Мой демон», 1829 и 1831 гг.; «Стансы», 1830 и 1831 гг.; «В альбом», 1830 и 1831 гг.; «Завещание», 1831 и 1840 гг., и т. п.). В других случаях поэт несколько видоизменяет заглавия («Солнце осени», 1830—1831 гг., и «Солнце», 1832 г.; «Поле Бородина», 1830—1831, и «Бородино», 1837), а порою и совершенно меняет («Пре-

¹⁷ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), 14об. (сп. I, 253).

лестнице», 1832, и «Договор», 1841; «Желанье», 1832, и «Узник», 1837). Неодинакова и степень переработки ранней «модели» в зрелое произведение. Однако в любом случае сопоставление таких поэтических «дублей» что-то добавляет к творческой истории более позднего из этих произведений.

Можно привести примеры «трехступенчатого» развития замысла у Лермонтова с воплощением его на каждой ступени в самостоятельное произведение. Такова взаимосвязь между поэмами «Исповедь» (1830), «Боярин Орша» (1835), «Мцыри» (1839). Весьма часто отдельные ступени в реализации творческого замысла, не обретая полной самостоятельности, выступают в качестве редакций одного произведения, но тем не менее отделенных друг от друга подчас весьма значительными промежутками времени, иногда годами. Таковы 5 редакций «Маскарада», 8 редакций «Демона», 3 редакции «Героя нашего времени» (о двух последних см. в ч. II и III).

Последовательной и непрерывной работе над замыслом от первых набросков до окончательного его воплощения в произведении, исчерпывающем этот замысел, Лермонтов обычно предпочитал иной путь — более или менее быстрых набросков законченных вариантов этого замысла. И если этот первоначальный целостный «эскиз» не удовлетворял его, поэт не дорабатывал, не изменял и не шлифовал отдельные стороны этого варианта, а оставлял его. А через больший или меньший промежуток времени он приступал к созданию нового целостного варианта того же замысла, и этот новый вариант часто весьма существенно отличался от предшествовавшего ему глубиной и совершенством в разработке замысла. В этой особенности творческого процесса Лермонтов значительно расходится со своим гениальным предшественником — Пушкиным. Последний в одном из писем Вяземскому из Одессы в конце 1823 г., имея в виду предстоящее издание поэмы «Руслан и Людмила», законченной еще в 1820 г., писал: «О каких переменах говорил тебе Рач? Я никогда не мог поправить раз мною написанное. В Руслане должно только прибавить эпилог и несколько стихов к 6-ой песне...»¹⁸. Во время процесса создания произведения Пушкин многое переправляет, вымарывает, добавляет, уточняет; он видоизменяет план, шлифует частности — пока не доведет написание произведения до конца. Но, создав целостное произведение в соответствии с первоначально воз-

¹⁸ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 13, М.—Л., 1937, стр. 69.

никшим планом, он к нему больше уже не возвращается.

Лермонтов работал, можно сказать, противоположным способом, о котором несколько позже Чернышевский говорил так: «И если вы недовольны не мелкими неточностями и угловатостями грамматическими или риторическими, а какими-нибудь существенными сторонами написанного, лучше и даже расчетливее относительно количества времени, нужного для работы,— не переправлять, а бросить написанное неудачно и писать вновь. Конечно, это своего рода геройство: кому не жаль бросить свой труд?..»¹⁹. Лермонтов этим «геройством» обладал в небывало высокой мере. Он «бросал» законченное вполне, почему-то не удовлетворявшее его произведение и писал вновь и вновь. Причем к некоторым таким образом отвергнутым произведениям он так и не успевал вернуться, и они извлекались из-под спуда только после его смерти. А ведь между ними были и настоящие шедевры («Парус», «Нищий» и др.).

Движение от многочисленных завершенных «изводов» замысла к его итоговому воплощению в вершинном произведении, прерывистый и долгий путь к нему был выражением феноменальной творческой сосредоточенности поэта и еще более удивительной требовательности к себе. Кроме того, здесь сказывались, видимо, и навыки рисовальщика и живописца. Лермонтов и в литературе сначала делал как бы этюды и эскизы, многие из которых могли бы служить самостоятельными картинами, не будь «отменяющих» их итоговых полотен. Таким талантливейшим «эскизом» к поэме «Мцыри» явилась поэма «Боярин Орша», по определению Белинского, «страшно могучее произведение» (VII, 115).

Итак, в процессе работы над конкретной рукописью Лермонтов пользуется, как правило, разными ранее сделанными заготовками — будь то самостоятельное произведение, целостный вариант или редакция, предшествовавшие данной рукописи, или различные повторяющиеся «разработки» отдельных излюбленных образов, или, наконец, наброски сцен, картин, мыслей, поэтических формул. Нередко поэт преднамеренно создавал такие виды творческих заготовок, как наброски опорных сцен, монологов, мыслей для будущих произведений. Его драме «Люди и страсти» предшествует, например, набросок в VI тетради небольшого отрывка, который вошел потом в финальный монолог Юрия Волина: «Природа

¹⁹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 456.

подобна печи, откуда вылетают искры. Природа производит людей, иных умнее, других глупее, одни известны, другие не известны. Из печи вылетают искры, одни больше, другие темнее, одни долго, другие мгновенно светят; но все-таки они погаснут и исчезнут без следа; подобно им последуют другие, также без последствий, пока печь погаснет сама: тогда весь пепел соберут в кучу и выбросят; так и с нами»²⁰.

Не все «заготовленное» шло в дело. Не была использована при написании той же драмы одна любопытная заметка из VI тетради: «Прежде от матерей и отцов продавали дочерей казакам на ярмарках как негров: это в трагедии помещать»²¹. Однако даже не будучи использованными непосредственно в тексте, эти наметки помогали осуществлению замысла, создавали «атмосферу» будущего произведения. Нет сомнения, что подобных заготовок у Лермонтова было больше, нежели дошло до нас.

Закончив написание произведения, Лермонтов нередко вносил в него добавления, не меняющие, а углубляющие отдельные стороны замысла. Завершив черновой вариант драмы «Странный человек», он вводит затем в него несколько новых сцен и монологов. Некоторые же из задуманных добавлений и на этот раз не вошли в текст. В частности, в XI тетради поэт сделал такую запись: «Прибавить к «Странному человеку» еще сцену, в которой читают историю его детства, которая нечаянно попалась Белинскому»²². Наме- рение это не было осуществлено.

2. РАБОТА ЛЕРМОНТОВА НАД РУКОПИСЬЮ

Создавая несколько самостоятельных «изводов» одного замысла и этим отличаясь от Пушкина, Лермонтов в работе над отдельной конкретной рукописью имел немало и общего с ним. Лермонтовские черновики не так густо испещрены поправками, текст и план не подвергаются в них таким коренным изменениям, как это порою бывает у Пушкина. Тем не менее и Лермонтову присуща кропотливая, напряженная работа над текстом, над словом, особенно в произведениях, не имевших предшествующих разработок того же замысла.

²⁰ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 14

²¹ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 6 (тетр. VI), л. 14 об.

²² ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 10 об.

Мы помним, что в черновой XI тетради поэтом была сделана запись довольно подробного плана: «Написать поэму — «Ангел Смерти...» Вслед за планом, через лист, Лермонтов приступил к написанию самого произведения. Сличение его содержания с планом говорит о полном совпадении их основных моментов. Но «частности» по ходу написания подвергались различным видоизменениям. Это относится и к композиции, и к сюжету, и к отдельным образным характеристикам и деталям. Так, в черновом варианте поэт начинал поэму сразу с введения в суть легенды об ангеле смерти: «Есть ангел смерти; в грозный час Последних мук и расставанья Он крепко обнимает нас...» И далее следовали еще 28 стихов, в которых раскрывалась, так сказать, предыстория жизни ангела смерти. Заканчивая эту предысторию стихами: «...Почему ж Теперь томит его объятье, И поцелуй его — проклятье?»²³, поэт делает здесь остановку, затем зачеркивает эти строки и на полях делает приписку: «Повесть кончается вот чем: С тех пор Хладнее льда его объятье И поцелуй его проклятье!»²³.

Образ, найденный в самом начале работы над текстом, Лермонтов решает, несколько видоизменив его, перенести в конец поэмы. Да и само начало поэмы, только что процитированное, затем оказывается не началом: ему стали предшествовать 18 строк, следовавшие первоначально за «вступлением» («Златой Восток, страна чудес...» и т. д.). В черновике немало различного рода переделок, вычеркиваний, изменений — в отдельных стихах и более или менее целостных кусках.

Поэт иногда набрасывал для себя суть какого-либо только что возникшего в его сознании образа прозой а затем уже развивал и воплощал его в стихотворной форме. Почти в самом начале работы над текстом, написав всего лишь две страницы, Лермонтов на полях делает для себя заметку: «Ангел говорит: Море колеблется и цветок отраженный его волнами должен колебаться; [так если] скажи отчего ты так беспокоен»²⁴. Много позже, только во второй половине поэмы, поэт подошел к тому месту, где должен быть использован этот образ. Сначала он в соответствии с прозаической наметкой пишет об отражении цветка в море, но тут же заменяет море ручьем, рисуя менее условную картину природы, хотя и в той же романтической функции. Не воспроизводя

²³ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 10 об.

²⁴ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 11.

подробностей в изменениях текста, сопоставим начало одного из первых вариантов с окончательным текстом этого отрывка.

...И дева-ангел отвечает,
Взглянувши на него с тоской:
«Поверхность моря отражает
Над ней склонившийся цветок.
Когда вода не шевелится,
Цветок недвижно в ней глядится,
Но если свежий ветерок
Волну зеленую встревожит...»²⁵.

Здесь поэт остановился и, вернувшись к началу, переделывает «море» в «ручей», попутно совершенствуя стихи. В итоге создается вариант, в котором от моря как рудимент осталась только «зеленая волна», не совсем вяжущаяся с образом ручья.

И ангел-дева отвечает:
«Видал ли ты, как отражает
Ручей склонившийся цветок?
Когда волна не шевелится,
Он неподвижно в ней глядится,
Но если свежий ветерок
Волну зеленую встревожит,
И всколебается волна,
Ужели тень цветочка может
Не колебаться, как она?» (III, 141)

Принято говорить, что, работая над рукописью, писатель прежде всего стремится найти «единственно точные слова», наиболее соответствующие объекту отображения. Но не слишком ли буквально подчас понимается это утверждение? В самом ли деле существует в каждом отдельном случае только единственное заветное «точное» слово? Сколько неповторимых творческих индивидуальностей, столько может быть и найдено «единственно точных» слов при определении сходного объекта. Приведу примеры поисков Лермонтовым его «единственно точных» слов и определений. Нередко один и тот же стих поэт переделывает по 4—5 раз. К чему же он стремится и чего достигает при этом?

Вот он набрасывает отрывок, основная мысль которого выражена словами: «Властители вселенной, Природу люди оксквернят». В развитие этой мысли поэт поначалу пишет:

И брани крик, и стрелы
Принудят мирных соловьев

²⁵ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11, л. 15.

Нельзя сказать, что сама по себе мысль выражена здесь не точно. Но поэта она в такой форме почему-то не устраивала. Попытаемся обнаружить эти причины и конкретную логику художественной мысли Лермонтова в динамике вариантов. По существу средоточием поисков становится первый из процитированных стихов. Во втором варианте он эмоционально усиливается, «брань» получает выразительно-оценочный эпитет «дикая», чем подчеркивается варварская сущность истребительных человеческих войн: «И дикой брани крик, и стрелы...» Но теперь рядом с «дикой бранью» перестают «звучать» «стрелы», поданные в этом случае слишком нейтрально, без должной эмоциональной оценки. Изменение одного элемента художественной «клетки» требует перестройки всей «микросистемы». К тому же добавочное введение эпитета «дикий» нарушает попросту размер строки. И поэт создает третий вариант: «И дикий крик, и стон сраженных» В первой половине стиха он идет по линии метонимизации образа, заменяя «брань» такой ее характерной деталью, как «дикий крик», сохраняя таким образом в «подтексте» объект, а в тексте — эмоционально-оценочное к нему отношение. Во второй половине стиха поэт заменяет излишне «объективные» стрелы эмоционально насыщенным «стоном сраженных», вводящим новую тему — жестокость человека не только по отношению к природе, но и к человеку. Однако и этот стих показался Лермонтову недостаточно точным. Теперь после появления «стона сраженных» рядом стоящий «дикий крик» оказывался недостаточно определенным, излишне широким по смыслу: он мог принадлежать и «сраженным» и в этом случае являться в известной мере тавтологичным; мог характеризовать в целом звуки боя, но зачем тогда выделять стоны сраженных?.. И поэт находит безусловно более удачный (четвертый) вариант: «Крик торжества и стон сраженных» В результате стих стал необыкновенно емким. Та же самая первоначальная «брань» характеризуется теперь не случайно выхваченными и механически соединенными признаками и предметами, как это было в самом первом наброске строки («брани крик» и «стрелы»), а единством противоположных начал и проявлений этого «объекта». Крик — и стон, высшая радость — и безмерная горечь, торжество — и поражение, победа — и падение. И все это, называемое «бранью» — дело рук человека, воздвигающего свое величие и торжество на

страдании и смерти себе подобных. Эта диалектичность подхода к явлению, проникновение в его сущность получает свое необыкновенно стройное и упорядоченное словесное выражение. Антиномичности содержания соответствует четкое (лексико-семантическое и синтаксическое) построение стиха: «крик торжества» — «стон сраженных». Казалось бы, вот она подлинно художественная точность, не имеющая ничего общего с плоской, однозначной точностью логической... Но Лермонтова не удовлетворил и этот вариант! Он находит пятый — и на этот раз наиболее совершенный, ставший окончательным, попутно несколько изменив и другие стихи четверостишия:

Крик победивших, стон сраженных
Принудят мирных соловьев
Искать в пределах отдаленных
Иных долин, других кустов. (III, 141)

Вот он — последний штрих художника. При всех отмеченных выше достоинствах предыдущего варианта первой строчки, в ней было все же небольшое образно-смысловое, выразительно-изобразительное и даже лексико-грамматическое несовершенство. Конкретный и живой стон сраженных противопоставлялся несколько более отвлеченному крику торжества; этим в какой-то мере нарушалось внутреннее равновесие стиха, художественная гармония сталкиваемых между собой образов, выражающих противоречивое единство жизненного явления. Последний вариант, при всей его внешней простоте, филигранно отточен, глубоко содержателен, многогранен. А главное — он очень лермонтовский. Антиномичность стиха, его содержания и формы, — это отражение не только диалектической противоречивости конкретно-жизненного явления, но и повышенной антиномичности лермонтовского поэтического мира, его художественного видения и мышления.

Как известно, Лермонтов придавал большое значение концовкам своих стихотворных произведений, добиваясь соединения в них глубины смысла, яркости образов и афористичности звучания. Особенно наглядно эта особенность проявляется в работе поэта над текстами его стихотворений. Однако можно увидеть ее и на примере работы над концовкой поэмы «Ангел смерти». Я говорил о «прибереженных» поэтом для конца поэмы двух стихах, счастливо найденных им в самом начале работы над рукописью. Посмотрим, как

он обрабатывал два других стиха, вошедших в ту же концовку поэмы. Первоначально они звучали так:

Как обвиненье, как укор
Его печальны стали речи.

В этом наброске Лермонтова не удовлетворили оба стиха. Характеристика отображаемого здесь не по-лермонтовски однолинейна. Речи ангела, обращенные к умирающим, подаются как бы в одной плоскости, в одном измерении: они печальны, в них укор и обвиненье... Это нагнетание однородных признаков внутренне статично. Эмоционально-оценочное, словесно-выразительное «количество» не переходит здесь в подлинно поэтическое «качество», открывающее во внешнем внутреннее. И потому уже во втором варианте Лермонтов придает этой характеристике резкую и на первый взгляд неожиданную контрастность, выявляющую двойственную природу явления, его внутреннюю динамичность:

И неприятны как укор
Его приветственные речи.

Неприятность приветственных речей ангела смерти, соединение в них несоединимого отражало и сложность изображаемого явления и диалектичность его оценки поэтом, своеобразие его художественного видения действительности, пока еще романтического. Однако выражение «неприятны как укор», хотя оно и создает ощущение диалектической обратимости добра и зла в «приветственных» речах ангела смерти, недостаточно сильно; оно мельчит внутренний смысл и значимость речей героя, несущего в себе отсвет «высокого зла», превращения «ангельского» в «демоническое». И Лермонтов снова и снова переделывает этот стих. Сохраняя внутреннюю контрастность двух стихов, оставляя неизменным второй из них («Его приветственные речи»), он создает такие варианты первого: «Тревожат сердце как укор»; «Тревожат дух как злой укор»; «Тревожат нас как злой укор». И, наконец, в окончательном тексте меняет первый и второй стихи местами.

В целом же концовка поэмы, включавшая в себя стихи, созданные в разное время, получила в беловом варианте такой вид:

Его неизбежной встречи
Бойтся каждый с этих пор;
Как меч — его пронзает взор;

Его приветственные речи
Тревожат нас, как злой укор,
И льда хладней его объятье,
И поцелуй его — проклятье!.. (III, 148)

Рассмотренные здесь немногие примеры убедительно говорят о кропотливом труде Лермонтова над рукописями, о большом значении в этой работе черновых вариантов, предшествующих беловым или «почти беловым» его текстам. В пользу этого свидетельствует и такое замечание самого поэта: «Когда я начал марать стихи в 1828 году в пансионе, я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще и теперь у меня»²⁶. Здесь недвусмысленно сказано о переписывании стихов набело с «перемаранных» черновиков. Однако можно возразить, что и эта заметка поэта, и приведенные примеры его напряженной работы над текстом в черновых рукописях относятся к раннему периоду его творчества, а в зрелую пору Лермонтов чаще всего обходился без черновиков. Но «почти беловые» рукописи отдельных произведений поэта зрелого периода вероятнее всего или создавались на основе ранее написанных и неопубликованных произведений на ту же или близкую тему, или черновики таких беловых рукописей попросту не дошли до нас. В то же время можно сослаться на целый ряд значительнейших произведений поэта, написанных в последние годы его жизни и представленных весьма многовариантными, разветвленными черновыми рукописями. Это относится к таким шедеврам лирики Лермонтова, как «Валерик», «Спор», «Сон» и др. Их черновые рукописи являются, как у Пушкина, поистине сценариями творческого процесса.

Если же говорить о том, какой способ работы над текстами был наиболее характерен для Лермонтова в последние годы его жизни, то его следовало бы определить как особый, «комбинированный» способ. В этом случае часть произведения уже имеет предшествующие варианты разработки, а часть его создается заново, обогащая прежний замысел новым жизненным материалом, новым авторским опытом. Причем соотношение «старого» и «нового» здесь может быть очень многообразным. Чтобы пояснить, что я подразумеваю под лермонтовским «комбинированным» способом работы над текстами, остановлюсь на рассмотрении небольшой ча-

²⁶ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 5 (тетр. V), л. 13.

сти рукописи стихотворения «Памяти А. И. Одоевского» (1839).

До нас дошел только черновой автограф. Отсутствие белого в значительной мере компенсируется тем, что стихотворение было опубликовано при жизни автора. Таким образом, имеется возможность сравнить черновой и окончательный тексты. Стихотворение сравнительно большое для Лермонтова. Оно состоит из 6 строф, из которых 5 одиннадцатистрочных, а последняя, шестая, десятистрочная. На 65 строк стихотворения приходится свыше 60 поправок. Из этого не следует, что каждый стих имеет свой вариант; напротив, отдельные куски почти не содержат поправок, а другие ими густо испещрены.

Рассмотрим имеющиеся варианты и поправки хотя бы в первых двух строфах. Начиная стихотворение, поэт набрасывает законченную стихотворную фразу:

Я знал его... мы странствовали с ним
В горах востока... и тоску изгнанья
Делили дружно мы ²⁷

Здесь поэт на мгновение остановился, зачеркнул местоимение «мы» и продолжал:

Делили дружно, но к полям родным
Вернулся я, и годы испытанья
Умчались, как дым, законной чередой.
А он не дождался минуты сладкой

Перечитав 6 первых стихов, Лермонтов задержался на предпоследнем из них и решительно, жирной чертой зачеркнул «как дым»: сравнение придавало «годам испытанья» не свойственный им «облегченный» характер; потом на полях приписал «В прошедшее», и пятый стих принял такой вид: «В прошедшее умчались законной чередой». Вслед за первыми стихами последовало довольно быстро окончание строфы:

А он не дождался минуты сладкой,
Под бедною походною палаткой
Болезнь его сразила, и с собой
В могилу он унес волшеб

Буквально на полуслове Лермонтов внезапно остановился и энергично зачеркнул его. Эпитет «волшебный», первым пришедший в голову поэту, тут же показался ему излишне при-

²⁷ ГИМ, ф. 445, № 227а (тетрадь Чертковской библиотеки), л. 54.

мелькавшим, трафаретным. Но, не найдя более подходящего, Лермонтов, верный своему правилу, решил набросать до конца строфу хотя бы и с этим «условным» эпитетом, а потом уж обратиться к шлифовке деталей, в частности подыскать более удачный эпитет. И он так завершает строфу:

В могилу он унес волшебный рой
.....незрелых вдохновений,
обманутых надежд и сожалений...

Первый эпитет к слову «вдохновений» тоже не сразу дался поэту. Подумав, он заполнил оставленный промежуток определением «рассеянных». Слово не уместилось и выдвинулось несколько из текста на левое поле страницы. Затем поэт начал подыскивать подходящую замену эпитету «волшебный». Желая подчеркнуть незавершенность и непроясненность «рившихся» в сознании поэта-декабриста замыслов, Лермонтов меняет «волшебный рой» на «смутный», что заставляет его для сохранения размера изменить и весь стих. Вместо «В могилу он унес волшебный рой» стало «В могилу взял он смутный рой». Однако и этот вариант не удовлетворил поэта, он зачеркивает «смутный» и пишет «темный». Но и последний эпитет показался ему неточным. В итоге, зачеркнув «темный», Лермонтов подписывает поверх всех исправлений четвертый вариант, на этот раз окончательный: «летучий», и восстанавливает ранее зачеркнутое «он унес» вместо промежуточного варианта «взял он». Эпитет же «темный» поэт использовал в следующем стихе, прикрепив его к «вдохновениям», вычеркнув не совсем удачное определение «рассеянных». В последний стих строфы он добавляет еще один эмоционально-оценочный эпитет «горьких». В результате этой кропотливой работы три последние стиха первой строфы приняли такой вид:

В могилу он унес летучий рой
Еще незрелых, темных вдохновений,
Обманутых надежд и горьких сожалений!

Как видим, строфа создавалась в нелегком, «черновом» труде. Зато первые 5 стихов следующей, второй строфы написаны без единой пометки. И все же и здесь нельзя говорить об экспромтности. Еще до написания стихотворения, во время его обдумывания, эти 5 стихов уже были, очевидно, в голове поэта как его основа, как кристалл, наращивающий все новые свои грани. Это вспомнившиеся Лермонтову стро-

ки из его раннего стихотворения «Он был рожден для счастья, для надежд» (1832).

Он был рожден для счастья, для надежд,
И вдохновенный мирных! — но безумный,
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и бог не спас! (II, 63)

Получив в 1839 г. известие о смерти А. И. Одоевского, Лермонтов невольно вспомнил эти свои юношеские стихи. И при написании «Памяти А. И. Одоевского» поэт только слегка изменил некоторые из них. В частности, первый стих стал несколько «прозаичнее» и сдержаннее: «Он был рожден для них, для тех надежд». В последнем же, пятом, вместо романтически безбрежного «мир» Лермонтов написал «свет», получилось конкретнее и «адреснее»: «И свет не пощадил — и бог не спас!»

Быстро набросав этот опорный для стихотворения кусок, выношенный и заготовленный много лет назад, Лермонтов начинает интенсивные поиски его органического развития в соответствии с новой конкретной темой — безвременной смертью Одоевского. И, нужно сказать, это ему удалось вполне. Но ценою напряженнейшего, длительного и вместе с тем вдохновенного труда.

В написании этой части второй строфы проявились многие характерные особенности творческого процесса Лермонтова, его работы над текстом. Предварительно отмечу лишь некоторые из них. Как правило, изменения поэт производил не сразу по мере написания каждой строки. Набросав какой-то целостный кусок, более или менее законченный вариант его, он начинает шлифовку, причем опять-таки стремясь пройти по всему «слою» от начала до конца его. Целостное «расслоение» черновых текстов, установление последовательности вариантов — дело трудное, но необходимое. Сопоставление самого первого чернового наброска и окончательного варианта дает какое-то представление о движении авторской мысли, однако слишком суммарное и приблизительное. Конкретная динамика творческого процесса остается при этом не вскрытой. Так, С. Н. Иконников, сопоставив начальный и окончательный варианты интересующего нас шестистишия из второй строфы «Памяти А. И. Одоевского», приходит к выводу: «В окончательном тексте поэт сохранил лишь свежие, выразительные психологические детали,

уточнив их, сплотив в сжатый содержательный контекст»²⁸. Не говоря уже о том, что этот вывод приложим к работе любого поэта (нахождение «свежих, выразительных деталей» и пр.), остается совершенно неясным, каков реальный путь от начального наброска до окончательного текста, насколько он длителен, извилист или прям, что в нем наиболее характерного и пр.

Попробуем восстановить последовательность вариантов («слоев») в стихах 17—22, образующих заключительное шестистишие второй строфы «Памяти А. И. Одоевского».

- II 17 Но цвет души среди волнений трудных,
18 В толпе людской и средь пустынь безлюдных
19 Он цвет души... Его живой рассказ,
20 Глубокий ум, лазурный пламень глаз,
21 Мушины детский смех и ум игривый —
22 Все в памяти моей теперь так живо²⁹.

Набросав этот самый первый вариант, обозначив в нем узловые моменты в развитии конкретного переживания — воспоминания о погибшем друге, Лермонтов начинает искать наиболее жизненно-убедительное словесно-образное его воплощение. Прежде всего он обратил внимание на затрудненность восприятия первой фразы из-за ее неоправданной усложненности. Отказавшись от ненужной инверсии, поэт поначалу эту же фразу «повернул другим концом». На первый он наносит второй «слой» рукописи.

- II 17 Но цвет души среди волнений трудных,
18 В толпе людской и средь пустынь безлюдных

На этих двух стихах второй вариант и обрывается. Поставив на первый план метафорический образ «цвет души», поэт сразу увидел его романтическую шаблонность. Лермонтов зачеркивает «цвет души» и начинает следующий вариант.

- III 17 Но посреди волнений жизни трудных,
18 В толпе людской и средь пустынь безлюдных
19 Он сохранил святой огонь...
20 Живая грусть, лазурный пламень глаз

Не был доведен до конца и этот вариант. «Святой огонь» и «лазурный пламень» показались Лермонтову опять-таки излишне стертыми, шаблонно-романтическими. Поэт набрасыва-

²⁸ С. Н. Иконников. Как работал М. Ю. Лермонтов над стихотворением, стр. 46.

²⁹ ГИМ, ф. 445, № 227а, л. 54.

вает еще один вариант, на этот раз доведенный до конца строфы.

- IV 17 Но до конца среди волнений жизни трудных,
18 В толпе людской и среди пустынь безлюдных
19 В нем тихий пламень чувства не угас:
20 Он сохранил и блеск лазурных глаз,
21 И детский смех, и ум, и речь живую,
22 И веру теплую в людей и жизнь иную.

В четвертом варианте остался неизменным только 18-й стих, все остальные подвергались большей или меньшей переделке. Этот вариант почти устроил Лермонтова. Но, перечитывая его, он еще раз задерживается на первом и последних двух стихах и вносит окончательные, как будто небольшие, но значительные поправки: убирает из первого слово «жизни», восстанавливая этим нарушенный было размер, а в предпоследнем выбрасывает упоминание об «уме» героя, который и без того отражен в «живой речи», зато добавляет здесь к слову «смех» еще один эпитет — «звонкий», ярко характеризующий смех Одоевского, и, наконец, в последнем стихе «веру теплую» исправляет на «веру гордую», используя свой излюбленный эпитет. В результате концовка, как обычно у Лермонтова, приобретает особую значимость и «ударность».

- V 17 Но до конца среди волнений трудных
18 В толпе людской и среди пустынь безлюдных
19 В нем тихий пламень чувства не угас:
20 Он сохранил и блеск лазурных глаз,
21 И звонкий детский смех, и речь живую,
22 И веру гордую в людей и жизнь иную.

Таким образом, из пяти «слоев» законченно-целостными вариантами являются I, IV и V. Наибольшим изменениям подверглась начальная строка отрывка (стих 17), переделывавшаяся четыре раза. Большинство других переправлялись трижды. И только вторая строка (стих 18) сохранилась в своем первоначальном виде на протяжении всех переделок. В ней поэту удалось с самого начала закрепить важную для него образную антитезу-единство: в стихе как бы содержится одновременно и противопоставление и тождество «толпы людской» и «пустынь безлюдных». Посредством своих эпитетов «толпа» и «пустыня» противопоставляются. Но им в свою очередь противостоит герой стихотворения, и этим подчеркивается «внутреннее» родство светской «толпы» и «пустыни» в их одинаково бесчеловечной сущности. Стих «В толпе людской и среди пустынь безлюдных» представляет собою

один из образно-семантических узлов отрывка, отражающих устойчивые лермонтовские мотивы (ср. в «Благодарности» — «За жар души, расстраченный в пустыне»; имеется в виду, несомненно, пустыня людская, светская).

Весьма устойчивыми в рассматриваемом шестистишии оказались рифмующиеся окончания — и в тех случаях, когда включающие их строки подвергались коренным переделкам. Рифмы здесь выступают как «несущие опоры» стихотворной конструкции. При этом Лермонтов особенно охотно рифмует эпитеты («трудных — безлюдных», «живую — иную»), которые играют важную роль в его поэтике. Пушкин тоже обозначал в стихах при их набрасывании прежде всего рифмующиеся окончания, но эпитеты в этой функции у него выступают несравненно реже.

У Лермонтова было чрезвычайно много готовых опорных образов и деталей, которые он черпал прежде всего из своих юношеских «запасников». Вот почему поэт работал, как правило, так, что «рука едва успевала писать». В то же время Лермонтова отличала необыкновенная настойчивость в работе над словом. Он мог пять и более раз переделывать одну стихотворную строчку, одну фразу. В том же стихотворении «Памяти А. И. Одоевского» простой, казалось бы, стих «Но он погиб далеко от друзей» имеет следующие черновые варианты: 1) Он умер; 2) Он жил и умер, не познав; 3) Но он погиб без пользы в цвете дней; 4) Он был мне друг, уж нет таких друзей; 5) Как призрак он промчался среди людей... Однако, как было показано, Лермонтов работал над стихотворным текстом не «построчно», а скорее «построфно» и даже «повариантно». Обычно он набрасывал четыре, пять и более строк, представляющих законченную мысль, фразу, картину, внося иногда по ходу их написания небольшие уточнения и поправки. Более тщательно и настойчиво он отработывал целостные отрывки и варианты.

Набрасывая какой-то стихотворный кусок, поэт, как правило, имел его уже в голове. Вот четверостишное начало одного из незаконченных черновых набросков поэта. После небольшой правки оно имело такой «конечный» вариант в рассматриваемой рукописи:

Мое грядущее в тумане
было<e> полно мук и зла...
зачем не позже иль не ране
меня природа создала? ³⁰

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 276, оп. 1, № 53.

Отмечу на первый взгляд незначительную деталь. Первому стиху предшествовала мало что говорящая буква — «з». Однако, написав букву «з», поэт тут же ее зачеркнул несколькими наклонными штрихами. Почерк быстрый. Поэт, видимо, торопился писать: отсюда пропуск окончания в слове «былое», отсутствие знака после первого стиха, стихотворные строчки начинаются то с прописной, то со строчных букв. В третьем стихе конечному варианту предшествовал такой: «Зачем так поздно иль так рано». Вот и все. Однако и это немного дает довольно точное представление о характере и последовательности процесса написания четверостишия. Начнем с зачеркнутой буквы «з». В академическом шеститомном собрании сочинений Лермонтова она расшифровывается как «д». Ошибка, вообще говоря, объяснимая: строчные буквы «з» и «д» имеют в рукописном написании много сходства. Однако у Лермонтова дело обстоит иначе. У него «д» всегда пишется завитком вверх, что делает эту букву совершенно не похожей на рукописное «з». Буква «з» хорошо просматривается в начале упомянутого первого стиха, даже будучи зачеркнутой. Она, вполне естественно, очень похожа по начертанию на «з», которой начинается третий стих отрывка «зачем не позже иль не ране». Это «зачем» повторится через пару стихов и еще раз в наброске стихотворения (как мы помним, это один из наиболее настойчиво повторяемых поэтом вопросов).

И вот переходя от «буквы» стихотворения к его «духу», будет правдоподобным предположить, что зачеркнутое «з» — это след первоначального намерения поэта начать стихотворение вопросом «зачем», а еще точнее — стихом «зачем так поздно иль так рано». Видимо, самый первый вариант четверостишия, сложившийся в сознании поэта еще до его закрепления на бумаге, был таким:

Зачем так поздно иль так рано
Меня природа создала?
Мое грядущее в тумане,
Былое полно мук и зла...

Но едва успев начертать начальную букву первой задуманной строчки, Лермонтов внезапно решил поменять стихи местами. Зачеркнув начальное «з», он пишет 3-й и 4-й стих, а затем уж 1-й и 2-й. Набросав четверостишие, поэт вносит отмеченную мною выше поправку в теперешний третий стих: «Зачем не позже иль не ране Меня природа создала?»

В этом вопросе — жалоба на гнетущее поэта безвременье его эпохи, звучащая и в «Бородине», и в «Думе», и в «Герое нашего времени».

Стихотворение в целом осталось незавершенным. Возможно, при продолжении работы над ним поэт внес бы еще какие-нибудь изменения в рассмотренное четверостишие, однако и на этой стадии отчетливо видна целостность в его возникновении и обработке.

Образцом целостно-вариантного, «послойного» написания могут служить редакции лермонтовских вольных переводов из Гейне — «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841) и «На севере диком стоит одиноко»³¹.

Работа Лермонтова над текстом произведений крупных жанров шла в основном по двум руслам: путем создания сменяющих друг друга редакций («Демон», «Маскарад», «Герой нашего времени») или особых филиаций центральных замыслов в виде близких, но самостоятельных произведений («Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри»; «Демон», «Азраил», «Ангел смерти»; «Два брата», «Княгиня Лиговская», «Герой нашего времени»).

Остановлюсь на некоторых особенностях работы Лермонтова над прозаическими текстами. Рукопись незаконченного юношеского романа «Вадим» представляет собою, вероятнее всего, черновой вариант, так и не доведенный поэтом до завершения. Роман писался, чувствуется, по довольно тщательно разработанному плану, детализировавшемуся, но не подвергавшемуся сколько-нибудь значительным изменениям в процессе написания. Поэт не стремился тут к окончательной стилистической завершенности текста. Тем характернее его настойчивая работа над точностью и выразительностью языка. Приведу хотя бы один пример, наглядно демонстрирующий языковую взыскательность молодого писателя даже на этой черновой стадии работы. В начале III главы романа говорится о возвращении Бориса Петровича Палицына к себе в усадьбу поздним вечером: «...и когда топот конский раздался, то...» Здесь Лермонтов испробовал один за другим около десятка вариантов продолжения начатой фразы. Вот некоторые из них: «...слуги вышли с фонарями с

³¹ Две черновые редакции первого из них находятся в записной книжке, подаренной поэту В. Ф. Одоевским (ГПБ, № 12, л. 8 и лл. 19 об. — 20), беловая редакция — там же, лл. 7 об. — 8; о стадиях работы поэта над вторым см. содержательный комментарий Л. Н. Назаровой в шеститомнике (II, 354—355).

принужденной улыбкой удовольствия и между тем проклинающая барина»; «слуги вышли навстречу с фонарями...»; «слуги вышли с фонарями навстречу...»; «слуги вышли с фонарями и встретили его принужденной улыбкой удовольствия, между тем проклинающая барина»; «слуги вышли с фонарями встречать, улыбаясь и, внутренне проклинающая барина, который...»; «слуги вышли с фонарями навстречу и окружили барина, улыбаясь и внутренне проклинающая барина, для которого они покинули свои теплые постели...» (VI, 481).

Уже в «Вадиме», в целом изобилующем романтическими «излишествами», проявляется и иная тенденция: стремление юного романиста к реалистической простоте и точности в языке. Помимо приведенных примеров, об этом свидетельствуют и другие. Так, говоря о пещерах, рассеянных в приволжских лесах, автор вспоминает о «наших предках», которые «в них искали некогда убежище от набегов татар, крымцев и горских народов. Затем поэт заменил неопределенно романтические «горские народы» на более конкретно-реальных «башкир», присоединив потом к ним «киргизов», и в итоге фраза получила такое окончание: «от набегов татар, крымцев и впоследствии от киргизов и башкир» (VI, 518, 76).

Наиболее важные свои мысли Лермонтов как бы примеривает к разным местам и ситуациям романа. Одна из таких мыслей — о единстве и взаимопроникновении добра и зла в этом мире. В VI главе, рассуждая об «ангельском» и «демонском», поэт вписывает важные для него слова: «...величайшее добро и величайшее зло иногда очень близки друг другу» (VI, 488). Однако в главе VIII ему показалось уместнее развить эту мысль, и он пишет в связи с размышлениями своего героя: «...что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29). Нашедшая «свое» место мысль окрепла, стала по-лермонтовски образной и одновременно афористичной.

Нужно отметить некоторую перегруженность первого романа Лермонтова афористически звучащими изречениями, не всегда органически связанными с художественной логикой повествования. Это также было данью романтизму. Но и здесь поэт пытался ограничивать свою потребность в высказывании мыслей и чувств, рвущихся за пределы чисто образного выражения, нередко безжалостно вычеркивая эти лирико-философские пассажи, не имеющие непосредственно-

го отношения к предмету изображения, хотя и представляющие немалый интерес для характеристики раздумий автора. Так, поэт дважды, с некоторыми вариациями, набрасывал фразу: «Никто не получает своего счастья; но великие души, стремясь к великой цели, попирают мелкие блага людей ничтожных...» (VI, 478). И оба раза вычеркивал ее. Такая же участь постигла и следующее суждение-афоризм: «добром ни до чего не достигнешь; в добре будешь иметь соперником бога — а разве люди признают его благодеяния?» (там же).

В более поздний период Лермонтов на определенных стадиях работы над прозаическими произведениями прибегал к такому «ускоряющему» средству, как диктовка их текста. Об этом мы знаем со слов С. А. Раевского и А. П. Шан-Гирея (в передаче А. Х. Хохрякова и П. А. Висковатого), которые сами не раз писали под диктовку писателя. На первом листе рукописи «Княгини Лиговской» рукой П. А. Висковатого сделана заметка: «В рукописи 57 (пятьдесят семь) листов, частью написанных Лермонтовым, частью рукою Раевского под диктовку Лермонтова»³². Аналогичную помету биограф Лермонтова сделал на авторизованной копии «Тамани»: «Писано рукою двоюродного брата Лермонтова Ак. Павл. Шан-Гиреем, коему Лерм, порою диктовал свои произв.»³³.

Тексты указанных произведений отличаются большей «чистотой», чем рукопись, скажем, «Вадима». Объясняется это не самим фактом диктовки, а тем, что диктовал Лермонтов со своих черновиков, в которых переписчику, видимо, было бы трудно разобраться. О том, что «Княгиня Лиговская» диктовалась (а отчасти переписывалась самим поэтом) с черновых тетрадей, говорит, между прочим, такая помета рукой Лермонтова на одном из листов рукописи романа: «тетрадь вторая (продолж. III-ей главы)»³⁴. В самой рукописи нет деления на тетради, следовательно, это обозначение реально существовавших черновых тетрадей.

Примечательно, что там, где писал сам поэт, гораздо больше исправлений и вариантов, чем в местах, написанных под его диктовку С. А. Раевским. Если исправления в местах, писавшихся под диктовку, носят преимущественно стилистический характер, то среди сделанных рукою Лермонтова встречаются и весьма существенные исправления и добавления образно-смыслового характера. Это и понятно: диктуя Раевско-

³² ГПБ, ф. 429, Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 5, л. 1.

³³ ГПБ, ф. 429, № 3, л. 1.

³⁴ ГПБ, ф. 429, № 3, л. 13.

му текст, Лермонтов не имел возможности долго обдумывать изменения, вносимые им «на ходу» в первоначальный черновой вариант рукописи; переписывая же текст сам, он такой возможностью располагал. К тому же можно думать, что поэт сам переписывал именно те куски черновой рукописи «Княгини Лиговской», которые наименее его удовлетворяли и подвергались поэтому наибольшей переработке.

Следует сказать, что Лермонтов вносил поправки и дополнения и в текст, написанный рукой С. А. Раевского. Среди них опять-таки встречаются весьма существенные. В конце V главы поэт делает вставку, характеризующую важную особенность психики его героя и имеющую во многом автобиографический характер: «Впрочем Печорин имел самый несчастный нрав: впечатления, сначала легкие, постепенно врезывались в его ум все глубже и глубже, так что впоследствии эта любовь приобрела над его сердцем право давности, священнейшее из всех прав человечества»³⁵.

Помимо утраченных тетрадей с первоначальными набросками текста «Княгини Лиговской», у поэта были и другие рукописные материалы, на которые он опирался при создании дошедшего до нас текста романа. Один из них хорошо известен — это письмо Лермонтова к А. М. Верещагиной, написанное весной 1835 г., где он излагает историю своих отношений с Е. А. Сушковой, отчасти положенных в основу сюжетной интриги между Печориным и Негуровой в «Княгине Лиговской». Интересно, что в тех местах романа, где повествуется об этой истории, почти нет совершенно помарок. Эти эпизоды в черновых тетрадях «Княгини Лиговской» были написаны, видимо, «почти набело», поскольку им предшествовали своего рода «первоначальные варианты» в указанном письме к А. М. Верещагиной.

Еще больше таких предшествующих рукописных «заготовок» в различных вариантах и видах имел Лермонтов при написании «Героя нашего времени». Я останавлиюсь специально на этом вопросе в главе о творческой истории романа, поэтому ограничусь здесь отдельными наблюдениями, связанными непосредственно с работой над рукописями романа. Не раз указывалось на перенос Лермонтовым почти без всяких изменений монолога Александра из «Двух братьев» (см. V, 415—416) в роман, где Печорин воспроизводит его в своей «исповеди» княжне Мери (см. VI, 296—297). Но

³⁵ ГПБ, ф. 429, № 5, л. 28.

«корни» этого монолога уходят еще глубже в творческий процесс Лермонтова. Его наброски мы встречаем еще в монологах Юрия («Люди и страсти», V, 149), Вадима из одноименного романа (VI, 31—32), Арбенина из «Маскарада» (V, 306).

Именно потому Лермонтову было так «легко» создать монолог Печорина при его работе над рукописью «Одного из героев начала века».

«Глубокие корни» сохранившихся рукописей «Героя нашего времени» объясняют в какой-то мере их сравнительную «чистоту» на самых различных ступенях работы над текстами. Поэт преимущественное внимание уделяет наиболее точному и выразительному словесному воплощению хорошо продуманного, длительно вынашиваемого в его творческом сознании и опыте художественного содержания. В связи с этим хочется еще раз остановиться на вопросе о художественно-языковой точности, показать на примере работы Лермонтова над языком прозы ее отличие от точности словесно-семантической. Дело не только в том, что в одном случае это точность логически-понятийная, а в другом — образная, картинная. Написав вначале «Через час лихая тройка мчала меня из Кисловодска» (VI, 607), Лермонтов исправляет «лихую» тройку на «курьерскую». Эпитет «лихая» не менее «образен», чем «курьерская». Если их брать вне текста, последний прозаичнее, как будто менее «художественен». Однако, вспомнив, что тройка мчит Печорина из Кисловодска в глухую военную крепость, в ссылку под пули горцев за дуэль, мы понимаем, что эпитет «курьерская» в данном случае более уместен и богат оттенками: в нем и «лихость» езды, и ее вынужденная, суровая «казенная надобность». В контексте суховатый эпитет «курьерская» оказывается «образнее», конкретнее, многограннее — и в этом смысле художественно точнее поэтического самого по себе эпитета «лихая».

В приведенном простейшем случае, естественно, раскрывается далеко не все многообразие сторон и проявлений образно-смысловой точности художественного слова у Лермонтова, они поистине неисчерпаемы. И в этом смысле другой образчик языковых поисков писателя дает несколько более полное представление о сущности художественной точности. Рассказывая о своей безуспешной попытке догнать Веру после дуэли с Грушницким, Печорин записал в своем «журнале»: «Я возвратился в Кисловодск в 5 часов утра, бросился в постель и заснул богатырским сном» (VI, 605). Определе-

ние «богатырским» давало довольно точное представление о глубоком и вместе с тем тяжелом сне героя, измученного бурными событиями и потрясениями последних двух дней и бессонных ночей. Не откажешь этому определению и в образной ассоциативности. И все же Лермонтову не хватало в нем каких-то граней и оттенков, передающих сущность самого явления, в данном случае состояния героя и отношения к нему героя и автора. И Лермонтов заменяет эпитет «богатырским» как будто более частным, а по сути необыкновенно емким, многозначным и точным сравнением: «...заснул сном Наполеона после Ватерлоо» (VI, 335).

В этом сравнении с присущей Лермонтову лаконичностью и образной конкретностью отразилось многое: и предельное напряжение всех физических, духовных сил героя, и крушение его последних надежд; тут и горькое иронизирование героя (а с ним и автора) над всеми его душевными бурями и тревогами, претендующими на не меньшую значимость, чем иные исторические катаклизмы, и в то же время отзвук авторской мысли о том, что «история души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (VI, 249)³⁶.

На этом примере хорошо видно, что образно-языковая точность не имеет ничего общего с якобы существующими независимо от художника «единственно точными» словами, соответствующими объективной сущности отображаемых явлений. Художественная точность языка — это соответствие не только сущности жизненных явлений, но и отношению автора, его замыслу, концепции произведения, в конечном счете — его концепции мира. Следовательно, мера художественной точности слова — в его концептуальности. Слово Лермонтова — повышено концептуально. Отсюда его необыкновенная точность и достоверность — даже при романтических преувеличениях.

Как и в раннем «Вадиме», в «Герое нашего времени» отдельные «стержневые» мысли и «образные клеточки» словес-

³⁶ В первоначальном эпитете («богатырский») тоже была известная неоднозначность в оценке героя: тут подчеркивалась и действительная сила, глубина его чувств и переживаний, но здесь же иронически «развенчивались» мелкость целей, во имя которых растрачивались эти «богатырские» душевные «силы необъятные» (вспомним упрек поколению Печориных — «богатыри, не вы!»). Но в этом эпитете не было достаточно четко обозначенного выхода в историю, не было этого подспудного столкновения «истории народа» и «истории души человеческой», которое появилось в сравнении сна Печорина со сном Наполеона после Ватерлоо.

ной ткани произведения время от времени повторяются в его первоначальных набросках. Лермонтов как бы примеривается к их вариантам в различных контекстах и структурах. Знаменитый вопрос Печорина «зачем я жил? для какой цели я родился», оказывается, дважды повторялся в рукописи «Княжны Мери» (см. VI, 321, 598, 599), оба раза в размышлениях Печорина накануне его дуэли с Грушницким, но в разных местах. Второй вариант, помещенный в самом конце дневника Печорина, начинался так: «Зачем я жил? зачем я жертвовал чувствами, временем, жизнью...» Но не окончив фразы, писатель вычеркнул ее, оставив первоначальный набросок, вошедший в основной текст³⁷.

Особый интерес представляют делавшиеся Лермонтовым вставки отдельных предложений, фраз при перечитывании им законченного текста рукописи. Нередко они являются как бы последним взмахом кисти художника, придающим иное, более глубокое освещение всей картине. Такова фраза в финале «Фаталиста». Рассказав о том, как ему удалось обезвредить обезумевшего казака-убийцу, Печорин заключает: «Офицеры меня поздравляли — и точно было с чем!» О внутренней значимости этого финала Б. М. Эйхенбаум справедливо писал: «Печорин не только спасся от гибели, но совершил (впервые на протяжении романа) общепользительный смелый поступок, притом не связанный ни с какими «пустыми страстями»³⁸. Указанная выше ключевая фраза вписана Лермонтовым позже, очевидно, после завершения рассказа в целом.

Итак, следует со всей определенностью констатировать, что и у Лермонтова имеются рукописи со сложной системой вариантов, дающих богатый материал для изучения различных сторон творческого процесса поэта.

Обращение к целостному творческому процессу Лермонтова убеждает: многие произведения поэта являются результатом своеобразной «интеграции» различных текстов, подчас разделенных между собой годами, нередко многократно, ступенчато объединяемых в творческом сознании поэта. Своеобразная «экспромтность» в написании отдельных произведений диалектически сочетается у Лермонтова с глубокой «выношенностью» их основных тем, идей, образов, мотивов и даже отдельных «поэтических формул».

³⁷ Ср. в «Двух братьях» слова Александра Радина: «Да, мне 30 лет... а что я сделал; за чем жил?..» (V, 427).

³⁸ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 282.

Работа над текстом начиналась и интенсивно развивалась у Лермонтова, как правило, задолго до того, как он садился за стол. К тому же нередко этот процесс не завершался созданием законченной, имеющей самостоятельную идейно-художественную ценность редакции произведения, а имел разного рода «продолжения» и «филиации». Вот почему изучение работы поэта над текстом нельзя ограничивать исследованием только рукописей, непосредственно запечатлевших словесно-образный состав данного произведения; совершенно необходимо привлекать тексты других произведений, составляющих в своей совокупности удивительно целостный «контекст» лермонтовского процесса творчества. При таком подходе выясняется, что подавляющее большинство рукописей Лермонтова, в которых «почти нет помарок», или имели предшествовавшие им черновые наброски, до нас не дошедшие, или их тексты, написанные как будто «экспромтно-импровизационно», своими корнями уходят в глубь творческого процесса поэта. И здесь проявляется важная черта личности Лермонтова, его творческой индивидуальности — неустанное стремление «во всем дойти до совершенства» (I, 306).

Перефразируя известное изречение Хемингуэя, можно сказать, что творения Лермонтова представляют собою своеобразные художественные айсберги: одна пятая их на поверхности в виде законченных «почти без помарок» рукописей, а четыре пятых уходят «под воду», в глубь творческого процесса поэта, к его предшествующим опытам и экспериментам, и среди них немало подлинных шедевров, которые, однако, сам поэт, один из взыскательнейших художников мира, меньше всего торопился опубликовать. Зато опубликованное было достойно вечности.

Глава четвертая

РАЗВИВАЮЩЕЕСЯ ПОСТОЯНСТВО

1. ТВОРЧЕСКАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Творческая история поэмы «Демон», история создания романа «Герой нашего времени» и других вершинных произведений Лермонтова наглядно показывают значительную удаленность их первоначальных истоков от окончательного завершения. Необычайно «глубокие корни» характерны для большинства, если не всех зрелых произведений поэта. Поэтому для более или менее полного представления о генезисе лермонтовских шедевров недостаточно знать их творческую историю, необходимо как можно тщательнее проследить их творческую предысторию, т. е. творческие предпосылки, складывающиеся задолго до возникновения конкретного замысла как художественного целого. О творческой истории отдельных произведений Лермонтова я говорил в предыдущих главах. Во II и III части книги будет подробно рассмотрена творческая история «Демона», «Героя нашего времени». Здесь же внимание акцентируется прежде всего на творческой предыстории отдельных произведений поэта.

Изучение творческой предыстории лермонтовских произведений дает возможность составить более полное представление о сущности замысла и его художественном воплощении,

глубже проникнуть в лабораторию творческой мысли поэта, в динамику его творчества как единого процесса.

Простейшим и вместе с тем очень характерным для Лермонтова видом творческой предьстории некоторых его поздних шедевров является их соответствие более ранним «художественным моделям» юношеского периода. Наличие в творчестве поэта разноудаленных по времени художественных «дублей» издавна привлекало внимание исследователей. Однако это явление не ставилось, как правило, в один ряд с другими особенностями творческого процесса как единой «саморазвивающейся» системы со своими внутренними закономерностями.

Одним из ранних образцов этой «парности» произведений, только начинавшей обозначаться в своих определяющих чертах как особый принцип художественного мышления поэта, можно считать стихотворный «дубль» «Солнце осени» (1830—1831) и «Солнце» (1832). При сопоставлении этих ранних вещей первая из них производит впечатление прозаического наброска, конспекта второй, его первоначального «подстрочника». Второе стихотворение намного лаконичнее, образнее, художественно объективнее. Оно отличается внутренней цельностью и стройностью. Напомню несколько стихов из «Солнца осени»:

Люблю я солнце осени...

Есть что-то схожее в прощальном взгляде
Великого светила с тайной грустью
Обманутой любви... (I, 297)

Всего в стихотворении 17 стихов. «Солнце» же стало почти вдвое короче и намного совершеннее.

Как солнце зимнее прекрасно,
Когда, бродя меж серых туч,
На белые снега напрасно
Оно кидает слабый луч!..

Так точно, дева молодая,
Твой образ предо мной блеснит;
Но взор твой, счастье обещая,
Мою ли душу оживит? (II, 9)

Появление таких «дублей» объяснялось не только рано проявившейся страстью поэта «во всем дойти до совершенства». Они, как правило, сигнализируют о том, что перед нами осо-

бой значимости для поэта тема, образ, мотив, идея. Возьмем, к примеру, стихотворения «Поэт» 1828 г. и «Поэт» 1838 г. Если подходить к их сравнению излишне «утилитарно», то этот «дубль» покажется довольно внешним, объединяемым лишь одинаковым названием: конкретных стиховых, образных, композиционных совпадений здесь нет. И тем не менее существование этого «дубля» принципиально значительно. Оно свидетельствует об исключительно ранних напряженных раздумьях Лермонтова о сущности и назначении поэта. Различие и сходство между разделенными десятилетиями годами (для Лермонтова это почти вся его сознательная жизнь) стихотворениями служат одним из конкретных проявлений той особенности творческого процесса Лермонтова, которую можно обозначить как развивающееся постоянство.

О наиболее заметных «дублях» лермонтовской лирики писалось немало. Таким из них, как «Поле Бородина» (1831) и «Бородино» (1837), «Желанье» (1832) и «Узник» (1837), «Прелестнице» (1832) и «Договор» (1841), посвятил несколько интересных страниц С. Н. Дурылин в своей книжке о работе Лермонтова-писателя¹. Его сопоставления, содержащие множество тонких, свежих по тому времени наблюдений иногда отличались известной заданностью, стремлением все конкретные случаи творческой динамики поэта рассматривать как движение «от романтизма — к реализму». Более верную позицию занимал в этом случае Б. М. Эйхенбаум в своих лучших предвоенных работах. В статье «Литературная позиция Лермонтова» ученый, анализируя стихотворение «Договор», писал, что «это новая редакция стихотворения 1832 г. «Прелестнице» — факт очень характерный: многое в художественном методе Лермонтова изменилось, но не настолько, чтобы между юношескими стихами и стихами 1840—1841 гг. оказалась бездна. Если в указанных выше вещах («Тучи», «Утес», «Любовь мертвеца» и др. — Б. У.) он пользуется прежними образцами и темами, то в «Договоре» использован даже текст. Первые три строфы повторены с небольшими изменениями, последние две написаны заново»².

К сказанному можно добавить, что «дубли» Лермонтова по своему конкретному соотношению необыкновенно многообразны. Можно привести немало примеров, когда поэт в своих стихотворных «парах» шел от романтизма к реализму;

¹ См.: С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов, стр. 30—43.

² Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 115.

можно найти такие, в которых, как указывал Эйхенбаум, текст подвергался очень незначительным изменениям, и юношеское романтическое стихотворение почти в неизменном виде вписывалось в зрелое творчество поэта, не выглядя в нем инородным телом. Но имеется достаточно и таких образцов, в которых Лермонтов шел «от романтизма — к романтизму». В этом плане заслуживает, мне кажется, внимания возможность сближения одного из наиболее ранних стихотворений Лермонтова «Жена Севера» (1829) и такой жемчужины его зрелой лирики, как «Тамара» (1841). По своему общему колориту «Жена Севера» примыкает к немногочисленным ранним стихотворениям поэта, выдержанным в «оссиановском» духе. Однако ни раньше, ни сейчас никто из комментаторов не смог указать конкретного литературного «источника» этого стихотворения. Да и был ли он? А между тем само оно является, возможно, одним из «источников» будущей знаменитой баллады. Загадочная «жена Севера» несет на себе черты прообраза таинственной, как демон, прекрасной и коварной Тамары. «Жена Севера» так характеризовалась юным поэтом:

Покрыта таинств легкой сеткой,
Меж скал полуночной страны,
Она являлася нередко
В года волшебной старины... (I, 58)

Суровые сыны Севера «ей храмины сооружали, Как грозной дочери богов». Могущественная голубоглазая красавица Севера, как и Тамара, обладала неотразимыми смертельными чарами: «Кто зрел ее, тот умирал». Правда, при этом юный поэт делал одно исключение. «И только скальды лишь могли, заканчивает он свое повествование, платить «песнопеньем За пламенный восторга час...»

Исследователи, называвшие в качестве возможных источников лермонтовской «Тамары» различные грузинские легенды о царице Тамаре и ее сестре, о царице Дарье, якобы жившей в Дарьяльском ущелье, несомненно правы³. Если не все, то некоторые из этих легенд Лермонтов знал, тем более, что одна из них пересказывалась в книге французского путешественника по Кавказу Гамба, о которой поэт упоминает в «Бэле» (VI, 225). И, разумеется, какой-то стороной эти легенды отразились в лермонтовской «Тамаре». Очевидно, прав был

³ Сводку данных по этому вопросу см.: Иракий Андроников, Лермонтов. Исследования и находки, стр. 267—270.

и Б. М. Эйхенбаум, когда указывал, что «образ демонической царицы, казнящей своих любовников, был подготовлен (у Лермонтова. — Б. У.) «Египетскими ночами» Пушкина»⁴.

Однако наше представление о творческой истории баллады «Тамара» будет неполным, если не учесть ее предысторию в творчестве самого поэта в виде его полудетской баллады «Жена Севера». Достаточно сказать, что «Египетские ночи» написаны Пушкиным в 1835 г. (опубликованы в 1837 г.), а лермонтовская «Жена Севера» — в 1829 г. Игнорировать этот наиболее ранний «источник» будущей «Тамары» нельзя.

О том, что при создании «Тамары» в творческом сознании Лермонтова его «Жена Севера» сыграла какую-то роль, свидетельствуют образная и сюжетно-ситуативная перекличка, некоторые языковые и стиховые детали этих произведений. Обращает на себя внимание общность некоторых рифмующихся слов. Так, в стихотворении 1829 г. читаем:

Кто зрел ее, тот умирал,
И слух в далекой полуночи
Бродил, что будто как металл
Язвили голубые очи... (I, 58)

Ту же рифмовку находим и в «Тамаре»:

И там сквозь туман полуночи
Блестал огонек золотой,
Кидался он путнику в очи,
Манил он на отдых ночной. (II, 202)

Этот небольшой эпизод из многогранного процесса творчества поэта убеждает лишний раз в его необыкновенном единстве и целостности. Перекличка «жен» Севера и Юга, разделенных внушительным расстоянием не только в пространстве, но и во времени (между ними пролегло по сути все творчество поэта), свидетельствует еще раз о сложности его творческой эволюции. В данном случае мы видим: полудетскому, незрелому романтизму раннего стихотворения в конце творческого пути поэта приходит на смену мощный романтизм «Тамары», баллады, необъятной по богатству философско-эстетического содержания. Она вобрала в себя множество литературных и фольклорных традиций, весь идейно-творческий опыт зрелого автора, но зерно ее было брошено в творческую почву еще детской рукой.

Отдаленными по времени и конкретному поэтическому со-

⁴ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. II, «Academia», 1936, стр. 258.

держанию, но все же связанными между собою не только названиями являются, на мой взгляд, стихотворения «Благодарю» (1830) и «Благодарность» (1840). Второе из них является как бы последовательным развитием и углублением первого. Если первое обращено к конкретному адресату (Е. А. Сушковой) и передает горькую иронию поэта над своими обманутыми надеждами в любви, то ирония второго перерастает в безрадостный итог всей жизни. Оно адресовано теперь не отдельному человеку, даже не всем людям, не свободным в своих отношениях, а богу, так безжалостно расправляющемуся с надеждами и стремлениями людей. И если в первом случае ироническая парадоксальность благодарности за причиненное зло была обусловлена отчасти затаенной надеждой на возможность счастья, отчасти стремлением к эффектной необычности, то в «Благодарности» ироническая парадоксальность стихотворения целиком обусловлена «парадоксами» самого строя жизни, где поцелуй таит в себе отраву, где месть врагов «уравновешивается» клеветой друзей, где жар благородных стремлений бесплодно расстрачивается в людской пустыне. Это уже не эффектная поза, а боль души человека, смертельно уставшего от бессмысленных и жестоких страданий, за которые к тому же требуют самой искренней, неподдельной благодарности.

По-своему взаимосвязаны такие пары стихотворений, как «Гость» (1830) и «Гость» (1835—1836); «В альбом» (1830) и «В альбом» (1836); «Сосед» (1830) и «Сосед» (1837); «Завещание» (1830—1831) и «Завещание» (1840); «Сон» (1830—1831) и «Сон» (1841). Не все они соотносятся как «переделываемое» и «переделанное», но каждый раз налицо переключки, развитие и углубление намеченных тем, образов, мотивов и пр.

О творческой истории стихотворения 1841 г. «Сон» нам кое-что известно. В частности, считается довольно достоверным рассказ генерала М. Х. Шульца (в передаче Г. К. Градовского) о том, что в основу этого стихотворения положен действительный случай, о котором он рассказал поэту при встрече в мае 1841 г. в Ставрополе. В одном из сражений с горцами М. Х. Шульц, тогда еще молодой человек, тяжело раненный, пролежал среди убитых целый день, пока наконец его не подобрала своя. На вопрос поэта, что он чувствовал, когда лежал один живой среди мертвых, генерал будто бы отвечал: «Что я чувствовал? Я чувствовал, конечно, беспомощность, жажду под палящими лучами солнца; но в полу-

забыть мысли мои часто неслись далеко от поля сражения, к той, ради которой я очутился на Кавказе...» Лермонтов промолчал, но через несколько дней встречается меня и говорит: «Благодарю вас за сюжет. Хотите прочесть?» И он прочел мне свое известное стихотворение:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана... и т. д.»⁵

По мнению Л. П. Семенова, на возникновение и осуществление замысла «Сна» могла повлиять одна из песен терских казаков, которую он приводит в своей книге «Лермонтов и Лев Толстой»⁶. Вероятно, можно разыскать и другие «источники». Однако наиболее достоверные творческие истоки этого великолепного стихотворения поэта нетрудно обнаружить в его же собственном творчестве. В частности, в упомянутом юношеском стихотворении «Сон» уже содержится мотив многократного, «зеркального» отражения сна во сне. Начинается оно с описания вечера, приснившегося герою: «Я видел сон: прохладный гаснул день...» А дальше в нем появляется, как и в стихах 1841 г., грустная, задумчивая дева, погруженная в свои смутные грезы:

Я видел деву; как последний сон
Души, на небо призванной, она
Сидела тут пленительна, грустна;

И грудь ее младая так тепла... (I, 277)

Здесь уже «предощущается» лексико-интонационный строй будущих стихов:

Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена. (II, 197)

В связи с содержанием «Сна» 1841 г. следует отметить характерное для ряда ранних стихотворений поэта переплетение мотивов сна и смерти. Так, в стихотворении «Ночь. I» (1830) первая строка звучит как заявка темы будущего «Сна»: «Я зрел во сне, что будто умер я» (I, 182). Эта тема проходит через цикл стихотворений, озаглавленных подчеркнуто однотипно: «Ночь. I», «Ночь. II», «Смерть» («Закат горит огнистой полосой...»), «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...») и пр. В них част мотив «отраженных снов».

⁵ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 314.

⁶ Леонид Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914 стр. 279.

Ласкаемый цветущими мечтами,
Я тихо спал и вдруг я пробудился,
Но пробужденье тоже было сон... (I, 292)

Читая один из отрывков (из «Смерти», 1830), можно подумать, что это тоже «переложение» ответа М. Х. Шульца на вопрос поэта:

Закат...
...заблещет надо мною
Безжизненным, холодным мертвецом;
Одна лишь дума в сердце опустелом,
То мысль об ней. — О, далеко она;
И над моим недвижимым, бледным телом⁷
Не упадет слеза ее одна... (I, 173)

Ситуация, развитая в позднем «Сне», встречается в отдельных местах ранних поэм Лермонтова. Например, в поэме «Аул Бастунджи» (1832—1833) находим такие стихи:

И полумертвый на хребте скалы
Три ночи и три дня лежит без крова;
Пусть зной палит и бьет его гроза... (III, 264)

Все эти факты говорят о том, что для восстановления реального процесса создания того или иного, даже небольшого по объему произведения недостаточно знать обстоятельства, непосредственно предшествовавшие и сопутствовавшие его написанию, необходимо опускаться в глубь творческих процессов поэта, нередко к самым ранним его истокам. Из рассмотренных случаев видно, что прежде всего собственная «хорошо взрыхленная» творческая почва является у Лермонтова всегда главным источником того или иного произведения, а все остальное — литературные, фольклорные, жизненные факты — лишь внешним толчком, поводом, а не причиной и источником его создания.

Эту долговременную выношенность шедевра, даже в тех случаях, когда он написан как будто экспромтом, нельзя восстановить иначе, как обратившись к тщательному изучению его творческой предыстории. Причем это в равной мере относится к шедеврам как поздней, так и ранней поры.

Посмотрим с этой точки зрения на изумительный лермонтовский «Парус», созданный восемнадцатилетним поэтом.

⁷ Возможно не случайно в черновом варианте «Сна» 1841 г. было: «И бледный труп, недвижимый и немой» (ГПБ, ф. 429, № 12, л. 5об.).

Обычно исследователи относят его к числу гениальных экспромтов поэта. С. Н. Дурылин отмечал: «Так, три лучших стихотворения юных лет — «Парус», «Нищий», «Ангел» поражают тем, как сразу далась поэту их безупречная художественность»⁸. Это суждение как будто находит свое подтверждение в одном из писем Лермонтова; в нем поэт сообщает о «Парусе»: «Вот еще стихи, которые я написал на берегу моря» (VI, 705). И тем не менее эти слова нельзя понимать слишком буквально: «написал» для Лермонтова далеко не синоним слову «создал». Вл. Архипов по этому поводу справедливо замечает: «Творческая история стихотворения несомненно сложнее, глубже и духовно богаче»⁹.

Однако, сделав интересные наблюдения и выводы, показывающие, что «Парус» создавался задолго до написания его «на берегу моря», Вл. Архипов акцентирует внимание на отрывке из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», вернее, на одном стихе из этого отрывка, оказавшем якобы решающее влияние на создание лермонтовского «Паруса». Речь идет о начальном стихе «Белеет парус одинокий», который есть в поэме Марлинского. «Очевидно, данная реминисценция из поэмы выдающегося деятеля декабристского движения, — утверждает исследователь, — у Лермонтова не случайна»¹⁰. И далее на основании общности у Лермонтова и Марлинского одного указанного стиха Вл. Архипов делает вывод: «Таким образом, бестужевский стих лермонтовского стихотворения расширяет и уточняет круг идей юного поэта... он весь в сфере идей декабризма...»¹¹. Нагрузка на одну стихотворную строку, прямо сказать, слишком большая.

Первая строка «Паруса» действительно как будто бестужевская. Но значит ли это, что она и определяет пафос и содержание лермонтовского стихотворения? И главное — неужели, не будь этой строчки, лермонтовский «Парус» не был бы написан?

О совпадении первого стиха «Паруса» со стихом из поэмы Марлинского писал еще в 1914 г. Л. П. Семенов¹². Иссле-

⁸ С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов, стр. 24.

⁹ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 167.

¹⁰ Там же, стр. 174.

¹¹ Там же.

¹² Л. Семенов. К вопросу о влиянии Марлинского на Лермонтова. «Филологические записки», Воронеж, 1914. вып. V—VI, стр. 614—639.

дователь считал, что Лермонтов скорее всего был знаком с поэмой Марлинского (отрывки из нее были опубликованы в 1828 г.). Но совпадение стихов могло, по его мнению, иметь и случайный, во всяком случае непреднамеренный характер бессознательной реминисценции. Но дело даже не в этом. «Парус» Лермонтова и отрывок из поэмы Марлинского в целом весьма далеки друг от друга. В отрывке, принадлежащем Марлинскому, рисуется Дунай и в непогоду плывущий зао немю одинокий «ловец» на челноке.

Белеет парус одинокой,
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокой;
У ног колчан, в руке весло.

Но, с беззаботною улыбкой,
Летучей пеной орошен,
Бестрепетно во влаге зыбкой
Порывом бури мчится он...¹³

Нет необходимости доказывать, как далек этот отрывок от лермонтовского «Паруса». В нем нет лермонтовской напряженности вопросительно-восклицательных интонаций, драматизма и контрастности положений, антиномичности утверждений, яркой живописности и вместе с тем глубокой символичности образов и картин и т. д. Главное же, за лермонтовским «Парусом», за его «пейзажем» встает удивительно целостная художественная концепция мира, неповторимая лермонтовская вселенная с ее двумя полюсами — «я» и «мир», с ее удивительным лермонтовским героем, вбирающим в себя целый мир.

Отрывок Марлинского действительно оторван от целого — и прежде всего от поэмы, как органического целого, и в этом меньше всего, конечно, повинен автор; но в нем недостает и внутренней художественной целостности и полноты — ни в образе паруса, ни в образе спутника. Парус — всего-навсего деталь, аксессуар пейзажа, причем деталь очень локального характера. «Красивое» сравнение с лебединым крылом лишает его масштабности, внутреннего драматизма, переводит в план декоративной изящности. Детали, рисующие путника, неравноценны по своей характерности. У его ног «колчан», который должен вызвать по ассоциации представления о стрелах, о луке, о «бранной» жизни путника. Колчану же «со- и проти-

¹³ А. А. Бестужев-Марлинский. Собрание стихотворений. Л., 1948, стр. 72.

вопоставляется» деталь малосущественная — «весло», своей случайностью и «необязательностью» для путника-воина ослабляющая характерность первой более значительной детали — «колчана». Контраст «грусти» и «беззаботной улыбки» не создает внутреннего единства, остается чисто внешней характеристикой образа путника. Неточен последний стих: «Порывом бури мчится он». То ли путник мчится как буря, то ли он пассивно увлекаем порывом бури...

В общем-то отрывок как частная зарисовка, романтический проходной «пейзаж» в поэме на месте, хотя, повторяю, ему и не хватает внутренней целостности, которой обладает каждый художественный образ, каждая картина, если это даже и фрагмент, поскольку они всегда внутренне концептуальны.

В «Парусе» же Лермонтова мы как будто в самом деле вступаем в особый мир с необъятными далями, с неизмеримой высотой и глубиной, с неотвратимо бегущим временем. Пространственно-временные контуры в стихотворении вырисовываются попутно, у поэта были другие конкретно-художественные задания, но тем удивительнее эта «объемность», эта масштабная многомерность изображения.

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..

Уже в этих двух стихах перед нами бескрайние просторы, наполненные воздухом, красками. Морские дали подчеркивают одиночество затерявшегося в них паруса; одинокий парус усиливает впечатление безбрежности открывающегося пространства. Последующие два стиха приводят в движение всю эту живописную картину, раздвигают наши представления за пределы видимых необъятных горизонтов — вперед, по ходу движения безвестного паруса, и назад, к покинутым им пределам родного края:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Это раздвижение пространственных рамок «вперед» и «назад» в то же время передает живое течение времени — от прошлого через настоящее к будущему. Впечатление пространственно-временной динамичности рисуемых картин закрепляется картиной бурного моря в следующей строфе, где последние два стиха вновь, как стрелки, показывают направленные движения паруса в пространстве и времени,

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

Наконец, в последней строфе поэт обозначает как бы еще одно «измерение» окружающего одинокий парус мира — его глубину и высоту.

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой! (II, 62)

Здесь я коснулся только одной и, как отмечалось, не самой главной стороны в стихотворении Лермонтова, свидетельствующей об органической концептуальности лермонтовского изображения даже в деталях его пейзажа. Что же касается образа паруса, этого колоссального символа лермонтовского героя, его собственной личности, то о нем, о богатстве и многомерности его содержания можно говорить бесконечно. Недаром «Парус» в нашем представлении олицетворяет и самого Лермонтова и его мятежную поэзию.

Обращение к конкретным фактам творческих процессов поэта убедительно показывает органичность, глубокую выношенность и самобытность идейно-образного содержания и поэтики его «Паруса». Первая попытка творческого воплощения образа паруса делается Лермонтовым необыкновенно рано, еще до обращения его к собственно поэтическому творчеству, не в стихах, а средствами живописи (это тоже глубоко «лермонтовский» элемент его творческих процессов — взаимодействие и взаимообогащение двух стихий, поэзии и живописи). Так, уже в 1825 г. одиннадцатилетний Лермонтов создает по-детски наивный акварельный пейзаж, который изображает озеро, окруженное горами, с отчетливо белеющим парусом посередине. Акварель в значительной мере явилась результатом впечатлений будущего поэта от его пребывания с бабушкой в Горячеводске (так тогда именовался Пятигорск), от поразивших воображение мальчика кавказских гор. К ним детская фантазия добавила озеро и одинокий парус, который, очевидно, уже в то время что-то говорил душе подростка. Внизу акварели юный Лермонтов поставил инициалы М. Л., обозначив время и место исполнения: «Год 1825, 13 июня, на Горячих водах» (VI, 392).

Прошло около пяти лет. Лермонтов уже твердо решил, что его призвание — поэзия. Но не оставляет он и своих занятий

рисунком и живописью. Он пишет еще одну акварельную картинку, получившую название у лермонтоведов «Морской вид с парусом». Иногда ее называют просто «Парус», видимо, под влиянием созданного позже стихотворения. Здесь парус рисуется уже на фоне моря.

Эти ранние акварели — как бы первая творческая заявка на занимавший воображение поэта образ, первая попытка его художественной «материализации». Затем начинается длительный процесс его вынашивания и кристаллизации в поэзии.

В 1830 г. Лермонтов работал над поэмой «Джюлио». В самом начале ее встречается набросок образа «белого паруса», который пока выполняет чисто пейзажную функцию, хотя уже здесь парус ассоциируется с романтической далью, туманом, которые войдут впоследствии в «Парус» как важные элементы его образной структуры. Парус в «Джюлио», как и на первой акварели, дается пока на фоне озера; но и тут уже есть ощущение бескрайних просторов:

Туман облек поверхности озер,
Так что едва заметить мог бы взор
Бегущий белый парус рыбака... (III, 67)

В IV редакции «Демона» (декабрь 1831 г.) появляется стих, передающий этот «комплексный образ» одинокого паруса на фоне моря: «Как парус над бездной морской...» (IV, 248). Образ «белого паруса» долгое время существует на «равных правах» с другими образами, тяготеющими к романтической символичности: челна и пр. (См.: «И белый парус и бегущий челн», I, 186).

Одновременно отдельно от образа паруса у Лермонтова складывается образ одинокого мятежного лирического героя, который жаждет бурь и бежит от спокойствия. Например, в стихотворении «Блестящая пробегает облака» (1831) поэт рисует романтический образ подобного героя:

И на холме пришелец молодой,
Завернут в плащ, недвижимо сидит

Чего он ищет здесь? — спокойствия? — о нет!

Образ грозы, бури как единственно приемлемой стихии для героя варьируется во многих стихотворениях. В одном из них («Гроза», 1830) поэт рисует героя в момент, когда «ревет гроза, дымятся тучи», когда «толпятся волны меж собой». Обращаясь к стихиям, герой восклицает: «Свистите,

ветры, над главой» (I, 97. Ср.: «Играют волны, ветер свищет...»). В стихотворении «Гроза шумит в морях с конца в конец» (1830), поэт изображает одинокий корабль, который «летит по воле бурных вод», и на нем «спокоен лишь пловец»; ни крики ужаса, моления, ни «скрип снастей... Не трогают молчания его» (I, 98).

Постепенно образы одинокого паруса и мятежного героя Лермонтова начинают объединяться в устойчивую образную структуру, хотя первое время образ паруса играет в этом художественном единстве подчиненную роль как часть символично-романтического пейзажа, окружающего героя. Так, в стихотворении «1831-го июня 11 дня» рисуется эпизодический вспомогательный образ «чужестранца молодого», который сидит на могиле героя, размышляя о его трагической судьбе, о его одиночестве.

И скажет: отчего не понял свет
Великого, и как он не нашел
Себе друзей...

...и печаль

Его встревожит, он посмотрит вдаль,
Увидит облака с лазурью волн,
И белый парус... (I, 185—186)

В поэме «Ангел смерти» (1831) Зораим, изгнанный из родной страны, сидит «на скале прибрежной, Внимая плеск волны морской»; перед ним раскинулся широкий «синий океан»,

И видно было сквозь туман,
Как паруса вдали бродили... (III, 139)

И далее следует монолог мятежного героя, жаждущего бурь и битв. «И мне покойну быть? — о нет!..» — восклицает Зораим. В «Последнем сыне вольности» (1831) образ белого паруса всплывает в песне Ингелота: «Но с зарей блеснуло множество Острых копий, белых парусов Сквозь сияющий туман морской!..» (III, 102). В поэме встречаются поэтические формулы, все более близкие к тем, которые найдут свое окончательное выражение в «Парусе»: «И белый парус понесло Порывом ветра. <...> в той ладье Вадим стоял, Между изгнанников друзей. <...> В какой далекий край они отправились, чего искать?» (III, 105). А еще дальше: «И он покинул край родной...» (III, 107)¹⁴.

¹⁴ Следует отметить необыкновенную устойчивость и подготовленность таких поэтических формул «Паруса», как «край родной», «далекая

В канун 1832 г. Лермонтов в новогоднем мадригале, адресованном Е. П. Сушковой, использует образ паруса в качестве сравнения, рисуя романтический облик поэтессы. Но сравнение получает уже настолько самостоятельный характер, что воспринимается почти как законченный образ-символ.

Как над пучиною мятежной
Свободный парус челнока,
Ты беззаботна и легка. (I, 258—259)

От «свободного паруса», который скользит над «пучиною мятежной», всего один шаг до «мятежного паруса», отделенного не только от «челнока», но и от героя и становящегося законченным символом этого мятежного и одинокого героя-борца.

В июле 1832 г. поэт создает стихотворение «Я жить хочу, хочу печали». В нем он как бы дает расшифровку сопутствующих парусу вспомогательных образов: тумана, моря (океана), бури, соотнося их с жизнью мятежного героя, с его настроениями:

Пора, пора насмешкам света
Прогнать спокойствия туман;
Что без страданий жизнь поэта?
И что без бури океан?.. (II, 44)

Туман — символ застоя, бездеятельного покоя, «гармонии» неподвижности¹⁵. «Туману спокойствия» поэт противопоставляет жизненный океан с бурями страданий и радостью вечного поиска, непримиримой борьбы за самые высокие идеалы.

Гениальный «Парус» в законченных, неисчерпаемых образах и картинах подытоживает длительный и напряженный процесс кристаллизации глубинной, самобытной художественной мысли поэта, вобравшей в себя сокровенный жизненный опыт самого Лермонтова и лучших людей его трагической эпохи. Написание «Паруса» на берегу моря явилось скорее всего действительно результатом мгновенного озарения, вдохновенного поэтического порыва, истоки которого, однако, уходят в глубь предшествующих годов с их интенсив-

страна», «далекий край». Например: «Прости мой друг!.. как призрак я лечу В далекий край, печали Я ищу» (I, 109); «И с криком плывец без надежд воротиться Жалеет о крае родном» (I, 320); «И часто думают они, Что их излечит край далекой» (III, 172; «Напрасно здесь, в краю далеком Ты губишь прелесть юных дней» (III, 198) и т. п.

¹⁵ См.: «Но знай: покой души не вечен И счастье на земле — туман!» (II, 70).

ным духовным развитием и титаническим творческим трудом молодого поэта.

Рассмотрение творческой предыстории наиболее важных произведений Лермонтова способствует выявлению в них неповторимого «лермонтовского элемента», о котором писал Белинский, определению подлинного места и значения этих произведений в творчестве писателя¹⁶.

Одним из признанных шедевров лермонтовской зрелой лирики является стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» (1837). Однако вплоть до наших дней существуют расхождения в конкретном истолковании его смысла и степени характерности для поэзии Лермонтова. Известно, что многие дореволюционные исследователи видели в этом стихотворении стремление поэта к примирению с действительностью¹⁷. Некоторые из них, отмечая его «нехарактерность» для Лермонтова, искали причины его появления в литературных «влияниях». С. В. Шувалов, например, безосновательно возводил лермонтовскую «Ниву» к стихотворению Г. Гейне из его цикла «Возвращение на родину».

Значительные колебания и расхождения в истолковании лермонтовского стихотворения отмечаются и в советском лермонтоведении. Это можно увидеть хотя бы на примере эволюции в подходе к нему крупнейшего лермонтоведа Б. М. Эйхенбаума. В своей книге «Методика русского лирического стиха» (1922), талантливой, но формалистической в своих основах, ученый исходил из положения о том, что перед Лермонтовым в его поэтической деятельности «стояла сложнейшая поэтическая задача — преодолеть пушкинский канон»¹⁸. С этой целью Лермонтов якобы «вводил новые рифмы, новые образы, которые тут же каменеют и давят его самого. Трагичны его усилия разгорячить кровь русской поэзии, вывести ее из состояния пушкинского равновесия, — природа

¹⁶ См. интересное в этом плане рассмотрение предыстории стихотворения «Есть речи — значенье» (1840): Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 461—469; Л. Г. Фризмайн. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Есть речи — значенье». «Филологические науки», 1971, № 4, стр. 27—37.

¹⁷ См.: Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения, стр. 212; Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова, стр. 421.

¹⁸ Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, стр. 409.

сопротивляется ему и тело превращается в мрамор»¹⁹. Развивая свою мысль, исследователь заключал: «Стоит ему ослабить эту мраморную напряженность, язык его становится неуверенным, ритм вялым, стих как будто чужим. Характерно, что классические, хрестоматийные вещи Лермонтова — «Ангел», «Ветка Палестины», «Когда волнуется желтеющая нива»... — принадлежат именно к числу этих «ослабленных» стихотворений. В них нет этой скульптурной судорожности, они кажутся живыми, но зато вместо крови в них течет какая-то лимфатическая жидкость — и жизнь их призрачна»²⁰.

Нельзя не сказать, что и здесь в конкретных наблюдениях Б. М. Эйхенбауму, вопреки своим формалистическим построениям, удавалось подметить немало специфически лермонтовского, особенно в ритмико-мелодической структуре стихотворений поэта, в том числе и в «Ниве». Однако тонко показав механизм и приемы интонационно-синтаксической системы стихотворения, ученый настойчиво декларировал ее независимость от поэтического содержания.

Существеннейшим авторским коррективом к ранним трактовкам лермонтовского стихотворения являются позднейшие наблюдения над ним, высказанные в статье Б. М. Эйхенбаума «Литературная позиция Лермонтова» (1940). «Что касается стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», — писал он, — то в нем речь идет не о «примирении» вообще, а только о том, что «тревога души» иногда смирится под влиянием мирных картин природы... «Тревога души» не снимается этим стихотворением, а наоборот, она-то и составляет суть темы, характерной для Лермонтова...»²¹.

¹⁹ Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, стр. 409.

²⁰ Там же, стр. 410.

²¹ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 76. Эти верные сложения исследователя, идущие по существу от Белинского (см. IV, 532—533), получили поддержку и развитие в современных исследованиях поэзии Лермонтова. См.: Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 35—39; А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 152; А. Л. Рубанович. Эстетические идеалы М. Ю. Лермонтова. Иркутск, 1968, стр. 43—44, и др. Нельзя не отметить противоречивости оценок лермонтовской «Нивы» В. А. Архиповым. Блестяще развив вышеуказанную трактовку стихотворения на стр. 35—39 своей работы, последователь в другом месте подходит к нему с совершенно иных позиций. Говоря об опасности «бесплотной и бесплодной мечтательности», таящейся в некоторых видах романтизма, он неожиданно пишет: «...такая опасность могла встать и перед Лермонтовым. И чем говорят «желтеющие нивы» его «молитв»...» (стр. 166).

Неслучайность, органичность и характерность для Лермонтова стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива», присутствие в нем ярко выраженного «лермонтовского элемента» в полной мере раскрываются при обращении к его творческой предыстории. Сведения об обстоятельствах написания стихотворения, рукописные материалы, т. е. то, что относится непосредственно к его творческой истории, мало что дают в этом плане. Из воспоминаний А. П. Шан-Гирея известно, что стихотворение это написано в феврале 1837 г., во время пребывания Лермонтова под арестом за стихи на смерть Пушкина. «Под арестом к Мишелю,—вспоминал, он,—пускали только его камердинера, приносящего обед; Мишель велел завертывать хлеб в серую бумагу, и на этих клочках с помощью вина, печной сажи и спички написал несколько пьес...»²². В числе таким образом написанных «пьес» мемуаристом называется и «Когда волнуется желтеющая нива». В дошедшей до нас белой рукописи стихотворения никаких существенных разночтений с основным его текстом нет²³.

Тема «человек и природа» — одна из центральных в творчестве Лермонтова. Вместе с тем она занимала подчиненное положение по отношению к более широкой и важной теме — «человек и общество», перераставшей в свою очередь в тему наиболее «генерализующего» плана — «человек и мир». Гармония в природе привлекала поэта по контрасту с дисгармонией человеческих отношений. В драме «Люди и страсти» Любовь говорит Юрию Волину: «Посмотри, брат мой... какая тихая, светлая гармония в усыпленной природе, а в груди твоей бушуют страсти, страсти жестокие, мятежные...» (V, 165). Вадим из одноименного романа, «отвергнутый людьми, был готов кинуться в объятия природы...» (VI, 35). Стремление слиться с природой порождается в лермонтовских героях их разобщенностью с людьми, обществом, отсутствием в нем свободы и красоты.

²² «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 45.

²³ Первоначальный автограф стихотворения неизвестен. Беловой автограф, которым мы располагаем, относится вероятнее всего к концу 30-х годов. Автограф этот расположен на отдельном листе, на другой стороне которого набросан белой текст «Ангела». 12-й стих автографа «Когда волнуется желтеющая нива» имеет одно разночтение: вместо «мирный» (как в основном тексте) — «дальний» край (см.: Отдел рукописей Гос. публ. библиотеки им. В. И. Ленина, ф. 500, карт. I, ед. хр. 3).

О, если б мог он...
В вечерний час сливаться с облаками,
Склонять к волнам кипучим жадный слух
И долго упиваться их речами.
В глуши степей дышать со всей природой
Одним дыханьем, жить ее свободой! (IV, 68)

Эта характеристика героя из поэмы «Сашка» заканчивается ироническим пассажем. Но это всего лишь одна из попыток преодолеть излишнюю романтичность, так как в конце поэмы Лермонтов вновь обращается к романтическому идеалу свободной жизни на лоне природы в соответствии с ее естественными законами — и на этот раз без иронии, хотя и с сознанием неосуществимости такого идеала. Любопытно, что в этой концовке поэмы, относящейся к 1835—1836 гг., на тесной стиховой «площадке» сконцентрировано большинство слов-сигналов, характерных для лермонтовской темы «человек и природа». Через год все они найдут себе прочное место в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива».

Блажен, кто вырос в сумраке лесов,
Как тополь дик и свеж, в тени зеленой
Играющих и шепчущих листов,
Под кровом скал, откуда ключ студень

Струей гремячей прыгает сверкая... (IV, 95)

Представляет интерес тесная перекличка лермонтовской «Нивы» со стихотворением, которое на этот раз не имеет прямого отношения к теме природы. Я имею в виду «пьесу» Лермонтова «Сосед», также написанную во время пребывания под арестом. Эти два стихотворения поэт поместил в своем сборнике 1840 г. рядом — вслед за «Нивой» шел «Сосед». И, думаю, эта последовательность не случайна, как не случайна и вся композиция сборника.

В стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» запечатлен один из редких моментов гармонического единения лирического героя с природой, на какой-то миг «смиряющей» его неизбывную «души тревогу». Но герой Лермонтова не может удовлетворяться этими светлыми, но отрешенными от людей и общества мгновениями. Несмотря ни на что, его неудержимо тянет к ним. В чем «живут надежды лучших лет» на возможность истинно братских человеческих отношений, что получило свое более прямое выражение в юношеском «Соседе»²⁴.

²⁴ В этом стихотворении 1830—1831 гг. лирический герой поэта, наблюдая жизнь своего бедного, чуждого свету соседа, проникается

В «Соседе» 1837 г. и лирический герой, и лирический персонаж приобретают более локальные социальные контуры как узники, жертвы враждебных общественных сил. Однако романтический колорит таинственной недосказанности сохраняется. Лермонтов вспоминает здесь «друга юных лет», как бы перебрасывая мостик к своему юношескому «Соседу».

Кто б ни был ты, печальный мой сосед,
Люблю тебя, как друга юных лет,
Тебя, товарищ мой случайный,
Хотя судьбы коварною игрой
Навеки мы разлучены с тобой
Стеной теперь — а после тайной... (II, 91)

В «умиротворенном» и «гармоническом» пейзаже «Нивы» подспудно ощущались грозы и тревоги души поэта, современной ему действительности. И, напротив, мрачный, драматический «пейзаж» тюремной обстановки в «Соседе» пронизывает как «зари румяный полусвет» гуманнейшие чувства человеческой близости, внутренней солидарности людей перед лицом враждебных человеку социальных сил. Когда-то, в первой юности, поэт был озабочен поисками единственной, избранной «души родной». В 1832 г. он писал:

Мы случайно сведены судьбою,
Мы себя нашли один в другом,
И душа сдружилася с душою,
Хоть пути не кончить им вдвоем.
Будь, о будь моими небесами,
Будь товарищ грозных бурь моих... (II, 38)

И вот теперь поэт занимает другой «товарищ», с которым они случайно сведены судьбой в их страдании под общим игом грубой самовластной силы («люблю тебя... товарищ мой случайный» и т. д.). Всем существом своим лирический герой «Соседа» стремится преодолеть воздвигнутую между ним и

к нему чувством глубокой симпатии, внутреннего родства, несмотря на их социальную отгороженность. Герой говорит, что именно в такие мгновения его мятежная душа «полна таинственной отрады» (I, 315). Здесь, как и в «Ниве», подчеркивается душевная умиротворенность героя («таинственная отрада») и в то же время ее преходящий характер, мгновенность («и в этот миг»), неизменность бунтарского, «тревожного» настроения его души («душа моя мятежная»). Заканчивается стихотворение весьма многозначительно: И мнится мне, что мы друг друга понимаем, Что я и бедный мой сосед, Под бременем одним страдая, увядаем, Что мы знакомы с давних лет.

соседом «стену» разъединяющих их духовных и социальных отношений. Ранний «Сосед» дает возможность предполагать и в герое более позднего стихотворения «бедного» соседа, как олицетворения демократических низов, в конечном счете изнывающего под игом самовластья народа. Как и в «Ниве», лирический герой «Соседа» жаждет слиянности, но уже социально-духовной, человеческой. В «Ниве» он зачарованно слушает волшебную сагу студеного ручья, преображающую его смятенную душу. В «Соседе» он так же зачарованно внимает «напевам» безвестного, но внутренне близкого ему «случайного товарища».

Перекличка между «Нивой» и «Соседом» не ограничивается смысловым подтекстом, она пунктирно обозначена и в тексте. Вторая и третья строфы «Соседа» в известной мере повторяют ритмико-синтаксическую конструкцию периода «Нивы», заключенного между союзом «когда» и союзным словом «тогда».

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...

Эти «льющиеся» звуки оказывают такое же благодатное воздействие на душу поэта, как безумолчно льющаяся струя «студеного ручья». На какой-то миг поэт обретает и здесь гармонию и полноту жизни.

И лучших лет надежды и любовь
В груди моей все 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. (II, 91)

Улавливается в этих двух стихотворениях и лексико-семантическая перекличка. «З а р и р у м я н ы й полусвет» корреспондирует со стихом из «Нивы»: «Р у м я н ы м в е ч е р о м и л ь у т р а в ч а с з л а т о й»; оборот «...полусвет В окно

тюрьмы... привет мне... посылает» заставляет вспомнить ландыш серебристый, который, как говорит поэт, «мне... приветливо кивает головой»; наконец, «тогда чело склонив к сырой стене» соприкасается лексико-синтаксически с «тогда расходятся морщины на челе».

Все эти наблюдения говорят о неразрывной связи в поэзии Лермонтова темы «природы» и «общества», о социальной и остро конфликтной природе лермонтовской «Нивы».

Не является чем-то неожиданным и случайным сложная ритмико-интонационная и синтаксическая конструкция «Нивы», представляющая собой развернутый период с анафорическими союзами. Уже в самых ранних своих поэтических опытах Лермонтов широко использовал подобные конструкции как средство усиления эмоциональной напряженности, передачи постепенного ее нарастания. В раннем тяготении к этой «форме» проявилась глубоко содержательная особенность лермонтовской поэзии, с самого начала складывавшейся как «поэзия мысли», с другой стороны, здесь отразилось тяготение поэта к ораторским приемам поэта-трибуна, поэта-пророка.

Образец раннего обращения Лермонтова к сложному словесному периоду находим уже в «Молитве» (1829). «Не обвиняй меня, всесильный, И не карай меня, молю», — обращается он к богу, и далее следует 6 придаточных предложений, начинающихся одним и тем же: «за то, что...» (I, 73). Как развернутый период построено стихотворение «1831-го января». Если в «Ниве» за временным успокоением и чувством гармонии между человеком и природой ощущаются грозные диссонансы человеческой жизни, то в стихотворении «1831-го января» за бескомпромиссным отрицанием «бытия земного», «Где носит все печать проклятья, Где полны ядом все объятья», не менее ощутимо проглядывает жажда идеала и гармонии.

В стихотворении «Арфа» (1830—1831) мы впервые встречаемся с развернутым синтаксическим периодом, предвосхищающим конструкцию «Нивы»: «когда... когда... когда... тогда» (I, 270). По содержанию оно мало чем напоминает «Ниву». Нет еще в «Арфе» и слияния синтаксиса и строфики в стройное соразмерное целое, наблюдаемого в «Ниве». Но в «Арфе» вместе с тем уже звучит мотив будущего слияния человека с природой, пусть даже после смерти («Когда зеленый дерн мой скроет прах») — слияния, которого так не хватает человеку при жизни.

Несколько ближе к «Ниве» стоит «Вечер» 1830—1831 гг., точнее, его начало.

Когда садится алый день
За синий край земли,
Когда туман встает, и тень
Скрывает все вдали,
Тогда я мыслю в тишине
Про вечность и любовь... (I, 308)

Но пока юный поэт спешит разъяснить, что эти раздумья отнюдь не приносят ему прочного успокоения, потому что вслед за ними «чей-то голос» шепчет ему: «Не будешь счастлив вновь». Счастья «на земле» по-прежнему нет. Поэт обращает взоры к богу: «И я гляжу на небеса...» Но и там он не находит утешения.

«Души тревога», о которой говорится в «Ниве», стремление хотя бы на миг заглушить ее постоянно ощущаются в ранних стихах Лермонтова. В послании «К Су<шковой>» поэт говорит о своем желании «блеском этих чудных глаз души тревогу усмирить» (I, 129. Ср. «Тогда смиряется души моей тревога»). Что же касается минутных проблесков покоя и умиротворения, подобных запечатленным в «Ниве», то об их временном, непрочном характере поэт со всей определенностью высказывался в раннем стихотворении «К себе» (1830—1831).

...мой теперешний покой
Лишь глас залетный херувима
Над сонной демонов толпой. (I, 302)

В юношеской лирике Лермонтова есть стихотворение, являющееся как бы поэтическим «даггеротипом», своеобразным негативом, по отношению к которому стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» может быть уподоблено великолепно сделанному «позитиву». Я имею в виду послание «К кн. Л. Г<орчаков>ой» (1831). Если «Нива» раскрывает один из редких моментов гармонического слияния страдающей души поэта с вечно юной и прекрасной природой, то в стихотворении «К кн. Л. Г<орчаков>ой» запечатлен непрерывно длящийся конфликт между поэтом и обществом. Поэтические «света» и «тени» в этих стихотворениях противоположны, но контуры изображения совпадают, поскольку оба поэтических «снимка» отображают один объект — трагическую личность поэта в ее отношении к неустроенному человеческому миру. В «Ниве» в качестве главной стороны этого

отношения выступает тема «человек и природа»; в послании к Л. Горчаковой — «человек и светское общество». Соответственно меняются и «пейзажи» — картины природы в одном случае и картины светской жизни — в другом. Что же касается композиционных и интонационно-синтаксических «контуров», то они во многом совпадают. Итак, задолго до «Нивы» поэт писал:

Когда ты холодно внимаешь
Расскажам горести чужой
И недоверчиво качаешь
Своей головкой молодой,
Когда блестящие наряды
Безумно радуют тебя
Иль от ребяческой досады
Душа волнуется твоя,
Когда я вижу, вижу ясно,
Что для тебя в семнадцать лет
Все привлекательно, прекрасно,
Все — даже люди, жизнь и свет,
Тогда измучен вспоминаю
Я говорю душе своей:
Счастлив, кто мог земным желаньям
Отдать себя во цвете дней! (I, 223)

Здесь предугадываются многие элементы содержания и поэтики «Нивы», хотя, как сказано, эти «соответствия» носят негативный, контрастный характер. Пейзаж, картины природы в «Ниве» постепенно приводят поэта к минутному успокоению, к вере в возможность «счастья на земле». «Пейзаж» светской жизни с «произрастающими» на ее почве интересами, стремлениями, идеалами лишает поэта всякой надежды на земное счастье в окружении подобного общества. Счастлив лишь тот, кто самозабвенно отдается этим пустым и мелким желаньям и идеалам; поэт исключает себя из их числа.

Между «пейзажами» сравниваемых стихотворений имеются характерные антитетические соответствия. Стихи из первой строфы юношеского послания, характеризующие атмосферу отчужденности и недоверия, «И недоверчиво качаешь своей головкой молодой», контрастно противостоят строчкам из «Нивы»: «...мне ландыш серебристый приветливо кивает головой». Стих «Когда волнуется желтеющая нива» открывает собою картину полноты и богатства естественной жизни природы; стих «Душа волнуется твоя» подытоживает картину пустоты блестящей светской

жизни, ничтожных и мелких причин, приводящих в волнение душу цветущей светской красавицы. В четвертой строфе того и другого стихотворения поэт обращается к своей душе, к ее глубинным процессам, вызываемым общением со столь противоположными мирами.

Разумеется, много можно сказать и об отличии юношеского произведения от одного из шедевров зрелой лирики поэта. Различен уровень мастерства. В первом больше рассудочности, романтической декларативности, меньше образности. Стихотворение «К кн. Л. Г<орчаков>ой» уступает «Ниве» и в композиционной стройности: заключительная его часть после итогового «тогда» растягивается на три строфы (мною процитирована первая из них), вместо одной удивительно «концентрированной» в «Ниве». Однако внутренняя связь между этими стихотворениями несомненна — и по смыслу, и по контурам изображения.

За год, за два до создания «Нивы» Лермонтов пишет оставшееся незавершенным стихотворение «Когда надежде недоступный»²⁵. Помимо знакомой нам конструкции периода «когда... когда... тогда», в нем есть отдельные моменты, сближающие его с «Нивой», хотя оно более философично, менее картинно-образно. В черновых его вариантах проскальзывают мотивы природной гармонии («Когда природы голос ясный...»), конфликта с небесами («Тогда с молитвой безрассудной я обратился к небесам...»), который, очевидно, должен был вылиться в богоборческий диалог с небесами, откуда поэту прозвучал «голос чудный»:

«Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь как другие хладнокровен,
Будь как другие терпелив». (II, 225)

Вопрос «всевышнего»: «Ты жить устал?» отражает состояние поэта, но не полностью. Подлинная его суть раскрыта в словах Белинского, сказанных по поводу «Благодарности» и «Нивы» одновременно: в них «сердце просит покоя и отдыха, хотя и не может жить без волнения и движения...» (IV, 532). С наибольшей силой и полнотой это состояние поэта, запечатленное и в «Ниве», отразилось в одном из самых

²⁵ Стихотворение относят к написанным в неизвестные годы. Его автограф находится в тетради «Лекции по географии», где имеются и черновые наброски поэмы «Сашка», датируемой большинством современных исследователей 1835—1836 гг. (См.: ГПБ. Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 34, лл. 58 об. — 59).

последних стихотворений Лермонтова — «Выйду один я на дорогу».

Созданию «Нивы», как и множества других произведений Лермонтова, предшествовала огромная, многосторонняя подготовительная работа, в том числе и по выработке, шлифовке чисто лермонтовских поэтических формул. Делалось это, как правило, стихийно, в непрерывной работе его творческой мысли по художественному освоению мира, и тем не менее удивительно целенаправленно.

Приведу несколько примеров частных «поэтических заготовок» к «Ниве». В романе «Вадим» в одном из пейзажных описаний есть такое место: «По обеим сторонам дороги начинали желтеть молодые нивы... они волновались от легчайшего дуновения ветра... а напротив возвышался... лес» (VI, 82). Здесь сконцентрированы детали начальной картины из «Нивы» («Когда волнуется желтеющая нива...», II, 92). Стихи из поэмы «Аул Бастунджи» «Как нежный плод румяный, золотой, Обрызганный душистою росой» (III, 249) прямо ведут нас к строчкам из «Нивы»: «Когда росой обрызганный душистой, Румяным вечером иль утра в час златой...». Много соответствий находится образу «студеного ключа» из «Нивы» (см.: «...ключ студеной... струей гремучей прыгает сверкая», IV, 95; «По камням прыгали, шумели Ключи студеною волной», IV, 197, и др.). Знаменитый стих из заключительной строфы «Тогда расходятся морщины на челе» также вырастает из предшествующего поэтического материала: «Ты с беспокойного чела Морщины ранние сгоняла...» (V, 9); «...грусть — жестокий властелин, С чела не сгладил он морщин» (III, 197); последние два стиха «И счастье я могу постигнуть на земле, И в небесах я вижу бога...» почти полностью вырастают из слов Вадима, обращенных к Ольге в один из немногих моментов просветления его «демонической» души: «Друг мой, Ольга, есть бог на небесах, есть на земле счастье» (VI, 47).

Таким образом, сопоставив «Ниву» с тем, что ей предшествовало, мы видим, как постепенно складывались, вызревали поэтические зерна, из которых выросло это стихотворение, глубоко лермонтовское и по содержанию, и по форме. Вот почему потребовалось так мало времени поэту на непосредственный акт его написания в самых неблагоприятных условиях — под арестом, на клочке оберточной бумаги, «с по-

мощью вина, печной сажи и спички». Единичный творческий акт оказывается неразрывно связанным с процессом всего творчества как единой художественной системы.

Изучение творческой предыстории лермонтовских шедевров наглядно показывает связь особенностей психологии его творчества и поэтики.

2. ДИНАМИКА ТВОРЧЕСКИХ КОНСТАНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ ЛЕРМОНТОВА

О «самоповторениях» Лермонтова писалось много и по-разному. Они истолковывались и как «самоплагиаты» поэта, и как соотношение черновых, не предназначавшихся для печати вариантов и окончательных, беловых текстов, и как поэтические «общие места», «клише», которые поэт заготавливал без мысли об определенном контексте, а затем стремился «пристроить» то в одно, то в другое произведение. и т. д. Порою в этих трактовках схватывались существенные моменты творческого процесса Лермонтова, порою они уходили совершенно в сторону от его подлинного своеобразия.

Одной из первых попыталась определить отличительные особенности творческого процесса Лермонтова Е. П. Ростопчина. В известных воспоминаниях о нем, включенных в письмо поэтессы к А. Дюма, она отмечала: «Лермонтов ищет, сочиняет, улаживает; разум, вкус, искусство указывают ему на средство округлить фразу, усовершенствовать стих; но первоначальная мысль постоянно не имеет полноты, неопределенна и колеблется; даже и теперь в полном собрании его сочинений попадает тот же стих, та же строфа, та же идея, вставленная в совершенно разных пьесах... Лермонтов набрасывал на бумагу стих или два, пришедшие в голову, не зная сам, что он с ними сделает, а потом включал их в то или другое стихотворение, к которому, как ему казалось, они подходят»²⁶.

Мнение Е. П. Ростопчиной характерно; она в чем-то близка к истине, и все же эту истину искажает. Это искажение достигает наибольших размеров при формально-структурном подходе к творческому процессу. Это и понятно, ибо при таком подходе психология творчества и творца сознательно игнорируется, остаются голые «конструкты», никак не связанные с конкретным идейно-художественным, лично-

²⁶ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 289.

стным содержанием. Эта тенденция проявилась уже в работе В. М. Фишера, в целом интересной, но во многом предвосхищавшей отдельные положения и приемы русской формальной школы. Процесс лермонтовского творчества он характеризовал так: «... у него наготове детали — речения, эпитеты, антитезы; вопрос в том, куда их пристроить»²⁷.

Последовательное развитие эта точка зрения получила в работах Б. М. Эйхенбаума, написанных с позиций формальной школы. Говоря о лермонтовских повторениях, ученый делает заключение: «Как видим, они, действительно, представляют собой чисто-стилистические клише, не связанные с материалом одной определенной вещи и потому блуждающие по разным произведениям. Отказываясь от старых вещей, изобретая новые ситуации и темы, Лермонтов тщательно сохраняет эти элементы, перенося их из одной вещи в другую и соединяя вместе. <...> Главная его работа направлена на сплачивание, на мотивированное соединение заготовленного материала — лирических формул, сравнений, риторических сентенций и т. д.»²⁸.

Именно к таким выводам с неизбежностью приводит рассмотрение творческого процесса как безличностного, независимого от психологии творца. Между тем Лермонтов в процессе творчества не просто вынашивал отдельные образы, темы, мотивы, эпитеты, речения, рифмы, — он настойчиво и непрерывно строил свою художественную модель мира, с одной стороны, углубляя и совершенствуя ее, приближая ее к реальному образцу, с другой — углубляя свои идеалы, оценок, насыщая эту модель «лермонтовским элементом».

Все эти «постоянные» лермонтовские поэтические формулы, эпитеты, сравнения не просто «чисто-стилистические клише», а глубоко содержательные художественные «атомы», «клеточки», «кирпичики», из которых строится поэтическая вселенная поэта, возводятся художественные здания его произведений. Различные комбинации этих «атомов» и «кирпичиков» не формальное конструирование художественной вещи, а прежде всего содержательное моделирование эстетически осваиваемой действительности; это, по выражению Белинского, «особый и целый мир творчества» (VII, 315).

²⁷ В. М. Фишер. Поэтика Лермонтова. В сб.: «Венок М. Ю. Лермонтову», стр. 198—199.

²⁸ Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, стр. 74.

Вл. Архипов — исследователь, далекий от каких бы то ни было формалистических тенденций, известную повторяемость в творчестве Лермонтова образов, мотивов, эпитетов и пр. ставит в зависимость от характера конфликта поэта с обществом, подчеркивая его постоянство и напряженность. «Это конфликт без протекания во времени и без расширения в пространстве», — утверждает исследователь. Вывод же делается такой: «Неразвивающийся характер политического конфликта нашел свое отражение в творчестве поэта и в том, что Лермонтов постоянно в зрелую пору возвращался к своим ранним героям и переносил их в позднейшие произведения»²⁹. Отрицая какое бы то ни было развитие конфликта Лермонтова с обществом, Вл. Архипов сводит эволюцию поэта лишь к совершенствованию «поэтической формы, в чем Лермонтов сделал гигантские шаги»³⁰.

Таким образом, исследователь, активно выступающий против формализма, неожиданно приходит к утверждению независимости формы от содержания. Несомненно все же, что конфликт развивался, как все в жизни; углублялось и его понимание поэтом; следовательно, становилось более глубоким, содержательным его художественное отображение. Единство постоянства и развития личности поэта, его конфликта с обществом и явилось главной причиной постоянства, повторяемости основных компонентов его творчества и в то же время их подвижности, непрерывного развития.

Известная повторяемость элементов творчества необходимо существует в художественной системе любого писателя, любого художника — именно потому, что это строго упорядоченная система, а не конгломерат случайных образов, тем, мотивов, приемов и форм. В конечном итоге каждая художественная система как модель мира отражает так или иначе закономерности этого мира, в котором повторяемость есть форма обнаружения законов действительности. «...Подметить повторяемость и правильность и обобщить...» — в этом, считал В. И. Ленин, основа научного подхода к многообразным явлениям и фактам действительности, именно такой подход и делает возможным «перейти от описания... явлений к строго научному анализу их...»³¹.

²⁹ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 17.

³⁰ Там же.

³¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 137.

Сущность и формы повторяемости у каждого писателя всегда своеобразны, у одного они ближе к поверхности, различимы «невооруженным глазом», у другого более трудно улавливаемы. Бросающиеся в глаза «повторяемости» чаще всего соблазняют на их эмпирическое коллекционирование, что можно было наблюдать в дореволюционном лермонтоведении. Грешило этим и связанное с дореволюционной академической наукой пушкиноведение 20-х годов. О различных проявлениях и формах повторяемости в творчестве Пушкина писали М. Гершензон, М. Гофман, А. Искоз, В. Ходасевич и др. Наряду с эмпиризмом в этих работах давал себя знать и «наивный биографизм» и другие методологические недостатки. Однако было в этих работах и ценное — большой фактический материал, некоторые, не всегда реализовавшиеся принципиально верные установки.

Один из этих авторов писал: «Всем, кто хорошо читал Пушкина, известно обилие самоповторений в его стихах и прозе. Повторяются темы, приемы, образы, мысли, сопоставления, звуковые и ритмические ряды, эпитеты, рифмы и т. д. <...> Самоповторения у художника не случайны, не могут быть случайны. Каждое скрытое пристрастие, — к теме, к примеру, к образу, даже к слову, — лишняя черта в образе самого художника... В сущности и здесь, как в точной науке, только повторность явления предохраняет от риска принять случайное за типичное»³².

Следует сказать, что исследование В. Ходасевича грешит всеми отмеченными выше недостатками. Так, например, в большой группе произведений с повторяющимися мотивами он видит всего-навсего отражение истории любовных отношений Пушкина с крепостной, отодвигая на задний план огромное идейно-художественное содержание этих произведений. Однако некоторые недостаточно реализованные теоретические посылки, из которых исходил автор, задумывая свое исследование, верны. Так, В. Ходасевич писал: «Изучение автореминисценций может оказаться полезным в разных областях пушкиноведения, в изучении пушкинской поэтики, стилистики, биографии, в вопросах об авторстве пьес, даже в датировке их. Но всего более дает оно тому, кто интересуется психологией пушкинского творчества»³³.

В настоящее время все чаще появляются работы, в кото-

³² В. Ходасевич. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924; стр. 3.

³³ Там же.

рых с иных, современных методологических позиций советского литературоведения ставятся вопросы о самоповторениях в творчестве Пушкина. В частности, представляет большой интерес статья В. Н. Турбина об образах самозванцев у Пушкина. В ней наряду с богатством конкретного материала и свежестью подхода к нему принципиально важна и верна мысль автора: «...творчество художника регулярно, системно, а обнаружение системности в поэзии вовсе не ущемляет ни ее живости, ни ее многообразия»³⁴.

В лермонтоведении накоплен большой материал о повторяющихся компонентах лермонтовского творчества, однако, как правило, этот материал не связывался с основами художественной системы и философско-эстетического отношения поэта к действительности. Представляется важным продолжить наметившиеся в этом плане попытки классификации лермонтовских героев, изучения их типологии и конкретных модификаций³⁵. То же самое следует сказать и о лермонтовских повторяющихся темах, мотивах, сюжетах, конфликтах, поэтических формулах и фразеологизмах, эпитетах, рифмах и т. п.. Повторяемость их должна быть осмыслена в связи с особенностями художественного мышления поэта.

Возьмем простейшую деталь. У Лермонтова часто повторяется вопрос «зачем?». Пожалуй, ни у одного из русских поэтов он не появляется так «регулярно», так неотвязно, причем в самых различных контекстах и ситуациях, в устах самых разных героев, но чаще всего его можно слышать от самого поэта или от героев, наиболее близких к нему. Здесь нет возможности привести все эти бесчисленные «зачем». Посмотрим хотя бы на некоторые из них. Весьма характерно, что в одном из произведений поэт как бы приоткрывает завесу над самыми ранними личностными истоками своего «зачем». В «Странном человеке», драме во многом автобиографической, старая няня говорит о герое: «Еще помню, как его на руках таскала. То-то был любопытный; что ни увидит, все зачем?..» (V, 219). Но лермонтовское «зачем» очень скоро перестает быть выражением естественного в ребенке, а затем и во взрослом человеке чувства любознательности. В этом вопросе начинает звучать определенный философ-

³⁴ В. Н. Турбин. Характеры самозванцев в творчестве А. С. Пушкина. «Науч. докл. высшей школы. Филол. науки», 1968, № 6, стр. 95.

³⁵ См.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964. стр. 78—79 и др.

ский подтекст. Уже в стихотворении «1830. Майя. 16 число» поэт писал:

Боюсь не смерти я. О нет!
Боюсь исчезнуть совершенно.
Хочу, чтоб труд мой вдохновенный
Когда-нибудь увидел свет;
Хочу — и снова затрудненья!
Зачем?.. (I, 132)

«Зачем» в данном случае, как и во многих других, — суровая, беспощадная самопроверка своих побуждений, желаний, идеалов, конечных целей. С самого себя поэт переносит это стремление во вне, что приводит его к бесстрашной, порою дерзкой проверке всех ценностей мира. Он не боится задавать этот вопрос самому творцу. В «Испанцах» мы читаем: «Для чего ж он (бог. — Б. У.) дал нам душу? Зачем способность дал любить, страдать?..» (V, 85). Фернандо после убийства Эмилии, обращаясь к небу, восклицает в отчаянии: «Зачем же небо довело меня до этого? Бог знал заранее все: Зачем же он не удержал судьбы?..» (V, 123). Герои Лермонтова своим вопросом все чаще предъявляют счет богу и созданному им жестокому миропорядку, подвергая сомнению не только его благость, но и всемогущество. «Но если он точно всемогущ, — говорит Юрий Волин, — зачем не препятствует ужасному преступлению, самоубийству; зачем не удержал удара людей от моего сердца?.. Зачем хотел он моего рожденья, зная про мою гибель?.. где его воля, когда по моему хотенью я могу умереть или жить?» (V, 200). Ему вторит демонический Азраил: «...всесильный бог, Ты знать про будущее мог, Зачем же сотворил меня?.. Душой бессмертной, может быть, Зачем меня ты одарил? Зачем я верил и любил?» (III, 129).

Особая и, может быть, наиболее важная группа «зачем» связана у Лермонтова с обществом, человеческими отношениями. Этот вопрос задается в одном из самых ранних стихотворений «Наполеон» (1829): «Зачем он так за славою гонялся?.. Зачем шутил граждан спокойных кровью?» (I, 46). Серию «зачем» поэт обращает не столько к погибшему Пушкину, сколько к погубившему его обществу: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной Вступил он в этот свет завистливый и душный?.. Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, Зачем поверил он словам и ласкам ложным?..» (II, 85). Задаёт этот вопрос не раз Мцыри: «Старик! я слышал много раз, Что ты меня от смерти спас —

Зачем?..» (IV, 151). Оглядываясь на свою короткую жизнь, он говорит: «Терпел, томился и страдал, И все зачем?..» (IV, 165).

И наконец, в одном из последних стихотворений, лермонтовское «зачем» достигает огромной обобщающей силы, наполняется глубочайшим социально-философским и художественно-эстетическим содержанием. Изобразив в «Валерике» жестокую и бесчеловечную войну, которую вело царское самодержавие против народов Кавказа, поэт пишет свои знаменитые строчки:

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

Этот многократно повторяющийся не только в юношеских, но и в зрелых произведениях Лермонтова вопрос (тут уж не отнесешь это «самоповторение» за счет «черновиков», не предназначавшихся самим писателем к опубликованию), этот главный вопрос поэта отражал коренную черту его времени — эпохи переоценки всех ценностей после страшной катастрофы 14 декабря 1825 г., эпохи, не принимавшей больше ничего на веру, эпохи сомнения и отрицания, эпохи поисков новых, несомненных ценностей. Лермонтовское «зачем» — это прежде всего поиск самим поэтом большой, выдерживающей все испытания цели в жизни. Его набатное «зачем» — зывание к современникам о необходимости такой цели для всех. Лермонтовское «зачем» — это выражение бесстрашия ищущей человеческой мысли, свободной от всяких пут и догм. Это лермонтовское «зачем» как эстафета было подхвачено самыми выдающимися русскими писателями 2-й половины XIX в., и прежде всего Ф. Достоевским и Л. Толстым.

Сопоставление лермонтовских повторяющихся образов (не только героев-персонажей) свидетельствует об их особом для поэта внутреннем значении как неких философско-эстетических констант, опор, на которых зиждется его художественная модель мира. Каждый такой образ имеет всегда какой-то конкретный, локальный смысл, зависящий от контекста произведения, но наряду с этим он обладает еще, так сказать, сверхзначением, особым «метасмыслом», выводящим его за пределы отдельного произведения и делающим элементом всей художественной системы писателя. Уяснение

«метасмысла» такого постоянного лермонтовского образа способствует проникновению в «подтекст» произведения, в глубинные пласты его идейно-художественного содержания.

Остановимся на одной из баллад Лермонтова зрелой поры, на его «Трех пальмах» (1839). Смысл этого «восточного сказания» (такой подзаголовок дал балладе поэт) и ясен и загадочен, как всегда почти у Лермонтова. Белинский, одним из первых откликнувшийся на стихотворение, писал о нем: «Три пальмы» дышат энойной природою Востока, переносят нас на песчаные пустыни Аравии, на ее цветущие оазисы. Мысль поэта ярко выделяется, — и он поступил с нею как истинный поэт, не заключив своей пьесы нравственной сентенциею. Сама эта мысль могла быть опоэтизирована только своим восточным колоритом... иначе она была бы детскою мыслию. Пластицизм и рельефность образов, выпуклость форм и яркий блеск восточных красок — сливает в этой пьесе поэзию с живописью...» (IV, 534). Прочитывая отрывок из баллады, критик заключил: «Нечего хвалить такие стихи — они говорят сами за себя и выше всяких похвал» (IV, 535). Все это бесспорно, но «мысль» баллады, нужно признаться, осталась Белинским не расшифрованной: то ли в самом деле критик думал, что она и без того «ярко выдается» в стихотворении, то ли потому, что мысль эта не могла быть «во всеуслышание» высказана по причинам цензурным или иного порядка...

Обратимся к одной из последних оценок «Трех пальм» в наши дни. В яркой, свежо написанной книжке С. Наровчатова о лирике Лермонтова, содержащей массу тонких наблюдений о стихотворениях поэта, помещенных в его прижизненном сборнике, автор, касаясь «Трех пальм», ограничился выражением своего восхищения живописным мастерством поэта. «Перечитывая «Три пальмы», — пишет он, — я вновь вспомнил, что Лермонтов, кроме всего, был талантливым живописцем». Прочитывая несколько отрывков, С. Наровчатов замечает: «Эти стихи — наглядный урок поэтической живописи...»³⁶.

А что же говорилось о «Трех пальмах» в промежутке, так сказать, от Белинского до Наровчатова? Выделю наиболее характерное. Многие дореволюционные исследователи указывали на связь «Трех пальм» с «Подражаниями корану» Пушкина, с IX из них: «И путник усталый на бога роптал...»

³⁶ С. Наровчатов. Лирика Лермонтова. Заметки поэта, изд. 2, М., 1970, стр. 87, 88.

Наиболее обстоятельно эта связь была рассмотрена Н. Ф. Сумцовым, который, отмечая известное сходство лермонтовского и пушкинского стихотворений, подчеркнул и их принципиальное различие, явно не одобряя при этом лермонтовскую трактовку темы: «Стихотворение Пушкина исполнено любви и всепрощения. В основании стихотворения Лермонтова лежит непривлекательный односторонний пессимизм. У Пушкина главная идея — милосердие бога, у Лермонтова — неблагодарность и жестокость человека»³⁷.

Эта «мысль» получила свое развитие с некоторыми вариациями в ряде работ. В. Ф. Саводник, например, утверждал, что «человек чаще всего выступает разрушителем: где он проходит, он повсюду оставляет за собой следы вандализма...». Таково, полагал исследователь, и «глубоко безотрадное, пессимическое содержание столь излюбленной всеми хрестоматиями поэмы Лермонтова «Три пальмы»³⁸. Еще с большей последовательностью развил мысль Н. Ф. Сумцова Л. П. Семенов. «Цветущей роскошной природе, манящей на отдых, — писал он, — противопоставляется человек-хищник <...> гордые пальмы возроптали на небо... Поэт сам не раз роптал, сетуя на свою судьбу... понесли тяжелую кару и пальмы, ибо, по воззрению поэта (?), на небо нельзя роптать даже тогда, если тобой руководит желание добра...»³⁹.

Вполне очевидна несостоятельность заключительной части трактовки Л. Семенова. Что касается противопоставленности в балладе природы и человека, с его подчас хищническим к ней отношением, то эта мысль в своей основе верна, если не сводить к ней все многообразие содержания лермонтовской баллады. Как обычно у Лермонтова, центральное место в ней занимают проблемы чисто человеческие. Три гордые пальмы олицетворяют собою не только красоту природы. Это символ юных существ, полных жизненных сил и благих порывов, жаждущих послужить людям, принести пользу человечеству. После долгих лет томительного ожидания счастье как будто им улыбнулось. Но тем трагичнее оказывается конечный исход — неожиданная гибель, смерть вместо бла-

³⁷ Н. Ф. Сумцов. О влиянии Пушкина на Лермонтова. В кн.: Н. Ф. Сумцов. А. С. Пушкин. Харьков, 1900, стр. 323. Ср.: Б. В. Нейман. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914, стр. 107—109.

³⁸ В. Ф. Саводник. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова; Тютчева. М., 1911, стр. 129.

³⁹ Леонид Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914, стр. 148—149.

годарности за содеянное добро, за бескорыстную самоотдачу.

О сугубо человеческом содержании трагедии гордых пальм говорит известный параллелизм ситуаций, который мы наблюдаем при сравнении «Трех пальм» с такими центральными произведениями Лермонтова, как «Демон», «Мцыри», «Герой нашего времени». Для судьбы большинства героев писателя характерно чередование долгого «невезения» с мгновением удачи и счастья, которое завершается полным крушением и катастрофой. Так было с Демоном, Мцыри, Вуличем, Печориным... Душа лермонтовского героя открыта поначалу всему миру, стремится навстречу добру и счастью, а встречает зло, обман, неблагодарность — людей, судьбы, бога (вспомним слова из исповеди Печорина: «Я был готов любить весь мир, меня никто не понял» и т. д., VI, 297). Три пальмы, едва дождавшись «жизни новой», преодолев, наконец, бесплодность, бесцельность своего одинокого существования, тут же гибнут жертвой ничем не оправданной бессмысленной жестокости.

Человеческое, социальное прежде всего, содержание трагедии трех пальм вскрывается общностью ряда мотивов баллады и некоторых других стихотворений Лермонтова. «На то ль мы родились, чтоб здесь увядать? Без пользы в пустыне росли и цвели мы» (II, 124), — говорят ропщущие на бога пальмы. Им вторит лирический герой поэта: «Желанья!.. что пользы напрасно и вечно желать?..» (II, 138). В черновом варианте «Памяти А. И. О<доевско>го» находим такие строчки: «Но он погиб без пользы, в цвете дней» (II, 281) — это не в меньшей мере относится и к гордым пальмам.

Особенно же важным для понимания внутреннего смысла «Трех пальм» представляется образ пустыни. Это, с одной стороны, очень конкретный, со многими географическими и этнографическими приметами образ «аравийской пустыни», представляющей собою непосредственное место действия, развертывающегося в балладе. Красочность, живописность этого образа отмечают все. Но этот образ, накрепко «привязанный» к балладе, несет в себе и черты образа-константы, имеющего свои параллели во многих произведениях поэта. Их сопоставление вскрывает дополнительное сверхзначение образа пустыни в «Трех пальмах», социально-философские, символические оттенки его конкретного смысла.

В «Вадиме» герой, обращаясь к Ольге, говорит о значении ее появления в окружающей их человеческой «пустыне»;

«...я здесь один среди получеловеков, и вдруг в пустыне явился мне ангел...» (VI, 42). Другой несколько оттенок имеет образ пустыни в незаконченной поэме «Моряк»:

...ужели был смешней
Я тех неопытных людей,
Которые в пустыне света
Блуждая, думают найти
Любовь и дружбу на пути? (III, 151)

Этот же образ находим в более зрелой поэме «Сашка»: «...и в пустыне света На дружный зов не встретил он ответа» (IV, 68). Образ пустыни предстает у Лермонтова и в его предельно обобщенном, символическом значении как «пустыня мира» (см. в «Демоне», IV, 184, 204), в которую брошен человек. Но гораздо чаще образ пустыни наполняется у него социально-историческим содержанием, обобщенно отражающим бесчеловечный характер современного ему общества. Свое наиболее яркое выражение этот константный образ получил в «Благодарности», где поэт «благодарит» бога «за все, чем в жизни» он «обманут был», в том числе и «За жар души, растроченный в пустыне» (II, 159). Социальное содержание подтекстового значения образа пустыни в «Трех пальмах» раскрывается и такого рода соответствиями. Стихи из баллады «Без пользы в пустыне росли и цвели мы, Колелемы вихрем и зноем палимы» перекликаются с характеристикой лирического героя поэта, душа которого увяла «под солнцем знойным бытия» (II, 109). Нечего и говорить, насколько «человечен» ропот пальм на бога. В концовке «Демона» «безропотность» природы противопоставляется «вечному ропоту человека» (IV, 218).

Наконец, композиционное обрамление баллады, начинающейся и заканчивающейся описанием сыпучих песков аравийской пустыни, в итоге засыпающих живительный родник, тоже принадлежит к константным явлениям лермонтовской поэтики, имеющим свой устойчивый социально-философский смысл. «Пустыня мира» окружает Демона в начале и в конце поэмы; Мцыри тщетно рвется из монастыря-тюрьмы, из нее он бежит, к ней же и приходит; в рамках «крепость — крепость» разворачивается повествование о тщетно рвущемся к свободной жизни Печорине. Не эту ли «кольцевую» композицию «Трех пальм» имел в виду Белинский, когда писал: «Да, наше поколение — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли»

(XI, 528)? Тем более что в другом месте он прямо говорит об «аравийской пустыне», изображенной в балладе Лермонтова: «Царство истины есть обетованная земля, а путь к ней — аравийская пустыня» (IV, 236). Все это подкрепляет предположение об остро социальном прочтении Белинским подтекста философско-символической баллады Лермонтова, на который он мог только намекнуть в своей статье о стихотворениях Лермонтова.

Особую тему представляет своеобразная типология у Лермонтова сюжетных ситуаций. Здесь я вынужден ограничиться несколькими иллюстрациями, сопоставив отдельные сюжетные моменты из раннего «Вадима» с материалом более зрелых произведений Лермонтова. Так, история отношений Юрия в первую пору его юности с дворовой девушкой Анюткой (VI, 85—86) во многом предвосхищает описание подобных же отношений героя «Сашки» с крепостной Марфушей (IV, 76—83). То, что намечено пунктирно в «Вадиме», получило детальное социально-психологическое раскрытие в «Сашке». Во многом аналогичную переключку имеет другой эпизод из жизни Юрия, его роман с прекрасной пленницей Зарой, и история, послужившая основой повести «Бэла». «Но кто эта пленница, — читаем мы в юношеском романе писателя, — которую так бережливо скрывает он в шатре своем от взоров товарищей, любопытных и нескромных? кто она!.. Он нашел ее полуживую, под пылающими угольями разрушенной хижины; неизъяснимая жалость зашевелилась в глубине души его, и он поднял Зару, — и с этих пор она жила в его палатке, незрима и прекрасна как ангел...» (VI, 87).

Наибольший интерес представляет эпизод в «Вадиме», в котором Юрий, отчаявшись в возможности добиться любви Ольги, испытывает последнее средство: «...после долгой душевной борьбы он решился вытребовать у нее полного признанья... или получить совершенный отказ!» (VI, 44). Очень многое в этом эпизоде заставляет вспомнить известную сцену между Печорным и Бэлой. Вот как описывает эту сцену автор в «Вадиме»: «Наконец он обернулся и сказал:

— Я ошибался, признаюсь в том откровенно, я ошибался... теперь, теперь все прошло. <...>Ольга прощай... я умер для тебя.

И он сделал шаг, чтобы выйти, кидая на нее взор, свинцовый, отчаянный взор... горькое негодование дышало в последних словах Юрия; она не могла вынести долее, вскочила

и рыдая упала к е<го> ногам» (VI, 45—46). Этот эпизод, преображенный рукой зрелого художника-психолога, воспроизведен в «Бэле» (ср.: «...я ошибся — прощай! оставайся полной хозяйкой всего что я имею. <...> Печорин сделал несколько шагов к двери... она вскочила, зарыдала и бросилась ему на шею», VI, 221—222).

В этих примерах позднейшие редакции отрывков как бы отменяют предыдущие. Гораздо более существенны и показательны случаи повторяющихся, но не отменяющих друг друга ситуаций. Сопоставление таких ситуаций привносит дополнительные оттенки в их конкретное содержание, проясняет их «метасмысл». В начальных строках «Смерти поэта» говорится:

Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит! (II, 84)

Почему «как прежде», из предыдущего контекста неясно. Можно только догадываться, что гениальный поэт не первый раз выступал в одиночестве против окружающей его светской черни. И эта догадка в общем-то правильна. Однако если выражение «один как прежде» рассматривать в контексте всего творчества или по крайней мере поэзии Лермонтова, типологическая значимость этого фразеологизма станет более ясной, наполнится более широким, художественно-обобщающим смыслом. Из множества примеров приведу несколько стихов, в которых лермонтовский герой рисуется аналогично тому, что мы видели в «Смерти поэта». В «Элегии»: «Один, покинув свет и чуждый для людей» (I, 120); в «Азраиле»: «И стану там, как прежде, сир» (III, 130); в «Могиле бойца»: «Как лик его врагов Бледнел, когда являлся он Один средь их рядов» (I, 171); в «Последнем сыне вольности»: «Он пал в крови, и пал один — Последний вольный славянин» (III, 122) и т. п.

На фоне этих сопоставлений стих из «Смерти поэта» — «Один как прежде... и убит» — воспринимается по-новому, он начинает соотноситься и с первыми двумя стихами: «Погиб поэт! — невольник чести — Пал оклеветанный молвой». Пал, как и его предшественники, гордые, непримиримые бойцы-одиночки, предпочитающие смерть позорной жизни («позору мелочных обид»). В «Демоне» еще раз зазвучит эта характернейшая для лермонтовских героев ситуация:

И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной... (IV, 216)

Нужно сказать, что стихотворение «Смерть поэта», написанное в момент глубочайшего потрясения Лермонтова трагической вестью о гибели Пушкина, представляет собою образец уникального лермонтовского сочетания вдохновенной импровизации и глубочайшей выношенности. Гениальные стихи на смерть Пушкина как бы мгновенно вылились из потрясенной души поэта. В то же время в них поражает, можно сказать, выстраданность и «подготовленность» образов, мотивов, мыслей и чувств стихотворения всем предшествующим опытом жизни и творчества поэта. Это прежде всего относится к центральному образу, образу погибшего поэта, одинокого борца, бесстрашно вступающего в столкновение с «мнением света», с обществом и трагически гибнущего в этой неравной схватке.

Предельная конкретность, сила, глубина мыслей и чувств, моментальность поэтического отклика на единичный жизненный факт в соединении с необыкновенной типологичностью всех компонентов содержания и формы «Смерти поэта» могут быть прослежены на примере некоторых его мотивов. Одним из них является характернейший для эпохи мотив несбывшихся, обманутых надежд. Другим, не менее характерным, — мотив мести, жажды возмездия за разбитые надежды, исковерканные судьбы, погубленные жизни. Эти два мотива находят в стихотворении поразительно сжатое, концентрированное выражение в стихах, как будто вылитых из металла: «И умер он — с напрасной жаждой мщенья, С досадой тайною обманутых надежд» (II, 85).

Нет надобности говорить, насколько всеобъемлющ и многозначителен был для современников Пушкина и Лермонтова мотив «обманутых надежд». Этот мотив, представленный в стихотворении, буквально «вырос» из всей предшествующей поэзии Лермонтова. Приведу выборочно его отражение в различных произведениях поэта, написанных до и после «Смерти поэта»: «И нет надежд — передо мной Блестит надменный глупый свет С своей красивой пустотой» (1830, I, 125); «Надежд пропал последний рой» (1830, I, 146); «Погибший рай надежд моих» (1830, III, 87); «...лукавою толпой Его надежды обошли» (1831, III, 107); «Когда б сегодня рок жестокий Не обманул надежд моих» (1831, III, 145); «...ты обманом наградила мои надежды...» (1831, I, 209); «В душе моей, как в океане, надежд разбитых груз лежит» (1832, II, 33); «...изображение мечтаний, обманутых надежд...» (1836,

VI, 172); «Надежд погибших и страстей Несокрушимый мавзолей» (1838, IV, 206); «Надежд обманутых укор» (1839, IV, 165); «В могилу он унес летучий рой Обманутых надежд и горьких сожалений» (1839, II, 131).

Не менее характерен и «типологичен» для лермонтовского творчества и второй из упомянутых мотивов — мотив мести. По верному заключению Д. Е. Максимова, тема «мести у Лермонтова, особенно в ранний период его развития, имеет первостепенное и принципиальное значение. <...> Тема мести привлекала внимание писателей в разные эпохи, но в России она получила особенную убедительность после расправы с декабристами — преступления, которое заставило задуматься о великом отмщении. Мечь, вдохновляющая героев Лермонтова и творимая ими, представляет собою мощное и органическое выражение психологии протеста»⁴⁰ (разрядка автора. — Б. У.).

Мотив мести буквально пронизывает стихотворение «Смерть поэта» от начала до конца. И это обстоятельство, кстати, можно считать одним из аргументов, говорящих об органическом, а не случайном происхождении эпитафия к стихотворению⁴¹. «Отмщенье, государь, отмщенье!» — говорится в первой же строчке эпитафия. «Пал... с свинцом в груди и жаждой мести» — пишет поэт в начале стихотворения. «И умер он — с напрасной жаждой мщенья» — вновь всплывает этот мотив в середине стихотворения. И наконец в 16 заключительных стихах выражается страстная вера в неотвратимость грядущего возмездия палачам «Свободы, Гения и Славы»: «Есть грозный суд: он ждет».

Посмотрим хотя бы на одно произведение, предшествовавшее «Смерти поэта», где есть мотив мести, — поэму «Последний сын вольности» (1831). Надо полагать, мотив мести, как характерный признак декабристских традиций в период после 1825 г., получил в ней свое достаточно широкое отражение. И это действительно так. Как и «Смерть поэта», поэ-

⁴⁰ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова, стр. 23.

⁴¹ Полемику по поводу места и значения эпитафия к «Смерти поэта» см.: Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 50—52; Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 264—297; Т. Иванова. Об эпитафии в стихотворении Лермонтова «Смерть поэта». «Вопросы литературы», 1970, № 8, стр. 91—105; И. И. Девидский. Об эпитафии к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта». «Филологические науки», 1970, № 6, стр. 60—73.

ма не просто содержит этот мотив, а насыщена им с начала до конца. Так уже в «Песне Ингелота», находящейся в начале поэмы, мы сталкиваемся с мотивом мести: «Тридцать юношей собираются, Месть в душе, в глазах отчаянье...» (III, 102). Здесь же герой, юный витязь Вадим, заявляет о смертельной вражде к тирану, поправшему честь и свободу народа и его самого:

Иль он, иль я: один из нас
Падет! в пример другим падет!..
Молва об нем из рода в род
Пушкay передает рассказ;
Но до конца вражда... (III, 103—104)

Герой лермонтовской поэмы не просто гражданин, это страстно любящая натура, и оттого его ненависть и жажда мщения за отнятую свободу и поруганную честь еще сильнее: «Свобода, мщение и любовь, Все вдруг в нем волновало кровь» (III, 106). Уже здесь можно обнаружить отдельные нити поэтических ассоциаций, подводящих к будущему образу Пушкина из «Смерти поэта». Лермонтов воспеваeт в поэме «чувства прежних дней», которые он хотел бы видеть воскрешенными в его современности: «Когда за отнятую честь Мечом бойца платила месть» (III, 113). В конце поэмы герой Лермонтова бросает вызов мести своему обидчику и врагу, бесстрашно идя навстречу своей гибели:

«Свершилось! я на месть иду,
Я в мире ничего не жду:
Здесь я нашел, здесь погубил
Все, что искал, все, что любил!» (III, 119)

Как и в случае с мотивом «обманутых надежд», мотив мести настойчиво варьируется на протяжении всего творчества поэта, особенно в ранний период. Вот некоторые из его словесных воплощений в ранних произведениях поэта, большинство из которых могли бы служить эпиграфами к «Смерти поэта»: «Узнай: он чудом сохранен... Чтоб... отомстить за побежденных» (III, 91); «гордая душа» поэта, «мщением дыша, Против непобедимой» (судьбы) «много зла... свершить готова...» (I, 181); «За гибель друга в нем осталось Желанье миру мстить всему; И ненависть к другим, казалось, Была любовью к нему» (III, 147); «Кровь собратий... в мщение обратила все, Что в нем похоже на любовь» (I, 246); «Но месть и ненависть свою Он завещал мне умирая» (III, 275). Реже появлялся мотив мести в зрелой лирике, но по-

рою встречался и в ней в формах, весьма близких к «Смерти поэта». Так, в «Последнем новоселье» читаем: «Забытый, он угас один— Один, замучен мщением бесплодным» (II, 183).

Таковыми же «выношенно-типологическими» являются в «Смерти поэта» и многие другие мотивы: рока, судьбы («Судьбы свершился приговор»), «грозного суда», темы «Свободы, Гения и Славы» и т. д.

Все эти константные лермонтовские образы, темы и мотивы получают у поэта свое словесное воплощение в устойчивых поэтических формулах. Без поэтических формул, устойчивых и своеобразных поэтических фразеологизмов, словосочетаний, оборотов не обходится ни одна поэтическая система. «Поэтические формулы, — писал А. Н. Веселовский, — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов»⁴². Для Лермонтова с его сосредоточенностью на определенном круге излюбленных образов, тем, идей, мотивов особенно характерны поэтические формулы, несущие ярко выраженный отпечаток его личности и художественной системы в целом. Лермонтовские поэтические формулы — это сгустки образных ассоциаций, «аккумуляторы» философско-эстетических представлений поэта, опорные точки художественной модели мира. Они впитывают в себя многообразный реально-жизненный и художественно-эстетический опыт Лермонтова. Их повторяемость в различных контекстах через ряды устойчивых ассоциаций способствует восприятию не только каждый раз отдельного произведения, но и встающего за ним художественного мира поэта.

«Смерть поэта» поражает отточенностью поэтических формул, богатством их эмоционально-образного содержания, мощью и глубиной проникновения мысли. Все становится более объяснимым, если учесть, что Лермонтов, создавая «Смерть поэта», располагал огромным запасом «готовых» поэтических формул, вводивших образно отображаемые новые реальные жизненные факты в устойчивую «сетку» лермонтовской модели мира. Возьмем первые стихи «Смерти поэта».

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жадной мести
Поникнув гордой головой!..

⁴² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 376.

В приводившихся выше примерах уже встречались отдельные поэтические формулы, подготовившие их чеканный строй в «Смерти поэта». Приведу еще несколько иллюстраций. В одной из ранних поэм находим слова: «Я погиб... спасенья нет...» («Аул Бастунджи», 1832—1833, III, 252). Здесь как в зародыше, содержится не только первый стих «Смерти поэта», но и два других: «Его противник хладнокровно Навел удар... спасенья нет».

Ко второму стиху можно привести сходные поэтические формулы двух разрядов: в одном центром является «сигнальное» слово «пал», подчеркивающее мужество и стойкость героя, погибшего как воин на поле боя; в другом — слова-сигналы, говорящие о главном «оружии» света в борьбе с мятежными борцами-одиночками: о клевете, насмешливой беспощадной молве. К первому разряду примыкают такие характерные стиховые формулы поэта: «Мой пал товарищ, кровь лилася...» (1830—1831, I, 289); «Пусть паду, как ратник в бранном поле» (1830—1831, I, 316); «За дело общее, быть может, я паду...» (1830—1831, I, 313); «Он пал в крови, и пал один...» (1831, III, 122); «Он пал... Бесчувственной толпы минутною забавой...» (1836, II, 75); «И я паду; и хитрая вражда С улыбкой очернит мой недоцветший гений» (1837, II, 96). К ним тесно примыкают поэтические фразеологизмы второй группы: «Я чувствую, судьба не умертвит Во мне возросший деятельный гений; Но что на свете сохранит От хитрой клеветы...» (1831, I, 254); «Я не страшился бы суда, Когда б уверен был веками, Что вдохновенного труда Мир не обидит клеветами» (1830—1831, I, 306); «Быть может, клеветой лукавой пораженный... Я не снесу стыдом сплетаемый венец» (1830—1831, I, 313); «Перед бичом язвительной молвы Он не склонял и после головы» (1835—1836, IV, 67).

Так же «двусоставен» по словам-сигналам третий стих «Смерти поэта» — «С свинцом в груди и жаждой мести». Поэтические формулы, связанные с мотивом мести, я уже продемонстрировал. Обратимся поэтому к первой части стиха. «Свинец в груди» — это и смертельная пуля, и смертельная тяжесть в живом сердце, омраченном недугами жизни. В «Испанцах» героиня говорит: «...как мне грустно! будто свинец в груди наместо сердца...» (V, 32). В «Измаил-Бее» Лермонтов в одном из стихов воспроизводит дословно первую часть стиха из «Смерти поэта»: «С свинцом в груди, протертый на земле...» (III, 224). Наконец, к чет-

вертому стиху можно привести соответствия, очерчивающие довольно наглядно процесс его кристаллизации, закономерно подводящей к появлению в «Смерти поэта» своеобразной стиховой формулы. Здесь можно отметить такие случаи: «Ты гордым не поник челом» (1830—1831, I, 279); «И не поникну я головой» (1831, I, 231); «Всегда с поникшей головой... Улыбки гордой больше нет...» (1831, III, 112); «С поникшею стоял он головой» (1835—1836, IV, 77); «И я поник покорной головой», (1836, V, 598).

Вспомним и последующие бессмертные стихи инвективы Лермонтова и мысленно сопоставим их с некоторыми стиховыми формулами, почерпнутыми из произведений поэта разных лет, многие из которых послужили питательной почвой для «Смерти поэта». Вот отдельные образцы этих языковых моделей: «Увял он как трава пустыни...» (1830, V, 53); «Добыча ревности и гнева, Ты вдруг увяла в цветеле» (1832—1834, IV, 275); «И что за диво?» (1835, V, 312); «... но что за диво!» (1836, V, 439); «Что за диво?..» (1838, VI, 216); «И он погиб — и погребен» (1830, III, 89); «И он погиб во цвете лучших дней» (1832, II, 217); «Зачем семьи родной безвестный круг Я покидал...» (1830, I, 139); «...жизнь — венец терновый, тяжкий...» (1835—1836, IV, 64); «Венец певца, венец терновый...» (1837, II, 96); «Где только слышны звуки песен... Но для поэта он не тесен...» (1830—1831, I, 291); «И сумрачен и тесен твой приют» (1835—1836, IV, 93); «Есть суд земной и для царей» (1830, I 153); «Боясь лишь вечного суда...» (1830—1831, I, 279); «Небесный суд да будет над тобою...» (1832, III, 224); «Там грозный суд, последний суд» (1835—1836, IV, 17); «Я сам свершу свой страшный суд» (1835, V, 368); «И братьев праведную кровь Они со смехом не прольют» (1830, I, 117); «О, чем заплотишь ты, тиран, За эту праведную кровь...» (1830, I, 153).

Конкретное рассмотрение творческой предыстории гениального стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» дает наглядное представление о необыкновенно своеобразном сочетании в его творческом процессе вдохновения, поэтического «озарения», импровизации с колоссальной подготовительной работой, непрерывным поэтическим трудом.

Лермонтов придавал огромное значение эпитету, тяготея опять-таки к постоянству в использовании определенного

круга особенно любимых им эпитетов: мятежный (любопытно, что чаще всего у Лермонтова этот эпитет рифмуется с определением «нежный»), гордый, одинокий, странный, детский, таинственный, печальный и т. п. Об особом концептуальном содержании «постоянных» лермонтовских эпитетов я говорил и буду еще говорить, останавливаясь специально на таких эпитетах, как «странный» и «детский». Хорошо сказал о своеобразии лермонтовских эпитетов Вл. Архипов: «Лермонтовский... «готовый» эпитет замечателен... своим назначением. А оно состоит не только в определении предмета самого по себе, но и в обнаружении родства, на первый взгляд, далеких явлений»⁴³.

«Постоянные» лермонтовские эпитеты в силу их повышенной концептуальности обладают парадоксальным свойством — удивительной подвижностью. Они не следуют покорно за отдельными явлениями, а подчиняют их себе, в известном открывая неведомое, в неизведанном — знакомое. Так, эпитетом «детский» Лермонтов неожиданно сближал между собой таких разных героев, как Тамара, Мцыри и Печорин. Эпитет «странный» поэт использовал при определении не только действительно во многом «странного человека» Печорина, но и своей любви к Родине, к народу, которую, по словам Добролюбова, Лермонтов понимал «истинно свято и разумно»⁴⁴.

«Постоянный» эпитет Лермонтова меньше всего застывший, неподвижный или односторонний. Лермонтовский эпитет необыкновенно диалектичен и внутренне антиномичен. И когда писатель говорит «мне весело», то в этом определении у него, как правило, обычное представление о веселости переплетается с последней степенью «грусти», это веселость безысходного отчаяния. Лермонтовский эпитет внутренне сложен и противоречив, как сама жизнь, поэтому он исполнен движения и динамики. Единый в своей образной целостности эпитет Лермонтова чреват антиномичными противоположностями, антиномично противоположные постоянные его эпитеты тяготеют к внутреннему единству. Демонское и ангельское оказываются двумя сторонами одной сложной человеческой сущности, как добро и зло — двумя концами одной цепи, «которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29).

⁴³ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 215.

⁴⁴ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 2, М.—Л., 1962, стр. 263.

О своеобразии своих эпитетов Лермонтов сказал устами Печорина: «Печальное нам смешно, смешное грустно» (VI, 270). В другом месте он говорит уже от себя: «Мне грустно... потому что весело тебе» (II, 158). Потому так емко, неожидан, самобытен каждый, казалось бы, обычный и расхожий эпитет Лермонтова, что за ним стоит личность поэта, мыслящая и чувствующая безбоязненно диалектически, не останавливающаяся ни в чем на полдороге. За каждым его эпитетом, как и словом вообще, — «целая история» (VI, 270). Поэтическое слово Лермонтова — это «сокращенная вселенная».

Наиболее отличительной особенностью поэтики Лермонтова, психологии его творчества, всех его художественных процессов является повышенная внутренняя диалектичность, зависящая от его способности видеть и запечатлевать мир в его антиномиях. Глубоко антиномичны противоречивость и целостность личности поэта. Антиномичен его художественный процесс, в котором удивительная импровизационная легкость и быстрота создания шедевров сочетаются с не менее поразительной внутренней их выношенностью и подготовленностью титанически напряженным, непрерывным трудом. Антиномична природа художественного метода Лермонтова, чем дальше, тем больше тяготеющего к органическому слиянию двух «взаимоисключающих начал» — романтизма и реализма.

В этой повышенной антиномичности творчества Лермонтова проявились самые коренные свойства искусства, свойства и качества, глубоко «запрятанные» внутрь и потому в обычном, повседневном бытовании конкретных произведений искусства не воспринимающиеся как нечто обязательное и всеобщее. Об одной из глубинных антиномий искусства писал в свое время Белинский: «...органическая, живая полнота искусства состоит в примирении двух крайностей — искусственности и естественности» (V, 301). Но этим не исчерпывается, разумеется, антиномичность искусства, которое зиждется на неизбежных антиномиях субъективного и объективного, духовного и материального, рационального и чувственного, реального и идеального, правды и вымысла, индивидуального и типического, неповторимо-личностного и всеобщего, конечного и бесконечного и т. д.

Антиномичность художественного мышления и творчества Лермонтова предельно заострено и акцентированно выражает антиномическую природу искусства.



Часть II

«МИРЫ ИСТИН, ЧУВСТВ, КРАСОТ...»

**(Поэма «Демон»
в системе
творческих
процессов)**



Глава первая

ВЕКОВАЯ ЗАГАДКА

1. К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

В лермонтовском наследии одним из наиболее трудноразрешимых является вопрос об основном тексте поэмы «Демон». Вот уже на протяжении более чем столетия бьются над ним ученые. Новейший исследователь не без основания утверждает, что он «является едва ли не самым сложным в текстологии русской литературы XIX века»¹. Сложность вопроса усугубляется тем, что его разрешение невозможно без проникновения в глубинный смысл поэмы. А по мнению другого ученого, мы «еще не взглянули... в глубину таких произведений, как «Демон», хотя и посвятили характеристике этой загадочной и противоречивой поэмы немалое количество страниц»². Действительно, написано много. «И все-таки, — утверждает, включаясь в разговор о загадке поэмы Лермонтова, Э. Э. Найдич, — «Демон» остается еще непокоренной скалой для исследователей. Речь идет не о частностях или деталях, интересующих небольшой круг специалистов, а о главном: по какому тексту печатать поэму,

¹ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958, стр. 33.

² Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова. «Русская литература», 1964, № 3, стр. 9.

когда она написана, каково идейное содержание последней редакции?»³.

Все сколько-нибудь плодотворные попытки разрешения этого «главного» в изучении «Демона» должны быть теснейшим образом связаны с творческой историей поэмы, более того — со всей идейно-творческой эволюцией Лермонтова. Спор об основном тексте поэмы «Демон» — это прежде всего спор о ее основном смысле. Без учета этих главных аспектов проблемы не могут привести к цели никакие самые тщательные текстологические, эдичионные и прочие разыскания, которыми так богата история данного вопроса. Важны, разумеется, и другие стороны этой многогранной историко-литературной проблемы, в том числе и богатая история вопроса, которая не всегда должным образом учитывается.

Считается, что «Демон» имеет восемь редакций. Первые пять из них написаны в раннюю пору, три последних — во 2-й половине 30-х годов. Поэт не завершил своего грандиозного замысла. При жизни Лермонтова поэма не была опубликована. Создав последнюю из известных нам ее редакций, поэт говорил близкому родственнику и другу А. П. Шан-Гирею: «Демона» мы печатать погодим, оставь его пока у себя»⁴. Вполне достоверно утверждение Шан-Гирея и о том, что «только смерть помешала ему (Лермонтову. — Б. У.) привести любимое дитя своего воображения в вид, достойный своего таланта»⁵. И тем не менее последние редакции «Демона», несмотря на их не окончательный характер, представляют собою выдающиеся явления не только русской, но и мировой поэзии. Трудности в выборе одной из них в качестве основной заключаются не в «несовершенстве» этих редакций, а в отсутствии их автографов. Ни одна из трех названных редакций не имеет автографа — ни шестая, ни седьмая, ни восьмая. Из них только шестая дошла до нас в авторизованной копии, помеченной 8 сентября 1838 г. (лопухинский список). Казалось бы, наиболее простое решение вопроса — считать основным текст последней редакции. Но эта последняя редакция была известна во множестве весьма отличающихся друг от друга списков, из которых ни один не мог считаться вполне достоверным. Поэтому до недавнего времени споры

³ Эрик Найдич. Спор о «Демоне». «Литературная Россия», 1968, 5 июля, № 27, стр. 16.

⁴ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 48.

⁵ Там же.

в основном велись вокруг вопроса, какой именно список этой последней редакции считать наиболее авторитетным и близким к утраченному лермонтовскому автографу последней редакции.

Однако в последние 15—20 лет эти споры неожиданно получили иное направление. Была выдвинута точка зрения, согласно которой основным текстом «Демона» следует считать не последнюю редакцию, а шестую, как наиболее отвечающую замыслу поэта и к тому же сохранившуюся в авторизованной копии.

Чтобы разобраться в причинах, вызвавших к жизни эту точку зрения, показать ее истоки, необходимо хотя бы пунктирно обозначить наиболее важные вехи в истории публикаций «Демона» и связанных с ними столкновений мнений.

Первую попытку напечатать поэму Лермонтова и тем самым предложить читающей публике ее «дефинитивный» текст предпринял А. А. Краевский вскоре после смерти поэта. В ноябрьской книжке «Отечественных записок» за 1841 г. было объявлено о предстоящем опубликовании поэмы⁶. Но уже в январском номере журнала за 1842 г. Краевский был вынужден уведомить читателей: «Поэма Лермонтова «Демон» не будет напечатана по причинам, не зависящим от редакции»⁷. Об этом же сообщал В. Г. Белинский в письме к И. И. Ханенко от 8 февраля 1842 г.: «Демон» Лермонтова запрещен в «Отечественных записках»...» (XII, 80).

Судя по сохранившимся корректурным листам «Демона» с правкой Краевского, в редакции «Отечественных записок» не было авторской рукописи поэмы. Больше того, поэма набиралась по весьма неточному списку последней ее редакции, который Краевский пытался «подправить» по другому списку, восходящему к редакции 8 сентября 1838 г. (шестой)⁸. Поэтому счастливо сохранившиеся до наших дней корректурные листы Краевского, представляющие несомненный интерес, все же не могут служить авторитетным источником для установления основного текста «Демона». За всю историю издания лермонтовской поэмы только редактор дореволюционного академического издания Лермонтова Д. И. Абрамович напечатал поэму по корректуре Краевского⁹. Для подобного

⁶ «Отечественные записки», 1841, т. XIX, № 11, отд. VI, стр. 24—25.

⁷ «Отечественные записки», 1842, т. XX, № 1, отд. VI, стр. 42.

⁸ Не исключено, что этот список восходил к седьмой редакции — 4 декабря 1838 г.

⁹ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., под ред. и с при-

«канонизирования» текста поэмы, восходящего к корректурным листам «Отечественных записок», нет достаточных оснований.

Если бы в руках Краевского была авторитетная рукопись поэмы, зачем бы потребовалось его ближайшему сотруднику Белинскому именно в это время просить А. В. Кольцова выслать имевшийся у него в Воронеже список «Демона»? Отвечая на просьбу, Кольцов писал критику 18 декабря 1841 г.: «Демона» Лермонтова спишу и к новому году пришлю»¹⁰. А 27 февраля 1842 г. Кольцов сообщал Белинскому: «Демон» Лермонтова переписан и готов, и я бы его уж послал, да в первом номере («Отечественных записок». — Б. У.) увидал, что его не напечатают, и поэтому теперь не пошлю — он вам не нужен»¹¹. И когда критик решил преподнести список «Демона», им собственноручно переписанный, своей невесте М. В. Орловой, он, как и Краевский, пользовался двумя различными списками, восходящими к VI (возможно, к VII) и VIII редакциям, не решаясь отдать полное предпочтение какой-либо одной из них. «Я только вчера, — писал он 17 марта 1842 г. В. П. Боткину, — кончил переписывать... «Демона» с двух списков, с большими разнищами...» (XII, 85). Д. А. Гиреев предполагает, что «эти копии были и у Краевского, когда он держал корректуру»¹².

В июньской книжке «Отечественных записок» за 1842 г. после длительных цензурных мытарств появились отрывки из поэмы «Демон» без указания даже ее названия («Отрывки из поэмы») ¹³. В таком урезанном и «обезглавленном» виде она и перепечатывалась в русских изданиях вплоть до 1860 г.

В 1856 г. родственник Лермонтова А. И. Философов издал поэму полностью на русском языке в Германии (в Карлсруэ), в очень ограниченном количестве экземпляров (28).

В том же 1856 г. в Берлине вышло другое издание «Демона» на русском языке. В отличие от карлсруйского, берлинское издание Шнейдера воспроизводило не одну целостную

меч. Д. И. Абрамовича, т. II, СПб., 1910, стр. 351—383. Критику этого текста «Демона» см.: С. В. Шувалов. К вопросу о тексте последней редакции поэмы Лермонтова «Демона». «Беседы. Сборник истории литературы в Москве», I, М., 1915, стр. 13—31.

¹⁰ А. В. Кольцов. Соч. в 2 томах, т. 2, М., 1961, стр. 220.

¹¹ Там же, стр. 225.

¹² Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 114.

¹³ См.: «Отечественные записки», 1842, т. XXII, № 6, отд. I, стр. 187—201.

редакцию, а представляло собою как бы соединение VI и VIII редакций. В 1857 г. оба издания были повторены — и в Карлсруэ, и в Берлине. Каждое из них воспроизводило в основном первое, однако с некоторыми уточнениями и добавлениями. В 1858 г. в Берлине вышло третье издание «Демона», а в 1875 г. — четвертое.

В России, начиная с 1860 г., с издания сочинений Лермонтова С. С. Дудышкиным, при напечатании «Демона» за основу брался текст, близкий к карлсруйскому изданию. Исключение составило издание сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Висковатого, в котором был опубликован текст якобы авторизованной копии последней редакции «Демона» (что впоследствии не подтвердилось), а также упоминавшееся издание под редакцией Д. И. Абрамовича. Эти две публикации, как и берлинское, а позже и лейпцигские издания «Демона», не создали традиции, и в России они продолжения не имели.

В советский период, начиная с 1926 г., «Демон» печатался по карлсруйскому изданию 1856 г. с некоторыми добавлениями и исправлениями текста по карлсруйскому изданию 1857 г. В частности, в текст 1856 г. добавляется диалог Тамары и Демона («Зачем мне знать твои печали...»), взятый из издания 1857 г. Начало этой традиции было положено Б. М. Эйхенбаумом и К. И. Халабаевым¹⁴.

В 1939 г. А. Н. Михайловой удалось разыскать в архиве А. И. Философова список поэмы, по которому печаталось карлсруйское издание 1856 г.¹⁵ Открытие списка А. И. Философова явилось важным событием в изучении текстологии и творческой истории «Демона». Ведь именно к этому списку восходит подавляющее большинство русских — дореволюционных и советских — изданий «Демона», имевших своим источником карлсруйские издания поэмы. И все же А. Н. Михайлова несколько переоценивала ближайшие перспективы,

¹⁴ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч. Ред. К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. М.—Л., 1926. В 1928—1934 гг. это собрание сочинений переиздавалось еще пять раз. В 1935—1937 гг. под редакцией Б. М. Эйхенбаума было выпущено капитальное пятитомное Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова, в комментарии к которому Эйхенбаум дал развернутое обоснование своей точки зрения на проблему текста «Демона» (См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, М.—Л., «Академия», 1935, стр. 628—658).

¹⁵ См.: А. Михайлова. Последняя редакция «Демона». «Литературное наследство», т. 45—46, 1948, стр. 11—22. В дальнейшем сокращенно: ЛН.

открывавшиеся этим списком, когда писала, что его обнаружение «кладет конец всем текстологическим спорам о каноническом тексте и последней редакции поэмы»¹⁶. Конкретный комментарий самой исследовательницы к списку отнюдь не давал оснований к такому выводу. «Отныне все издания «Демона», — утверждала она, — будут печататься только по данной рукописи (конечно, со включением из второго карлсруйского издания диалога Тамары с Демоном, опущенного Лермонтовым в «придворном» списке по цензурным соображениям)»¹⁷. Оговорка А. Н. Михайловой, запрятанная в скобки, уже ставила — хотела этого исследовательница или нет — под сомнение «каноничность» обнаруженного ею текста, свидетельствовала о необходимости вносить в него какие-то коррективы.

В 1954—1957 гг. в первом советском академическом издании сочинений Лермонтова «Демон» был напечатан по философскому списку с внесением в текст диалога Тамары и Демона из карлсруйского издания 1857 г. — в соответствии с рекомендацией А. Н. Михайловой и традицией, идущей от Б. М. Эйхенбаума¹⁸. Несогласие с подобной контаминацией текстов и редакций выразила М. Ашукина в рецензии на академическое издание Лермонтова¹⁹. С возражениями ей выступила группа ленинградских литературоведов²⁰. Тем не менее в вышедшем вскоре «малом» академическом издании

¹⁶ Там же, стр. 21.

¹⁷ Там же. А. Н. Михайлова ошибочно принимала список Философа за «придворный» список. Впрочем, эта ошибка по существу была не так важна, поскольку оба списка восходили непосредственно к лермонтовскому автографу последней редакции «Демона» и в этом плане были равноценны. Однако в списке Философа имеются варианты предпоследней VII редакции, которых не было в «придворном» списке, что повышает значимость списка Философа.

¹⁸ См.: М. Ю. Лермонтов. Сочинение в 6 томах, т. IV, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 183—218. В комментарии к поэме А. Н. Михайлова писала: «Советские текстологи (Б. М. Эйхенбаум и др.) пошли по правильному пути, печатая «Демона» по первому карлсруйскому изданию. Из второго карлсруйского издания они брали диалог «Зачем мне знать твои печали», удаленный Лермонтовым из последней редакции. Диалог включался (и включается в настоящем издании) вследствие его идейной ценности, несмотря на некоторое противоречие его с новым контекстом» (стр. 415).

¹⁹ См.: М. А. Ашукина. Серьезные недостатки академического издания Лермонтова. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 222.

²⁰ Б. Городецкий, А. Докусов, В. Мануйлов, Г. Фридендер. Серьезные недостатки одной рецензии. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 239—240.

сочинений Лермонтова диалог «Зачем мне знать твои печали» был изъят²¹.

Противоречивость оценок А. Н. Михайловой открытого ею списка Философова объясняется противоречивостью ее трактовки содержания и смысла последней редакции «Демона». Если суммировать ее высказывания, посвященные сопоставлению VI и VIII редакций, то в итоге получится вывод о том, что в последней редакции поэт в угоду цензуре был вынужден смягчить бунтарское, богоборческое начало поэмы, получившее, на ее взгляд, наиболее яркое воплощение в VI редакции. Этим, в частности, объясняла А. Н. Михайлова предпочтение, которое Белинский отдавал VI редакции перед VIII. «Если Лермонтов, — писала она, — приспособляясь к цензурным требованиям, в двух последних редакциях поэмы (в VII и VIII.— Б. У.) вынужден был прибегать не только к стилистической переработке, но и к изменению самой идеи произведения, то Белинский, комбинируя текст двух редакций «Демона», стремился возратить поэме ее бунтарское звучание, воссоздав насколько это было возможно, первоначальный замысел Лермонтова»²².

В этих суждениях исследовательницы в зародыше уже содержалась та точка зрения, согласно которой основным текстом «Демона» следует считать его VI редакцию, поскольку в ней «первоначальный замысел» не был искажен оглядкой на цензуру²³. Стремление как-то «примирить» две различные редакции (VI и VIII) приводило А. Н. Михайлову к крайне сбивчивым утверждениям. Так, сравнивая эти редакции, она неожиданно заявляла, что «при последней, окончательной обработке поэма не потеряла существенных изменений»²⁴.

²¹ См.: М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений в 4 томах, т. 2, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 529; ср. стереотипное переиздание этого собрания сочинений (т. 2, М.—Л., 1962, стр. 529). Вызывает недоумение, что в комментарии к «Демону», принадлежащем тоже А. Н. Михайловой, никак не объяснен на этот раз отказ от введения в основной корпус поэмы указанного диалога.

²² А. Н. Михайлова. Белинский — редактор Лермонтова. ЛН, т. 57, 1951, стр. 263—264.

²³ О том, что в представлении А. Н. Михайловой переработка VI редакции в VII и VIII явилась не развитием, а искажением «первоначального замысла» поэмы, свидетельствуют многие ее высказывания. Так, она считала, что при этой переработке усилия поэта «были обращены главным образом на приближение героини к идеалу христианской монахини... Но самое главное — введена добродетельная концовка: спасение Тамары...» (ЛН, т. 57, 1951, стр. 262).

²⁴ А. Михайлова. Последняя редакция «Демона», стр. 21.

Но как же тогда согласовать это с цитированным выше заключением Михайловой о том, что в последней редакции Лермонтов вынужден был прибегнуть к «изменению самой идеи произведения...», т. е. существа поэмы?

Противоречивость позиций А. Н. Михайловой в ее отношении к VI и VIII редакциям не является чем-то исключительным. В данном случае она унаследовала ее от Б. М. Эйхенбаума, положившего начало печатанию в советских изданиях контаминированного текста «Демона». Если первоначально ученый полагал, что «в основу канонического текста «Демона» надо положить карлсруйское издание 1856 года... а отсутствующий в нем по цензурным причинам диалог вставить из карлсруйского издания 1857 г.»²⁵, то в 1940 г. (в статье «Художественная проблематика Лермонтова») он совсем неожиданно констатировал, что VI редакция «в сущности — последняя редакция поэмы»²⁶. Спустя год Б. М. Эйхенбаум выразил эту мысль еще определеннее: «Надо считать, что последняя редакция «Демона» была написана в 1838 г., переделки и изменения 1840—1841 гг. носили частичный стилистический характер, а некоторые из них были, по-видимому, подсказаны цензурными соображениями. <...>Здесь — полная аналогия с «Маскарадом», для которого, по требованиям цензуры, пришлось написать целый четвертый акт...»²⁷.

Из этих суждений со всей очевидностью вытекала необходимость пересмотра Б. М. Эйхенбаумом своего недавнего мнения о «каноническом» тексте «Демона» в пользу VI редакции, законченной 8 сентября 1838 г. Однако этого логического шага Б. М. Эйхенбаум не сделал, как не последовало его потом и у А. Н. Михайловой.

Этот шаг сделали более поздние исследователи.

²⁵ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 636.

²⁶ Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л., 1969, стр. 202. Ср. мнение той поры другого исследователя: «...окончательной, в сущности, можно считать редакцию 1838 г., так как впоследствии Лермонтов вносил в «Демона» только стилистические поправки» (Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 128).

²⁷ Б. Эйхенбаум. [Заключительная статья к поэме] «Демон». В кн.: М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть. Л., 1941, стр. 53—54.

2. О СТАРОМ В НОВОМ

В 1957 г. в книге «Юность Лермонтова» Т. А. Иванова впервые недвусмысленно и определенно высказала мнение о том, что VIII редакция не может рассматриваться как подлинное выражение авторской воли Лермонтова, поскольку она была создана после того, как ее потребовали для чтения ко двору. «Чтение при николаевском дворе произведения, в котором с такой силой звучали богоборческие мотивы, могло грозить гибелью опальному поэту... Надо было что-то предпринять, чтобы хоть сколько-нибудь уменьшить опасность; следовало по возможности приблизить идейное содержание поэмы к официальному мировоззрению»²⁸. По мнению Т. А. Ивановой, все эти изменения и были вынужденно сделаны поэтом в так называемом «придворном» списке, который получил отражение в первом карлсруйском издании, напечатанном по рукописи Философова. Резюмируя сказанное о якобы «вынужденно-приспособленческой» природе последней редакции, Т. Иванова писала: «Самое удивительное заключается в следующем. В комментариях к «Демону» подробно излагается история приспособления Лермонтовым его поэмы к цензурным условиям, детально рассказывается, как создавался «придворный» список и вопреки всякой логике и здравому смыслу этот «придворный» список объявляется навсегда каноническим текстом «Демона»²⁹.

Как мы видели, этот упрек в отсутствии логической связи между посылками и заключениями в отдельных текстологических гипотезах и построениях предшественников Т. Ивановой был небезоснователен. И она, не занимаясь еще собственным текстологическим анализом различных рукописей и редакций, а всего лишь следуя логике наблюдений и рассуждений Эйхенбаума и Михайловой, предложила считать VI редакцию «Демона» основной. Правда, в этой работе и Т. Иванова не сумела остаться до конца последовательной. Отвергая VIII редакцию, как «приспособленческую», противопоставляя ей VI, как наиболее полное выражение авторского замысла и «ведущей тенденции творчества Лермонтова», она неожиданно предложила компромиссное решение: «... обе редакции должны печататься в изданиях сочинений Лермонтова на равных основаниях, в основном тексте...»³⁰. Предложе-

²⁸ Т. Иванова. Юность Лермонтова. М., 1957, стр. 314.

²⁹ Там же, стр. 316.

³⁰ Там же.

ние о печатании в основном тексте обеих редакций поддержки не получило³¹.

Вскоре после выступления Т. Ивановой появилась книга Д. А. Гиреева, где он постарался на большом историко-литературном и текстологическом материале обосновать тезис о VI редакции «Демона» как единственной, заслуживающей названия основной³². Достоинством книги Д. А. Гиреева является довольно обстоятельное рассмотрение в ней творческой истории поэмы, особенно ее ранних редакций. Источник большинства ошибок предшествующих исследователей автор усматривал главным образом в том, что «они начинали свою работу с конца»³³, т. е. с окончательных текстов, к тому же последних редакций, не прослеживая процесса их вызревания и развития. Гиреевым подробно рассмотрены наиболее примечательные издания «Демона» в России и за границей, связанные с ними эдиционно-текстологические разногласия и споры. Автор широко привлек мемуарную литературу, имеющую отношение к исследуемой проблеме, оценивая ее в ряде случаев весьма критически.

Особенно тщательной проверке подверг исследователь сведения П. К. Мартьянова, занимающие большое и важное место в литературе об основном тексте «Демона». Д. А. Гиреев одним из первых усомнился в правильности датировки П. К. Мартьяновым последней редакции «Демона» 1841 г. Он выдвинул ряд веских аргументов и соображений в пользу датировки ее концом 1838 — началом 1839 г.³⁴ Эта перенесенная датировка, все более подтверждаемая новыми фактическими свидетельствами, существенно меняет картину творческой эволюции Лермонтова в целом и представления об обстоятельствах создания последней редакции «Демона».

В работе Д. А. Гиреева немало и других положительных моментов. Вместе с тем нельзя пройти мимо ее недостатков. Большой фактический материал книги не всегда определяет собой конечные, наиболее принципиально важные выводы исследования. Так, итоговое заключение о VI редакции как основной и о лопухинском списке 8 сентяб-

³¹ Единственный голос за такое решение был подан в редакционной статье «Еще раз о недостатках издания сочинений Лермонтова» в журнале «Вопросы литературы» (1959, № 2, стр. 135).

³² Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Творческая история и текстологический анализ. Орджоникидзе, 1958.

³³ Там же, стр. 164.

³⁴ Там же, стр. 103—106.

ря 1838 г. как о каноническом тексте «Демона» в большей мере постулируется, чем извлекается из фактического материала книги. Показательна в этом плане такая «композиционно-структурная» особенность книги. Анализ первых шести редакций поэмы дается на 60 с лишним страницах, на долю же последних, VII и VIII, выпало всего 5—6 страниц. А ведь последние редакции как раз и требуют особенно пристального к себе внимания.

Изменения и переделки в последней редакции Д. А. Гиреев, как и Т. А. Иванова, считает неорганичными для лермонтовского замысла поэмы. Он замечает: «Повторилась история, происшедшая в свое время с драмой «Маскарад»³⁵, имея в виду якобы вынужденное искажение первоначального замысла в угоду цензурным требованиям. И хотя Д. А. Гиреев полемизирует с Б. М. Эйхенбаумом, в исходных посылах они по существу единодушны.

Сопоставление VI и VIII редакций дается в книге Гиреева весьма предвзято и сводится к «приподниманию» первой из них и такому же «принижению» второй. Так, автор заверяет нас, что «если взглянуть в самую сущность поэмы, в основную линию развития ее сюжета и идеи, ее образов, то станет ясно, что редакция списка Лопухиной представляет художественно цельное создание. Все части поэмы здесь находятся в гармоническом единстве»³⁶. Однако сколько-нибудь развернутого анализа идейного содержания поэмы, ее сюжета и образов автор так и не дает. Остается верить ему на слово... В таком же ключе, только по принципу «от противного» выдержаны оценки VIII редакции, в которой, по словам автора, «Лермонтов спешно вынужден был кое-как смягчить слишком обличительный характер всего произведения. Наспех введенные стихи внесли противоречивость в содержание поэмы и снизили ее художественные достоинства»³⁷.

Основной же недостаток подхода исследователя к одному из сложнейших произведений мировой литературы — в излишне однолинейном прочтении многопланового содержания поэмы Лермонтова в VI и в еще большей мере в VIII редакции. Отсюда, собственно, все противоречия и неувязки в попытках определить и обосновать выбор «главной» редакции «Демона». Указанные недостатки монографии Д. А. Гиреева существенно снижают ее значение, хотя, повторяю, в ней не-

³⁵ Там же, стр. 108.

³⁶ Там же, стр. 157—158.

³⁷ Там же, стр. 164.

мало ценного и интересного, послужившего толчком к дальнейшему изучению лермонтовской поэмы.

В начале 60-х годов появляются статьи Т. А. Ивановой, а затем и большая ее работа, специально посвященная «Демону». Казалось бы, в ней исследовательница должна была учесть недостатки книги Гиреева, чтобы не повторять их. Однако она не только не преодолела их, но во многом усугубила.

Т. А. Иванова — серьезный исследователь Лермонтова, своими книгами и статьями она внесла заметный вклад в изучение его жизни и творчества. В работе же о «Демоне» она позволила себе излишне увлечься однажды высказанной идеей, стремясь потом во что бы то ни стало ее доказать. Главный недостаток исследования своего предшественника она видит в том, что он остановился на полпути³⁸. Действительно, Т. А. Иванова во многом последовательнее Д. А. Гиреева. Но последовательность хороша, когда она зиждется на верных, непредвзятых основаниях... Т. Иванова безусловно права, подвергая вслед за Гиреевым, критическому пересмотру некоторые данные, содержащиеся в материалах П. К. Мартыянова, в частности о датировке VIII редакции. Справедлива критика формалистических позиций Б. Эйхенбаума в пору определения им основного текста поэмы «Демон». Как и Д. Гиреев, Т. Иванова оперирует большим фактическим материалом. Она привлекла к исследованию малоизученные берлинские и лейпцигские издания «Демона», относящиеся ко 2-й половине XIX в. Справедливо ее замечание о скудости вариантов и разночтений различных списков «Демона», помещаемых в наших академических изданиях Лермонтова³⁹.

В целом же «последовательность» позиций Т. Ивановой оборачивается предвзятостью подхода к исследуемым фактам и явлениям. Она, например, излишне категорично отвергает, как целиком недостоверные, свидетельства не только П. К. Мартыянова, но и А. П. Шан-Гирея. Исследовательница подвергает сомнению факт существования не только «придворного» списка последней редакции «Демона», но и самой этой редакции, называя сведения о ней «не доказанной ги-

³⁸ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон». В кн.: Т. Иванова. Посмертная судьба Лермонтова. М., 1967, стр. 126—127.

³⁹ В этом отношении дореволюционное академическое издание под редакцией Д. И. Абрамовича несравненно богаче.

потезой»⁴⁰. Наличие списков, отражающих эту редакцию, Т. Иванова объясняет как результат всевозможных контаминаций переписчиками текста VI редакции с черновыми набросками поэта к «Демону» разных лет. «Если даже допустить, — замечает она, — что различные комбинации лопухинской редакции с новыми вариантами главок и делались самим поэтом, то эти комбинации можно рассматривать только как начальные, незавершенные опыты, своего рода эксперименты»⁴¹.

Все это делается для доказательства того, что последней редакцией «Демона» была лопухинская, шестая, а седьмой и восьмой попросту не существовало, как и «придворного» списка. Но как быть с такими авторитетными явлениями, как карлсруйские издания «Демона», считавшиеся на протяжении десятилетий главным источником основного текста поэмы, и с открытым позже списком Философова, по которому эти издания печатались? Если они достаточно авторитетны, нужно признать, что VII и VIII редакции существовали?.. И поэтому-то Т. Иванова свой основной критический пафос устремляет на карлсруйские издания и лежавший в их основе список Философова. Чтобы уравнивать карлсруйские издания с другими, Т. Иванова сопоставляет их с заграничными изданиями «Демона», вводя, как она горит, «в научный оборот ранее неизвестные третье и четвертое берлинские издания, а также восемнадцатое лейпцигское издание...»⁴². Исследовательница «уравнивает» все эти издания с карлсруйскими, а затем вдруг начинает утверждать, что «карлсруйские издания являются еще менее авторитетными, чем другие издания «Демона», вышедшие в XIX в. за границей и печатавшиеся гакже со списков неизвестного происхождения»⁴³.

На первый взгляд, Т. Иванова идет строго научным путем исследователя, привлекающего к изучению новые факты и документы, строящего свои выводы на прочной объективной основе. Но всмотримся повнимательнее хотя бы в «неизвестные третье и четвертое берлинские издания» поэмы Лермонтова, которые, по словам исследовательницы, впервые ею вводятся «в научный оборот». Так ли они неизвестны и впервые ли затрагиваются в лермонтоведении? О третьем берлинском издании, оказывается, уже упоминалось в 1935 г.

⁴⁰ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 127.

⁴¹ Там же, стр. 202.

⁴² Там же, стр. 150.

⁴³ Там же, стр. 158—159.

в библиографическом указателе «Русская подпольная и зарубежная печать». Об этом сообщает нам... сама Т. Иванова⁴⁴.

А как обстоит дело с «ранее неизвестным» у нас четвертым берлинским изданием «Демона»? Заявив, что о нем «идет речь впервые в этой книге»⁴⁵, Т. Иванова пишет: «В том же 1875 г. другой книжный магазин в Берлине, Б. Бэра (Е. Бока), выпустил четвертое берлинское издание «Демона». В нем был перепечатан текст третьего берлинского издания 1858 г. со всеми разночтениями и вариантами»⁴⁶. И вдруг исследовательница продолжает: «Четвертое берлинское издание «Демона» знал Д. И. Абрамович, редактор Полного собрания сочинений Лермонтова... Он назвал его в обзоре изданий Лермонтова (т. V, стр. 66), указав размер и количество страниц»⁴⁷. Оказывается, это издание было названо в упомянутом выше библиографическом указателе 1935 г. Значит, и четвертое издание не такое уж «неизвестное». Но, возможно, оно действительно впервые вводится в научный оборот и раньше не рассматривалось лермонтоведами в связи с проблемой основного текста «Демона». Т. Иванова на этот раз себя не «поправляет». Но поправки необходимы.

Четвертое берлинское издание «Демона» было давно известно в России. Его знали дореволюционные лермонтоведы, например П. А. Висковатый, принимавший самое живое участие в спорах о тексте последних редакций «Демона». Он резко критически оценил берлинские издания «Демона», в том числе и четвертое. Текст поэмы в этом издании он рассматривает как типичную контаминацию отрывков из разновременных редакций «Демона», совершавшуюся многочисленными любителями поэзии Лермонтова. В статье, специально посвященной «окончательному тексту» поэмы, он писал: «Любители... имея один список, например, очерк 1831 года, пополняли его другим, например, 1838 года, иногда просто отдельными стихами, не имея, конечно, возможности проверить, что и когда написано Лермонтовым, что им брошено, что им переделано или переставлено»⁴⁸.

⁴⁴ Там же, стр. 151.

⁴⁵ Там же, стр. 150.

⁴⁶ Там же, стр. 154.

⁴⁷ Там же, стр. 155.

⁴⁸ Пав. Висковатый. «Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова и ее окончательная, вновь найденная, обработка. «Русский вестник», 1889, т. 201, март, стр. 221.

И дальше Висковатый в качестве характерного курьеза приводит пример, как стихи из редакции 1832—1833 гг. были какими-то переписчиками механически перенесены в редакцию 8 сентября 1838 г. В юношеской редакции Демон в страстном монологе, обращенном к Тамаре, обещая ей все блага, говорил:

Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью
И яркий перстень из агата
Надену на руку твою. (IV, 273) ⁴⁹

Впоследствии Лермонтов последние два стиха переделал. П. А. Висковатый по этому поводу писал: «В 1832 и 33 году, перерабатывая «Демона», поэт вспомнил случай, когда подарил любимой девушке агатовый перстень, купленный им при совершенно особых обстоятельствах во время хождения целым обществом на богомолье по монастырям, лежащим близ Москвы. Понятно, что этот стих не мог быть им оставлен, как стих, невольно вызывающий улыбку читателя в ряду стихов могучего полета. В очерке 1838 года он эти два стиха заменил другими двумя:

Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою.

Но в некоторых рукописных списках удержаны переписчиками все шесть стихов, и выходит:

Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью
И яркий перстень из агата
Надену на руку твою;
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою.

И в таком виде это перешло в Берлинские издания, например, издание 1875 года (Е. Воск). Подобные же курьезы встречаются в изданиях, редактируемых г. Ефремовым, потому что в основу их положены списки, не подвергнутые критической оценке⁵⁰.

Из этой выписки видно, что П. А. Висковатый хорошо знал все берлинские издания, в том числе четвертое — Б. Бэра (Е. Бока). Из нее явствует также, что он с полным осно-

⁴⁹ Здесь, как и всюду, разрядка в лермонтовских текстах моя.

⁵⁰ Пав. Висковатый. «Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова., стр. 221.

ванием относил эти издания к наименее авторитетным, в отличие от Т. Ивановой. Но, может быть, берлинские издания, хотя и давно известные, были до сих пор не оценены по достоинству и заслуга Т. Ивановой в их вторичном открытии именно со стороны значения, не понятого, скажем, П. Висковатым?

Д. Гиреев, во многом являющийся «союзником» Т. Ивановой, о берлинских изданиях «Демона» неким Шнейдером отзывается более сдержанно: «Кто был издателем и по каким текстам производилась печать — неизвестно». И дальше: «Создается впечатление, что редактор имел в распоряжении путаный текст и на свое усмотрение готовил его к печати»⁵¹. Несмотря на то, что берлинские издания ближе к VI, чем к VIII редакции, Д. А. Гиреев в данном случае с подлинной научной непредвзятостью оценивает их текстологическую неавторитетность.

Кстати сказать, эта сторона берлинских изданий настолько была очевидна для всех исследователей, что Т. Иванова не может в свою очередь не отметить ее. «И действительно, — вынуждена признать она, — в первом берлинском издании очень много ошибок всякого рода. Тут и ошибки наборщика, и переписчика... Тут и ошибки, свойственные всем изданиям, печатавшим «Демона» с неавторитетных списков, — сочетание разных редакций, вставки, обесмысливающие текст, выпадение строк при переписке, перестановка слов и т. д.»⁵² И несмотря на некоторые исправления в последующих берлинских изданиях, текст поэмы сохранил все признаки неавторитетности списков, положенных в их основу.

Так же, если не хуже, обстоит дело с лейпцигскими изданиями «Демона». Т. Иванова и на этот раз признает случайность и пестроту рукописных источников, положенных в их основу: «У Каспровича, судя по примечаниям, было три списка. Встречаются такие выражения: «По другой рукописи нам известен еще этот вариант...», «Сверх того, во другой рукописи это место читается так», «Но по третьей рукописи была написана следующая строфа...»⁵³.

Спрашивается: можно ли после всего этого считать берлинские и лейпцигские издания «Демона» достаточно авторитетными, чтобы рассматривать их в качестве источников

⁵¹ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 124—125.

⁵² Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 152.

⁵³ Там же, стр. 157.

дефинитивного текста поэмы? Безусловно, нет. В таком случае, какой был смысл «открывать» и «вводить их в научный оборот»? Все дело в том, что эти издания гораздо ближе по тексту к VI редакции, поэтому Т. Иванова и стремится противопоставить их карлсруйским изданиям, отражающим последнюю, VIII редакцию поэмы «Демон».

Каким же образом Т. Иванова «развенчивает» карлсруйские издания «Демона» и положенный в их основу список Философова. Делается это прежде всего путем утверждения, будто они представляют собой контаминацию разных текстов и редакций, причем еще более механическую, чем в берлинских изданиях. Т. Иванова полагает далее, что список Философова не только «контаминированный список неизвестного происхождения», но и к тому же в него «включались тексты редакций более ранних, чем лопухинская»⁵⁴. В берлинские тексты, как показал П. А. Висковатый, действительно механически включались тексты из самых ранних редакций поэмы Лермонтова. Свое часто повторяемое утверждение о включении в карлсруйские издания текстов более ранних редакций, чем лопухинская, Т. Иванова подкрепляет единственной иллюстрацией. Она пишет: «Примечания этих изданий (лейпцигских и второго карлсруйского) свидетельствуют о том, что список Философова содержит в себе стихи разновременных редакций, иногда более ранние, чем редакция лопухинского списка 8 сентября 1838 г. Ранним вариантом в примечаниях этих изданий назван вариант монолога Тамары — ее обращение к отцу с просьбой отдать в монастырь, — напечатанный в первом карлсруйском издании»⁵⁵.

Между тем в примечании к тексту второго карлсруйского издания сказано совершенно иначе: «После первых четырех стихов (т. е. стихов: «Отец, отец, оставь угрозы...» — Б. У.) были написаны следующие...», и дальше следовали стихи 396—405 VIII редакции: «Напрасно женихи толпою Спешат сюда из дальних мест...», ошибочно принятые во втором карлсруйском издании за вариант предшествующей, VII редакции. Вполне очевидно, что примечание, на которое ссылается Т. Иванова, не дает никаких оснований относить указанные в нем стихи VIII редакции к какой-то никому не известной «ранней редакции», написанной до 8 сентября 1838 г. Ни в одной из ранних редакций этих стихов нет, они появились только в последней, VIII редакции.

⁵⁴ Там же, стр. 128.

⁵⁵ Там же, стр. 163.

Столь же бездоказательны и другие «приговоры» Т. Ивановой, выносимые ею списку Философова, а следовательно, и первому карлсруйскому изданию, напечатанному по этому списку. Вот их квинтэссенция: «Из наблюдений над рукописями ясно, что список Философова — неизвестного происхождения, сделанный через два месяца после смерти Лермонтова. Как и другие списки, он является списком контаминированным, не отражающим определенного этапа работы и по своим художественным достоинствам и идейному богатству уступающим не только лопухинской редакции поэмы, но и многим другим спискам (т. е. берлинским и лейпцигским! — Б. У.), так же контаминированным и так же неавторитетным, но все же отличающимся большими художественными достоинствами и большим идейным содержанием»⁵⁶.

Действительно ли список Философова неизвестного происхождения? Никто до Т. Ивановой не сомневался в его принадлежности А. И. Философова, в том числе и отдававший предпочтение VI редакции Д. А. Гиреев. В отличие от берлинских изданий Шнейдера, которые печатались по не дошедшим до нас разным спискам неизвестного происхождения, первое карлсруйское издание набиралось с сохранившегося списка, принадлежавшего хорошо нам известному А. И. Философова.

Кроме того, Философов на своем списке сделал специальную надпись, удостоверяющую полное его соответствие лермонтовскому автографу, и воспроизвел эту надпись почти полностью в карлсруйском издании 1856 г. Как известно, после заглавия «Демон. Восточная повесть» рукой А. И. Философова в его списке приписано: «сочиненная Михайлом Юрьевичем Лермонтовым 4-го декабря 1838 года — переписана с первой своеручной его рукописи, с означением сделанных им на оной перемарок, исправлений и изменений. — Оригинальная рукопись так чиста, что перелистывая оную подумаешь, что она писана под диктовку или списана с другой. Сентября 13-го 1841 года»⁵⁷. О том, что список Философова был действительно сделан «с первой своеручной... рукописи» поэта,

⁵⁶ Там же, стр. 164. Здесь уместно отметить расхождение Д. Гиреева с Т. Ивановой. Как говорилось, он не считает сколько-нибудь авторитетными берлинские издания; по поводу же списка Философова, при всей критичности отношения к нему, исследователь писал: «...данная копия восходит к авторскому источнику» (Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 121).

⁵⁷ ЦГИАЛ, ф. 1075 (Философовых), ед. хр. 1179, л. 1.

говорят и примечания Философова к тексту поэмы, написанные его же рукой, в которых он постарался добросовестнейшим образом воспроизвести исправления и изменения, внесенные Лермонтовым в последнюю редакцию «Демона».

Характер этих и других примечаний свидетельствует о том, что они принадлежали не простому переписчику-любителю, воспроизводящему подряд все варианты, а человеку, стремившемуся скрупулезно разобраться в самых мелких изменениях текста не только в процессе последующей переработки, но и во время первоначального его написания. И тем не менее Т. Иванова, вопреки фактам, утверждала, что А. И. Философов якобы не располагал автографом «Демона» и примечания принадлежат не ему, а переписаны им механически с какого-то безвестного списка. Причем то же самое было высказано ею и в отношении титульной надписи, цитировавшейся только что⁵⁸.

А между тем стоило обратиться к самому списку, внимательно всмотреться в надпись и примечания Философова, чтобы убедиться в том, что он не переписывал их с какого-то другого списка, а делал сам, сверяясь непосредственно с рукописью Лермонтова, размышляя над внесенными поэтом в нее поправками и одновременно подбирая наиболее точные формулировки для своих наблюдений и выводов. Достаточно привести такой пример. После заглавия, сделанного красивым четким почерком писаря, «Демон. Восточная повесть», Философов начал было писать «сочинение...», затем переправил уже написанное слово и продолжил таким образом: «сочиненная Михайлом Юрьевичем Лермонтовым 4-го декабря 1838 года»⁵⁹. Вслед за Д. Гиреевым Т. Иванова весьма произвольно толкует эту титульную надпись списка⁶⁰.

О необыкновенной добросовестности и точности А. И. Философова в посмертном издании лермонтовских текстов говорит и такой факт, который не мог быть не известным Т. Ивановой. В 1857 г. Философов издал в Карлсруэ поэму Лермонтова «Ангел смерти», в той же самой типографии

⁵⁸ См.: Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 161—162 и др.

⁵⁹ ЦГИАЛ, ф. 1075, ед. хр. 1179, л. 1. Кстати сказать, это наблюдение опровергает и мнение Д. А. Гиреева, который считал, что «первая фраза приписки была воспроизведена Философовым с какой-то копии, а вторая — составлена им самим» (Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 120). Вся надпись, как и примечания, «составлены» от начала до конца самим Философовым.

⁶⁰ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 161.

Гаспера, где за год до этого напечатал «Демона»⁶¹. О том, что «Ангел смерти» издан Философовым, было известно П. А. Висковатому⁶². Философов, как и в случае с «Демоном», поместил на титульном листе издания следующую надпись: «Печатано с тетради, писанной собственною рукой автора и хранящейся у одной из его родственниц, имени которой посвящена эта повесть». И затем следовала дата: «1831 года Сентября 4-го дня». В посвящении стоят инициалы «А. М. В.....й»; по мнению исследователей, за этими инициалами скрывалось имя кузины Лермонтова А. М. Верещагиной. Долгое время нам был неизвестен беловой автограф, по которому Философовым был напечатан «Ангел смерти». Однако имелся черновой автограф поэмы. Б. М. Эйхенбаум в пяти-томном собрании сочинений Лермонтова предпочел печатать ее по этому черновому варианту. В академическом шеститомнике она была напечатана по карлсруйскому изданию Философова. И вот в последние годы был наконец обнаружен беловой автограф «Ангела смерти», привезенный И. Л. Андрониковым из ФРГ и переданный потом в Государственную библиотеку им. В. И. Ленина. В автографе оказались вымаранными только инициалы адресата посвящения «А. М. В.....й» (автограф хранился у потомков А. М. Верещагиной). «В остальном текст, — свидетельствует И. Андроников, — соответствует воспроизведенному в карлсруйском издании...»⁶³. На обложке рукописи поэмы рукою поэта начертано: «Ангел смерти. Восточная повесть. 1831 года Сентября 4-го дня. М. Лермонтов». Как видим, А. И. Философов был точен до мелочей в воспроизведении лермонтовских автографов при издании их в 1856 и 1857 гг. в Карлсруэ.

Все эти факты Т. Иванова игнорирует как несущественные или несуществующие. Поставив между списком Философова и лермонтовским автографом последней редакции неведомых безграмотных переписчиков, она делает окончательное заключение о том, что Философов опубликовал «Демона» в Карлсруэ «по контаминированному посмертному списку неизвестного происхождения»⁶⁴.

Казалось бы, вынося столь решительный критический

⁶¹ См.: Ангел смерти. Восточная повесть. Соч. М. Ю. Лермонтова. Карлсруэ, 1857.

⁶² См.: «Русская мысль», 1884, апрель, стр. 76.

⁶³ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, М., 1964, стр. 209.

⁶⁴ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 205.

приговор списку Философова, Т. Иванова не должна опираться на него в других своих принципиальных выводах и решениях. Отнюдь нет! Используя список Философова, она обосновывает время завершения Лермонтовым работы над «Демоном», относя его не к 1841 г., а к 1838 г. «Уточнить время окончания работы Лермонтова над «Демоном», — заявляет Т. Иванова, — помогает все та же рукопись, найденная А. Н. Михайловой в архиве Философова, с которой он печатал «Демона» в Карлсруэ»⁶⁵. Ссылаясь на дату 4 декабря 1838 г., содержащуюся в надписи Философова на титульном листе «Демона», исследовательница вопреки всем своим построениям — и на этот раз справедливо — свидетельствует: «Эта дата имеет громадное значение для уточнения хронологии творческого пути Лермонтова», ибо «дает возможность установить время прекращения работы Лермонтова над «Демоном»⁶⁶. Вывод автора и здесь излишне категоричен — «после декабря 1838 г. Лермонтов над «Демоном» не работал»⁶⁷. Но в данном случае важно другое: логика фактов заставляет Т. Иванову признать «громадное значение» списка Философова. Больше того, в полном противоречии со своей концепцией, она в другом месте называет «основным» и «окончательным» текстом не лопухинский, а философский список, отмечая, что дата «4 декабря 1838 года», указанная в заглавии поэмы, «относится к ее основному окончательному тексту»⁶⁸. Однако эта обмолвка не помешала Т. Ивановой в итоге все же усомниться в существовании редакции «Демона», написанной Лермонтовым после VI редакции 8 сентября 1838 г.: «Такую «редакцию» существование еще не является доказанным) пропагандировал А. Шан-Гирей, утверждая, что эта «редакция» и есть последняя»⁶⁹.

А между тем о существовании «такой редакции» говорят со всей убедительностью факты. И прежде всего многочисленные списки «Демона», восходящие (при незначительных различиях) к одному законченному тексту, несомненно лермонтовскому, наиболее точно воспроизведенному в списке Философова и его первом карлсруйском издании 1856 г.⁷⁰

⁶⁵ Там же, стр. 197.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же, стр. 199.

⁶⁹ Там же, стр. 205.

⁷⁰ Характерно, что и в этом случае Т. Иванова вынуждена признать: «В других списках после 8 сентября 1838 г. (за исключением

Реальность VIII редакции «Демона» подтверждается свидетельством А. П. Шан-Гирея о представлении Лермонтовым примерно в начале 1839 г. вновь переделанного текста поэмы ко двору — по требованию одного из членов царской фамилии. Лермонтов, по словам мемуариста, «обделал ее окончательно, отдал переписать каллиграфически и... препроводил по назначению. Через несколько дней он получил ее обратно, и это единственный экземпляр полный и после которого «Демон» не переделывался»⁷¹.

Это свидетельство Шан-Гирея, подвергающееся очередному сомнению Т. Ивановой, полностью подтвердилось вновь обнаруженными архивными материалами, опубликованными Э. Герштейн (которых не могла не знать Т. Иванова, поскольку публикация относится к 1964 г.). В одной из записок императрицы Александры Федоровны (жены Николая I), относящейся к 10 февраля 1839 г., говорится: «Вчера я завтракала у Шамбо... вечером русская поэма Лермонтова Демон в чтении Перовского...»⁷². Весьма убедителен вывод Э. Герштейн из этого и других найденных ею документов: «Достоверно узнав, что В. А. Перовский прочел «Демона» во дворце 8 и 9 февраля 1839 года, мы понимаем, что в это-то время и были сделаны Лермонтовым последние переделки поэмы для представления «одному из членов царствующей фамилии», не названному А. П. Шан-Гиреем, но оказавшемуся императрицей Александрой Федоровной»⁷³.

Главным же «фактом», говорящим о реальности существования VII и VIII редакций «Демона», остается бесценный список Филоسوfoва с его примечаниями. Беспорная авторитетность списка недавно получила еще одно подтверждение. Э. Э. Найдачу удалось найти письмо А. И. Филосоfoва к М. А. Корфу от 11/23 декабря 1856 г., в котором содержатся весьма точные сведения об этом списке «Демона».

Небольшой отрывок из письма был напечатан еще в 1916 г. Д. М. Абрамовичем во 2-м издании академического Полного собрания сочинений Лермонтова. В этом отрывке, в частности, цитировались слова А. И. Филосоfoва о том, что его список сделан «в 1841 году с оригинальной собственноручной рукописи со всеми перемарками и изменения-

списка Висковатого) никакого иного текста не встречается» (Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 197).

⁷¹ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 47.

⁷² Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова. М., 1964, стр. 69.

⁷³ Там же, стр. 73.

ми...»⁷⁴. Очень важное и недвусмысленное свидетельство! Но, как справедливо отмечает Э. Э. Найдич, «Д. И. Абрамович печатал «Демона» по другому источнику и не придавал должного значения этому документу...»⁷⁵. Последующие исследователи прошли мимо процитированного Д. И. Абрамовичем важного отрывка из письма Философова, по мнению Э. Э. Найдича, потому, что он затерялся в примечаниях ко второму изданию сочинений Лермонтова, которое считалось идентичным первому, где этот отрывок не приводился.

В данном случае Э. Э. Найдич не совсем точен. Отрывок привлекал внимание исследователей, но из его содержания не были сделаны надлежащие выводы. В частности, не прошел мимо отрывка из письма Философова Д. А. Гиреев. Однако, увлекшись своей идеей и полемикой с А. Н. Михайловой, исследователь недооценил этого свидетельства Философова. Ему важно было доказать, что, печатая в 1856 г. «Демона», Философов располагал не автографом и копией с него, как ошибочно утверждали Б. Эйхенбаум и А. Михайлова, а только своей копией. Поэтому он и подчеркнул: «...в письме М. А. Корфу от 23 декабря 1856 года Философов писал, что у него в руках была не редакция 1841 года, а копия с более раннего автографа (1838 года?), переписанная в 1841 году. Однако об этом письме Михайлова нигде не упоминает»⁷⁶. При этом Д. А. Гиреев давал точную ссылку на издание Д. И. Абрамовича, где был опубликован отрывок из письма Философова.

И вот теперь это письмо найдено и целиком опубликовано. К тому, что мы знали, в том числе и о добросовестности, точности А. И. Философова в издании лермонтовских текстов, прибавляются новые ценные сведения и факты. А. И. Философов, посылая директору Публичной библиотеки в Петербурге барону М. А. Корфу экземпляр первого карлсруйского издания «Демона», со всей определенностью заявлял: «Могу вам засвидетельствовать, что моя рукопись списана с оригинальной — тщательно мною сверена с нею, даже правописание автора, не всегда правильное соблюдалось с точностью»⁷⁷.

Однако на этом спор об основном тексте «Демона» не за-

⁷⁴ М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., под ред. Д. И. Абрамовича, т. II, изд. 2, Пг., 1916, стр. 509.

⁷⁵ Э. Э. Найдич. Последняя редакция «Демона». «Русская литература», 1971, № 1, стр. 74.

⁷⁶ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 154.

⁷⁷ Э. Э. Найдич. Последняя редакция «Демона», стр. 75.

канчивается. Т. Иванова, чувствуя зыбкость своих позиций в нападках на список Философова, постаралась не менее «основательно» дискредитировать заключенное в нем идейно-философское содержание; она затратила немало усилий, чтобы доказать и его художественную «неполноценность», соглашаясь в лучшем случае рассматривать VIII редакцию как незавершенные черновые наброски. Впрочем, как только Т. Иванова приступает к анализу этих «черновых набросков», она, все более увлекаясь своей критикой, вдруг снова заявляет, что «это не Лермонтов», а чья-то подделка под него... Стремясь показать художественное несовершенство сцены пляски Тамары из VIII редакции по сравнению с VI, Т. Иванова пишет: «Вместо величественной гордой красавицы — улыбающаяся, очаровательная, но внутренне малозначительная девочка. Вместо колоритной картины народной пляски Кавказа нечто напоминающее описание петербургского балета в «Евгении Онегине». И как всякое напоминание — неизмеримо слабее оригинала»⁷⁸.

По убеждению Т. Ивановой, в VIII редакции «правда жизни заменена... суррогатами литературно-театральных впечатлений. В новой развязке — бутафорская оперная вампука с взвизгивающимися из бездны адским духом и ангелом, несущим душу в рай». Признавая, что в финале VIII редакции есть «и чудесные строчки», Т. Иванова восклицает: «Но в целом? Но идея?.. Новая развязка скомкала сюжет, запутала смысл произведения. Движение характеров прекратилось. Что случилось с героем, страдающим мыслителем? И почему несут в рай эту гордую мятежницу?.. Здание пошатнулось. Поэмы в целом нет»⁷⁹.

Нет поэмы. Нет Лермонтова... Право же, трудно припомнить, кто из друзей поэта, выражаясь словами Т. Ивановой, «подлинных и мнимых», столь безапелляционно и уничтожающе расправлялся с его вершинным произведением.

Беда Т. Ивановой, как, впрочем, и ее основных «противников», Б. М. Эйхенбаума и А. Н. Михайловой, в том, что, искренне воюя с традициями дореволюционного лермонтоведения в истолковании сложнейшего содержания «Демона» в его последней редакции, они по сути дела идут в русле тех же устоявшихся традиций. Согласно этому традиционному истолкованию, Лермонтов в VIII редакции пересмотрел свое

⁷⁸ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 147.

⁷⁹ Там же, стр. 148.

отношение к Демону, привел его к окончательному поражению и развенчанию, тем самым ослабив мятежный богоборческий пафос поэмы, введя в нее отсутствовавшую в VI редакции идею божественной справедливости, наказанного порока в лице Демона и торжествующей, спасенной добродетели в лице Тамары. Так истолковывали последнюю редакцию поэмы представители дореволюционного академического литературоведения. Так трактуют ее Д. А. Гиреев, Т. А. Иванова, в свою очередь развившие слабые стороны концепций Б. М. Эйхенбаума и А. Н. Михайловой. Разница в том, что, рассматривая в указанном духе величайшее создание Лермонтова, дореволюционные ученые целиком принимали таким образом толкуемую VIII редакцию поэмы, а Гиреев и Иванова ее начисто отвергают, в отличие от Эйхенбаума и Михайловой, занимавших в этом вопросе промежуточную, половинчатую позицию.

В библиотеке им. В. И. Ленина хранится один из ранних списков VIII редакции «Демона». Кто-то, скорее всего хозяин списка, начертил на нем следующий комментарий к финалу и смыслу поэмы в целом: «Прекрасно. Душа Тамары не должна была оставаться в руках Демона; она принадлежала христианке, которая прежде должна предстать суду бога... Тамара только по определению божью, а не дьявольскому должна быть в раю или в аду»⁸⁰. Это, можно сказать, эталон поверхностного прочтения «Демона» поздней редакции, сведения богатейшего, неисчерпаемого содержания поэмы к благонамеренно-ограниченному его пониманию в духе ортодоксальных религиозно-христианских догматов.

Любопытно, что Д. А. Гиреев, считающий VIII редакцию созданной «под давлением внешних обстоятельств», не соглашается поначалу с подобной упрощенной трактовкой⁸¹. Переходя же затем к собственным оценкам VIII редакции, он начинает рассуждать в духе этого «благонамеренного» истолкования: «Борьба за душу Тамары заканчивается победой ангела. Торжествует добродетель, а зло наказано»⁸². Т. Иванова также убеждена, что по сравнению с VI в последнюю редакцию «была приведена другая идея, чуждая замыслу поэмы — идея божественной справедливости... Мятежник и стра-

⁸⁰ БЛ, ф. 178 (Музейное собрание), № 10939, л. 21 об.

⁸¹ См.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 8.

⁸² Там же, стр. 102. Ср.: А. Н. Михайлова. Белинский — редактор Лермонтова, стр. 262.

далец Демон... превращается в конце поэмы в злобного «адского духа», страстная земная женщина Тамара — в полунебное существо, ее душу Ангел несет в рай, злой бог становится добрым и справедливым»⁸³. И далее исследовательница говорит о том, что Философов выбрал последнюю редакцию «Демона» именно потому, что «ему был важен благонамеренный финал»⁸⁴. В «благонамеренности» же финала поздней редакции «Демона» она не сомневается.

Сравним эти высказывания с трактовкой поэмы Лермонтова наиболее крупными представителями дореволюционного литературоведения. «Фантастика эпилога и его содержание, — писал Н. Котляревский о развязке последней редакции «Демона», — были Лермонтову продиктованы традиционной легендой. Рай должен был открыться для чистой любви и начало добра должно было восторжествовать над началом зла»⁸⁵. Н. Котляревский особо подчеркивал видоизменение в этом финале первоначального замысла поэмы, по которому «героиня делается духом ада». И затем исследователь развивает свою мысль следующим образом: «Этот аллегорический эпилог не был таким суровым для Демона в первых редакциях поэмы, т. е. тогда, когда настроение и склад мыслей автора соответствовали больше настроению и взглядам Демона»⁸⁶.

До Котляревского подобные мысли развивал Н. П. Дашкевич. Академик утверждал, что в последней редакции лермонтовской поэмы «восторжествовало... добро над примесью зла, между тем как, по первоначальному замыслу Лермонтова, Демон всецело овладевал предметом своей страсти»⁸⁷, т. е. душой Тамары. В таком же плане противопоставлял последнюю редакцию «Демона» предшествующим и такой вдумчивый ученый, как П. Н. Сакулин. В своей статье 1914 г. «Земля и небо в поэзии Лермонтова» он высказывал мысли, удивительно перекликающиеся с суждениями многих современных лермонтоведов, ставящих VI редакцию выше VIII. По мнению П. Н. Сакулина, в последней редакции поэмы «мо-

⁸³ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 142.

⁸⁴ Там же, стр. 168.

⁸⁵ Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Пг., 1915, стр. 79.

⁸⁶ Там же, стр. 80.

⁸⁷ Н. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова. «Чтения в историческом обществе Нестора летописца». Киев, кн. VII, отдел III, 1893, стр. 239.

тив богоборчества ослаблен сравнительно с прежними редакциями. И, что особенно важно, Тамара оправдана небом...»⁸⁸. Пытаясь найти объяснение подобной эволюции авторского замысла, П. Н. Сакулин писал: «Постепенно поэт вносит свет в лабиринт своей души и ищет иного примирения между небом и землею. На мир он взглянул глазами верующего, но мыслящего человека»⁸⁹.

Отмечая сходство приведенных суждений с новейшей концепцией творческой истории «Демона», наиболее последовательным и решительным адептом которой является Т. А. Иванова, нельзя не заметить и различия. Н. Котляревский, Н. Дашкевич, П. Сакулин одобряют «новую» идейную направленность последней редакции «Демона», Т. Иванова, Д. Гиреев, А. Михайлова, Б. Эйхенбаум — не приемлют ее в той или иной мере. Есть различие и в объяснении причин такого резкого «изменения» идейно-философской направленности поэмы Лермонтова. Для дореволюционных исследователей это было выражением закономерной духовной и творческой эволюции поэта, шедшего якобы к «примирению» с действительностью; для названных советских лермонтоведов приход поэта в последней редакции к «благонамеренности» был цензурно вынужденным. Так думали Б. Эйхенбаум, Д. Гиреев, Т. Иванова. Впрочем, Т. Иванова в итоговой своей работе о «Демоне» отказывается от «гипотезы автоцензуры», поскольку она, по мнению исследовательницы, «основывается все на тех же недостоверных мемуарных источниках»⁹⁰. В этом случае перед нею с неизбежностью встал вопрос, на который положительно отвечали дореволюционные литературоведы: «Было ли это результатом эволюции мировоззрения?» В отличие от своих предшественников, Т. Иванова отвечает на этот вопрос отрицательно: «Для такой эволюции двухмесячный срок слишком ничтожен»⁹¹. В результате исследовательница попросту отказывается дать какой-нибудь ответ на этот вопрос, неизбежно возникающий при том прямолинейном противопоставлении VI и VIII редакций, из которого она исходит в оценке и выборе основной редакции и дефинитивно-го текста «Демона». «Тайна создания новых вариантов (т. е.

⁸⁸ «Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник». М.—Пг., 1914, стр. 42.

⁸⁹ Там же, стр. 43.

⁹⁰ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 127.

⁹¹ Там же, стр. 202.

последних, VII и VIII, редакций. — Б. У.) остается неразрешенной»⁹², — приходит она к неутешительному итогу.

Насколько далека Т. Иванова от понимания подлинного идейного смысла последней редакции «Демона», можно видеть из следующего. Автор ценнейших воспоминаний о Лермонтове А. П. Шан-Гирей, которому мы обязаны и важными сведениями о последней редакции «Демона», в конкретных оценках содержания поэмы своего гениального родственника нередко ошибался. И тем не менее в отдельных своих суждениях он подошел к ее сокровенному смыслу гораздо ближе многих последующих исследователей. Он чутко уловил богоборческую, мятежную направленность последней редакции «Демона» и, исходя из самых благонамеренных стремлений, пытался убедить своих будущих читателей в том, что эта направленность не входила в замысел Лермонтова и поэтому он, дескать, совершенно «неповинен» в вытекающей из содержания поэмы очень уж «крамольной» идеи. «Идея же, — писал Шан-Гирей, — смешно сказать, вышла такая, о какой сам автор и не думал. В самом деле, вспомним строфу:

И входит он, любовь готовый,
С душой открытой для добра... и проч.

Не правда ли, что тут князю де Талейрану пришлось бы повторить небесной полиции свое слово: *surtout pas trop de zèle, Messieurs!*⁹³ Посланник рая очень некстати явился защищать Тамару от опасности, которой не существовало; этой неловкостью он помешал возрождению Демона и тем приготовил себе и своим в будущем пропасть хлопот, от которых они навек бы избавились, если бы посланник этот был догадливее. Безнравственной идеи этой Лермонтов не мог иметь; хотя он и не отличался особенно усердным выполнением религиозных обрядов, он не был ни атеистом, ни богохульником»⁹⁴.

Что же это за «безнравственная идея», которая по мнению Шан-Гирея, «вышла» в поэме сама собой, о чем он считал необходимым сказать, искренне желая защитить поэта от обвинений в таких тяжких грехах, как атеизм и богохульство? Из слов Шан-Гирея ясно: «посланник рая» Ангел по воле бога «помешал возрождению Демона». Жестокий бог, несмотря на искреннее желание Демона вступить на путь

⁹² Там же, стр. 203.

⁹³ «Главное, без излишнего усердия, господа!» (франц.).

⁹⁴ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 47—48.

«добра, любви и красоты», своим вмешательством вторично обрек его на вечное одиночество, душевную опустошенность, безысходность положения в царстве отчаяния и зла.

Комментируя эту часть воспоминаний Шан-Гирея, Т. Иванова сначала как будто верно восприняла ее существо: «Мы видели, что особенный протест Шан-Гирея вызвала идея произведения»⁹⁵. Однако вслед за этим она уточняет свою мысль, и получается, что безнравственной Шан-Гирей назвал... идею возрождения Демона⁹⁶. Таким образом, исследовательница не видит и не желает видеть не только реальной сложности, богатства и глубины содержания последней редакции «Демона», но и тех зачатков верного его истолкования, которые довольно четко изложены в воспоминаниях Шан-Гирея.

Свой анализ, точнее, критику идейно-философской направленности VIII редакции поэмы, Т. Иванова стремится осуществить в единстве с рассмотрением особенностей ее художественного воплощения. Но и здесь торжествует жесткая заданность и схематическая предрешенность результатов этого анализа. Если VI редакция «представляет собой законченное художественное целое»⁹⁷, то VIII редакции отказывается в каком бы то ни было единстве. В ней нет единства действия, ибо нет единства образов и т. д. Единство образов в VI редакции усматривается в склонности и Демона, и Тамары к мятежности и бунтарству. А вот, дескать, в позднейшей редакции (по Ивановой, в черновых набросках к ней) Тамара утрачивает черты мятежности, тем самым отдаляясь от Демона, единство образов нарушается, а вместе с ним рушится идейно-художественное единство и целостность поэмы. «Та ли это мятущаяся душа, — вопрошает Т. Иванова, — на которую Демон мог наложить и наложил печать бунта и сомнений? Она напоминает скорее томную провинциальную барышню. Вряд ли такую Тамару мог полюбить Демон»⁹⁸.

Возникает масса недоуменных вопросов. С каких пор единство героев, в смысле их внутреннего сходства, стало непреложным условием единства произведения? Как быть тогда с единством лермонтовского «Маскарада»? Ведь Арбенин и Нина — по существу внутренние антиподы? Как в этом случае Арбенин мог любить Нину, в которой не было ничего

⁹⁵ Т. Иванова. О тексте поэмы «Демон», стр. 168.

⁹⁶ Там же, стр. 169.

⁹⁷ Там же, стр. 186.

⁹⁸ Там же, стр. 144.

ни мятежного, ни демонического, в отличие от самого Ар-бенина?

Оценивая образ Демона в позднейшей редакции, Т. Иванова неподдельно сокрушается: «В одной и той же поэме намечены как бы три варианта образа героя: царь познания и свободы, Демон колеблющийся, готовый к примирению с богом, готовый отказаться от своей правды и тут же ее проповедующий, и наконец злобный адский дух. Отсутствует не только логика образа, но и самая элементарная логика»⁹⁹. Но ведь в том-то и дело, что художественный образ — и тем более такой сложный, как Демон, исполненный движения, внутренней динамики, — нельзя подчинить требованиям логики, да еще элементарной! Однако Т. Иванова не шутя старается подчинить логику художественную логике формальной, а подчас и логике внешнего жизненного правдоподобия. Она, скажем, отмечает «неестественность» такого эпизода в VIII редакции: «Молчание ночи нарушает уже не «слабый» (как в лопухинском списке. — Б. У.), а «ужасный» крик героини, и совершенно неестественно, что сторож, услышав при обходе монастыря ужасный крик, раздавшийся из кельи монахини, преспокойно продолжает свой путь»¹⁰⁰. Право же, эта критика ближе к инструкции по охране общественного порядка, чем к эстетическим нормам романтической поэмы, насыщенной огромным, многогранным философско-эстетическим содержанием.

В результате подобного анализа идейно-художественного содержания поэмы Т. Иванова остается все время где-то на подступах к нему. Глубокая социально-философская и художественно-эстетическая правда поэмы низводится до уровня правды житейского правдоподобия и традиционных религиозно-христианских представлений.

Таким образом, отстаиваемая Т. Ивановой новая концепция творческой истории «Демона», предлагаемое ею конкретное решение вековой проблемы основного текста и смысла поэмы ведут не вперед, а назад, к дореволюционным представлениям о внутреннем смысле «Демона», в частности его последней, VIII редакции.

⁹⁹ Там же, стр. 142.

¹⁰⁰ Там же, стр. 143.

3. ИТОГИ И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗУЧЕНИЯ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

Следует сказать, что последовательных сторонников концепции, представленной в работах Д. Гиреева и Т. Ивановой, в лермонтоведении по существу нет. Некоторые соображения в пользу VI редакции «Демона» как основной высказал польский литературовед Януш Генцель. «Независимо от того, — писал он, — была ли VIII редакция «Демона» результатом вынужденного компромисса, на который поэт решился из-за цензурных условий, или же результатом его идейных поисков, невозможно отрицать, что она является неоднородной, внутренне противоречивой. Материалом для анализа следует признать, в первую очередь, VI редакцию поэмы, обладающую цельным идейным замыслом»¹⁰¹.

Такой серьезный исследователь, как У. Р. Фохт, в большинстве своих последних работ, отдавая предпочтение VI редакции, не обрушивается на VII и VIII редакции столь ожесточенно, как Т. Иванова, сближаясь здесь с Б. Эйхенбаумом. Вот характерное для него высказывание по вопросу об основном тексте «Демона»: «Седьмая... и восьмая... редакции отличаются от шестой редакции исправлениями, смягчающими обличительный характер поэмы. Ввиду необходимости представить поэму ко двору, ожидая возможных придинок цензуры, Лермонтов сделал с законченным текстом поэмы примерно то же, что в свое время с текстом «Маскарада». Но до сих пор во всех изданиях поэма печатается по редакции 1841 года (так до последнего времени датировали VIII редакцию «Демона». — Б. У.)»¹⁰². При этом У. Фохт ссылается на работы А. Михайловой, Т. Ивановой, Д. Гиреева. В этом ряду явно недостает имени Б. Эйхенбаума, первым выдвинувшего тезис об одинаково подцензурном и, следовательно, «ослабленном» варианте «канонических» редакций «Маскарада» и «Демона»¹⁰³.

Своеобразна точка зрения И. Андроникова по этому во-

¹⁰¹ Януш Генцель. Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон»). «Русская литература». 1967, № 2, стр. 128.

¹⁰² У. Фохт. Пути русского реализма. М., 1963, стр. 171. Ср.: «История русской литературы», т. II, М.—Л., 1963, стр. 848.

¹⁰³ Напомню высказывание Б. Эйхенбаума об изменениях в последней редакции «Демона» как цензурно вынужденных: «Можно быть уверенными, что такого рода вставки и изменения Лермонтов делал для

просу. Окончательной редакцией исследователь считает не VI, но и не VIII редакцию, а «доцензурную» седьмую, обосновывая это следующим образом: «В начале 1838 года Лермонтов вернулся в Россию... Восьмым сентября помечена шестая — «кавказская» — редакция «Демона». Через три месяца — 4 декабря 1838 года работа над «Демоном» завершена окончательно. В этой, седьмой редакции поэма разошлась по России в сотнях списков и стала известна современникам. По существу, это и есть окончательная редакция «Демона», потому что новые исправления, внесенные в этот текст и превратившие его в восьмую редакцию 1841 года, сделаны были из цензурных соображений»¹⁰⁴. Вместе с тем И. Андроников не склонен считать текст VII редакции основным. Он полагает, что Лермонтов, создавая VIII редакцию и учитывая требования цензуры, «не ограничился одними переделками, а внес существенные художественные дополнения. Поэтому напечатать «доцензурный» текст — это значило бы не только отказаться от изменения первоначального идейного замысла, но и от художественных усовершенствований последней переработки»¹⁰⁵.

Точка зрения И. Андроникова заслуживает самого пристального внимания. В частности, представляется оправданным выдвигание VII редакции в ряд наиболее важных этапов в творческой истории «Демона», как имеющую вполне самостоятельное значение.

Как правило, лермонтоведы исходят из признания VIII редакции в качестве основной и главную трудность видят не в выборе текста, а в правильном истолковании его во многом загадочного смысла. А. Н. Соколов в своих капитальных «Очерках по истории русской поэмы...» отмечал: «Интерпретаторы «Демона» обычно испытывают затруднение перед той дилеммой, которая выдвигается всем содержанием произведения. С одной стороны, Демон выступает в качестве мятежника, понимающего все ничтожество людей и созданного ими строя жизни, подвергающего сомнению весь мировой порядок и не желающего смириться перед небом. С другой стороны, совершенно ясно, что Демон терпит поражение и что при-

печати и для чтения при дворе. Здесь имеется аналогия с «Маскарадом...» (Б. Эйхенбаум. [Заключительная статья к поэме] «Демон». В кн.: М. Ю. Лермонтов. «Демон». Восточная повесть. Л., 1941, стр. 54).

¹⁰⁴ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и заметки, стр. 373.

¹⁰⁵ Там же.

чиной этого поражения является не преодоленный героем эгоистический индивидуализм»¹⁰⁶. Автор глубоко верно подметил органическую противоречивость главного героя поэмы, «наличие в Демоне и силы и слабости, и положительного и отрицательного...»¹⁰⁷. Эта внутренняя противоречивость становится одной из причин и гибели Тамары, и поражения Демона. Но лишь одной из причин. А. Н. Соколов же склонен эту причину абсолютизировать: «Поражение Демона есть доказательство не только безрезультатности, но и губительности индивидуалистического бунтарства»¹⁰⁸. Эта мысль стала одной из самых популярных в нашем лермонтоведении. Но неужели, не будь Демон «эгоистическим индивидуалистом», и Тамара не погибла бы, и сам Демон не потерпел бы поражения? Очевидно, были какие-то грозные и до известной поры неодолимые силы, находившиеся вовне Демона и способствовавшие прежде всего гибели Тамары и его поражению.

Трудно согласиться и с другим утверждением А. Н. Соколова, будто поражение Демона обусловлено тем, что его всесокрушающее отрицание не было уравновешено утверждением «положительных начал жизни»¹⁰⁹. Во-первых, причина поражения Демона опять мыслится заключенной только в нем самом; во-вторых, здесь явно несостоятельна приводимая исследователем ссылка на авторитет Белинского, который как раз подчеркивал нечто противоположное в Демоне, говоря, что он «отрицает для утверждения, разрушает для созидания...» (VII, 555). Очевидно, более правы те исследователи, которые акцентируют в «Демоне» не поражение героя и «губительность» индивидуализма, а силу его протеста и отрицания существующей действительности. «Передовые люди конца 30-х и начала 40-х годов XIX века, — справедливо утверждает В. А. Мануйлов, — видели в поэме Лермонтова «отрицание пребывающего общественного устройства», восстание против патриархально-феодального религиозного мирозерцания»¹¹⁰.

¹⁰⁶ А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, стр. 599.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же, стр. 601.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ В. А. Мануйлов. Лермонтов. В кн.: «История русской литературы», т. VII, М.—Л., 1955, стр. 329.

Об отщепенстве, индивидуализме Демона как главной причине его поражения, о самом поражении как «внутреннем возмездии» за этот индивидуализм и как «центральной для Лермонтова мысли» писал в первом издании своей содержательной книги «Поэзия Лермонтова» Д. Е. Максимов¹¹¹. Здесь же ученый высказал немало и глубоко верных наблюдений об идейно-художественном содержании поэмы Лермонтова. Коснулся он мельком и спора об основной редакции «Демона». Со всей решительностью он утверждал, что «возмездие, изображенное в финальной сцене «Демона» (редакция 1841 года) и в 4-м акте «Маскарада», нельзя выводить, как это делают некоторые исследователи, только из желания Лермонтова приспособить произведение к цензуре или к придворному чтению»¹¹².

Одной из значительных работ, непосредственно посвященных проблеме основного текста и смысла «Демона», является статья А. М. Докусова. Автор твердо убежден, что «основным источником текста поэмы должна быть найденная А. Михайловой в архиве Философовых писарская копия, с которой производился набор издания 1856 г.»¹¹³. Полемизируя непосредственно с Т. Ивановой и Д. Гиреевым, А. Докусов решительно отвергает суждения «о Лермонтове — приспособленце, поступающем своими убеждениями в угоду вкусам и воззрениям придворных кругов»¹¹⁴. Ученый доказательно утверждает, что Демон и в VIII редакции — «не-

¹¹¹ См.: Д. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., 1959, стр. 78 и др.

¹¹² Там же, стр. 80. Среди «некоторых исследователей», выводивших идею «возмездия» в «Маскараде» и «Демоне» из стремления поэта «обойти» цензуру, следует назвать Б. Эйхенбаума. Он писал: «Третье отделение «желало», чтобы супруги Арбенины помирились, а Лермонтов, понимая невозможность такого финала, решил предложить «возмездие» — как более возможный и более традиционный выход из положения» (Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 213). Тут же Б. Эйхенбаум выдвигает положение, к доказательству которого он неоднократно обращался в своих работах: «В драматургии Лермонтова (как и в его поэмах и прозе) демонстративно отсутствуют (и должны отсутствовать) темы наказания, возмездия или прямого нравушения» (Там же, стр. 213—214). Думается, что Б. Эйхенбаум был прав в своем последнем принципиальном утверждении и ошибался, усматривая идеи возмездия в VI редакции «Маскарада» и VIII редакции «Демона».

¹¹³ А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» (К вопросу об идейной концепции и основном тексте поэмы). «Русская литература», 1960, № 4, стр. 121.

¹¹⁴ Там же, стр. 115.

докорный бунтарь, он не отказывается от познания, от свободы. Он не склоняет головы, не только перед земными, но и перед небесными авторитетами». Опираясь на глубоко верное представление о лермонтовской эпохе, «когда реакция боролась с малейшими проявлениями личного начала, требовала смирения и покорности», исследователь справедливо усматривает в образе Демона «гордое и мощное утверждение» поэтом «независимости личности». В нем, по мнению А. Докусова, Лермонтов поэтизировал и героизировал протест личности против насилия и рабства. И несмотря на то, что в этом индивидуалистическом протесте добро и зло переплетаются, «такое зло, проявляющееся в конкретных исторических условиях, есть единственная форма истинного добра, ибо оно является основой борьбы за освобождение человека»¹¹⁵.

Однако наряду с этим А. Докусов развивает мысли, уже знакомые нам, в частности по работам А. Н. Соколова. Главным в поэме он также считает преодоление Лермонтовым «романтического индивидуализма». Более того, он убежден: «Развенчание индивидуализма и занимает центральное место в поэме»¹¹⁶. Можно подумать, что в России 30—40-х годов для передовых деятелей главным злом был индивидуализм, причем индивидуализм не эгоистически-приспособленческий, мирящийся и прекрасно уживающийся с окружающей действительностью, а индивидуализм, эту действительность решительно отвергающий, т. е. тот мятежный индивидуализм, который воплощен в образе Демона.

На самом деле против «своеволия» и «индивидуализма» личности, осознавшей свои права на свободу, бунтующей против ее насильственного подчинения существующему правопорядку, выступали реакционные деятели современной Лермонтову литературы и журналистики.

Настойчивое акцентирование А. Докусовым «развенчания индивидуализма» в «Демоне» как центральной ее проблемы вступает в противоречие не только с ее содержанием, но и с подлинными «акцентами» в идеологической борьбе лермонтовской эпохи, а также с собственными справедливыми посылками ученого, утверждавшего, как мы видели, что именно в эту эпоху «реакция боролась с малейшими проявлениями личного начала, требовала смирения и покорности».

¹¹⁵ Там же, стр. 123—124.

¹¹⁶ Там же, стр. 120.

Глубоко прав А. Докусов, восставая в своей статье против примитивизирующего истолкования новой развязки «Демона» в VIII редакции. «В дореволюционных работах о Лермонтове считалось правильным,— замечает он,— понимать финал поэмы как победу церковно-религиозных начал... Есть ли основания для такого именно истолкования финала поэмы? Вряд ли»¹¹⁷. И исследователь предлагает иную, на его взгляд, более верную трактовку этой развязки. «В финале поэмы Лермонтов, — пишет он, — не утверждает церковно-религиозную идею, а берет готовую формулу о боге, как носителе идеи справедливости и высшей правды»¹¹⁸. Однако дальнейшее развитие этой мысли идет далеко в сторону от сопоставления противоборствующих «правды» и сил мира. По Докусову, в развязке последней редакции Лермонтов имел в виду дать представление о боге, сложившееся «в многообразном и многовековом опыте народа, боровшегося и с суровыми силами природы, и с силами социального угнетения, жаждавшего справедливости и отдавшего дань некоторым мечтательно-утопическим идеям христианства»¹¹⁹.

Этот вывод сделан А. Докусовым не на основе анализа содержания и структуры поэмы, а исходя из его представления о характере творческой эволюции поэта в конце 30-х — начале 40-х годов. Суть этой эволюции, выразившаяся в создании «Родины», — «в единстве личности и народа»¹²⁰. Поэтому, считает ученый, в новой развязке «Демона» Лермонтов осуществил слияние своих представлений с народными, ибо «бог как выражение справедливости и высшей правды в понимании лучших русских людей, в том числе и у Лермонтова, не есть также бог всепрощения. Во имя человеческого счастья и справедливости он нес в себе и правду мятежа»¹²¹. В чем же тогда основа и «питательная почва» непримиримого конфликта между Демоном и богом, конфликта, без которого, собственно, нет поэмы Лермонтова? И Демон, и бог, оказывается, несут в себе «правду мятежа»... А. Докусов видит в поэме Лермонтова «двух богов». Один из них, действующий вначале, по словам автора, воплощает в себе зло и несправедливость, это «творец, создавший мир, изгнавший Демона за сомнения, за стремление к знанию, к истине и тем самым

¹¹⁷ Там же, стр. 127—128.

¹¹⁸ Там же, стр. 128.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же, стр. 127.

¹²¹ Там же, стр. 128.

совершивший не благо, а несправедливость»¹²². Другой же бог, появляющийся за кулисами финальной сцены, олицетворяет «идею справедливости и высшей правды», он несет теперь «в себе и правду мятежа»¹²³. Все эти соображения интересны, но вытекают ли они из реальной идейно-образной структуры последней редакции поэмы?

Т. Иванова, оппонент А. Докусова и, можно сказать, его антипод в споре об основном смысле и тексте лермонтовской поэмы, проигрывающая ему в этом споре в главном, частично права в одном своем замечании. Отметив, что А. Докусов традиционно относит последнюю редакцию «Демона» к 1841 г., исследовательница писала: «Основываясь на произвольном сдвиге, произведенном Мартьяновым, Докусов строит всю свою идейную концепцию «Демона». Он строит ее на эволюции Лермонтова, происшедшей за период с 1838—1839 гг. по 1841 г. Если «Демон» закончен зимой 1838—1839 г., вопрос об эволюции отпадает, и концепция Докусова рухнет сама собой»¹²⁴. Концепция А. Докусова от этого хронологического сдвига рухнет, положим, не вся, но ее существенная часть — истолкование финала — оказывается лишенной своей фактической основы. Нельзя не отметить, что и сама творческая эволюция Лермонтова к «единству личности и народа», к «развенчиванию романтического индивидуализма» представлена А. Докусовым излишне выпрямленной и завершенной, что не могло не отразиться на его концепции.

В неизмеримо большей мере печатью этих «выпрямлений» отмечена работа С. Ф. Елеонского. Следуя за А. Н. Соколовым, Д. Е. Максимовым, А. М. Докусовым, С. Ф. Елеонский, как правило, огрубляет их положения. Так, касаясь финала поэмы, он пишет: «Поражение Демона и апофеоз Тамары, искупившей свой грех, даются... в последней восьмой редакции поэмы»¹²⁵. Так-таки и говорится, без всяких кавычек и всерьез, о «грехе» Тамары, его «искуплении», о ее конечном «апофеозе» и пр. Сугубо «имманентно», в соответствии с духом библейской легенды, объясняются причины невозможности для Демона возрождения: «...демоническое нача-

¹²² Там же, стр. 124.

¹²³ Там же, стр. 128.

¹²⁴ Т. Иванова. Посмертная судьба поэта, стр. 196.

¹²⁵ С. Ф. Елеонский. Творческая и литературная история поэмы Лермонтова «Демон». В кн.: С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. Пособие для учителей. М., 1962, стр. 169.

ло было в нем неистребимым, свойственным самой его природе, как «духа изгнанья», гения зла»¹²⁶. К этому «библейски-академическому» истолкованию С. Ф. Елеонский присоединяет известное мнение о «развенчивании» в поэме индивидуализма Демона. Эта мысль получает здесь откровенно назидательно-морализующее толкование, поскольку якобы Лермонтов «в итоге отказался от идеализации своего героя, пришел к его развенчиванию, осудил Демона за его отщепенство, эгоизм, гордое одиночество, индивидуалистическое бунтарство»¹²⁷. Финальное столкновение Демона и Ангела автор работы расценивает как «победу доброго начала над злым»¹²⁸. Короче говоря, поистине порок наказан, добродетель торжествует. Если признать, что именно таков смысл «Демона» в его основной редакции, тогда следует полностью согласиться с Т. А. Ивановой, видящей в этой редакции поэму с «наказанием порока, прощением добродетельной героини и с привнесением под занавес идеал о благодати и мудрости провиденья»¹²⁹.

Представляет интерес работа А. Л. Рубанович «Из творческой истории поэмы «Демон»¹³⁰. В ней имеются свежие наблюдения, свидетельствующие о быстром созревании и углублении замысла «Демона», о неуклонном его совершенствовании от редакции к редакции. Однако А. Л. Рубанович, уделив довольно много внимания ранним редакциям, затем сразу переходит к рассмотрению завершающей редакции, минуя совершенно шестую и седьмую¹³¹. Исследовательница уклонилась от спора по поводу основного текста «Демона», считая таковым список Философова. Правда, в одном месте она пишет: «Можно предположить, что исключительно цензурные соображения принудили Лермонтова исключить финал VI редакции (душа Тамары остается во власти Демона)... Однако не следует злоупотреблять ссылками на цензуру»¹³².

К сожалению, верно намеченная далее мысль о следовании поэтом в финале поздней редакции не соображениям цензурного порядка, а «правде жизни» осталась неразвернутой.

¹²⁶ Там же, стр. 165.

¹²⁷ Там же, стр. 172.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Т. Иванова. Посмертная судьба поэта, стр. 202.

¹³⁰ В кн.: А. Л. Рубанович. Проблемы мастерства М. Ю. Лермонтова-поэта. Иркутск, 1963, стр. 112—137.

¹³¹ Там же, стр. 138—157.

¹³² Там же, стр. 154.

Вместо этого исследовательница постаралась развить мысль своих предшественников о «развенчивании» Лермонтовым индивидуализма его героя, которое она рассматривает как высшую ступень предпринятого Пушкиным развенчивания эгоизма Алеко в «Цыганах»¹³³. Вместе с тем, по мысли Рубанович, лермонтовское время «наложило новые черты на «эгоистов поневоле». Им чужды иллюзии Алеко. Грохот пушек на Сенатской площади отрезвил их... Развлечения, а не спасения ищут и находят вдали от «душных городов» Печорины. Могут ли они служить примером борьбы за идеалы «любви, добра и красоты», а если не могут, то почему? Образом Демона М. Ю. Лермонтов отвечает на поставленный вопрос, отвечает беспощадно-критическим отношением к своему герою»¹³⁴. Такая трактовка образов Печорина и Демона, авторского к ним отношения представляется излишне категоричной и односторонней. И хотя исследовательница оговаривается, что «развенчание» героя в поэме Лермонтова выглядит «сложным, глубоко трагичным», в конечном счете она повторяет ставшее традиционным: «Критическое отношение автора к «духу сомнения» выявляет беспомощность злой воли, отрицания без светлого созидательного идеала»¹³⁵.

Заслуживает внимания постановка отдельных вопросов в работе о «Демоне» болгарского исследователя В. Велчева¹³⁶. Автор считает необходимым рассмотрение образа Демона в органическом единстве с образом Тамары. Любовь героя к смертной он истолковывает как его стремление приобщиться к миру людей, найти среди них «союзника» в борьбе против бога за идеалы бесстрашного познания и творческой свободы. В. Велчев полагает, что Лермонтов не ставил перед собой в качестве сознательной цели развенчивание индивидуализма Демона.

¹³³ Ср. высказывание А. Н. Соколова: «Тот романтический герой, который впервые был обрисован Пушкиным в «Кавказском пленнике» и в «Цыганах»... нашел законченное развитие в образе Демона, романтически-условно отразившего эволюцию данного социального характера в жизни. В «Демоне» Лермонтов дал свое понимание и свою оценку героя-индивидуалиста» (А. Н. Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века, стр. 598).

¹³⁴ А. Л. Рубанович. Проблемы мастерства М. Ю. Лермонтова-поэта, стр. 158.

¹³⁵ Там же, стр. 159.

¹³⁶ В. Велчев. Трагедия гордого познания, свободы и творчества (К вопросу об идейной проблематике поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон»). В кн.: «Славянска филология. Материали за V Международен конгрес на славистите», т. IV, София, 1963, стр. 121—148.

Против идеи «развенчания» в поэме Лермонтова индивидуализма его героя выступала М. Т. Ефимова, расценивающая ее как результат определенной модернизации содержания поэмы, нарушения принципа историзма, который подменяется критериями моральных норм современного человека. «В 30—40-е годы, — справедливо замечает М. Т. Ефимова, — развенчание индивидуализма не могло быть основным содержанием прогрессивной литературы». В эпоху, когда казарма, канцелярия, узаконенное рабство стали главной опорой самодержавия, литература, по мнению автора статьи, «должна была помочь личности сохранить человеческое достоинство, утвердить ее право на свободу. Проблема личности становилась центральной проблемой русской литературы»¹³⁷. М. Т. Ефимова подчеркивает вынужденный характер индивидуалистического одиночества Демона и в то же время его мятежность, непримиримое бунтарство. «Трагическое одиночество лермонтовского героя всегда выражало неприятие рабьей покорности других... В этой разобщенности Демона с людьми и страстное выражение его презрения к «рабам земным» и боль неутолимой тоски одиночества, которую он обречен нести через беспредельную даль времен и вечности... Обнажая эти страдания, Лермонтов не развенчивает Демона, а заставляет почувствовать трагизм и величие своего героя, страдающего, но непримиренного»¹³⁸.

В 1964 г. вторым изданием вышла книга Д. Е. Максимова «Поэзия Лермонтова». В ней имеются весьма существенные дополнения к его более ранней (1959 г.) трактовке «Демона». По-прежнему считая, что бунтарство лермонтовского героя «лишено осознанного созидательного начала», что страдания Демона — «это не только страдания, причиненные «мировым злом», но и внутреннее возмездие, постигшее Демона»¹³⁹, ученый уточняет вопрос об авторском отношении к герою поэмы и его противникам, подчеркивает неоднозначность этого отношения. «Отношение к «небу» в лермонтовской поэме, — утверждает он, — столь же противоречиво,

¹³⁷ М. Т. Ефимова. К вопросу об оценке философского содержания поэмы «Демон» «Уч. зап. Псковского гос. пед. ин-та», вып. 25, 1964, стр. 158, 159.

¹³⁸ Там же, стр. 162—163. Несколько позже подобную точку зрения, не аргументируя ее подробно, высказал В. А. Малкин (см.: В. А. Малкин. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Комментарий к первому стиху. В сб.: «Вопросы русской литературы». Изд-во Львовского ун-та, вып. 3 (6), 1967, стр. 107—108).

¹³⁹ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, стр. 83.

как и отношение к ее герою»¹⁴⁰. Наиболее же существенно дополнение об отображении в поэме Лермонтова двух правд — Демона и неба. По Максимова, это «правда исторически обновляющегося бунтующего этического сознания, которое в своем поступательном движении, в своей динамике не может обойтись без моральных издержек («демонизм»), и правда «гармонической», устойчивой, статической морали, которая довольствуется достигнутым, нормативным, еще не полностью потерявшим ценность, но во многом уже сомнительным, неподвижно прямолинейным»¹⁴¹. Эта мысль представляется весьма плодотворной и перспективной для уяснения сложного содержания поэмы.

Как всякое великое произведение искусства, поэма «Демон» отличается многоярусностью ее структурно-смысловых уровней. И главнейшие из них — нравственно-психологический, социально-исторический, философско-эстетический. Разумеется, все это уровни единого художественного содержания, которые должны быть выявлены в конкретном анализе поэмы как разные стороны целостного художественного организма. Нередко же эти уровни изучаются разрозненно, а порою даже противопоставляются как взаимоисключающие. Автор содержательной статьи об общественно-историческом смысле «Демона» П. А. Орлов справедливо отмечал: «Так, в известной книге о Лермонтове Нестора Котляревского вопрос (о «Демоне». — Б. У.) решается в узко психологическом плане»¹⁴². В то же время сам П. А. Орлов склонен сводить содержание поэмы Лермонтова к ее социально-историческому смыслу, в связи с чем он не совсем справедливо критикует попытку П. Н. Сакулина осмыслить это содержание в философском плане. «Проф. П. Н. Сакулин связывал поэму Лермонтова, — пишет он, — с философскими исканиями 30-х годов XIX в. и видел в лермонтовском «Демоне» одну из стадий преодоления поэтом дуалистического сознания, которое сам исследователь называет проблемой «земли и неба»... Это переключение проблематики поэмы в отвлеченно-метафизический план явно обедняет смысл произведения. Поэма лишена здесь того большого общественного содержания, которое заставляло восхищаться ею в начале 40-х годов

¹⁴⁰ Там же, стр. 85.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² П. А. Орлов. Общественно-исторический смысл поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». «Изв. АН СССР. Серия лит. и языка», 1964, т. XXIII, вып. 5, стр. 378.

В. Г. Белинского. Да и сам Лермонтов представлен... в мало свойственной ему роли философа...»¹⁴³. Думается, стремление П. Н. Сакулина связать «Демона» с философскими исканиями 30-х годов XIX в. было правомерным, и не следует противопоставлять их общественному содержанию поэмы, как нельзя отказывать Лермонтову в праве на самобытную философскую мысль.

Кстати, в статье П. А. Орлова есть весьма ценные наблюдения и философского плана. Он замечает: «Душевная красота Тамары имеет в поэме свое философское обоснование. Это красота неведения, красота юного существа, не знающего жизни и не участвующего в ее треволнениях»¹⁴⁴. Заслуживает внимания предложенное П. А. Орловым истолкование одной из кульминационных сюжетных ситуаций поэмы: «...стремление Демона к добру оканчивается катастрофически: его поцелуй убивает Тамару... Душевная красота, гармоничность души Тамары держится, как уже было сказано на неведении, на незнании жизни и зла, таящегося в ней. Эта непрочная красота должна была разрушиться, так как Демон открывает героине «пучину гордого познания»¹⁴⁵.

В тех же случаях, когда исследователь не учитывает «определенный философский смысл» отдельных ключевых ситуаций, он оказывается бессильным проникнуть в их подлинное содержание. Так случилось со знаменитыми словами из клятвы Демона: «Хочу я с небом примириться, Хочу любить, хочу молиться, Хочу я веровать добру». В их истолковании П. А. Орлов уходит от сути, переводя разговор из сферы философской в план семантико-стилистический. «Вряд ли нужно пояснять, — говорит П. А. Орлов, — что слова «небеса», «молиться», «веровать» употреблены здесь не в обычном религиозно-обрядовом их смысле... Когда Пушкин в послании к А. П. Керн утверждал, что при вторичной встрече с ней ему открылись и «божество, и вдохновенье», он вовсе не хотел сказать, что встреча с любимой сделала его верующим. Речь шла о просветленном состоянии духа поэта и только. В равной степени Демон..., потрясенный одухотворенной красотой Тамары, хочет забыть злобу и ненависть, вражду и презрение, хочет в этом смысле воскреснуть душой»¹⁴⁶.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же, стр. 382.

¹⁴⁵ Там же, стр. 385.

¹⁴⁶ Там же, стр. 382.

Это утверждение свидетельствует о полном игнорировании автором одного из главных философских конфликтов поэмы — между Демоном и «небом», проблемы «земли и неба». Той самой, в пристрастии к которой П. А. Орлов упрекал П. Н. Сакулина, обвиняя его в обеднении содержания поэмы. В качестве же примера действительного его обеднения можно сослаться на такие социологические уточнения П. А. Орлова. Отмечая, что Демон «глубоко презирает людей за их мелочность, вероломство и ничтожество», автор спешит разъяснить: «Не следует думать, что поэт... имел в виду здесь все человечество в целом. Конкретно речь шла, конечно, о дворянском обществе...»¹⁴⁷.

«Демон» — наиболее философски насыщенное произведение Лермонтова. Поэтому философский аспект в изучении его содержания не то что возможен, а необходим. Нельзя поэту не согласиться с Е. Пульхритудовой, которая считает ненормальным «почти полное отсутствие работ, посвященных философскому содержанию поэмы» Лермонтова¹⁴⁸. Ее статья в известной мере восполняет этот пробел. Исследовательница идет по пути сопоставления поэмы Лермонтова с современной ему русской философской мыслью, в частности А. И. Герцена. Она утверждает, что имеется «известная общность между самыми задушевными, во многом программными произведениями Лермонтова и Герцена — поэмой «Демон» и философско-публицистическим циклом «Писем об изучении природы». (Мне кажется, что еще значительнее переключка между «Демоном» и более ранним философским произведением Герцена «Дилетантизм в науке», созданным вскоре после смерти поэта, в 1842—1843 гг.) Порою Е. Пульхритудова злоупотребляет аналогиями между отдельными философскими положениями Герцена и образами поэмы Лермонтова. Так, по ее мнению, «мир Демона — сфера чистого знания, бесплотной абстракции... мир Тамары — земной природы... Антитеза этих двух миров — сферы абстрактного мышления и «живой жизни», или, если воспользоваться терминологией Герцена, «идеализма» и «эмпирии», находит свое образное воплощение в поэтических характерах Демона и Тамары»¹⁴⁹.

Однако эти «издержки» аналитического подхода возмеща-

¹⁴⁷ Там же, стр. 380.

¹⁴⁸ Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма. В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1964, стр. 76.

¹⁴⁹ Там же, стр. 83.

ются нередкими «выходами» к подлинно философскому истолкованию лермонтовских образов, обогащающими наше представление об их художественном содержании. Один из выводов Е. Пульхритудовой совпадает с отмеченным уже наблюдением П. А. Орлова о философском «субстрате» образа Тамары. Так, остановившись на мысли «о том, какой ценой «естественный человек», пребывающий в младенческом неведении относительно всех жизненных противоречий, становится человеком общественным», Е. Пульхритудова замечает: «Тамара в своем духовном развитии проходит тот же путь из царства естественного бытия в царство мысли, что и Демон»¹⁵⁰.

Достаточно тонко увязывает Е. Пульхритудова общеполитический план поэмы с ее социально-историческим содержанием. Стремление Демона к познанию, к переоценке ценностей, его скептицизм и вместе жажда гармонии — все это делает его, по словам автора статьи, «героем 30-х годов XIX столетия в России»¹⁵¹. Близко подходит Е. Пульхритудова к уяснению существа трагедии Демона и стоявших за ним современников поэта. Она усматривает его в разобщенности «чувства и мысли, умозрения и опыта, жизни человеческого духа и реального человеческого бытия...»¹⁵². Думается, еще более существенной стороной трагизма Демона, отражавшего трагедию лермонтовского поколения, является разобщенность мысли, чувства, с одной стороны, и действия, целенаправленной борьбы — с другой.

Ни один серьезный исследователь, пытающийся понять философский смысл «Демона», не может пройти мимо финала поэмы в ее последней редакции, не дав ему своей интерпретации. Е. Пульхритудова пишет: «Здесь будет уместно затронуть один из «проклятых вопросов» лермонтоведения: что же собственно означает в поэме «спасение» Тамары? Значит ли это, что Лермонтов, по цензурным соображениям, решил смягчить бунтарское звучание поэмы? Или поэт при этом руководствовался соображениями художественной целенаправленности? Мы придерживаемся этой второй точки зрения»¹⁵³. Е. Пульхритудова склонна думать, что для «Тамары открывается тот же символический рай, что открылся для геттеской Гретхен в конце первой части «Фауста», а для само-

¹⁵⁰ Там же, стр. 89—90.

¹⁵¹ Там же, стр. 81.

¹⁵² Там же, стр. 88.

¹⁵³ Там же, стр. 96.

го Фауста — в финале трагедии»¹⁵⁴, поэтому исследовательница полагает, что «спасение души Тамары имеет символический характер, и что этот эпизод не вносит в поэму мотива примирения ни с современной действительностью, ни с догмами религии»¹⁵⁵. Но символичность сама по себе не исключает возможности наполнения ее внутреннего смысла «примиренческим» и религиозно-догматическим содержанием...

Если Демон только на какой-то момент, как полагает Е. Пульхритудова, приближается к состоянию высшей гармонии мысли и чувства, то героиня в итоге прочно обретает эту гармонию, «когда охваченная любовью душа Тамары просветляется мыслью, освещается познанием...»¹⁵⁶. Но почему же гармония, возможная для Тамары, невозможна для Демона? Потому что Демон, отвечает исследовательница, не может вернуться к непосредственности восприятия и чувства, отравленных в нем «пучиной гордого познания»¹⁵⁷. Но ведь Тамара в своем развитии по существу проделала тот же путь, что и Демон — от непосредственности неведения к «гордому познанию». Об этом писала чуть раньше сама Е. Пульхритудова: «Путем к познанию мира она (Тамара. — Б. У.) овладела, но цена за это — гибель гармонии, цельности, естественности. Иного, не тернистого пути познания, по мысли Лермонтова, нет и не может быть в противоречиво устроенном мире»¹⁵⁸. В другом месте исследовательница особо оттенила мысль о необратимости процессов духовного развития как Демона, так и Тамары, отображающих необратимость исторической эволюции человечества: «Изменения, происшедшие в душе Демона со времени его бунта, столь же необратимы, как и внутренняя эволюция Тамары»¹⁵⁹.

«Проклятый вопрос» лермонтоведения остается по-прежнему открытым. Однако многие конкретные наблюдения Е. Пульхритудовой представляют несомненную ценность. Некоторые из них получали свое развитие в последующих рабо-

¹⁵⁴ Мысль сама по себе не новая. Н. П. Дашкевич писал когда-то: «Божественная правда приняла Тамару в свою обитель, как приняла Маргариту и Фауста» (Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова. «Чтения в историческом обществе Нестора летописца», 1893, кн. 7, стр. 238).

¹⁵⁵ Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма, стр. 96—97.

¹⁵⁶ Там же, стр. 96.

¹⁵⁷ Там же, стр. 104.

¹⁵⁸ Там же, стр. 94.

¹⁵⁹ Там же, стр. 100—101.

тах, касающихся поэмы Лермонтова. Правда, подчас это «развитие» оборачивается схематизацией и упрощением, но вряд ли в этом повинна Е. Пульхритудова.

Так, Р. Ф. Юсуфов совсем недавно писал: «Путь Тамары — путь освобождения от незнания, путь духовного возрождения... Этот же путь проделал в свое время и Демон... История, по Лермонтову, необратима, и у естественных народов, как и у человечества, нет другого выхода, как идти трагической и тернистой дорогой познания»¹⁶⁰. Все это говорится не столько «по Лермонтову», сколько «по Е. Пульхритудовой». Но следующий затем вывод целиком принадлежит Р. Ф. Юсуфову: «В гармоническом слиянии природы и познания, индивида и коллектива поэту рисовался новый мощный Ренессанс человечества»¹⁶¹. Если до сих пор было принято приписывать Лермонтову более или менее безоговорочное развенчивание в «Демоне» индивидуализма героя, то Р. Ф. Юсуфов, углубляя предшественников, вычитал из поэмы призыв поэта к слиянию «индивида и коллектива»...

Современный исследователь «Демона» А. И. Глухов, казалось бы, исходит из верных посылок. Он отдает предпочтение последней редакции поэмы, считая, что «финал и развязка VIII величии полнее в художественном отношении выражают авторский замысел»¹⁶². Естественно, что автор полемизирует с Т. А. Ивановой. Но как? По его убеждению, «в центре повествования стоит не конфликт Демона с богом, как полагает Т. Иванова, а борьба добра и зла в его душе после изгнания из рая, столкновение божественного и злого начал в лице Тамары и Демона»¹⁶³. Иначе говоря, Тамара воплощает в себе доброе, божественное начало, а Демон — злое, демоническое. Чтобы не было сомнений, А. И. Глухов уточняет: «В основе романтического сюжета лежит конфликт морально-философского характера — столкновение божественного и демонического начала, добра и зла, олицетворенных в образах Тамары и Демона»¹⁶⁴.

Гораздо больше, конечно, появляется работ, пусть в чем-то и спорных, но приближающих нас к подлинной сложности

¹⁶⁰ Р. Ф. Юсуфов. Русский романтизм начала XIX века и национальные культуры. М., 1970, стр. 350.

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² А. И. Глухов. К вопросу о методе и стиле поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». В сб.: «Из истории русского романтизма». Кемерово, 1971, стр. 114.

¹⁶³ Там же, стр. 104.

¹⁶⁴ Там же, стр. 107.

и значимости гениальной поэмы Лермонтова. Среди них следует назвать исследование специалиста по зарубежным литературам И. Г. Неупокоевой о жанре романтической поэмы. В этой работе, охватывающей огромный историко-литературный материал, лермонтовский «Демон» рассматривается на широком фоне общеевропейского литературного процесса 1-й половины XIX столетия. В небольшом, но содержательном разделе, посвященном двум крупнейшим поэмам Лермонтова, автор пишет: «Демон» и «Мцыри» Лермонтова, «Фауст» Ленау, «Мерани» Бараташвили знаменуют собою взлет этой (трагедийной. — Б. У.) поэмы, того ее этапа, который не только в национальном, но и в общеевропейском измерении по праву может быть назван лермонтовским»¹⁶⁵ (разрядка автора. — Б. У.). Непосредственно о значении «Лемона» И. Г. Неупокоева пишет так: «Европейская философско-символическая поэма тех лет не знает более полного, более обобщенно-поэтического выражения эпохи»¹⁶⁶. И дальше: «Эта поэма стала художественным выражением самого духа исканий революционной, бунтарской мысли, не приемлющей примирения, компромиссов и покоя, как иллюзии подлинного счастья»¹⁶⁷ (разрядка автора. — Б. У.). Примечательно, что И. Г. Неупокоева в своих интересных наблюдениях и обобщениях обходится без сакраментального «развенчания индивидуализма», намечая важные и существенные проблемы идейно-художественного содержания и структуры лермонтовской поэмы.

Итак, подытоживая достижения, отдельные пробелы и просчеты в изучении величайшего из поэтических созданий Лермонтова, в актив современного лермонтоведения следует прежде всего занести правильную постановку вопроса о неразрывной взаимосвязи проблем основного текста и смысла поэмы «Демон». В ее текстологическом изучении выдающейся вехой явилось открытие списка Философова. Большое значение имеет также недавнее обнаружение и публикация Э. Э. Найlichem письма А. И. Философова к М. А. Корфу от 11/23 декабря 1856 г. с ценными сведениями о происхождении, характере и значении списка Философова, о первом карлсруйском издании «Демона».

Для уяснения подлинной творческой истории поэмы нема-

¹⁶⁵ И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., 1971, стр. 269.

¹⁶⁶ Там же, стр. 286.

¹⁶⁷ Там же.

ловажное значение имеет постановка вопроса о датировке последней редакции «Демона» и предварительное, но довольно основательное отнесение ее к концу 1838 — началу 1839 г. Это дает надежные ориентиры в определении идейно-творческой эволюции Лермонтова в конце 30-х — начале 40-х годов, социально-исторического и философско-эстетического содержания лермонтовской поэмы. В этом аспекте коллективными усилиями лермонтоведов сделано, несмотря на разного рода «издержки», немало, хотя еще больше предстонт сделать.

Дальнейшее изучение поэмы Лермонтова будет, видимо, направлено на воссоздание подробностей ее творческой истории в контексте всего творчества поэта, в тесной связи с его творческой эволюцией и развитием современного ему историко-литературного процесса. Особенно большого внимания заслуживает динамика творческой мысли Лермонтова в процессе его работы над VI, VII, VIII редакциями. Как ни удивительно, до сих пор более конкретно сопоставлялись (хотя и далеко не исчерпывающе) первые пять ранних редакций. Зрелые же редакции в их последовательном и органическом перерастании одной в другую изучены крайне недостаточно. Нужно заметить, что по сию пору не восстановлена в своей целостной завершенности VII редакция, хотя подобная реконструкция не только возможна, но и крайне необходима, если учесть большое значение этой редакции в истории создания «Демона», особенно его последней редакции.

Одной из главных задач по-прежнему остается приближение к сокровенному смыслу поэмы Лермонтова, постижение истинного ее своеобразия во всей сложности, противоречивости и богатстве ее социально-психологической, нравственно-философской, художественно-эстетической природы и структуры.

Большинство из обозначенных здесь проблем и явится предметом непосредственного, хотя, разумеется, далеко не исчерпывающего рассмотрения в последующих главах этой части работы.



Глава вторая

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

1. ОБРАЗ ДЕМОНА И ЕГО БЛИЖАЙШИЕ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Образ Демона принадлежит к числу наиболее значительных в мировой литературе. Библейская легенда о падшем ангеле, восставшем против бога и превращенном им в духа зла, получила многообразное художественное воплощение в творчестве крупнейших поэтов мира. Поэтому в процессе воссоздания творческой истории лермонтовской поэмы нельзя не коснуться вопроса о месте и значении Демона в ряду близких ему образов, созданных предшественниками Лермонтова в мировой и русской литературе.

В дореволюционном лермонтоведении постановку указанной проблемы в значительной мере скомпрометировали представители культурно-исторической школы, настойчиво изыскивавшие в лермонтовском «Демоне» следы заимствований из зарубежных образцов и объявлявшие их главным источником поэмы Лермонтова. Так, В. Д. Спасович рассматривал ее как поэтически и философски ослабленный вариант поэмы Мильтона «Потерянный рай» и мистерии Байрона «Каин», наиболее приближающийся к поэме Виньи «Элоа». По его мнению, герои Мильтона и Байрона — «олицетворение... того сомне-

ния пытливого ума, которое и мучит человека и возвышает его...». Демон же Лермонтова «едва ли не напрасно провозглашает себя царем познания и свободы: он ничем не доказал своей мощи в области мышления, он гораздо сроднее Сатане Альфреда де Виньи...»¹.

Одной из наиболее фундаментальных попыток в прошлом изучить «Демона» как явление мирового литературного процесса можно считать, солидную работу академика Н. П. Дашкевича². И в ней связь «Демона» с произведениями мировой литературы устанавливается, как правило, путем изыскания всевозможных параллелей, механически изымаемых из контекстов сюжетных мотивов, словесно-образных формул и пр. Тем не менее исследование Н. П. Дашкевича содержало в себе и верные наблюдения. Опираясь на большой литературный материал, ученый обоснованно утверждал, что поэма Лермонтова с самых первых ее редакций явилась «провозвестницею одной из самых серьезных мировых тем»³. При этом Н. П. Дашкевич отмечал: «Юный поэт не убоился состязания с корифеями творчества и вышел из этого состязания с торжеством»⁴. Некоторые из суждений Н. П. Дашкевича прочно вошли в научный обиход, отделившись от их автора. Ему принадлежат мысли о более интенсивном «очеловечивании» Лермонтовым своего демонического героя, чем это наблюдалось у его предшественников, об изображении Демона не только отрицающим существующий мир, но и глубоко страдающим, трагически неудовлетворенным своим положением. «Вот это-то весьма яркое раскрытие муки демонизма, — отмечал он, — и составляет одну из главных заслуг и одну из оригинальнейших особенностей лермонтовского «Демона», то новое, что внес Лермонтов в тему, над которою работало столько веков»⁵.

Большинство других дореволюционных работ, затрагивавших проблему связей поэмы Лермонтова с явлениями ми-

¹ В. Д. Спасович. Байронизм у Пушкина и Лермонтова. Вильна, 1911, стр. 74—75. (Первоначально работа была опубликована в журнале «Вестник Европы», 1888, № 4).

² Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова. «Чтения в историческом обществе Нестора летописца», кн. 6, отдел II, 1892, стр. 231—252; кн. 7, отдел III, 1893, стр. 182—253.

³ Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии в творчестве Лермонтова. В кн.: «Статьи по новой русской литературе акад. Н. П. Дашкевича». Пг., 1914, стр. 435. В дальнейшем цитируется это издание.

⁴ Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии..., стр. 481.

⁵ Там же, стр. 501—502.

ровой литературы, разделяя с исследованием Дашкевича его недостатки, не обладало, как правило, его достоинствами⁶.

С иных методологических позиций попытался рассмотреть эту проблему в первые годы Советской власти Б. М. Эйхенбаум в своей книге «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки». В изобиловавшем тонкими наблюдениями исследовании ученый, стоявший тогда на формалистических позициях, по сути довел до логического завершения посылки и выводы компаративистов. Лермонтовского «Демона» он рассматривал как «сводную поэму», впитавшую в себя «русский и западный материал». Причем, по мнению Б. Эйхенбаума, это «впитывание» было у Лермонтова чисто внешним, формальным. Если «Пушкина еще интересовал ввод исторического и национального материала», замечал ученый, то «у Лермонтова весь материал условный, декоративный». В этом отношении «Демон» — типичная литературная олеография. Жуковский, Пушкин, Полежаев, Козлов, Подолинский, с одной стороны, и Байрон, Мур, Ламартин, Альфред де Виньи, с другой — все это соединилось в «Демоне»⁷. Конечный вывод Б. Эйхенбаума мало чем отличался от цитировавшегося выше суждения В. Спасовича. В «Демоне», по словам Б. Эйхенбаума, «чужой сюжет... осложнен обычными лирическими формулами и сентенциями (пуэнтирован). На русской почве, вне связи со средневековым эпосом и поэмой в стиле Мильтона, сюжет этот утерял свою пышность, свою богословскую философичность и стал гораздо примитивнее»⁸.

Подобными, идущими до своего логического завершения выводами Б. Эйхенбаум как бы поставил предел дальнейшим

⁶ См.: И. Матушевский. Дьявол в поэзии. История и психология фигур, олицетворяющих зло, в изящной словесности всех народов и веков. «Русская мысль», 1901, № 6—10 (о «Демоне» — № 10, раздел 2, стр. 83—85); В. Розанов. «Демон» Лермонтова и его древние родичи. «Русский вестник», 1902, кн. 9; С. Новиков. История возникновения и создания «Демона» Лермонтова. Киев, 1907; Э. Дюшен. Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературе. Казань, 1914, стр. 11, 15, 32, 34—36, 37, 58, 78—81, 110, 119—125, 142—150; С. В. Шувалов. Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии. В сб.: «Венок М. Ю. Лермонтову». М.—Пг., 1914, стр. 312—313, 332—334; С. И. Родзевич. К вопросу о влиянии Байрона и А. де Виньи на Лермонтова (юношеские стихотворения Байрона и Лермонтова; «Демон» и «Элоа»). «Филологические записки». Воронеж, 1915, вып. I, стр. 49—62.

⁷ Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 93.

⁸ Там же, стр. 93—94

компаративистским и формалистическим изысканиям в сфере рассматриваемой проблемы. И, как часто бывает, важная проблема, скомпрометированная ошибочными методами исследования, стала впоследствии восприниматься как несостоятельная и порочная сама по себе. Вот как писал, например, об этом Д. А. Гиреев: «Обычно, говоря об источниках образа Демона, подавляющее большинство исследователей прошлого сразу обращалось к западноевропейской литературной традиции. Эта принципиально ошибочная тенденция в лермонтоведении берет свое начало от буржуазных исследователей XIX века. Ее порочность вскрыта советскими учеными...»⁹.

Настала, думается, пора обратиться к уяснению места и значения лермонтовского героя в ряду других «демонических» образов мировой литературы на новой методологической основе. И в первую очередь, как справедливо писала М. Т. Ефимова, потому, что «вопрос о философском содержании «Демона» нельзя решить вне связей с традициями мировой литературы...»¹⁰. Поэтому представляется необходимым остановиться хотя бы на некоторых моментах проблемы, важных в плане творческой истории «Демона».

С самых первых шагов на поэтическом поприще Лермонтова отличало пристальное, можно сказать, жадное внимание к разнообразным явлениям русской и мировой литературы. Среди произведений, посвященных художественной интерпретации библейского предания о духе отрицания и зла, в первые десятилетия XIX в. наибольшей известностью пользовались «Потерянный рай» Мильтона, «Мессиада» Клопштока, «Фауст» Гете, «Каин» Байрона, «Элоа» Виньи. Есть основания думать, что со всеми этими произведениями Лермонтов познакомился весьма рано.

Громоздкие и тяжеловесные поэмы Мильтона и Клопшто-

⁹ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 43.

¹⁰ М. Т. Ефимова. К вопросу об оценке философского содержания поэмы «Демон», стр. 157. Среди немногочисленных современных работ, затрагивающих эту проблему, можно отметить следующие: А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967; А. Д. Жижина. О поэме «Демон» (к вопросу о становлении эстетических взглядов Лермонтова). В сб.: «Вопросы русской литературы». М., 1968, стр. 99—116; е е же. О теоретических истоках поэмы «Демон». Там же, стр. 117—131; В. И. Кондорская. Лермонтов и де Виньи. «Уч. зап. Костромск. пед ин-та», 1970, вып. 20, стр. 71—89; Е. Логиновская. Демон и демонизм у Лермонтова и Эминеску. «Румынская литература», 1971, № 4, стр. 83—91.

ка вряд ли могли увлечь юношу. Тем не менее мильтоновский Сатана, объявляющий беспощадную войну богу и созданному им миропорядку, мог безусловно ему импонировать¹¹. В своей поэме Мильтон в аллегорической форме отразил перипетии английской революции, ее героические взлеты и падения, поскольку поэма писалась уже после крушения республики. Сущность мильтоновского героя была весьма верно определена еще Н. П. Дашкевичем, который утверждал, что Мильтон, «поборник английской революции, изобразил в Сатане неукротимого, гордого революционера-республиканца, побежденного, но не сломленного, не пожелавшего признать высший авторитет и предпочитавшего царство в аду рабству на небе»¹². Вот эта черта — побежденность, но не примиренность — была особенно близка Лермонтову и его героям. Однако весь поэтический строй поэмы Мильтона, тяготеющий к классицистически рассудочному, усложненно аллегорическому изображению, безусловно чужд Лермонтову. Для него это было знакомство с «классикой», в известной мере вынужденное, но не бесполезное.

«Классикой» в лермонтовскую пору была и «Мессиада» Клопштока. Белинский в статье о Пушкине писал: «Потерянный рай», кроме достоинства поэтических частностей, замечателен еще как литературный отголосок мрачного пуритантизма и грозных времен Кромвеля; но как эпическая поэма он длинен, скучен, уродлив. <...> «Мессиада» замечательна как памятник немецкого трудолюбия, терпения и отвлеченного мистицизма: это произведение, тщательно обработанное в литературном отношении, но ужасно растянутое, тяжелое и скучное» (VII, 405—406). «Мессиада» (1751—1773), написанная не без влияния «Потерянного рая», лишена начисто революционного пафоса последнего, проникнута идеями смирения и покорности воле бога. Изображение мятежа Сатаны и его приспешников против бога является в ней всего лишь эпизодом¹³.

¹¹ Поэма Джона Мильтона «Потерянный рай» (1660—1667) впервые появилась на русском языке в переводе Серебрянникова в 1780 г., вторично — в переводе Е. Люценко в 1824 г. О серьезном изучении в Московском благородном пансионе творчества Мильтона и Клопштока см.: Ф. Ф. Майский. Юность Лермонтова. «Тр. Воронежск. гос. ун-та», т. XIV, вып. 2, 1947, стр. 218, 227—228.

¹² Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии..., стр. 453.

Отдельные места из «Мессиады», касающиеся бунта Сатаны против бога, были известны Лермонтову и по переводу Жуковским второй песни поэмы. Этот отрывок был напечатан в 1815 г. под названием «Аббадона»¹⁴, по имени одного из серафимов, примкнувших к восстанию Сатаны. И несмотря на то, что Аббадона потом раскаивается в своем дерзком мятежном поступке, оплакивает утраченное райское блаженство и в результате оказывается отринутым и богом и Сатаной, перевод Жуковского, вопреки его субъективным намерениям, фиксировал внимание как раз на самом остром, «богоборческом» моменте поэмы.

Кающийся падший ангел Клопштока был, разумеется, не в духе Лермонтова и его непримиримых героев. Однако не исключено, что знаменитое начало лермонтовской поэмы, сложившееся у него так рано, в известной мере навеяно было и чтением перевода Жуковского, начинавшегося такими словами:

Сумрачен, тих, одиноч...

Зрелся от всех удален серафим Аббадона. Печальной
Мыслью бродил он в минувшем...

...Он вспомнил

Прежнее время, когда он, невинный, был друг Абдила...

Мрачен, в себя погружен, пробегал он в мыслях

всю повесть...¹⁵

Но с самой первой и до последней редакции лермонтовский Демон оставался нераскаившимся и непримиримым врагом небес и бога. И в этом коренная противоположность его падшему ангелу Клопштока.

В трагедии Гете «Фауст», представляющей собою квинт-эссенцию просветительской мысли XVIII в., богоборческое начало оттеснено на второй план, оно представлено в образе Мефистофеля, низведенного до спутника и слуги Фауста. Потеснены и функции бога, не принимающего прямого участия в главном конфликте трагедии и выступающего всего лишь в роли демиурга действительности, с которой и вступает в схватку Фауст. Непосредственно творящее, утверждающее начало, выступающее в произведениях Мильтона и Клопштока как прерогатива бога, получает у Гете воплощение преж-

¹³ Поэма Ф. Готлиба Клопштока «Мессиада» впервые была переведена на русский язык А. М. Кутузовым в 1785—1787 гг.

¹⁴ «Сын отечества», 1815, № 22.

¹⁵ В. А. Жуковский. Собр. соч. в 4 томах, т. 2, М.—Л., 1959, стр. 231.

де всего в образе Фауста, смертного, обретающего в творческой деятельности, в созидании новой действительности смысл жизни и духовное бессмертие. Отрицающая, разрушительная сила в лице слуги Фауста Мефистофеля тяготеет к слиянию с образом Фауста, являясь в значительной мере отражением определенной стороны его сознания. Тем не менее, если мирозозидающее и утверждающее начало в «Фаусте» уже перестало быть исключительной функцией бога, перейдя к смертному герою Фаусту, существу, не принадлежащему ни «небу», ни «аду», то разрушающе-отрицательное начало в трагедии все еще связано с адским началом в лице Мефистофеля, имеющем и самостоятельное значение.

В лермонтовской поэме в процессе вызревания ее замысла эти два противоположных начала (разрушающе-отрицательное и созидательно-утверждающее) все более органически объединялись в едином образе главного героя. В этом сказалась необычайно рано сформировавшаяся и проявившаяся диалектичность художественного мышления Лермонтова. В конкретно-исторических условиях последекабристской России для поэта в этом едином отрицающе-утверждающем комплексе наибольшее значение приобретало скорее «мефистофельское», чем «фаустовское» начало, хотя Демон не чужд и этого последнего (неукротимое стремление к познанию, к чисто человеческим идеалам «любви, добра и красоты»). В целом же образ Демона не сводим ни к образу Фауста, ни к образу Мефистофеля, ни к той или иной «комбинации» их черт. Он представляет собою необыкновенно глубокое отражение целой эпохи в жизни России, давшей поэту материал для создания одного из оригинальнейших образов мировой литературы, значительнейшей философско-эстетической, художественной концепции мира.

Несомненное воздействие на зарождение и формирование замысла лермонтовского «Демона» оказала мистерия Байрона «Каин» (1821). Произведение великого английского поэта, как бы возрождая богоборческий пафос «Потерянного рая», в то же время ставит большие философские проблемы, связанные с отношением человека к миру и обществу. Люцифер, восставший некогда против бога и им побежденный, не смирился перед его могуществом. Он говорит о боге:

Он победитель мой, но не властитель:
Все перед ним простерлось, но не я!¹⁶

¹⁶ Байрон. Ибр. произв. М., 1953, стр. 391.

Люцифер отвергает версию о благодати бога и созданного им мира, он открывает людям в лице Каина глаза на истину, зарождающая в них протест против тирании и деспотизма бога, обрекшего человека на страдания и смерть. Сила Люцифера не в коварстве и обольщении, а в истине. «Соблазн мой — лишь в правде»¹⁷, — говорит он Каину. Последний тем легче усваивает горькие истины Люцифера, что они в нем давно подготовлены его собственными мучительными раздумьями. «Ты говоришь о том, что смутной думой во мне витало»¹⁸, — признается он Люциферу. Протест Каина выливается в конце концов в трагедию. Жестокий, мстительный бог сурово наказывает мятежника, осмелившегося взбунтоваться против своей участи смертного существа, и делает его первым, кто привнес в человеческую жизнь смерть, наложив на него страшную, неизгладимую печать братоубийцы.

Бунтарская сила протеста сочеталась у Байрона с трагической безысходностью этого протеста. Если Гете выражал пафос просветительской веры в могущество человеческого разума и его творческих возможностей, то Байрон, создававший свою трагедию в атмосфере всевропейской реакции, господства Священного союза, сосредоточил свое внимание на отрицании существующего миропорядка, освященного именем господним, на трагизме борьбы против него. Лермонтову байроновский «Каин» был ближе и созвучнее «Фауста» с его историко-философским оптимизмом. Но эта известная созвучность общего настроения лишь сильнее оттеняла существенные различия в образах Люцифера и Демона.

Люцифер — это прежде всего символ могущества свободной мысли, не признающей никаких догм, противостоящей деспотической авторитарности. В образе Демона тоже налично символичность, но она, так сказать, полусемантична, исключительно многозначна. И эта художественная многомерность образа обусловлена богатством заключенного в нем не только философского, но и нравственно-психологического личностного содержания как целостного характера, которого лишен Люцифер. В отличие от героя Байрона, Демон находится в разладе не только с небом, но и с землей, с людьми. Все больше отходит Демон и от сонма «братий», ему «подвластных», замыкаясь в гордом, но мучительном для него одиночестве. И более того, лермонтовский Демон в разладе

¹⁷ Там же, стр. 374.

¹⁸ Там же.

не только со всем окружающим миром, но и с самим собой. Люцифер Байрона по сравнению с Демоном духовно моложе: в мистерии он действует на заре появления человеческого рода, у него впереди большая цель — разбудить человеческий разум, вдохновить человека на борьбу с тиранией и деспотизмом бога, с тем чтобы в итоге разрушить ненавистный ему миропорядок. У Демона все это позади, он изнурен «этой вечною борьбой без торжества, без примиренья». У него не осталось ни дальних, ни ближних целей, он не только утратил былые идеалы — даже «зло наскучило ему». Короче — Демон на пороге перехода в какое-то иное, неведомое ему состояние. Но переход этот нестерпимо затянулся. Отсюда необыкновенная напряженность его мыслей, чувств и страстей, их постоянная динамика, резко контрастирующая с внутренней статикой образа Люцифера.

Духовно-нравственная насыщенность образа Демона, глубоко человеческое его содержание питалось жизненными соками напряженнейшей переходной эпохи в России 30-х годов, лермонтовской эпохи. В образе Демона поэт запечатлел реальные настроения и состояния многих своих современников, почему он и был для них не просто гениальным образом, а «фактом» их личной жизни.

Не принимая во внимание всех этих и многих других глубоко самобытных черт лермонтовского героя, нельзя понять реального соотношения традиций и новаторства, диалектики преемственности и отталкивания в истории его создания — даже в случаях, когда речь идет о таких внутренне близких замыслу Лермонтова произведениях, как байроновский «Каин» (недаром одной из ранних редакций «Демона» предпослан эпиграф из «Каина»).

Не в меньшей, а в большей мере относится это к вопросу о влиянии на замысел Лермонтова поэмы Альфреда де Виньи «Элоа» (1823). Элоа — сестра ангелов, рожденная из слезы Христа. Полюбив падшего духа, она преисполнена надежды своей любовью возродить демонического героя, привести его к раскаянию и тем самым к спасению, но в итоге становится жертвою злого духа, коварного и искусного оболъстителя, увлекшего погубленную им Элоа в ад. Можно, видимо, говорить о некотором влиянии «Элоа» на самые первоначальные наброски сюжета «Демона» в его первой редакции, хотя и эти наброски имеют уже существенные отличия от сюжета «Элоа». Лермонтов вводит в свою поэму мотивы соперничества Демона с ангелом; его герой не просто коварный искушитель, он

в какой-то момент глубоко и искренне «влюбляется в смертную» и т. д. Еще больше различий, при некотором сходстве, в самих образах главных героев Виньи и Лермонтова. Герой поэмы Виньи, по верному определению Д. Е. Максимова, — «инфернальный проповедник чувственной любви и печальный соблазнитель, сочетающий в своей личности красоту и коварство»¹⁹. Он далек от духовной многогранности Демона, объединяющего в себе мощь мятежного отрицающего сознания, неукротимого стремления к «пучине гордого познания» с силой и глубиной страстей, с тоской по идеалам «любви, добра и красоты».

На формирование главным образом сюжета лермонтовской поэмы какое-то воздействие могли оказать «Небо и земля» (1822) Байрона и «Любовь ангелов» (1823) Т. Мура. В незаконченной мистерии Байрона одна из сюжетных ее линий посвящена изображению ангелов-серафимов, которые предпочли любовь к земным девам небесному блаженству и счастью рая. В поэме Мура этот сюжет становится ее основой. В поэме повествуется о любви к земным девам трех ангелов, навлекших на себя этой любовью гнев божий и наказание. Отдельные мотивы этих произведений могли послужить для юного Лермонтова материалом в поисках наилучших сюжетных решений его замысла. Так, первый ангел из поэмы Мура видит земную прекрасную деву, пролетая по голубому небу над землей. Второй ангел лишается своей возлюбленной в тот самый момент, когда по ее просьбе он предстает перед ней во всем блеске своей неземной красоты; при первом же объятии пламень, исходящий от ангела, сжигает смертную. Однако даже дореволюционные исследователи вынуждены были отмечать, что в главном, в изображении и трактовке своего героя, Лермонтов был и в данном случае самостоятелен. «Что до личности лермонтовского Демона, — писал Н. П. Дашкевич, — то он не походит на ангелов Мура, а равно и на ангелов байроновской мистерии «Небо и земля»²⁰. Можно сказать даже больше: поэма Т. Мура, проникнутая «примиренческими» тенденциями; по своей конечной направленности прямо противоположна лермонтовскому «Демону».

Разумеется, «демонологическая традиция» не исчерпывается названными здесь произведениями²¹. Однако даже

¹⁹ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, стр. 79.

²⁰ Н. П. Дашкевич. Мотивы мировой поэзии..., стр. 491.

²¹ Н. П. Дашкевич, к примеру, упоминает в связи с лермонтов-

наиболее близкие из них к лермонтовской поэме, мы видели, не дают оснований рассматривать ее как «сплав» разнородных «влияний» и «заимствований»: она слишком для этого самобытна и значительна. «Демон» Лермонтова представляет собою совершенно самостоятельное художественное воплощение одного из мировых образов, хотя и связанное, вполне естественно, с литературными традициями, исторически сложившимися вокруг этого образа.

2. О ДЕМОНОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 20—30-х ГОДОВ XIX в.

В своей книге о Лермонтове Б. Эйхенбаум писал в 1924 г.: «Для абстрактно-метафизической поэмы, какой... представлял себе Лермонтов своего будущего «Демона», в русской поэзии не было достаточно крепких традиций...»²². С этим положением трудно согласиться, во-первых, потому, что замысел поэта даже в ранних редакциях поэмы был далеко не абстрактно-метафизическим; во-вторых, традиции в разработке демонической темы в русской поэзии, предшествовавшей «Демону», весьма значительны и разнообразны, и Лермонтову было что наследовать, от чего отталкиваться, с чем полемизировать в пределах отечественной литературы. В одной из последних работ Л. Я. Гинзбург, подводя итог своим многолетним исследованиям русской поэзии 1-й половины XIX в., писала: «Демонической проблематике в русской литературе начало положил Пушкин стихотворением 1823 года «Демон»²³. Это, очевидно, верно, если рассматривать литературный процесс в его определяющих, вершинных проявлениях. В этом смысле и здесь Пушкин выступил как «начало всех начал». Если же рассматривать развитие в русской поэзии «демонической проблематики» более широко и конкретно, необходимо будет затронуть некоторые литературные факты, предшествовавшие пушкинскому «Демону».

ским «Демоном» такие еще, как «Люцифер» (1954) Фонделя, «Хромой бес» (1707) Лесажа, «Влюбленный бес» (1772) Казота, «Манфред» (1817) Байрона, «Мерлин» (1832) Иммермана, «Падение ангела» (1838) Ламартина и др. Однако он сам отмечает, что все эти произведения не могут считаться «прямыми» источниками «Демона».

²² Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки, стр. 97.

²³ Л. Гинзбург. О лирике. М.—Л., 1964, стр. 156.

Первым, кто ввел в русскую поэзию тему падшего ангела, был один из непосредственных предшественников Пушкина — Жуковский. Как уже упоминалось, в конце 1814 г. Жуковский сделал весьма вольный перевод отрывка из второй песни поэмы Клопштока «Мессиада», который озаглавил по имени героя этого отрывка — «Аббадона». Аббадона — падший ангел, присоединившийся к восстанию Сатаны против бога и раскаявшийся потом в своем дерзком поступке. Как ни далек кающийся мятежник Аббадона от лермонтовского Демона, герой Жуковского — Клопштока мог привлечь внимание юного Лермонтова своим положением отверженного, одинокого изгнанника, равно чуждого земле и небесам. «Целые веки не зрел он, тоской одинокой томимый, светлых миров», — говорится о нем в отрывке. Сам Аббадона свое положение и состояние характеризует следующим образом:

Ныне стою, помраченный, отверженный, сирый изгнанник,
Грустный среди красоты мирозданья²⁴.

В 1821 г. Жуковский напечатал свой перевод второй части поэмы Т. Мура «Лалла Рук» — «Рай и Пери», озаглавив ее «Пери и ангел». Пери — ангелоподобное существо, за какой-то проступок изгнанное из рая и подвергнутое в наказание участи и страданиям всех смертных. Через ангела, стража рая, Пери стало известно, что она будет прощена небесами и перед ней вновь откроются двери рая, если она «из дальнего земного края С достойным даром прилетит»²⁵. Трижды появляется Пери с заветными земными дарами у врат Эдема. Первый раз она приносит каплю крови, пролитой молодым сердцем «во искупление свободы»; но перед этой данью сердца, хотя она и угодна небесам, не отворились райские врата. Во второй раз Пери приносит «вздых любви» прекрасной девы, во имя счастья и благополучия возлюбленного «себя забывшей И до конца не изменившей». Но и этот «дар прекрасный» не помогает Пери, «все напрасно! роковые Пред ней врата не отперлись»²⁶. И только в третий раз, когда Пери приносит слезы покаяния закоренелого злодея, пророчество ангела сбывается, перед Пери открываются двери рая. Это были слезы земного существа, возродившегося от зла к добру через созерцание чистой, безгрешной души.

²⁴ В. А. Жуковский. Собр. соч. в 4 томах, т. 2, стр. 235.

²⁵ Там же, стр. 254.

²⁶ Там же, стр. 263.

Вывод предельно четок: только через раскаяние лежит путь к спасению «заблудшей» души человека, только через него лежит путь к возрождению и падшего ангела: «О слезы покаянья! вами Душа дружится с небесами...»²⁷.

Таким образом, Жуковский избирает в качестве предмета непосредственного отображения не отрицание, не протест, не бунт против бога, а следующее за ним наказание, изгнание из рая, муки одиночества и отщепенства, страстное стремление к возрождению, к обретению утраченной гармонии. Весь этот комплекс проблем и настроений через несколько лет после поражения декабрьского восстания приобрел особую актуальность и остроту. Однако нетрудно убедиться, что с самого начала юный поэт, в отличие от Жуковского, акцентировал внимание на невозможности для его героя возрождения через раскаяние и примирение с богом. В первой же законченной юношеской редакции поэмы ее герой заявляет:

И слишком горд я, чтоб просить
У бога вашего прощенья. (IV, 236)

Бескомпромиссность борьбы лермонтовского Демона с богом в первых редакциях поэмы по причине их художественной незрелости и некоторой еще схематичности выражена, может быть, излишне прямолинейно, но зато очень определенно. Как связь с литературными традициями, так и отталкивание от них в этих редакциях просматривается легче и нагляднее, чем в редакциях зрелой поры.

Первым, кто непосредственно ввел в русскую поэзию образ демона, был А. С. Пушкин. Осенью 1823 г. им было написано стихотворение «Демон», опубликованное в следующем, 1824 г. В незаконченном наброске автокомментария к этому стихотворению, возбуждавшему в критике разноречивые толки, поэт назвал своего демона духом «отрицания и сомнения», посещающим человека на пороге его жизненной зрелости, уничтожающим его юношеские «лучшие надежды и поэтические предрассудки души»²⁸. В 1829 г. Лермонтов, как бы сознательно отталкиваясь от пушкинского стихотворения, вступая в открытое соревнование со своим гениальным учителем, пишет стихотворение «Мой демон», очевидно, предшествовавшее наброску его первого очерка поэмы. О перекличке этих стихотворений, о значении пушкинского «Демона» для

²⁷ Там же, стр. 267.

²⁸ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 11, М.—Л., 1949, стр. 30.

оформления замысла лермонтовской поэмы написано немало. Интересны сопоставления и противопоставления, сделанные Д. Д. Благой. «Первоначальным зерном поэмы «Демон», — писал ученый, — является стихотворение Лермонтова 1829 г. «Мой демон». Стихотворение это непосредственно связано и самым образом демона... и рядом бесспорных текстовых совпадений... со стихотворением Пушкина 1823 г. «Демон». Но тут же Д. Д. Благой отмечал и другое: «Для Пушкина его встречи с демоном — прошлое, что прямо подчеркивается им самим с самого начала. <...> Стихотворение Лермонтова все выдержано в настоящем времени... Равным образом, если для Пушкина его демон — объективно противостоящий образ, лермонтовский демон почти прямо отождествляется с субъективным сознанием самого поэта»²⁹.

Подчеркивая верность этих наблюдений, мне хотелось бы обратить внимание еще на одну сторону внутренней взаимосвязи стихотворений Пушкина и Лермонтова, до сих пор не отмечавшуюся: близость первоначального замысла пушкинского демона к демону лермонтовскому. Стихотворению Пушкина «Демон» предшествовал черновой набросок поэта «Мое беспечное незнание». В нем Пушкин писал: «Мое беспечное незнание Лукавый демон возмутил, И он мое существование С своим навек соединил»³⁰. В окончательной редакции стихотворения Пушкин снял это признание о «слиянности» своего сознания с духом отрицания и сомнения «навек», отнеся его к определенному моменту своего прошлого. Лермонтов же, напротив, во второй редакции стихотворения «Мой демон» (1830—1831) усилил этот момент «неразличности» со своим демоном, проецируя его из настоящего не в прошлое, а в будущее:

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучом чудесного огня. (I, 319)

Несмотря на всю остроту духовного кризиса, который переживал Пушкин в период создания редакций своего стихотворения о «духе отрицания и сомнения», он был поэтом преддекабристского периода, периода общественного подъема и

²⁹ Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин (Проблема историко-литературной преемственности). В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 365—366.

³⁰ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 2, кн. 1, М.—Л., 1947, стр. 293.

надежд. Поэтому демоническую безысходность своего умонастроения Пушкин в конечном итоге рассматривал как явление временное, не подчиняющее себе все другие его состояния. Для Лермонтова и его эпохи отрицание и сомнение стало господствующим, трагически углубляющимся, что и отразилось во внутренней динамике редакций стихотворения «Мой демон» и в еще большей степени — поэмы «Демон».

В пушкинских черновых набросках к его «Демону» находим и другие весьма любопытные строки, свидетельствующие о том, что первоначальный замысел его был шире по охвату проблем, многие из которых, «свернутые» в окончательной редакции стихотворения Пушкина, были «подхвачены» и развиты его гениальным преемником. Говоря о своем демоническом спутнике, Пушкин писал:

Мое беспечное незнание
Он размысленьями смущал...
Он непрестанно обещал
Истолковать мне все творенье
И разгадать добро и зло
<Нрзб.> стремленье
Меня к лукавому влекло...³¹.

В этих строчках много «лермонтовского», гораздо больше, чем в окончательной редакции пушкинского «Демона». Лермонтов, конечно, не знал этих черновики Пушкина; просто то, что было преждевременным и еще недостаточно характерным для Пушкина и его эпохи, актуализировалось в эпоху лермонтовскую, в век «рефлексии», мучительных исканий мысли, философских антиномий. В частности, намеченная Пушкиным проблема соотношения добра и зла, не вошедшая в окончательную редакцию, станет одной из центральных в концепции лермонтовской поэмы.

О том, что образ демонического героя получает довольно интенсивное развитие и разнообразные модификации у самых различных русских поэтов уже в первую половину 20-х годов, говорят и такое наблюдение. Казалось бы, К. Ф. Рылеев, с его декабристской гражданственностью, был особенно далек в своем творчестве от демонического героя-индивидуалиста последующих 30-х годов, и прежде всего от лермонтовских героев. Но, оказывается, и Рылеев нащупывал уже этот тип, и только трагическая гибель помешала ему развить и углу-

³¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 2, кн. 2. М.—Л., 1949, стр. 805—806.

бить свои поиски. В 1825 г. в журнале «Соревнователь просвещения» был напечатан отрывок из незавершенной поэмы Рылеева «Мазепа» — «Гайдамак». В нем дан развернутый портрет неизвестно откуда появившегося в Запорожской сечи удальца-гайдамака, выделявшегося среди других запорожцев таинственностью и необычайностью своего внешнего и внутреннего облика. Вот фрагменты этого портрета.

Суров, и дик, и одинокий,
Чуждаясь всех, всегда угрюмый,
И ныне бродит, как порок,
В местах глухих он с тайной думой.
Печаль, как черной ночи мгла,
Ему на сердце налегла.

Давно он ко всему приметно
Остыл бесчувственной душой,
В нем веет холод гробовой:
Она, как хладная могила,
Его все блага поглотила...³²

В «Гайдамаке» Рылеева интересна попытка построить и раскрыть байронический тип на самобытном конкретно-жизненном материале, отражавшем национально-освободительную борьбу русского и украинского народов в XVII—XVIII вв., и в то же время романтически осмыслить и запечатлеть своеобразные черты героя современности, находящегося в непримиримом конфликте с действительностью.

Между прочим, чтение Лермонтовым «Гайдамака» Рылеева получило некоторое, видимо, бессознательное отражение в эпизоде бешеной скачки коня с мертвым всадником на спине. У Рылеева, правда, конь несется без седока; увидев знакомый табун, он

Помчался к ним, летит стрелою
И, подбежавши, вдруг заржал,
Запрял ушами и упал
Почти недвижный, бездыханный...
По шее кровь бежит из раны.
Расколот рыцарский сайдак,
И безобразными клоками
Обрызган кровью, меж ногами
Висит разорванный чепрак...³³

Ср. у Лермонтова в «Демоне»:

Уж он не правит поводами,
Задвинул ноги в стремяна,

³² К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1971. стр. 240.

³³ Там же, стр. 241—242

И кровь широкими струями
На чепраке его видна.
Скаун лихой, ты господина
Из боя вынес как стрела...
Чей конь примчался запаленный
И пал на камни у ворот?
Кто этот всадник бездыханный? (IV, 192)

Собственно демоническая проблематика получает особую остроту и современность звучания в России после 1825 г. Тема падшего ангела, восставшего против бога и потерпевшего в этой борьбе поражение, так или иначе связывалась с катастрофой 14 декабря. Проблема «падения» и «возрождения» наполняется многогранным социально-историческим и нравственно-философским смыслом. Необыкновенно сжатым, поэтически концентрированным выражением «постановки» этих проблем явилось стихотворение Пушкина «Ангел», написанное в 1827 г. Многие исследователи высказывали мысль о том, что пушкинский «Ангел» явился основой концепции «Демона» Лермонтова. Так, Н.Ф. Сумцов писал, что «исходным литературным пунктом для «Демона» Лермонтова можно считать «Ангела» Пушкина»³⁴. По мнению Н. О. Лернера, пушкинское стихотворение «не только включает в себе идейное зерно лермонтовского «Демона», но в значительной степени повлияло и на развитие этой идеи в поэме. Лермонтовский «Демон» так же, как и пушкинский, побежден красотой и чистотой, так же постигает добро через красоту»³⁵. Нетрудно заметить, что в этом случае идея поэмы Лермонтова и ее развитие сводится по существу к некоторым ее сюжетным моментам, которые действительно как бы в зародыше присутствуют и в пушкинском «Ангеле», в частности, противопоставление демона зла ангелу добра и красоты, зарождение на какое-то мгновение в душе «мятежного демона» при виде «ангела нежного» чувства «умиления», как намек на возможность «примирения» с отвергаемым им миром, если в нем возможны хотя бы такие мимолетные встречи с подлинно прекрасным.

В дверях эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.

³⁴ «Харьковский университетский сборник в память А. С. Пушкина, (1799—1899)». Харьков, 1900, стр. 320.

³⁵ В кн.: А. С. Пушкин. Сочинения, т. V, СПб., 1911, стр. XXXI.

Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

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

Однако даже в сюжетном плане Лермонтов не повторяет Пушкина. Отношения демона и ангела у Пушкина предвзвешены в какой-то мере только самое начало отношений между Демоном и Тамарой. Поэма Лермонтова начинается как раз с того, чем Пушкин закончил свое стихотворение. И, как бы подчеркивая не только преемственную близость своего демона к пушкинскому, но и его полемическую противопоставленность ему, Лермонтов сознательно сталкивает свои поэтические формулы с пушкинскими. Концовке стихотворения Пушкина «Не все я в небе ненавидел, Не все я в мире презирал», звучащей как итог, Лермонтов противопоставляет свою характеристику героя: «И все, что пред собой он видел, Он презирал иль ненавидел» (IV, 186).

Еще более полемичен лермонтовский «Демон» по отношению к пользовавшейся огромной популярностью поэме А. И. Подолинского «Див и Пери» (1827). Сюжет этой поэмы явился действительно сплавом различных литературных мотивов, знакомых нам по поэмам «Элоа» Виньи, «Любовь ангелов», «Рай и Пери» Мура, «Пери и ангел» Жуковского. У Подолинского в поэме падший ангел Див через любовь к ангелоподобной Пери приходит к раскаянию перед богом, обретая тем самым прощение и небесную гармонию. Началом этого возрождения послужила встреча с Пери, бывшей сначала его пленницей. Она ему напомнила былое безмятежное блаженство в раю, и он «все забыл — Гнев, вражду и клятвы мщенья...»³⁶. Под влиянием чистой веры и любви Пери, первой понявшей и пожалевшей Дива, он обращается в конце концов на путь раскаяния и спасения. Итак, в основной идее поэмы Подолинский не выходил за пределы своих литературных и религиозных «образцов». Однако в отдельных частных характеристиках и описаниях ему удалось достиг-

³⁶ А. И. Подолинский. Див и Пери. В сб.: «Поэты 1820—1830-х годов». Л., 1961, стр. 277.

нуть значительной выразительности. И если как художественное целое, как концепция поэма Подолинского не могла удовлетворить Лермонтова, то отдельные ее моменты, возможно, послужили толчком к собственным исканиям поэта, оказывая известное воздействие при обработке отдельных эпизодов. Довольно близки, например, отрывки, в которых Подолинский и Лермонтов рисуют своих героев в вихре бури. Див Подолинского рассказывает Пери, как он искал спасения от мучивших его воспоминаний в бурях и ураганах, надеясь найти в них гибель и конец своим страданиям.

Помню: часто я летал
Над ливийскими песками
И шумящими крылами
Вихрь и бурю подымал;
Выше гор, чернее тучи
Вдруг взвевался прах летучий,

Под песчаную волной
Гибли путники толпой!
И в песках погибнуть с ними
Я хотел, но вихрь стихал,
И меж трупов я стоял,
Смерти жаждою томимый!..³⁷

У Лермонтова весьма близкое к этому отрывку описание встречаем уже в редакции 1831 г., откуда оно переходит из редакции в редакцию почти без изменений.

И часто подымая прах
В борьбе с летучим ураганом,
Одетый молнией и туманом
Он дико мчится в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спастись от думы неизбежной
И незабвенное — забыть! (IV, 274)

Говоря о литературных традициях, на которые опирался и от которых отталкивался Лермонтов, создавая своего «Демона», следует иметь в виду их широту, не ограниченность только собственно демоническими темами и образами. Лермонтовская поэма вобрала в себя в творчески переработанном виде все лучшее, что встречал поэт в современной ему поэзии, все, что было близко его замыслу и вынашиваемым образам. На первый взгляд, что общего между «Демоном» и, положим, стихотворением известного в 20-е годы современника Пушкина В. И. Туманского «Гречанке» (1827)? Начинается оно в духе распространенных тогда мадригалов: «Царицей дев наречена Ты вдохновением поэта...». Но потом вдруг нагалькиваешься на стихи, в чем-то знакомые, в чем-то очень «лермонтовские»... Такие, например:

³⁷ Там же, стр. 281.

Я в дивный пояс Афродиты -
Твой стан воздушный облеку;
Сотку из роз твои ланиты,
Из роз твои уста сотку.
В глаза, под гордые ресницы,
Я брошу быстрый огонь зарницы,
И в них зажгу я тихий свет —
Любви таинственный привет...³⁸

Если бы мы не знали, что эти строки написаны в 1827 г., можно было бы подумать, что В. И. Туманский подражал в них, не достигая совершенства и поэтической роскоши образца, Лермонтову, его знаменитому:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной,
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою... (IV, 210)

Эти великолепные стихи были уже у Лермонтова в одной из ранних его редакций, и, надо думать, появились они не без опоры на опыт В. И. Туманского. Но как далеко вперед шагнул в них юный поэт, действительно беря всюду свое, налагая на него печать неповторимого «лермонтовского элемента».

В конце 20-х — начале 30-х годов к демонической теме обращаются самые различные поэты. В 1829 г. в журнале «Галатей», издававшемся преподавателем Московского университетского пансиона С. Е. Раичем, было напечатано стихотворение недавнего выпускника пансиона Н. Колачевского «Демон-разрушитель». Оно должно было привлечь особое внимание Лермонтова, активного члена литературного кружка при пансионе, которым руководил Раич. Н. Колачевского Раич впоследствии называл среди наиболее поэтически одаренных учеников пансиона, занимавшихся в его кружке. В своей автобиографии он писал: «В последние годы существования Благородного пансиона под моим руководством вступили на литературное поприще некоторые из юношей, как-то: г. Лермонтов, Стромиллов, Колачевский, Якубович, В. М. Строев»³⁹.

Не исключено, что опубликование в 1829 г. стихотворе-

³⁸ В. И. Туманский. Гречанке. В сб.: «Поэты 1820—1830-х годов». Л., 1961, стр. 196.

³⁹ «Русский библиофил», 1913, кн. 8, стр. 32.

ния «Демон-разрушитель», автор которого был хорошо известен Лермонтову как недавний выходец из университетского пансиона, послужило непосредственным толчком к написанию поэтом в этом же году стихотворения «Мой демон» и к началу работы над большой поэмой о «своем» демоне. Сам же по себе демон Колачевского был достаточно далек от лермонтовского. Демон предшественника Лермонтова по пансиону — несколько схематическое воплощение зла, бич всех смертных, не знающий колебаний и мук в своей адской разрушительной работе.

...Есть в мире Демон: пусть мечтой
Его считают; но ничто
Не избежит когтей нависших
Над обреченной жертвой им,
Он и властителей и нищих,
Кровавой лютостью томим,
Равно разит — едва захочет, —
Разит — и падшим вслед хохочет ⁴⁰.

К самому началу 30-х годов относится стихотворение А. А. Шишкова «Демон», в котором он продолжает традицию, начатую Пушкиным. В то же время любопытно отметить перекличку стихотворения А. А. Шишкова не столько с «Демоном», поэмой Лермонтова, сколько с некоторыми композиционными особенностями его будущего «Журналиста, читателя и писателя».

Бывает время, разгорится
Огнем божественным душа!
И все в глазах позолотится,
И вся природа хороша!
И люди добры...

Бывает время, в мраке ночи
Я робко прячуся от дня,
Но демон ищет там меня,
Найдет — и прямо смотрит в очи! ⁴¹

Более органичной демонической тема была для другого современника Лермонтова — В. Г. Теплякова, поэзия которого формировалась под определяющим влиянием Пушкина и

⁴⁰ «Галатей. Журнал литературы, новостей и мод», 1829, ч. VII, стр. 259.

⁴¹ Сб. «Поэты 1820—1830-х годов», стр. 130. Ср. последние стихи с лермонтовскими: «Могучий взор смотрел ей в очи! Он жег ее. Во мраке ночи Над нею прямо он сверкал Неотразимый, как кинжал. (IV, 211).

Байрона. В середине 30-х годов у него появляются произведения ярко выраженного «демонического» характера. В стихотворении «Два ангела» (1836) «крамольный царь» порока рисуется весьма близко к образу, уже созданному к этому времени Лермонтовым в ранних редакциях «Демона».

...бурной ночи
Его подобна красота;
Зменным жалом блещут очи,
Кровавым заревом уста.
Венец, из острых молний слитый,
Горит вокруг гордого чела,
И белоснежные ланиты
Дум необъятных кроет мгла...

Отпадших звезд крамольный царь,
То ядовитой он душою
В самом себе клянет всю тварь,
То рай утраченный порою,
Бессмертной мучимый тоскою,
Как лебедь на лазури вод,
Как арфа чудная, поет...⁴²

Л. Гинзбург полагает, что вряд ли можно говорить о влиянии на это стихотворение Теплякова ранних редакций лермонтовского «Демона», ибо «Тепляков едва ли мог их знать»⁴³. Думается, будет небезосновательным предположить, что этот образ навеян Теплякову прежде всего такими произведениями, как «Потерянный рай» Мильтона и «Каин» Байрона, о чем в какой-то мере свидетельствуют взятые из них эпитафии к стихотворению. Вместе с тем известно, что «Демон» распространялся в списках уже в середине 30-х годов в отдельных «докавказских» редакциях, и поэтому не исключено, что Тепляков был с ними знаком.

В том же 1836 г. Тепляковым было написано стихотворение «Любовь и ненависть». В нем герой уподобляется сразу и ангелу и демону в отношении к своей возлюбленной.

Твой друг, когда по нем душа твоя болит,
Наполнит для тебя весь мир любовью,
Мечтами райскими твой сон обворожит,
Как дух мелодии приникнет к изголовью...
Далекой области могучий властелин,
В венце рубиновом и в огненной порфире,
Тебе предстанет он таинственно — один
В чертогах радужных, в лазоревом эфире ⁴⁴.

Демонологические опыты Н. Колачевского, А. Шишкова, В. Теплякова и других второстепенных и третьестепенных русских поэтов конца 20-х — начала 30-х годов отличались известной философско-психологической и социальной аб-

⁴² Сб. «Поэты 1820—1830-х годов», стр. 263.

⁴³ Л. Гинзбург. О лирике, стр. 158.

⁴⁴ Сб. «Поэты 1820—1830-х годов», стр. 243—244.

страктносью, удаленностью от конкретных противоречий эпохи, питавших в конечном счете эту литературную традицию. Тем не менее настойчивость в обращении к ней поэтов самого различного масштаба и характера дарований свидетельствовала о ее глубоко жизненных истоках. Особенно наглядно конкретно-историческая и социальная основа этих истоков сказались в демонических образах ближайшего прелшественника Лермонтова — А. И. Полежаева.

Поэзия Полежаева — наиболее раннее и прямое отражение трагизма последекабристской эпохи, отражение, по-настоящему самобытное и талантливое. Катастрофа 14 декабря 1825 г. слилась с личной трагедией поэта, сосланного в солдаты сразу же после расправы Николая I над декабристами. Но на этом «карающая десница» самодержца не остановилась. В 1827—1828 гг. Полежаев дважды арестовывался и предавался военному суду, проводя каждый раз в ожидании очередного приговора долгие месяцы в тюремных камерах и казематах. Именно в этот период складывается лирический герой Полежаева — трагически обреченный борец-одиночка, погибающий в схватке с тупой деспотической силой, но остающийся до конца непримиренным и нераскаившимся в своей мятежной непокорности. Протест социально-политический постепенно объединяется у него с протестом нравственно-философским, богоборческим, в результате чего в поэзии Полежаева последекабристской поры необыкновенно естественно и органически вырастает демоническая тема. Уже в одном из первых стихотворений этого периода «Вечерняя заря» (1826) традиционные элегические мотивы трансформируются весьма существенно в указанном направлении. Поэт говорит о себе:

Не расцвел — и отцвел
В утре пасмурных дней;
Что любил, в том нашел
Гибель жизни моей...

Навсегда решена
С самовластьем борьба,
И родная страна
Палачу отдана ⁴⁵.

И здесь же, наряду с этим откровенно политическим выпадом, появляется демонический мотив — поэт уподобляет себя одному из адских духов зла:

Всем постылый, чужой,
Никого не любя,

В мире странствую я,
Как вампир гробовой (стр. 61).

⁴⁵ Александр Полежаев. Сочинения. М., 1955, стр. 61. В дальнейшем цитирую по этому изданию с указанием страниц в тексте.

Демоническая тема с ее проблемами добра и зла, свободы и рабства, идеала и действительности особенно интенсивно разрабатывается Полежаевым в «тюремном цикле» его стихотворений, относящихся к 1828 г.: «А. П. Лозовскому» («Арестант»), «Ожесточенный», «Осужденный», «Живой мертвец», «Провидение». В первом, романтически рисуя конкретные приметы своего реального политического узничества, уподобляя себя падшему ангелу Аббадоне, а своего друга А. П. Лозовского — Уриилу, поэт обосновывает свой «демонизм» злом окружающей, враждебной ему действительности.

...опыт злой
Завесу с глаз моих сорвал
И ясно, ясно доказал,
Что добродетель есть мечта...
Любовь и дружба: пара слов,
А жалость — мщение врагов... (стр. 74)⁴⁶.

В стихотворении «А. П. Лозовскому» намечается мотив возрождения, воскресения к жизни новой — и следующий за этими страстными надеждами их окончательный крах. В этом большом стихотворении, приближающемся к жанру лирической поэмы, Полежаев заявляет о своем гордом неприятии власти не только «земного царя», который «возведен погубшей вольности на трон», но и «царя небесного», оказывающегося не менее жестоким и несправедливым, чем первый.

Одно из двух: иль он желал,
Чтобы невинно я страдал,
Или слепой, свирепый рок
В пучину бед меня завлек?..
Когда он видел, то хотел,
Когда хотел, то повелел,
Все чрез него и от него,
А заключение из того:
Когда я волен — он тиран,
Когда я кукла — он болван (стр. 80—81).

В стихотворении «Ожесточенный» (первоначальное название «Отверженный») Полежаев прямо сближает свою судьбу с судьбой восставшего и падшего духа, обреченного на вечные страдания и зло: «И жизнь моя мучительнее ада, И мысль о смерти тяжела... А вечность... ах! она мне не награда — Я сын погубели и зла» (стр. 83). «Давно душой моей мятежной Какой-то демон овладел», — пишет поэт в стихотворении «Осужденный» (там же). Наиболее концентри-

⁴⁶ Еще определеннее эта мысль выражена в «Провидении». Порабощенье Как зло за зло Всегда влекло Ожесточенье (стр. 87).

рованное выражение демонических черт в образе лирического героя Полежаева мы находим в его стихотворениях того же 1828 г. «Живой мертвец» и «Провидение». Герой Полежаева, «живой мертвец», отторгнутый от земли и не принятый на небе, «живет и страждет без конца».

Следы минувших, лучших дней
Он видит в мысли быстротечной,
Но мукой тяжкою и вечной
Наказан в ярости своей.
Проклятый небом раздраженным,
Он не приемлется землей (стр. 86).

Весьма существенно, что, в отличие от поэтов типа Туманского, Теплякова, у Полежаева демонизм как выражение нравственно-философской позиции автора не отрывается целиком от биографических и конкретных социально-исторических истоков этой позиции. В «Провидении», сравнивая себя с «царем духов» демоном, Полежаев в то же время дает себе и более «земную» характеристику как «отступника мнений своих отцов» (стр. 86). Здесь же необыкновенно сильно выражена непримиримость полежаевского героя в борьбе с «небом и землей».

В душе безбожной
Надежды ложной
Я не питал.
И из Эреба
Мольбы на небо
Не воссылал.

Мольба и вера
Для Люцифера
Не созданы,—
Гордыне смелой
Они смешны (стр. 86—87).

В свое время Л. Я. Гинзбург, отмечая Полежаева как одного из наиболее значительных предшественников Лермонтова и касаясь демонической темы в их творчестве, писала: «Не ясно, знал ли Лермонтов в 1829—1831 годах «демонические» стихи Полежаева (первый, крайне неполный и изуродованный цензурой сборник Полежаева выпущен в 1832 году)... Стихотворения «Осужденный», «Живой мертвец», «Провидение» написаны в 1828 году, но в печати ни одно из них не появилось ранее 1832 года»⁴⁷. Можно со всей определенностью утверждать: все перечисленные здесь стихотворения Полежаева Лермонтов хорошо знал, и с большинством из них он знакомится в 1829 г., когда создает стихотворение «Мой демон»⁴⁸ и начинает работу над поэмой. Дело в том,

⁴⁷ Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 105.

⁴⁸ Обычно, говоря о генезисе этого заглавия у Лермонтова, исследователи видят в нем противопоставление «Демону» Пушкина. Однако,

что в 1829—1830 гг. в журнале Раича «Галатей», который Лермонтов-пансионер читал особенно внимательно, были опубликованы такие стихотворения, как «Вечерняя заря»⁴⁹, «Песнь пленного ирокезца»⁵⁰, «А. П. Лозовскому»⁵¹, «Живой мертвец»⁵². Стихотворения «Провидение» и «Ожесточенный» впервые напечатаны в 1831—1832 гг. в «Телескопе»⁵³. Большинство из них были подписаны инициалами Полежаева, порой они помечались просто звездочками, но для учеников университетского пансиона имя автора стихотворений было хорошо известно. Многие из этих стихотворений широко распространялись в списках в пансионе и Московском университете⁵⁴.

И в последующем творчестве Полежаева, в 30-е годы, демоническая тема занимает значительное место. Она выступает то как главная, то как побочная в стихотворениях «Ночь на Кубани» (1830), «Демон вдохновения» (1832), «Тайный голос» (вариант названия «Духи зла»), «Черные глаза» (1834), «К моему гению» (1836) и др. Демоническая тема у Полежаева, вырастая из его политического, революционно-бунтарского протеста, приобретает глубоко личный характер. В этом была и сила, и слабость. Личностность и биографизм поэзии Полежаева придавали ей необыкновенную силу подлинности, жизненной достоверности. В этом плане она имеет много общего с поэзией Лермонтова. В то же время движение Полежаева в направлении от общего к личному, подчас эмпирическому, ограничивало ее возможности; в его поэзии, в том числе «демонической», по выражению Огарева, «общественный интерес

если принимать во внимание реальное богатство и разнообразие модификаций образа демона в русской поэзии конца 20-х — начала 30-х годов, становится ясным, что Лермонтов хотел этим заглавием противопоставить своего демона не только пушкинскому.

⁴⁹ «Галатей», 1829, ч. I, № 3, стр. 151—153.

⁵⁰ «Галатей», 1829, ч. II, № 10, стр. 209—210.

⁵¹ Стихотворение печаталось отрывками. См.: «Галатей», 1829, ч. III, № 12, стр. 41; 1829, ч. III, № 14, стр. 161—162; 1829, ч. VI, № 30, стр. 227—228; 1830, ч. XII, № 11, стр. 250—251.

⁵² «Галатей», 1830, ч. XI, № 4, стр. 226—227.

⁵³ «Телескоп», 1831, ч. III, № 12, стр. 463—465; 1832, ч. IX, № 11, стр. 307—308.

⁵⁴ Наиболее «демоническое» стихотворение Полежаева из его «тюремного цикла» 1828 г. «Живой мертвец», как получившее широкое распространение, содержалось в доносе агента III отделения Шервуда, поданном им в феврале 1829 г. под таким заголовком: «О Московском университете и о стихах, приписываемых студенту Полежаеву» (ЛН, т. 15, 1934, стр. 244—245).

переходит в личный»⁵⁵. Отсюда не только ощущение трагизма своей судьбы, но и настроения отчаяния и сломленности. У Лермонтова динамика развития прямо противоположная — «личное» становится средоточием «общественного интереса»; отсюда утверждение мужественного трагизма, непримиримой борьбы за общезначимые идеалы «любви, добра и красоты».

Вчитываясь в русскую поэзию 20—30-х годов, в ее не только вершинных, но и массовых проявлениях, видишь, что образ демона не был прихотью фантазии и единоличным достоянием лермонтовского гения, этот образ поистине витал в трагически безысходной атмосфере последекабристской эпохи над умами поэтов и мыслителей. Такой, казалось бы, далекий от демоничности поэт, как Е. А. Баратынский, писал в начале 30-х годов:

Когда сей демон, наводящий
На ум мой сон, его мертвящий,
Отыдет, чадный, от меня,
И я увижу луч блестящий
Всеозаряющего дня?..
Вотще! я чувствую: могила
Меня живого приняла...
На грудь мне дума роковая
Гробовой насыпью легла ⁵⁶.

В целом образ демона, как воплощение острой, бесстрашной мысли, разрушающей все иллюзии человека, безжалостно обнажающей «правду без покрова» был внутренне чужд и неприемлем для Баратынского. В отличие от Лермонтова, его пугала демонически притягательная власть «пучины гордого познания». Он восклицал в стихотворении «Череп» (1824): «О человек! уверься наконец, Не для тебя ни мудрость, ни всезнание!»⁵⁷. Далек был Баратынский и от демонической мятежности будущего лермонтовского героя. В стихотворении 1833 г. «К чему невольнику мечтанья свободы?» Баратынский, ссылаясь на подчинение всего сущего в природе строгим законам бытия, говорит:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим и позабудем,
Рабы разумные, послушно согласим
Свои желанья со жребием своим...⁵⁸

⁵⁵ Н. П. Огарев. Избр. произв., т. 2, М., 1956, стр. 482.

⁵⁶ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., 1957, стр. 163—164.

⁵⁷ Там же, стр. 106.

⁵⁸ Там же, стр. 161.

И тем не менее Баратынский вновь и вновь обращается к проблеме мысли и чувства, к поискам их гармонического примирения («Две доли», «Истина», «Болящий дух врачует песнопенье», «Приметы», «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!» и др.). Ограниченный в своих выводах, Баратынский глубок в постановке проблемы промежуточности сознания своих современников, отражавшей переходный характер эпохи. В этом плане весьма характерно стихотворение «Недоносок» (1835), в котором рисуется трагедия духа, равно близкого и в то же время чуждого «земле» и «небесам».

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея

И, едва до облаков
Возлетев, паду, слабея⁵⁹.

По верному наблюдению современного исследователя, в этом стихотворении Баратынского «философски обобщена трагедия личности, ощущающей разлад со своими мечтами, с собою, одинокой и незащищенной... Стихотворение бросает свет на трагедию самого поэта и его поколения. От него идут прямые нити к лермонтовскому образу «гонимого миром странника», мрачного демонического героя, «чуждого» «земле и небесам»...»⁶⁰.

Думаю, приведенный здесь фактический материал достаточно наглядно показывает, как глубоко заблуждался Б. М. Эйхенбаум, когда писал, что для лермонтовского замысла поэмы о Демоне «в русской поэзии не было достаточно крепких традиций...». В известном смысле они были даже более крепкими, чем традиции зарубежной литературы, поскольку опирались на непосредственную связь с конкретными историческими условиями русской действительности последекабристской поры.

Итак, «Демон» Лермонтова накрепко впаян в единую цепь мирового литературного процесса как одно из его важнейших, закономерно возникших звеньев. Лермонтовская поэма, обусловленная всем ходом развития этого процесса, вместе с тем представляет собою качественно новый его этап, обогативший традиции мировой литературы конкретно-жизненным и художественно-эстетическим материалом.

⁵⁹ Там же, стр. 178.

⁶⁰ В. Корвин. Лермонтов и русская лирика его времени. В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1964, стр. 324.

3. ВЫЗРЕВАНИЕ ОБРАЗА ДЕМОНА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ЛЕРМОНТОВА

Обычно творческую историю поэмы Лермонтова начинают с его стихотворения «Мой демон». Однако отдельные компоненты и жизненные импульсы грандиозного замысла поэта уходят своими корнями буквально к первоистокам его самосознания. Среди автобиографических заметок Лермонтова есть такая запись: «...я один раз ехал в грозу, куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро несло по небу: это так живо предо мною, как будто вижу» (VI, 386). Одинокое, черное облако, быстро несущееся по грозовому небу, поэт увидел, когда ему было всего восемь лет, увидел — и навсегда запомнил. Восемилетний ребенок подметил поразившую его воображение картину глазом художника, сравнив облако с оторванным клочком черного плаща какого-то неведомого, таинственного существа, тем самым поставив его в ряд человеческих явлений, одухотворив и, следовательно, бессознательно эстетизировав его. В этом раннем впечатлении уже содержался некий потенциальный зародыш будущего «могучего образа», одинокого и мрачного «духа изгнанья». Много лет спустя Лермонтов нарисует необыкновенно выразительную картину того, как его герой, «одетый молнией и туманом», мчитя вместе с грозовыми облаками; и его бесцельное, неприкаянно-смятенное скитание над бездной мира он сравнит именно с увиденным в детстве оторванным от грозовой тучи черным облаком.

Так ранней утренней порой
Отрывок тучи громовой,
В лазурной вышине чернея,
Один, нигде пристать не смея,
Летит без цели и следа,
Бог весть откуда и куда! (IV, 205)

Поэма Лермонтова действительно необыкновенно биографична, но не в обычном значении этого слова, а в смысле органической связи ее с личностью поэта, глубинными, интимнейшими ее истоками⁶¹. Можно проследить, как вызревали отдельные поэтические «зерна» лермонтовской поэмы еще до написания им стихотворения «Мой демон», до набросков

⁶¹ Сводку различных истолкований «биографичности» поэмы Лермонтова см.: С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962, стр. 136—137.

первой редакции «Демона». Возьмем начало самого первого из дошедших до нас стихотворений Лермонтова — «Осень» (1828).

Листья в поле пожелтели,
И кружатся и летят;
Лишь в бору поникши ели
Зелень мрачную хранят. (I, 9)

В этих бесхитростных, полудетских стихах уже ощущается тот особый эмоциональный тон, который использует юный поэт для воссоздания облика своего героя в стихотворении «Мой демон». Облетевшие желтые листья, мрачная зелень елей как бы создают атмосферу губительного, мертвящего дыхания врывающегося в природу злого начала. Рисуя в следующем году своего героя в «Моем демоне», поэт скажет:

Меж листьев желтых, облетевших,
Стоит его недвижный трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он. (I, 57)

Показательна не только эмоциональная, но и семантико-композиционная переключка приведенных отрывков, передающих единый комплекс внутреннего настроения. В «Моем демоне» вслед за желтыми, облетевшими листьями рисуется унылый мрачный Демон. В «Осени» за летящими желтыми листьями следуют поникшие ели с мрачной зеленью.

В одном из наиболее ранних стихотворений Лермонтова «К Д<урно>ву» (1829) звучит мотив неприкаянного странника, чуждого миру: «Я пробегал страны России, Как бедный странник меж людей...» (I, 14). Герой тут лишен еще признаков демоничности, но динамика его состояний — от полной разочарованности к надеждам на возрождение — близка духовной эволюции будущего лермонтовского Демона. В 1831 г., уподобляя себя своему демоническому герою, поэт скажет:

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой,
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой. (IV, 385)

Вообще многие из ранних «недемонических» стихов Лермонтова органически вписываются в структуру и поэтику его будущей поэмы и связанного с ней цикла демонологических стихотворений. Стихи из «Романса» 1829 г. «Коварной жизнью недовольный... Летел изгнанник самовольный» (I, 22)

вполне могут быть отнесены к Демону, хотя между героями «Романса» и «Демона» еще весьма мало общего. Довольно скоро лирический герой молодого поэта начинает приобретать все более определенные демонические черты, вырастающие на основе характерного для лермонтовского времени социально-психологического комплекса настроений: вынужденного одиночества, разочарованности и озлобленности, потери веры в осуществимость идеалов. Этот комплекс получает свое отчетливое воплощение в «Портретах», созданных до «Моего демона». Герой одного из «портретов» даже внешне предвосхищает кое в чем Демона: «Власы на нем как смоль черны, Бледны всегда его уста...». Еще ближе герой к Демону внутренне:

Средь тайных мук, свободы друг,
Смеется редко, чаще вновь
Клянет он мир, где вечно сир,
Коварность, зависть и любовь,
Все бросил он как лживый сон!
Не знал он друга меж людей,
Везде один, природы сын. (I, 24)⁶²

В «Портретах» есть еще один вариант явно демонического героя:

Лукав, завистлив, зол и страстен,
Отступник бога и людей;
Холоден, всем почти ужасен,
Своими ласками опасен,
А в заключение— злодей!.. (I, 25)

Интересный материал к предыстории «Демона» дает стихотворение «Покаяние» (1829). Поэт как бы намечает в нем два возможных пути для «падших» существ, преступивших закон всевышнего, поправших его волю: раскаяние — и спасение, непримиримый бунт — и гибель. Глашатаем первого пути выступает священник, второго — грешница. Первый убеждает: «Если дух твой изнемог, Но не молишь в покаяньи: Не простит великий бог!..». И все же Дева непреклонна: «Не хочу я пред небесным О спасеньи слезы лить» (I, 29—30). Ценою гибели Дева утверждает свою свободу от каких бы то ни было авторитетов. Диалогизированное построение стихотворения получит свое структурное развитие в поэме, где диалогическое столкновение взаимоисключающих «правд» до-

⁶² В черновом варианте вместо «Все бросил он как лживый сон» было: «Все проклял он как лживый сон» (I, 324); в такой редакции отрывок еще больше перекликался с итоговым вариантом финала поэмы: «И проклял Демон побежденный Мечты безумные свои...» (IV, 216).

стигает своей предельной силы и заостренности. На подступах в «Демону» поэт как бы примеривает к своему герою различные варианты его облика и судьбы, выбирая между «духом изгнания», нераскаянным мятежником, и «духом раскаяния» и примирения. В стихотворении «Черкешенка» (1829) поэт вспоминает этот последний образ, весьма распространенный, как мы видели, в произведениях предшественников Лермонтова:

Так дух раскаяния, звуки
Прослышав райские, летит
Узреть еще небесный вид... (I, 51)

Однако с самого начала симпатии Лермонтова были на стороне мрачного и мятежного «духа изгнания», который «все моления отвергает», как скажет поэт в первом наброске «Моего демона».

Незадолго перед «Моим демоном», о герое которого сказано: «Собранье зол его стихия», поэт написал стихотворение «Жалобы турка» (1829), в котором в какой-то мере вскрываются конкретно-исторические истоки подобных «демонических» характеров, их вынужденной эволюции от добра к злу. Юный Лермонтов пишет о своей изнывающей под игом деспотического самовластья родине, «где хитрость и беспечность злобе дань несут... И где является порою Умы и хладные и твердые как камень...». И поэт заключает: «Но мощь их давится безвременной тоской, И рано гаснет в них добра спокойный пламень» (I, 49). Словно продолжая этот реально-исторический комментарий к образу своего героя, Лермонтов в «Монолог» (1829) обнажает духовные, социально-психологические корни демонизма как устойчивого комплекса настроений:

И душно кажется на родине,
И сердцу тязко, и душа тоскует...
Не зная ни любви, ни дружбы сладкой,
Средь бурь пустых томится юность наша.
И быстро злобы яд ее мрачит... (I, 65)

А перед самым началом работы над поэмой, перед посвящением к ней (в III тетради), Лермонтов дает как бы философское обоснование ее богорборческого характера, набросав стихотворение «Молитва» (1829). Пятнадцатилетний поэт с должным пиететом, но с несвойственной его возрасту спокойной твердостью и убежденностью заявляет о своем расхождении с божественными предначертаниями.

Не обвиняй меня, всеисильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильной
С ее страстями я люблю;
За то, что редко в душу входит
Живых речей твоих струя,
За то, что в заблужденьи бродит
Мой ум далеко от тебя...
За то, что мир земной мне тесен,
К тебе ж проникнуть я боюсь,
И часто звуком грешных песен
Я, боже, не тебе молюсь. (1, 73)

В конце этой необычной «молитвы» поэт с бесстрашной решимостью заявляет, что он лишь тогда обратится на «тесный путь спасенья», когда бог обратит его «сердце в камень», когда он погасит в нем «всесожигающий костер» неукротимой жажды познания и поэтического вдохновения.

Эта поражающая глубиной и серьезностью богоборческих настроений «Молитва», рассматриваемая в совокупности с такими стихотворениями, как «Жалобы турка», «Монолог», говорит о необыкновенно раннем созревании поэта, что и дало ему возможность подойти в столь юную пору к замыслу одной из глубочайших поэтических концепций мировой литературы.

Глава третья

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ РАННИХ РЕДАКЦИЙ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

●

1. ПЕРВАЯ РЕДАКЦИЯ (1829 г.)

Вслед за стихотворением «Мой демон» во второй половине 1829 г. Лермонтов делает наброски своей поэмы о Демоне, в первоначальной рукописи не имевшей названия¹. Наброски отрывочны, не завершены, что давало некоторым исследователям повод сомневаться: стоит ли считать их первой редакцией «Демона», а не подступами к ней². Думается, нет смысла отступать в данном случае от устойчивой лермонтоведческой традиции, тем более, что уже в этих первоначальных отрывочных набросках был обозначен основной костяк поэмы, ее образов, конфликта, сюжета, идей. Вместе с тем нельзя не отметить, что при всей краткости это единственная редакция из известных нам, содержащая в себе два различных варианта поэмы.

Начать с того, что поэма открывается двумя вариантами посвящения к ней. Первый из них является как бы черновым

¹ См.: ИРЛИ, ф. 524, оп. I, № 3 (тетр. III), л. 10—14 об.

² См.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 53 и др.

наброском второго. Однако — и это показательно для лермонтовского процесса творчества — вместо того, чтобы долго и тщательно отрабатывать первый черновой вариант путем вычеркиваний, дописываний, многократной переделки отдельных стихов и отрывков, как это делал, скажем, Пушкин, Лермонтов набрасывает вслед за первым второй вариант посвящения, более совершенный. Он в свою очередь имеет поправки, являясь не беловиком первого варианта, а самостоятельной редакцией посвящения, более сжатой и выразительной, чем первая. В первом варианте посвящения, например, было: «Как скучен день осенний, Так жизнь моя была скучна» (IV, 221). Во втором Лермонтов устраняет повторы «скучен — скучна», найдя вместе с тем более содержательное и неожиданное сравнение: «Как солнце осени суровой, Так пасмурна и жизнь моя» (IV, 222). Несмотря на синтаксическое несовершенство сравнения, в нем появляется лермонтовская парадоксальная контрастность: блестящее и в то же время мрачное солнце. Во втором варианте посвящения Лермонтов ведет как бы двустороннюю переключку с Пушкиным, следуя за его «Демоном» и тут же вступая с ним в спор. Совершенно по-пушкински он говорит: «И вот печальные мечты, Плоды душевной пустоты!». И сразу же, как бы отталкиваясь от начальных строк пушкинского стихотворения («В те дни, когда мне были новы Все впечатленья бытия»), Лермонтов заявляет: «Среди людей скупаю я: Мне впечатление не ново...».

Набросав второй вариант посвящения (и не зачеркнув первый), поэт приступил к самой поэме. Первые пять стихов им написаны почти без поправок.

Печальный демон, дух изгнанья,
Блуждал под сводом голубым,
И лучших дней воспоминанья
Чредой теснились перед ним,
Тех дней, когда он не был злым... (IV, 222)³.

Как известно, первый и третий стихи прошли неизменными через все законченные редакции поэмы, вплоть до последней. Начало и конец, особенно стихотворных произведений, Лермонтов подолгу вынашивал в голове, прежде чем доверял бумаге, почему они и были у него такими устойчивыми и редко менялись в процессе работы. В первых пяти стихах со-

³ Только четвертый стих имеет поправку; вначале он был написан так: «Теснились молча перед ним» (IV, 375).

всем юный поэт сразу же удивительно глубоко и сжато охарактеризовал своего героя. Демон — «дух изгнания», к тому же «печальный», страдающий и неудовлетворенный⁴. Зло не было присуще ему от природы, он знал и «лучшие дни», отмеченные добром и красотой... Воспоминание о несправедливом приговоре жестокого бога, лишившего его добра ирая, возвращает Демона к действительности, и в нем с новой силой вспыхивает ненависть к своему тирану.

Рвались цепи горьких дум...
И мщенье, будто мрак могилы,
Покрыло непреклонный ум. (IV, 376)

Но тут же поэт зачеркивает эти три стиха как преждевременные и делает прозаический набросок развития сюжета поэмы в его основных моментах: «Демон узнает, что ангел любит одну смертную, демон узнает и обольщает ее, так что она покидает ангела, но скоро умирает и делается духом ада. Демон обольстил ее, рассказывая, что бог несправедлив и проч. свою ист<орию>» (IV, 222). В этом варианте на первый план выдвигалась идея мести. Демон должен был соперничать с ангелом в борьбе за душу смертной девы из ненависти к несправедливому богу. Набросав эту программу, поэт продолжает поэму:

Любовь забыл он навсегда.
Коварство, ненависть, вражда
Над ним владычествуют ныне...

Однако уже в этом варианте Лермонтов не мыслил своего героя неизменным воплощением зла. Он давно «своим злодеяниям не смеется». Больше того: «И им забыты на мгновенье Коварство, зависть и вражда...». Здесь Лермонтов снова остановился. Обдумывая мотивировку этих глубоких внутренних изменений, он приходит к решению существенно изменить намеченный сюжет. И, не продолжая начатого, поэт набрасывает новый план поэмы, по которому Демон ведет ожесточенную борьбу за обладание душою земной девы уже не только из ненависти к богу, но и из пробудившегося в его душе чувства глубокой любви к ней. Лермонтов записывает новую программу: «Демон влюбляется в смертную (монахи-

⁴ См.: В. А. Малкин. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». Комментарий к первому стиху. «Вопросы русской литературы», вып. 3 (6), 1967, стр. 104—105.

ню), и она его наконец любит, но демон видит ее ангела хранителя и от зависти и ненависти решается погубить ее. Она умирает, душа ее улетает в ад, и демон, встречая ангела, который плачет с высот неба, упрекает его язвительной улыбкой» (IV, 223).

Во втором наброске сюжета поэмы Лермонтову наконец удалось схватить суть до той поры смутно рисовавшегося в его воображении «могучего образа», придать поэме твердые сюжетные контуры, переводившие несколько аморфный образ героя из лирического в повествовательно-драматический план. Статичный поначалу образ обретал сложную внутреннюю динамику. В первом варианте образ Демона не выходил за пределы традиционных представлений о духе зла, остающемся всегда верным самому себе, т. е. силе зла. Второй вариант начинается с неожиданно пробудившегося в Демоне чувства любви, с его возрождения; вмешательство ангела, посланца бога, не дает этому возрождению осуществиться, и Демон вновь оказывается во власти ненависти и зла. Из чувства мести к богу он губит деву, а с ней и последние свои надежды на возрождение к новой жизни. План этот будет потом на протяжении десяти лет совершенствоваться и углубляться, но основа его была найдена уже здесь — в этом гениальном прозрении пятнадцатилетнего поэта.

Начертав второй и окончательный план поэмы, Лермонтов не стал исправлять и переделывать ранее набросанные стихи, а приступил, как и в случае с посвящением, к написанию нового варианта первой редакции поэмы (опять-таки не зачеркнув предыдущего — это следует заметить). Если в первом варианте подчеркивалось преобладание и неизменность в Демоне зла, невозможность для него любви («любовь забыл он навсегда»), то во втором эта категоричность характеристик устраняется. Угрюмый Демон живет в вечности, «не зная ни добра, ни зла», «губя людей без всякой нужды». Делает он это скорее по инерции, из укоренившегося в нем чувства мести, чем по внутренней потребности, томясь навязанной ему ролью сеятеля зла. Он живет, «душой измученною болен», и в результате — «ничем не мог он быть доволен, Все горько сделалось ему» (IV, 224). Неудовлетворенность Демона, драматизм не только его положения, но и состояния сразу придали его образу принципиальную внутреннюю незавершенность, «открытость», возможность «незаданного» развития.

Некоторые из прежних характеристик уточняются («Он жег печатью роковой Того, к кому он прикасался»), другие

переводятся в план конкретного сюжетно-повествовательного изображения. Если вначале говорилось обобщенно-описательно о том, как Демон «Роняет посреди мученья свинцовы слезы иногда», то во втором варианте рисуется конкретный единичный эпизод, когда Демон слышит звуки лютни и потрясший его голос.

...Жадный слух

Он напрягает. Хлад объемлет

Чело... он хочет прочь тотчас.

Его крыло не шевелится,

И странно — из потухших глаз

Слеза свинцовая катится... (IV, 224)

Последние три стиха почти без изменения войдут в VIII редакцию поэмы. Во втором варианте I редакции вводится диалог Демона с героиней-монахиней, которому также было суждено войти в основных своих очертаниях во все последующие редакции: «Кто ты? Мольба моя напрасна. Чего ты хочешь?.. Ты прекрасна...» И далее Демон начинает свою исповедь. Однако, почувствовав, видимо, недостаточную сюжетную и психологическую подготовленность этого монолога, поэт обрывает его стихами: «Несу к ногам твоим моления, Земные первые мученья И слезы первые мои» (IV, 225). На этом работа над I редакцией была прекращена, ибо поэт почувствовал необходимость детального обдумывания и дальнейшей разработки плана открывавшегося перед ним самобытного идейно-сюжетного содержания поэмы.

Принимая во внимание высказанные выше соображения о наличии в I редакции двух вариантов начала поэмы, один из которых является как бы черновым наброском ко второму, следует признать, что вплоть до настоящего времени I редакция печатается во всех изданиях без необходимой текстологической дифференциации этих вариантов внутри редакции. Объясняется это в основном двумя причинами. Во-первых, незавершенностью редакции, производящей впечатление «равноправных», одинаково черновых набросков; во-вторых, тем, что наброски первого варианта (и посвящения к поэме, и ее начала с прозаической программой сюжета) остались не вычеркнутыми в рукописи. Однако анализ содержания набросков первого и второго вариантов ясно говорит о предпочтительности второго: в нем более глубокая разработка будущего сюжета поэмы, получившая дальнейшее развитие в последующих редакциях, более совершенное образно-стиховое воплощение начальных моментов складывавшегося замысла.

Поэтому в основном тексте I редакции нужно печатать одно, а именно второе посвящение к поэме, второй набросок ее плана и развивающие его стихотворные наброски. Первый же вариант посвящения, как и первый набросок сюжета с относящимся к нему стихотворным отрывком из 15 стихов, следует рассматривать как черновой вариант по отношению ко второму варианту I редакции и печатать его отдельно, в разделе первоначальных вариантов, отвергнутых поэтом в процессе работы над первым очерком «Демона». Таким образом, в первой незаконченной редакции поэмы Лермонтова следует считать не 93 стиха, а за вычетом 15 стихов чернового варианта всего 78.

2. ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ (1830 г.)

Вторая редакция «Демона» была создана в начале 1830 г., о чем свидетельствует авторская помета на рукописи поэмы: «Писано в пансионе в начале 1830 года»⁵. На этот раз она была доведена до своего сюжетно-композиционного завершения. Долгое время эту самостоятельную редакцию считали черновым вариантом редакции 1831 г. Н. Ф. Бабушкин впервые показал, что в автографе «Демона», находящемся в «IV тетради». Лермонтова, имеется два слоя. Ранний (нижний) слой, бывший вначале беловым, отражает II редакцию, написанную в 1830 г. Более поздний (верхний) слой, появившийся в результате переработки II редакции в 1831 г., превратил рукопись поэмы в черновой вариант, как полагает Н. Ф. Бабушкин, III редакции 1831 г.⁶

Если считать в I редакции не 93, а 78 стихов, то они почти все перешли во II редакцию, за исключением отрывка из семи стихов, в котором Демон неудачно сравнивался с одиноким обгорелым пнем («Таков осеннюю порою Среди долины опустелой Один чернеет пень горелый...», IV, 223—224)⁷.

⁵ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), л. 2.

⁶ См.: Н. Ф. Бабушкин. Из творческой истории «Демона» М. Ю. Лермонтова (Текстологический очерк о второй и третьей редакциях «Демона»). «Уч. зап. Томского гос. ун-та», 1951, № 16, стр. 31—40. Текст II редакции поэмы опубликован на стр. 41—48.

⁷ Обращение к «осенней поре» продолжало элегические мотивы, отмечавшиеся мною в «Осени» и «Моем демоне» и связывающиеся с «унылой», «мрачной» личностью Демона. Ср. характеристику Демона в финале II редакции: «Как свод безлучный в день осенний, Был мрачен искунитель гений» (IV, 239—240). Начиная с редакции, написанной

В перенесенных из первой редакции стихах Лермонтов делал некоторые поправки (всего около десяти), уточнявшие и улучшавшие текст. Так, вместо «Угрюмо жизнь его текла», в новой редакции стало «В изгнании жизнь его текла» (IV, 226). Вкравшуюся в первоначальный текст реминисценцию из «Полтавы» Пушкина «Все оживилось в нем, и вновь Погибший ведает любовь» Лермонтов не только «изгоняет» из II редакции, но и существенно меняет смысл стихов: «Все оживилось в нем, но вновь Ужель узнает он любовь?» (IV, 228). Этим вопросом как бы предопределялась невозможность для Демона, преследуемого деспотической волей бога, полного возрождения.

Юный поэт еще колеблется в выборе мотивировок, увлекается их нагромождением для пущей, как ему, очевидно, казалось, драматизации положения героя. На пути любви «молодого Демона» к монахине встает и его клятва не любить никого, данная им в пылу борьбы с небом («И эту клятву молвил он, Когда блистательный Сион Оставил с гордым сатаню»), и гнев «князя тьмы» за нарушение этой клятвы. Но все эти препятствия преодолеваются Демоном. Почувствовав, что «железный сон», в который была погружена его душа проклятьем бога, «прошел», герой жаждет вернуться к добру и даже начинает творить его людям. На его пути снова становится жестокий и мстительный бог, пославший к монахине своего ангела. «И мщенье, ненависть и злоба Взыграли демонской душой» (IV, 233). В порыве мести Демон губит деву. И автор с некоторой наивностью восклицает:

Как жалко! Он уже хотел
На путь спасенья возвратиться,
Забывать толпу недобрых дел,
Позволить сердцу оживиться. (IV, 234)

Ценой раскаяния и смирения перед богом Демон мог купить себе прощение и счастье (дева с упреком говорит ему: «Ты б мог спастись, а погубил...»), но для него это было слишком дорогой ценой, он предпочел остаться страдающим и одиноким, но гордым и независимым. Во II редакции реализована и та часть плана, в которой говорится, что дева «умирает, душа ее улетает в ад...»: «Увы! Напрасные моления, Ее страстям уж нет прощенья...» (IV, 239).

в конце 1831 г., Лермонтов уже не обращается к этому традиционно элегическому сравнению, находя все более самостоятельные и точные средства обрисовки сущности своего героя.

Обычно отмечается, что в первых редакциях образ девы обрисован в самых общих, романтически-неопределенных чертах. Это действительно так. Во II редакции у нее по-прежнему нет даже имени. Вместе с тем, и это более важно, в облике героини следует отметить черты, предвещающие многое из облика и внутренних состояний Тамары. В портрете молодой монахини особо оттеняются гармоничность и совершенство ее человеческой красоты, так взволновавшей Демона (IV, 228). Монахиня, как и Тамара, после встречи с Демоном испытывает глубокое душевное смятение, мир для нее становится чужим, она не может уже молиться.

И не играет, не поет,
Ей колокола звон противен,
В ней кроется холодный яд,
Ни моря шум, ни ветер, ни ливень
Мечты как было не родят. (IV, 230—231)

Поэт не везде еще нашел нужные сюжетные решения. От исповеди Демона, пока весьма краткой, следует сразу переход к сцене похорон героини. Эта сюжетная фрагментарность была, с одной стороны, данью канонам романтизма, с другой — объяснялась отсутствием опыта в построении сложного, развернутого сюжетно-психологического повествования, во многом подменявшегося напряженным лиризмом. Однако нельзя не отметить уже в этой редакции быстрого роста мастерства молодого поэта. Наряду со слабыми стихами все чаще появляются подлинно лермонтовские, отмеченные печатью энергии и афористической чеканности:

Он искусить хотел — не мог,
Не находил в себе искусства;
Забить — забвенья не дал бог,
Любить — недоставало чувства. (IV, 229)

В целом II редакция «Демона» явилась необыкновенно значительным явлением в творческом развитии пятнадцатилетнего поэта. В ней уже присутствовало ядро будущих зрелых редакций поэмы. Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением Е. Пульхритудовой о том, что «философско-мифологический сюжет в первоначальных редакциях «Демона» остается чистой условностью, внешней рамкой ее содержания. Вместо философской поэмы Лермонтов в ранних редакциях «Демона» (1829—1831) создает психологическую, посвященную анализу чувств и поступков героя времени». В то же время, по мнению автора, в «завершающих редакциях... «Демон» утрачивает черты... психологической поэмы о совре-

менном герое-индивидуалисте и все в большей степени становится поэмой символично-философской...»⁸. Е. Пульхритудова отказывает в философичности юношеским редакциям и в психологичности — зрелым редакциям «Демона». Истина же в том, что «Демон» с самой первой и до последней редакции был поэмой социально-психологической и социально-философской. Эволюция шла в направлении совершенствования того и другого начала, а не вытеснения одного другим.

Эти же два начала тяготели к их взаимопроникновению и в ранней лирике Лермонтова. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить такие насыщенные психологическим, социальным и философским содержанием лермонтовские стихотворения 1830—1831 гг., как «Ночь. I», «Ночь. II», «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами»), «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась»), «Земля и небо», «1831-го июня 11 дня» и др. В лермонтовском «демонизме» все эти «начала» получают удивительно органический синтез. В стихотворении «Одиночество» (1830) поэт восклицает: «Как страшно жизни сей оковы Нам в одиночестве влачить...» Для Лермонтова «оковы жизни» — это и символ «рабства и цепей» (ср. «Жалобы турка»), и символ «космического» одиночества человека в этом бесчеловечном мире, ибо тут же он продолжает: «Один я здесь, как царь воздушный» (I, 95). В «Элегии» 1830 г. поэт говорит о себе: «Один; покинув свет и чуждый для людей...» Но его лирический герой не только «чужд для света, Но чужд зато и небесам» (II, 55), и в этом обнаруживает свое единство с Демоном. В «Стансах» 1830—1831 гг. поэт говорит совершенно в духе Демона: «Но по воле того же творца Все, что любит меня, то погибнуть должно...» (I, 296). Многое, вынашивавшееся в ранних лирических опытах Лермонтова, получило потом свое дальнейшее развитие в зрелых редакциях «Демона». Так, в стихотворении «1830 год. Июля 15-го» поэт писал:

⁸ Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма, стр. 77. А между тем, как свидетельствует материал творческой предыстории «Демона» и рассмотренные здесь две первые его редакции, не говоря уже о последующих, более прав был Н. Л. Бродский, когда писал: «Лермонтовский демон вырастал в общеевропейской атмосфере философских размышлений о добре и зле, о «божественном» и «демонском» (Н. Л. Бродский. Лермонтов. Биография. М., 1945, стр. 298). Ср. мнение Б. М. Эйхенбаума, который считал, что в редакциях 1830—1832 гг. «образ демона приобретает философские черты...» (см. послесловие Б. М. Эйхенбаума к кн.: М. Ю. Лермонтов. Демон. Л., 1941, стр. 49).

Но эту грудь страданьем напоив,
Скажите мне, возможно ли любить?
Страшусь, в объятья деву заключив,
Живую душу ядом отравить... (I, 139)

В этих стихах «запрограммирован» один из узловых идейно-сюжетных моментов «Демона» последних редакций (ср. «Смертельный яд его лобзанья Мгновенно в грудь ее проник...», IV, 211) ⁹.

Печатью демонизма отмечены психология и философия героев юношеских драм Лермонтова. Юрий Волин, веривший когда-то в добро и высокие идеалы, к началу действия в драме «Люди и страсти» во всем разочарован, и лишь слегка теплится в нем последняя надежда на возрождение через любовь. Обращаясь к возлюбленной, он говорит: «Скажи: да!.. этот звук мог бы восстановить мою жизнь, возродить меня к счастью» (V, 164). Еще ближе в этом плане к образу Демона герой другой юношеской драмы поэта — «Испанцы». Фернандо бросает вызов не только людям, но и богу. Пораженная этим, его возлюбленная восклицает: «Да разве ты не человек...» (V, 34). В припадке страха тот же вопрос задает ему служитель инквизиции Соррини: «Кто ты? Ты дух иль человек?» И Фернандо отвечает ему почти как Демон: «Я тот, кто не боится адских умыслов... Я ничего не жду на небесах, Я ничего не жду под небесами, Я мести душу подарил» (V, 104). Дон Альварец же прямо называет Фернандо демоном: «...прочь демон... прочь от дочери моей!» (V, 121). Доведенный бесчеловечным обществом до отчаяния, Фернандо убивает свою возлюбленную и гибнет сам. При этом пафос борьбы против социально-политического гнета сливается у героя с богоборческим протестом. Он говорит:

...Несправедливый бог,
Зачем казнить меня через других
И ангела губить, чтоб наказать безумца?.. (V, 86)

3. ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИЯ (июль 1831 г.)

Летом 1831 г., заканчивая последнюю свою юношескую драму «Станный человек», Лермонтов вновь обращается к поэме о Демоне, делая набросок третьей по счету

⁹ Ср. также в стихотворении «1831-го января» об «этом свете», «Где носит все печать проклятья, Где полны ядом все объятья...» (I, 175).

редакции. Должен сразу же сделать оговорку, что III редакцией я называю незаконченный набросок поэмы, начинающийся словами «По голубому небу пролетал Однажды Демон...». Ряд согласующихся между собой данных убедительно, как мне кажется, свидетельствует о том, что это начало поэмы было написано поэтом в июле 1831 г. Редакция же, именуемая в настоящее время во всех изданиях третьей, закончена гораздо позже, в декабре 1831 г., и следовательно, является в действительности четвертой.

Обратимся, однако, сначала к датировке незаконченного отрывка «По небу голубому пролетал...». Он находится в X тетради, которая почти вся занята первоначальным вариантом драмы «Станный человек», законченной 17 июля 1831 г. Об этом говорит собственноручная надпись Лермонтова на ее титульном листе: «Станный человек. Романтическая драма. 1831 года кончена 17 июля. Москва»¹⁰. В июле 1831 г. поэт гостил у Столыпиных в Середникове. На оставшихся листах тетради Лермонтов сделал наброски двух стихотворений, двух коротеньких заметок в прозе и начала новой редакции поэмы о Демоне «По небу голубому пролетал...». Все это заносилось в тетрадь по мере написания, после 17 июля 1831 г., когда был закончен «Станный человек», в том же Середникове. Стихотворение «Завещание» («Есть место: близ тропы глухой»), расположенное сразу за драмой, имеет авторскую помету: «Середниково; ночью у окна»¹¹. Аналогична приписка к стихотворению «Сию я в комнате старинной», которая выглядит так: «(Середниково) (в мыльне) (Ночью, когда мы ходили по па пугать)»¹². А дальше следует текст незаконченной редакции «Демона»¹³. Естественным продолжением X тетради служит тетрадь XI, открывающаяся стихотворениями, написанными в то же примерно время в Середникове, — «К***» («Всевышний произнес свой приговор») и «Желание». Последнее из них точно датировано автором: «Середниково. Вечер на бельведере. 29 июля»¹⁴.

Таким образом, набросок редакции «Демона», начатой пятистопным ямбом, в отличие от всех других редакций с четырехстопным ямбом, был сделан Лермонтовым в промежутке между 17 и

¹⁰ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 10 (тетр. X), л. 1.

¹¹ Там же, л. 37.

¹² Там же, л. 37 об.

¹³ Там же, л. 37 об. — 38 об.

¹⁴ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 1 об.

29 июля 1831 г. Именно этот отрывок и является III редакцией; редакция же, которую сейчас именуют третьей, написана, как я покажу ниже, только в конце 1831 г. и должна поэтому называться четвертой.

К III редакции, относящейся к июлю 1831 г., поэт обратился полтора года спустя после II редакции. Умудренный работой над первыми двумя очерками и разносторонней разработкой демонической темы в других своих произведениях, Лермонтов задумал на этот раз осуществить свой замысел еще более масштабно и философски значимо. Он начинает поэму неторопливо, эпически размеренно, как бы в предвидении дальнего, нелегкого пути.

По голубому небу пролетал
Однажды Демон. С злобою немой
Он в беспредельность грустный взор кидал,
И вспоминая перед ним толпой
Теснились. Это небо, где творец
Внимал его хвалам и наконец
Проклятьям, эти звезды... все кругом
Прекрасно в блеске вечно-молодом. (IV, 259)

Эпиро-эпический размах чувствуется и в необычном размере, в обилии переносов, в обращении к библейской предыстории героя, воскрешаемой в его нетускнеющих воспоминаниях:

Как было в тот святой, великий час,
Когда от мрака отделился свет,
И, ангел радостный, он в первый раз
Взглянул на будущность...

Поэт, однако, создал всего семь восьмистишных строф новой редакции. Остановившись на 56-м стихе, он сделал пометку: «Я хотел писать эту поэму в стихах, но нет — в прозе лучше»¹⁵.

И Лермонтов снова уточняет, варьирует свой замысел, заходит к нему с самых разных сторон. Скорее всего в июле 1831 г. поэт пишет заново стихотворение «Мой демон»¹⁶.

¹⁵ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 10 (тетр. X), л. 38 об.

¹⁶ Датировка второй редакции «Моего демона» остается до сей поры проблематичной. Обычно она датируется 1830—1831 гг. по положению копии стихотворения (автограф не сохранился) в XX тетради (см. VI, 444). С. В. Обручев относит «Моего демона» второй редакции к 1831 г. (см.: С. В. Обручев. Над тетрадями Лермонтова. М., 1965, стр. 95—96). Кажется, есть возможность датировать ее более точно — июлем 1831 г. По положению в XX тетради «Мой демон» примыкает к упоминавшимся стихотворениям из X и XI тетрадей («Завещание», «Желание»), написанным в июле 1831 г. в Середниково, одновременно

Наиболее значительна в нем последняя строфа. Поэт, захваченный «могучим образом» своего героя, пророчески предугадывает: «И гордый демон не отстанет, Пока живу я, от меня...» Тут же содержится важная характеристика одной из сторон лермонтовского образа как символа неискоренимой и мучительной жажды идеала при невозможности ее удовлетворения:

Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда. (I, 319)

Летом же 1831 г. Лермонтов создает своеобразную филиацию неотступно живущего в нем замысла о духе зла — драматизированную поэму «Азраил». Автограф поэмы не сохранился, копия ее (без заглавия, название дано впоследствии редакторами) находится в XX тетради среди стихотворений, относящихся к лету 1831 г. Имеется также копия первых 37 стихов поэмы, вписанных 15 августа 1831 г. А. Д. Закревским в альбом Ю. П. Бартенева¹⁷, что и позволяет датировать набросок «Азраила» летом 1831 г. Эта незавершенная поэма — еще одно звено в поисках Лермонтовым жанрово-стилистических форм, адекватных его сложному замыслу. В «Азраиле» поэт прибегает к довольно необычному чередованию стихов с прозой, точнее с драматизированным прозаическим диалогом между героем и героиней. Он вводит в поэму и такую принадлежность драматических жанров, как ремарки, рисующие место действия, внешний облик, одежду героев и пр., например: «Речка, кругом широкие долины, курган...» (III, 124); «Дева входит, цветы в руках и на голове, в белом платье...» (III, 126) и др. Наделенный бессмертным духом (по мусульманским поверьям, Азраил — ангел смерти), герой тяготеет к земным существам. Презируя смертных за их слабость, Азраил завидует их способности любить. «О люди! — восклицает он, — вы жалки, но со всем тем я сменял бы мое вечное существование на мгновенную искру жизни человеческой, чтобы чувствовать хотя все то же, что теперь чувст-

с III редакцией поэмы «Демон» и, очевидно, в непосредственной связи с обдумыванием этого незавершенного очерка «Демона».

¹⁷ ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 124, лл. 181—183. В академическом шеститомнике Лермонтова инициалы владельца альбома Юрия Петровича Бартенева, директора костромской гимназии, указаны неверно (см.: III, 321). О Ю. П. Бартенева см.: Н. Л. Бродский. М. Ю. Лермонтов. Биография, стр. 282—283.

вую...» (III, 127). Он полюбил земную деву. На ее вопрос, кто он, ангел или демон, Азраил отвечает: «Ни то, ни другое». Азраил — падший ангел, наказанный богом за ропот против него. Долгие годы он «жил один, забыт и сир» (III, 130).

В фантастическом образе Азраила много общего с Демоном, но Азраил ближе к земле и людям; он «изгнанник, существо сильное и побежденное» (III, 127). И в этой поэме немало подспудных связей с современной Лермонтову эпохой. Гонимый тираном богом, Азраил думает найти последнее прибежище в любви — «последнего ж не отнимает бог» (III, 126). Но Азраил ошибся. Бог отнял у него и эту последнюю надежду. Его возлюбленная, покорная воле матери, «идет замуж» за «славного воина». И Азраил в финале горько восклицает: «Вот женщина! Она обнимает одного и отдает сердце другому» (III, 131). Нужно сказать, что финал поэмы несколько неожидан. Он внезапно обрывает повествование, переводя его в иронически сниженный план. Несколько позже, продолжая свои поиски различных аспектов воплощения замысла, Лермонтов еще раз вернется к намерению переосмыслить его резко сатирически. В том же 1831 г. он делает для себя пометку: «...написать длинную сатирическую поэму: приключения демона»¹⁸. Поэт стремится испробовать, как мы видели, возможности самых различных родов и жанров для воплощения своего замысла (лирика, поэма, драма, проза, сатира). Но от этих попыток он снова и снова возвращается к романтической поэме.

Примерно в августе 1831 г. Лермонтов набрасывает план, а вскоре и текст поэмы «Ангел смерти»¹⁹. В образе Ангела смерти получило определенное стремление поэта слить воедино демонские, ангельские и собственно человеческие черты, сложный и противоречивый комплекс которых с самого начала смутно вырисовывался в творческом воображении поэта при обдумывании вариантов «могучего образа». Однако в Ангеле смерти этот синтез получился излишне схематичным и аллегорически иллюстративным. Образ не достиг необходимой поэту конкретно-психологической и социально-философской значимости. Ангел смерти оказался лишенным и боготорческого начала, столь важного для автора. Очевидно, поэтому Лермонтов попытался наделить качествами мятежного изгнанника, жаждущего борьбы, другого героя поэмы —

¹⁸ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 18 об.

¹⁹ План и черновой автограф поэмы находятся в XI тетради (ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № III, лл. 10 об. — 19).

Зораима, земного юноши, возлюбленного Ады, облик которой из сострадания к горю Зораима принял после её гибели Ангел смерти. Зораим «на земле был только странник», он «людьми и небом был гоним» (III, 135). Любовь Ады на какое-то время дает ему ощущение полноты и осмысленности жизни. Но, томимый жаждою борьбы, он устремляется на поле брани, чтобы добыть себе славу. «Что жизнь? — восклицает герой, — давай мне чашу славы, Хотя бы в ней был смертный яд...» Зораим не может замкнуться в счастье любви, ему этого мало.

Скажи, ужель одна могила
Ничтожный в мире будет след
Того, чье сердце столько лет
Мысль о ничтожестве томила?
И мне покойну быть? — о нет!.. (III, 139)

Зораим погибает в одной из тех битв, которые с таким ожесточением, так «беспрестанно и напрасно» ведут люди. В образе Зораима поэт уже нащупывал новый для себя тип, более прямо и непосредственно, чем образ Демона, соотносимый с современной поэту социальной действительностью. Несмотря на весь романтизм образа Зораима, в нем уже просвечивает реальный тип героя времени, мучительно ищущего применения своим огромным внутренним силам и растрачивающего их на чуждые ему цели.

Он мог быть счастлив, но блаженства
Искал в забавах он пустых,
Искал он в людях совершенства,
А сам — сам не был лучше их;
Искал великого в ничтожном,
Страшась надеяться, жалел
О том, что было счастьем ложным,
И, став без пользы осторожным,
Поверить никому не смел. (III, 134—135)

Через несколько лет эти наброски получают свое обогащенное развитие в образах главных героев «Маскарада», «Героя нашего времени» — тех же демонов, но с сугубо земной пропиской.

Тяготение к земной, реальной действительности, к реалистическому ее отображению нередко давало о себе знать уже в процессе работы над ранними вариациями «Демона». Но в этот период поэт был склонен сближать реалистичность изображения с его сатиричностью. Собственно реалистическая полнота отрицания и утверждения ему в эту пору еще недо-

ступна. Недаром именно вслед за «Ангелом смерти» с его предощущением реального типа в образе Зораима поэт намечает себе задание написать длинную сатирическую поэму о Демоне. Тенденция к сатирическому снижению демонического образа прослеживается уже в «Азраиле». Надо полагать, это было не столько сознательным тяготением к сатиричности как таковой, сколько неосознанным влечением к полнокровности и «многоаспектности» реалистического отображения, не исключаяющей яркой фантастичности и внутренней романтики, что было впоследствии с таким блеском воплощено Лермонтовым в гениальном начале его «Сказки для детей».

4. ЧЕТВЕРТАЯ РЕДАКЦИЯ (декабрь 1831 г.)

А пока Лермонтов вновь обращается к своим первоначальным наброскам «Демона». Как было сказано, третий, едва начатый очерк поэмы его не удовлетворил. Примерно, в октябре—ноябре 1831 г., перечитав аккуратно им когда-то переписанную II редакцию «Демона», Лермонтов решил существенно ее переделать. В результате переработки прежний беловик из IV тетради превратился в черновик новой, теперь уже IV редакции. С этого черновика Лермонтов, спустя короткое время, переписал IV редакцию набело в особую тетрадь, известную впоследствии как тетрадь XXII²⁰. Еще раз подчеркну: то, что я называю IV редакцией, до сих пор во всех изданиях, полагаю, ошибочно именуется третьей. Чтобы обосновать это свое мнение, мне придется коснуться коротко «истории вопроса».

По сложившейся еще в дореволюционную пору традиции, закрепленной изданиями Лермонтова под редакцией Б. М. Эйхенбаума, автограф «Демона» в IV тетради считался всего лишь черновым вариантом II редакции поэмы, окончательный беловой текст которой якобы был представлен в тетради XXII. В соответствии с этим Б. М. Эйхенбаум I редакцию датировал совершенно справедливо 1829 г., а II редакцию 1830—1831 гг., на этот раз ошибочно, поскольку объеди-

²⁰ См.: ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 27 (тетр. XXII), лл. 1—12. Эту тетрадь с автографом беловой редакции «Демона», законченной в 1831 г. (о чем свидетельствует дата, сделанная в рукописи поэтом), иногда называют «тетрадью М. Дешан де Виллер» — по имени ее первой владелицы.

нял в одной две самостоятельные редакции; III редакцией, согласно традиции, Б. М. Эйхенбаум называл набросок, начатый пятистопным ямбом, датируя его в общем-то верно, но недостаточно точно 1831 г.²¹ Несомненной заслугой Н. Ф. Бабушкина, как я уже говорил, явилось четкое расчленение им автографа «Демона», находящегося в IV тетради, на два разновременных слоя, на две самостоятельные редакции, одна из которых была создана в 1830 г., а другая — в 1831 г. Однако, исправив одну ошибку, Н. Ф. Бабушкин внес другую, обозначив выделенные им редакции несколько механически как вторую и третью. «Таким образом, — подытоживал он свои текстологические изыскания, — анализ лермонтовского автографа (т. <етради> 4) позволяет расчленить его на две редакции: редакцию 1830 г., которую следует называть второй редакцией «Демона», и редакцию 1831 г., которую следует называть третьей редакцией «Демона». А то, что до сих пор называлось третьей редакцией... (1831 г., начало «Демона» — 7 строф, написанных пятистопным ямбом...), следует называть соответственно четвертой редакцией «Демона» и т. д.»²² (разрядка автора. — Б. У.).

Н. Ф. Бабушкин, таким образом, даже не поставил вопроса о хронологической соотнесенности редакций «Демона», созданных поэтом в одном и том же 1831 г., механически переименовав бывшую третью в четвертую. А между тем есть необходимые фактические данные, позволяющие уточнить время написания этих редакций и, следовательно, хронологическую последовательность в их создании, что дает прочную основу для верной их нумерации. II редакция, по свидетельству самого поэта, создана им в самом начале 1830 г.; здесь датировка никаких сомнений не вызывает. Что касается редакции, начатой пятистопным ямбом, то она, как я старался показать выше на основе анализа содержания X и XI тетрадей, писалась в июле 1831 г. и явилась III редакцией поэмы. Переделка же II редакции была закончена только в декабре 1831 г. и поэтому должна считаться IV редакцией «Демона». На доказательстве этого последнего положения следует остановиться особо.

²¹ См. в кн.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, М.—Л., «Academia», 1935, стр. 645—647.

²² Н. Ф. Бабушкин. Из творческой истории «Демона» М. Ю. Лермонтова, стр. 40.

Сличение автографа «Демона» из IV тетради, превращенного поэтом в черновик, с беловым текстом редакции 1831 г. из XXII тетради говорит о том, что они далеко не совпадают между собой. Отдельные отрывки, оставшиеся в черновом варианте из IV тетради незачеркнутыми, не вошли в беловой текст тетради XXII. В то же время в беловой рукописи появились существенные добавления, отсутствовавшие в черновой переработке из IV тетради. Невключение в беловой текст отрывков из черновой тетради можно предположительно объяснить тем, что поэт опустил их в ходе переписывания набело, убеждаясь в их неполноценности или необязательности. Сложнее объяснить появление в беловике весьма существенных добавлений, не имеющих соответствий в черновике. К ним относится посвящение к поэме «Прими мой дар, моя мадона» (20 стихов); важный в смысловом отношении отрывок «Но впрочем, он перемениться Не мог бы...» из 19 стихов (стихи 276—294, IV, 251); знаменитый диалог Демона и монахини о боге, впервые введенный в поэму, — «На что мне знать твои печали» (стихи 353—363, IV, 253—254).

Откуда же взялись эти пятьдесят очень значительных стихов? Может быть, они были вписаны в беловой текст экспромтом, что маловероятно, или, скорее всего, имели свои особые черновые наброски? Не осталось ли каких-нибудь следов этих набросков? Где их искать, к какому времени они относятся? Н. Ф. Бабушкин этих вопросов в своей статье не ставил. А между тем довольно точные ответы на них дает упоминавшаяся уже мною XI тетрадь, в которую Лермонтов заносил свои произведения по мере их создания в течение всего второго полугодия 1831 г. Здесь, как мы помним, находится черновой автограф «Ангела смерти», тут же заметка для памяти о замысле «сатирической поэмы: приключения демона». Листая тетрадь, мы находим в ней такие важные для уяснения философского смысла «Демона» стихотворения, как «Когда б в покорности незнания», «Песнь ангела» (первоначальный вариант стихотворения «Ангел») и др. Просматривая тетрадь, убеждаешься в строгой хронологической последовательности содержащихся в ней произведений. Это и понятно: они заносились сюда день за днем по мере их создания, чаще всего как первые их черновые наброски. Листая тетрадь, вдруг наталкиваешься на такое зачеркнутое четверостишие:

Тебе нельзя мне не поверить,
А взор не скроет ничего;

Ты не способна лицемерить,
Ты слишком ангел для того! ²³

Четверостишие набросано почти без поправок, за исключением первой строки ²⁴. Стихи очень «лермонтовские». К тому же они напоминают что-то прочитанное в этой же XI тетради. Перелистываем ее в обратном порядке и на листе 21 действительно находим такое восьмистишие:

Не верь хвалам и увереньям,
Неправду — истиной зови,
Зови надежду — сновиденьем,
Но верь, о верь моей любви!

Такой любви нельзя не верить,
А взор не скроет ничего;
Ты не способна лицемерить —
Ты слишком ангел для того.

Последние четыре стиха почти полностью совпадают с четверостишием на листе 30. Какая между ними связь? И зачем понадобилось поэту стихи, написанные в октябре (восьмистишие), варьировать в ноябре (четверостишие)?

Раскрываем одно из авторитетных изданий Лермонтова под редакцией Б. М. Эйхенбаума и там из комментария к восьмистишию узнаем, что оно обращено к Е. А. Сушковой, печатается по автографу (тетр. XI, л. 21). И далее: «В той же тетради на л. 30 (после стихотворения «Ужасная судьба отца и сына») есть черновой набросок к этому стихотворению» ²⁵. Вслед за этим Б. М. Эйхенбаум цитирует приводившееся мною четверостишие. В этом комментарии особенно смущает одно обстоятельство. Почему Лермонтов вначале написал (на л. 21) стихотворение, а затем (на л. 30) — черновой к нему набросок? Конечно, он мог выбрать любой чистый лист в конце тетради (всего в ней 31 лист) и набросать черновик, а потом переписать стихотворение набело там, где продолжал последовательную запись вновь создаваемых произведений. Но зачем поэту было делать черновой набросок в одном, случайно выбранном месте, а затем продолжать его в другом, «основном» месте? Ведь на листе 30 черновик не

²³ ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 11 (тетр. XI), л. 30.

²⁴ Вначале поэт написал: «Твоей» и тут же зачеркнул это слово: снова начал: «Я знаю, ты должна...» Не дописав, зачеркнул и это предложение и только после этого написал первый стих, как в цитированном тексте.

²⁵ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. I, «Academia», 1936, стр. 481.

доведен до конца, а на листе 21 текст не менее, а еще более чернового характера²⁶. Да и вообще вся XI тетрадь представляет собою первичные, черновые, а не беловые варианты текстов. Выходит в нашем случае поэт делал черновой набросок к черновому варианту. Для Лермонтова это нехарактерно. А между тем такой же, как у Б. М. Эйхенбаума, комментарий к интересующим нас стихам находим и в описании рукописей Лермонтова, составленном Л. Б. Модзалевским²⁷, и в наиболее солидном академическом шеститомном издании сочинений поэта (см.: I, 357, 522), и в ряде других изданий. Комментаторы настойчиво повторяют одну и ту же маловероятную версию.

Обратимся, однако, вновь к XI тетради. На том же 30-м листе, где зачеркнуто загадочное четверостишие, находим еще два отрывка, на этот раз не зачеркнутых. Вчитываясь, видим, что это и есть первоначальные черновые наброски тех отрывков, которые появились только в беловом тексте IV редакции «Демона» и которых не было в черновом варианте редакции в IV тетради: «Но впрочем, он перемениться...» и диалог «На что мне знать твои печали». Не связано ли в таком случае и предшествующее четверостишие с той же IV редакцией «Демона»? Оказывается, связано, и самым прямым образом. Зачеркнутое четверостишие, начинавшееся, мы помним, стихом «Тебе нельзя мне не поверить» и варьировавшее ранее написанное в тетради (на л. 21) стихотворение «Не верь хвалам и увереньям», набрасывалось на листе 30 как отправная точка в создании посвящения к IV редакции поэмы. Это посвящение было вписано в беловом тексте XXII тетради, но отсутствовало в черновом автографе IV тетради. Посвящение состоит из пяти строф, вторая из них почти целиком совпадает с зачеркнутым в XI тетради четверостишием:

Прими мой дар, моя мадона!
С тех пор как мне явилась ты,
Моя любовь мне оборона
От порицаний клеветы.

²⁶ Вначале первые четыре стиха, например, выглядели так:

Не верь ни в бога, ни в природу,
Неправду — истинной зови,
Зови безумием свободу,
Но верь, о верь моей любви.

²⁷ Л. Б. Модзалевский. Автографы М. Ю. Лермонтова (Краткое описание). В кн.: «Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома», II. М. Ю. Лермонтов. М. — Л., 1953, стр. 14.

Такой любви нельзя не верить,
А взор не скроет ничего:
Ты не способна лицемерить,
Ты слишком ангел для того! (IV, 241)²⁸.

Таким образом, все становится на свое место. Вначале, примерно в конце сентября — начале октября 1831 г. (судя по примыкающим стихотворениям) Лермонтов написал в XI тетради самостоятельное стихотворение «Не верь хвалам и увереньям» (л. 21). Затем в октябре — ноябре в той же тетради он начал набрасывать черновой вариант посвящения к IV редакции «Демона», используя для этой цели стихи из ранее написанного «Не верь хвалам и увереньям» (поэтому зачеркнутое четверостишие никак не может считаться черновиком этого стихотворения!). Однако дальше четырех стихов работа над посвящением на этот раз не пошла. Поэт их зачеркнул, решив, вероятно, что оно еще не созрело в нем, и впоследствии набросал полный черновик посвящения, до нас не дошедший, где-то в другом месте. Вслед за наброском к посвящению Лермонтов пишет названные выше отрывки для белого варианта IV редакции «Демона». Все эти три отрывка из поэмы следуют в XI тетради за стихотворением «Ужасная судьба отца и сына», явившимся откликом поэта на смерть отца. Ю. П. Лермонтов умер 1 октября 1831 г. Значит дополнительные фрагменты к IV редакции «Демона» писались не раньше октября. Вслед за ними в тетради следует автобиографическая заметка: «2-го декабря: св. Варвары вечером, возвратясь. Вчера я еще дивился продолжительности моего счастья! Кто бы подумал, взглянув на нее, что она может быть причиной страданий?» По единодушному мнению комментаторов, речь идет о Вареньке Лопухиной, которой и была посвящена поэма «Демон» в IV редакции: именно ей адресовано посвящение «Прими мой дар, моя мадона». В день святой Варвары, весьма вероятно, отмечались именины Вареньки, на которых присутствовал Лермонтов. Возвратясь с именин, поэт, очевидно, и сделал процитированную выше запись. (Лермонтов допустил при этом неточность, указав 2 декабря, вместо 4-го — дня Варвары.)

²⁸ Между прочим, в том же академическом шеститомнике Лермонтова, где в I томе утверждается, что зачеркнутое четверостишие следует рассматривать как черновой набросок к стихотворению «Зови надежду сновиденьем», в IV томе говорится, что это четверостишие — «незаконченный набросок первоначальной редакции посвящения «Прими мой дар, моя мадона!» (IV, 378).

Итак, последние завершающие наброски к IV редакции «Демона» делались вероятнее всего в ноябре, а к началу декабря поэма была переписана набело и возможно преподнесена В. А. Лопухиной в день ее именин 4 декабря 1831 г.²⁹ В итоге мы можем довольно точно установить последовательность и датировку первых четырех редакций «Демона». I редакция была набросана в конце 1829 г. (скорее всего, в ноябре—декабре); II — завершена в начале 1830 г. (январь—февраль); III («По голубому небу пролетал...») была начата, но так и не закончена в июле 1831 г.; IV редакция с посвящением «Прими мой дар, моя мадонна» — в октябре—ноябре 1831 г. (к 4 декабря переписана набело).

Каковы же главные отличия IV редакции от более ранней II, с которой, минуя III редакцию, непосредственно связана IV? Поэма несколько выросла в объеме (во II редакции 442 стиха, в IV вместе с посвящением их стало 516). Но поэт не только добавлял новые отрывки и стихи, он много вычеркивал, перерабатывал, совершенствовал. В истолковании художественно-смысловой направленности IV редакции значительную помощь может оказать посвящение к ней, над которым поэт работал настойчиво и напряженно, очевидно, придавая ему большое значение. Посвящение дает прежде всего богатый материал для уяснения и уточнения жизненно-биографических истоков поэмы, сущности ее героя, отношения к нему автора.

Вопрос о том, кому адресовано посвящение, решался по-разному. П. А. Висковатый не сомневался, что оно, как и стихотворение «Не верь хвалам и увереньям», обращено к В. А. Лопухиной³⁰. Н. Ф. Бабушкин не менее решительно заявлял: «Не вызывает сомнения, адресат всех трех вариантов (посвящения. — Б. У.) — Наталья Федоровна Иванова»³¹. А. Н. Михайлова вновь переадресовывает посвящение В. А. Лопухиной (IV, 422). Все эти суждения представляют

²⁹ Здесь уместно напомнить, что в посвящении к VI редакции «Демона», преподнесенной также В. А. Лопухиной, поэт писал, как бы намекая на свои ранние приношения: «Я кончил — и в груди невольное сомненье! Займет ли вновь тебя давно знакомый звук...» (IV, 309). Не случайно, видимо, и дата окончания работы над VII редакцией — 4 декабря 1838 г.

³⁰ П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 271, 276—277.

³¹ Н. Ф. Бабушкин. Из творческой истории «Демона» М. Ю. Лермонтова, стр. 39.

ся излишне категоричными, не учитывающими подлинной сложности конкретного творческого процесса поэта.

Первоначальные наброски посвящения сделаны Лермонтовым в IV тетради во время переработки II редакции в IV. Набросок не завершен. Он состоит из двух с половиной строф, в последней строфе явно недостаёт последних двух стихов; не исключено, что поэт намеревался развить содержание стихотворения и еще более пространно. Но и то, что написано, представляет значительный интерес.

Когда последнее мгновенье
Мой взор навеки омрачит,
И в мир, где казнь или спасенье,
Душа поэта улетит,

Быть может, приговор досадной
Прикажет возвратиться ей
Туда, где в жизни безотрадной
Она томилась столько дней;

Тогда я буду все с тобою
И берегись мне изменить...³²

Обращают на себя внимание прежде всего варианты пятого стиха. Вначале было: «Быть может, приговор жестокий и». Затем поэт исправил «жестокий» на «небесный». Для поэта эти эпитеты как бы синонимичны. «Жестокий приговор» бога тяготеет как над вымышленным героем, так и над его реальным автором. В целом набросок посвящения выдержан в мрачных и вместе с тем угрожающих тонах. Размышления о скорой смерти, загробной жизни с ее «казнью или спасеньем», с жестокостью небесных приговоров сменяются воспоминаниями о «безотрадной» земной жизни, подозрениями грядущих — и за гробом! — измен. Возможно, сведение содержания посвящения к частному мотиву измены возлюбленной и мести за нее показалось поэту излишне мельчащим его философскую основу, и он набрасывает второй вариант посвящения в конце переработанного текста поэмы в той же IV тетради.

Я не для ангелов и рая
Всесильным богом сотворен;
И для чего живу страдая,
Про это больше знает он.
Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой

³² ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 4 (тетр. IV), л. 1об.

Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой;
Прочти, мою судьбу с его судьбою
Воспоминанием сравни
И верь безжалостной душою,
Что мы на свете с ним одни³³.

И здесь интересны некоторые варианты. Вместо «Как демон мой, я зла избранник», первоначально было: «Как демон, я небес изгнанник». Затем поэт усложняет космическое «небесное изгнанничество» земным, «светским»: «Как демон, бедный я изгнанник... Для света и небес чужой», подчеркивая этим земную, светскую, в конечном счете социальную основу своего изгнанничества и одиночества. Интимно-любовная тема, более определенно заявленная в предыдущем варианте посвящения, сконцентрировалась в краткой, но недвусмысленно отрицательной характеристике адресата посвящения: «И верь безжалостной душою».

Общий мрачный колорит обоих вариантов посвящения — угрожающе-мстительный тон первого, презрительно-гордый по отношению к той, к кому они были обращены, тон второго — позволяет думать, что первоначально посвящение к поэме предназначалось Н. Ф. Ивановой. Это подтверждается временем их создания и характером отношений Лермонтова и Н. Ф. Ивановой в октябре—ноябре 1831 г., когда велась переработка II редакции «Демона» в IV. В это же время поэт заканчивал работу над драмой «Станный человек» (см.: V, 728), которой он, если подходить к драме в лично-биографическом плане, как бы подводил итог этим мучительным для него отношениям, несбывшимся надеждам на счастье и возрождение в любви.

Вместе с тем примерно в эту же пору, в сентябре—ноябре 1831 г., в душе поэта зарождается и крепнет новое чувство — к В. А. Лопухиной³⁴. Это чувство было более светлым и «уравновешенным» по сравнению с мучительной, неразделенной страстью, которую питал поэт к Н. Ф. Ивановой. Одним из первых поэтических отражений этой исподволь развивавшейся любви и явилось стихотворение «Не верь хвалам и увереньям», которое по расположению его в тетради IV вероятнее всего датировать концом сентября 1831 г. Оно выдержи-

³³ Там же, л. 11.

³⁴ См.: В. Комарович. Автобиографическая основа «Маскарада» ЛН, т. 43—44, 1941, стр. 654. Ср.: В. Мануйлов. Летопись, стр. 25, 40.

но совершенно в иной тональности, чем стихотворения, посвященные Н. Ф. Ивановой, отсутствует в нем смятенность и демоническая мрачность «ивановского» цикла. И, по-видимому, где-то в ноябре у поэта возникла мысль посвятить своего «Демона» не Н. Ивановой, а В. Лопухиной. Тогда-то он и попытался в ряду других набросков к IV редакции поэмы начать писать в XI тетради адресованное ей посвящение, используя в несколько измененном виде вторую строфу обращенного к ней стихотворения «Не верь хвалам и увереньям». Вместо «Такой любви нельзя не верить», он начал было «Твоей любви нельзя не верить», но потом, зачеркнув этот и еще один вариант, написал «Тебе нельзя мне не поверить», подчеркнув «тебе», видимо, желая кому-то (Н. Ивановой?) противопоставить любовь своей новой героини, не способной на низкую измену («ты слишком ангел для того»). К сожалению, до нас не дошел более полный черновой вариант этого нового, третьего по счету посвящения к поэме. Однако и окончательный его текст дает достаточно богатый материал для уяснения сложной диалектики чувств и настроений поэта во время создания IV редакции, некоторых сторон его замысла. Посвящение заканчивается такими строфами:

Как демон, хладный и суровый,
Я в мире веселился злом,
Обманы были мне не новы,
И яд был на сердце моем;

Теперь, как мрачный этот Гений,
Я близ тебя опять воскрес
Для непорочных наслаждений,
И для надежд, и для небес. (IV, 241—242)

«Злой мир» — это и «микромир» поэта с его глубоко личными драмами и потрясениями и «макромир» современной ему действительности. В последней строфе, говоря о захватившем его новом просветленном чувстве к В. Лопухиной, связывая свои переживания с судьбой Демона, поэт утверждал высокое гуманистическое значение любви, «очеловечивающей» этот «злой мир». Вместе с тем смысл последней строфы вступал в известное противоречие с содержанием IV редакции поэмы, в которой Лермонтов особенно подчеркивал невозможность возрождения для Демона. Художественное обобщение жизненного опыта несколько расходилось с конкретным эмпирическим опытом, с его живой текучестью, требовавшей для своего «уловления» более сложных художест-

венных концепций и форм, чем те, которыми располагал тогда автор. Но это расхождение являлось новым стимулом для дальнейшей напряженной работы поэтического сознания.

В процессе создания IV редакции Лермонтов сначала предпослал поэме два эпиграфа — оба из «Каина» Байрона. Ими он как бы вводил «Демона» в ряд произведений мировой литературы с философско-богоборческой направленностью. В одном из них акцентируется внимание на близости «духа зла» к людям, к их помыслам и стремлениям (Люцифер говорит: «Я знаю мысли смертных и сочувствую им, я заодно с вами»). Во втором эта мысль по сути варьировалась, и, возможно, поэтому второй эпиграф был снят Лермонтовым в беловом варианте поэмы.

Перерабатывая редакцию 1830 г., молодой поэт стремится как можно убедительнее мотивировать поступки своих действующих лиц, хотя эти мотивировки и не выходят за рамки романтического психологизма. С этой целью он вводит в поэму, например, «Песнь монахини», усиленно работая над ее вариантами. Основной мотив «песни» — любовь девы к ангелу, которая должна была служить одной из сюжетных пружин в развитии действия поэмы. Открытое выражение любви девы к ангелу вызывает в Демоне прилив злобы и ненависти, в результате чего гибнет и его любовь, и надежды на возрождение. Однако поэт, как бы сомневаясь в достаточности такой мотивировки, имеющей характер случайности, пытается более глубоко обосновать невозможность для Демона возрождения: слишком «укоренилось» в нем зло, на которое обрекло его небо. И поэт счел необходимым добавить к мотивировке образно-сюжетной чисто авторскую, составившую отрывок в 21 стих.

Но впрочем, он переменится
Не мог бы: это был лишь сон.
И рано ль, поздно ль, пробудится
Навеки должен был бы он.
Успело зло укорениться
В его душе... (IV, 251)

Эта характеристика придала образу Демона большую определенность, но одновременно она несколько затушевала роль в этой трагедии злой воли бога. Возможно, чувствуя это, Лермонтов вводит диалог о боге «На что мне знать твои печали» (IV, 253—254), который впоследствии вызовет столько споров. Сюжетно-драматическая, нравственно-философская мотивировка во многих своих важных моментах остается в

этой редакции все еще недостаточно глубоко проработанной. Поэтому, когда поэт пытается конкретизировать кульминационную сцену искушения Демоном монахини, конкретизация эта получается еще в достаточной степени наивной. Демон, вопреки намерению автора, низводится до заурядного земного соблазнителя:

Так говорил он; и рукою И поцелуями порою
Он трепетную руку жал Плечо девицы покрывал... (IV, 254)

Недостаточно конкретизированной осталась обрисовка места и времени действия. Эпически-повествовательное начало в поэме было еще явно слабее лирического «ядра» ее содержания.

Тем не менее уже в IV редакции Лермонтов в целом ряде мест находит необыкновенно яркие краски, большой внутренней силы поэтические зарисовки, слова и выражения, многие из которых почти без изменений войдут потом в зрелые редакции. Так, сохранив удачно найденное еще во II редакции «Он хочет прочь тотчас: Его крыло не шевелится; И — чудо! — из померкших глаз Слеза свинцовая катится», поэт добавляет стихи, ставшие впоследствии столь привычными и не тускнеющими в своей предельной поэтической выразительности:

Поныне возле кельи той
Насквозь проженный виден камень
Слезой жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой. (IV, 244)

Именно в этой редакции родился у юного поэта образ-символ одинокого грозового облака, навеянный еще впечатлением детства и впервые удачно связанный в поэме с образом ее героя («...мчится по небу летнему порой Отрывок тучи громовой», IV, 244). Тут впервые возникли великолепные картины, рисующие Демона «в борьбе с могучим ураганом», одетого «молнией и туманом» (IV, 247). В IV редакции начинает складываться своеобразная лермонтовская «живописная манера» изображения природы, хотя еще и лишенная «географической» конкретности, но уже предвещающая будущие великолепные кавказские пейзажи.

И был небесный свод над ним
Украшен радугой цветистой,
И воды с пеной серебристой
С каким-то трепетом живым
К скалам теснились вековым.
Все было тихо... (IV, 257)

Конец 1831 года, очень плодотворного для Лермонтова в творческом плане, был увенчан, таким образом, созданием очередной, IV редакции «Демона», представляющей собой новый шаг в овладении одной из сложнейших тем мировой литературы.

5. ПЯТАЯ РЕДАКЦИЯ (1832—1834 гг.)

В первой половине 1832 г., до переезда из Москвы в Петербург, в лирике Лермонтова нередки отголоски его поэмы. Образ Демона продолжает жить и развиваться в творческом сознании поэта. В стихотворении «Измученный тоскою и недугом» он говорит: «Ты для меня была как счастье рая Для демона, изгнанника небес» (II, 32). Наиболее интересно в указанном плане стихотворение «Послушай, быть может, когда мы покинем...». Здесь поэт ставит важную для понимания его поэмы проблему выбора человеком своей судьбы перед лицом божественной воли. Даже за гробом не снимается с человека ответственность за этот выбор, который должен определяться высшими человеческими ценностями и идеалами, а не страхом перед муками ада или соблазном бездумного, покорного божьей воле райского блаженства. И поэт закликает:

Клянися тогда позабыть, дорогая,
Для прежнего друга все счастье рая!
Пусть мрачный изгнанник, судьбой осужденный,
Тебе будет раем, а ты мне — вселенной! (II, 40)

К 1832 г. относится замысел написать поэму «Демон» на несколько видоизмененный сюжет с целью конкретизаций образов героев, обстановки, в которой они действуют, и пр. В так называемой Казанской тетради имеется такая запись: «Демон. Сюжет. Во время пленения евреев в Вавилоне (из Библии). Еврейка; отец слепой; он (Демон. — Б. У.) в первый раз видит ее спящую. — Потом она поет отцу про старину и про близость ангела; и проч <ее> как прежде. — Евреи возвращаются на родину — ее могила остается на чужбине» (VI, 382). Пометка «и прочее как прежде», надо полагать, подразумевала воспроизведение после песни еврейки (о любви к ангелу) сюжетной канвы предыдущей, IV редакции поэмы, заканчивающейся гибелью героини, погубленной Демоном. Замысел этот осуществлен не был.

Отдельные мотивы, связанные с Демоном, встречаются в

поэмах и прозе 1832—1834 гг., в частности в «Измаиле-Бее», «Моряке», «Ауле Бастунджи» и др. Однако наиболее рельефна перекличка идейно-образного содержания и поэтики между «Демоном» и незаконченным романом «Вадим» (1832—1834). На этой перекличке стоит остановиться, поскольку она многое проясняет в замысле «Демона», в его эволюции, в художественной семантике отдельных сторон его образной системы.

Образ Вадима — первая попытка Лермонтова спустить Демона на землю, поселить его среди людей, попытка, продолженная на иной, высшей идейно-художественной основе в «Маскараде», а затем и в «Герое нашего времени». Противопоставление Вадима и Ольги развивает лермонтовскую тему демона и ангела, демона и прекрасной смертной девы. Говоря о кровной близости Вадима и Ольги, брата и сестры, и в то же время об их внутренней противоположности, автор замечает: «Впрочем разве ангел и демон произошли не от одного начала?» (VI, 21). А немного дальше мы встречаем знаменитую фразу о единстве добра и зла, очень важную для понимания сущности лермонтовского «духа зла» в его поэме: «что такое величайшее добро и зло? — два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29).

В романе Лермонтов подчас как бы комментирует образы и ситуации своей поэмы. Ему очень близок «ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве» (VI, 11). В его понимании, «изгнанник рая», падший ангел — это «соперник бога» (VI, 8). Вадим, подобно Демону, бросает дерзкий и гордый вызов богу: «...ты меня проклял в час рождения... и я прокляну твое владычество...» (VI, 37). Воле бога Вадим противопоставляет свою человеческую неспигаемую волю. Если он бессилен «разрушить естественный порядок» (VI, 31) божественного мироздания, то он властен не принимать с покорностью земную судьбу раба, он «сегодня раб, а завтра бунтовщик» (VI, 53). И хотя Вадим понимает ограниченность своих целей, он идет к их достижению наперекор всему, ибо только в этом видит возможность самоутверждения в чуждом и враждебном ему мире предустановленного «естественного порядка» с его незыблемыми законами. Даже предвидя свою обреченность в этой борьбе, он не отказывается от нее. Даже понимая, что в итоге он борется «уже не с людьми, но с провидением», смутно чувствуя, «что если даже останется победителем, то слишком дорого купит победу», он не останавливается на полпути, ибо «непоколебимая... воля

составляла все существо его» (VI, 94). Именно воля поднимает человека до уровня антибожественной творящей силы. И автор пишет уже от себя: «...хотеть — значит ненавидеть, любить, сожалеть, радоваться, — жить, одним словом; воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению... отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса... о если б волю можно было разложить на цифры и выразить в углах и градусах, как всемогущи и всезнающи были бы мы!..» (VI, 94).

В этих словах не только характеристика внутренней сущности Демона из ранних редакций поэмы, в них «запрограммирован» Демон будущих редакций зрелой поры. Это Демон, презирающий «земных рабов» за то, что они не умеют «ни ненавидеть, ни любить»; это Демон — соперник бога, могучий «царь познания и свободы».

В ультраромантической трактовке отношений «демона» Вадима и «ангела» Ольги содержится немало из того, что будет развернуто потом в отношениях Демона и Тамары. Вадим говорит Ольге: «...в этот дом я принес с собой моего демона... Ты, земной ангел, без меня не потеряла бы свою беспечность... цветы не растут посреди бунтующего моря, где есть демон, там нет бога...» (VI, 33). Помимо мотива соперничества с богом здесь важно и другое: Вадим как воплощение «злого духа» разрушает беспечность и спокойствие духа Ольги, ее «гармонию неведения», открывая ей глаза, как впоследствии Демон Тамаре, на противоречия и зло окружающей жизни, заражая и ее «бунтующими» чувствами и мыслями. Ольга, предваряя «с небом гордую вражду» Тамары, решительно утверждает свою свободу любить по велению сердца, а не по воле «святого промысла». Обращаясь к богу, она говорит: «...моя жизнь, моя судьба принадлежит тебе... но сердце в моей власти!» (VI, 20). Гуманистическое, очеловечивающее, объединяющее людей значение любви, как и в «Демоне», утверждается в «Вадиме» неоднократно: «Что такое были бы все цели, все труды человечества без любви?» (VI, 38). Для Вадима «любовь была последняя божественная часть его души и, угасив ее, он не мог бы остаться человеком» (VI, 58). В Демоне любовь — первая ступень в его очеловечивании, недаром он начинает завидовать «неполной радости земной». Жажда возрождения — одна из наиболее существенных черт внутреннего облика и сущности Демона. Вадим, исповедуясь Ольге, говорит: «...какой-то бешеный де-

мон поселился в меня.., воскрешая умершие надежды, жажду любви...» (VI, 33).

В «Вадиме» нередки фразеологизмы, поэтические формулы, почти буквально воспроизводящие поэтику «Демона» («ангел, изгнанный из рая», «падший ангел», «изгнанник рая — соперник бога», «мир без тебя? что такое!.. храм без божества» и т. п.). Некоторые из них — своего рода поэтические заготовки, которые получают полное воплощение в последующих редакциях «Демона». Так, в «Вадиме» читаем: «Я желал возненавидеть человечество — и поневоле стал презирать его» (VI, 32). В VI редакции «Демона» герой поэмы говорит Тамаре о том, как тяжело «стараться все возненавидеть — И все на свете презирать» (IV, 298).

Работа над «Вадимом» датируется довольно широко и неопределенно: 1832—1834 гг. Примерно, к этому же периоду относится и работа Лермонтова над последней из ранних редакций «Демона» — над его V редакцией. Разница в том, что в случае с «Демоном» хронологические рамки здесь еще более зыбки. Если обобщить существующие точки зрения, эти рамки колеблются где-то в пределах 1832—1835 гг.

Впервые текст V редакции «Демона» был опубликован в 1891 г., сразу в двух изданиях Лермонтова — под редакцией П. А. Висковатого и А. И. Введенского. Первый относил написание этой редакции к 1832—1833 гг.; второй — к 1833 г. Главным основанием для такой датировки послужило письмо Н. Ульянова, написанное им 16 декабря 1843 г. редактору «Отечественных записок» Краевскому. В нем говорилось:

«Милостивый государь!

В 1833 году получил я от одного из моих знакомых стихшки под заглавием «Демон». В то время, разумеется, не слишком-то дорожили произведениями какого-то воспитанника школы гвардейских подпрапорщиков, и тетрадка со стихами затерялась. Когда же, наконец, явились в печати «Стихотворения Лермонтова» и между ними прочел я поэму «Демон», написанную в 1839 году, вспомнил множество мест, мне откуда-то знакомых. Еще более поразили меня слова поэта в его «Сказке для детей»:

Кипя огнем и силой юных лет,
Я прежде пел про Демона инова:
То был безумный страстный детский бред.
Бог знает, где заветная тетрадка?
Касается ль душистая перчатка

Ее листов, и слышно *c'est joli*
Иль мышь под ней скрывается в пыли.

Последний стих был пророческий.

Вот, наконец, после долгих стараний, получил я обратно с месяц тому назад почти затерявшуюся заветную тетрадку, и спешу доставить ее Вам, чтобы Вы на новый год могли угостить лакомым кусочком своих подписчиков. Тетрадь же не моя собственность, и я прошу, как скоро Вам не будет в ней надобности, переслать ее к г-ну Булгакову, служащему, кажется, в кавалергардском полку. Он ее узнает, потому что из их дома попала она ко мне. Честь имеют быть Ваш покорный слуга, Николай Ульянов. Декабря, 16-го, 1843 г.»³⁵.

Этот чрезвычайно интересный и важный документ, дающий известные основания для датировки V редакции, дополняется, и существенно, другими материалами. В 1910 г. В. Е. Якушкин передал Библиотеке Академии наук еще один список V редакции «Демона», представляющий особую ценность тем, что он был авторизованным³⁶. В тетради с копией «Демона», выполненной рукою А. П. Шан-Гирея, на последнем листе имеется черновой автограф из поэмы «Боярин Орша». В тексте «Демона» сделаны некоторые сокращения, видимо, рукою поэта, которые и отличают шан-гиреевскую копию от булгаковского списка, послужившего источником V редакции для Висковатого и Введенского. Б. Эйхенбаум, напечатав текст V редакции по шан-гиреевской авторизованной копии, датировал ее 1833 г.³⁷ А. Н. Михайлова в комментариях к шеститомнику Лермонтова писала, что V редакция была в основном создана в начале 1833 г., а в начале следующего, 1834 г., поэт, вернувшись к поэме, сделал в ней некоторые сокращения по списку А. Шан-Гирея, что и знаменовало «окончательную стадию работы Лермонтова над V редакцией поэмы...» (IV, 423).

В 1958 г. Д. А. Гиреев выдвинул гипотезу, по которой работа над V редакцией проходила в конце 1834 — начале

³⁵ ИРЛИ, ф. 524, оп. 2, № 2. Письмо публиковалось неполностью П. А. Висковатым. (см.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. III, М., 1891, стр. 109), Д. Гиреевым (Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 66—67), Н. Меднис (Н. Меднис. О датировке пятой редакции поэмы «Демон». «Русская литература», 1964, № 3, стр. 65).

³⁶ В 1931 г. список из Библиотеки АН СССР был передан в Пушкинский дом (см.: ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, № 45, лл. 1—9).

³⁷ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, «Academia», 1935, стр. 647.

1835 г. Свое предположение он основывал главным образом на паличии в одном из списков V редакции чернового автографа — отрывка из поэмы «Боярин Орша», создание которой относят к 1835—1836 гг.³⁸ Однако известно, что Лермонтов нередко использовал тетради с ранними рукописями для более поздних черновых набросков. В 1964 г. Н. Меднис пришла к выводу о том, что V редакция «Демона» создана поэтом в первой половине 1832 г., до его переезда из Москвы в Петербург. Она исходит из того, что булгаковский список явился будто бы копией с шан-гиреевского. А поскольку, рассуждает Н. Меднис, булгаковский список, по свидетельству Н. Ульянова, был известен уже в 1833 г., Шан-Гирей должен был сделать свой список до этого времени. Шан-Гирей мог это сделать только до середины 1832 г., так как в июле Лермонтов выехал из Москвы в Петербург, куда Шан-Гирей приехал только в начале 1834 г. Однако, если допустить, что оба списка — и булгаковский, и шан-гиреевский — сделаны с лермонтовского автографа, то в этом случае список Шан-Гирея мог быть изготовлен и позже булгаковского, а сама поэма могла быть написана в 1833 г. Не более убедительны и другие аргументы Н. Меднис.

Наиболее близка к истине была, по-видимому, А. Н. Михайлова, относившая основную работу поэта над V редакцией к началу 1833 г. Думается, эта работа протекала в конце 1832 — начале 1833 г. Список Булгакова имеет на себе помету неизвестной рукой, относящую его к 1832 г. Наличие в булгаковском списке развернутого описания морского пейзажа с философским подтекстом Н. Меднис склонна объяснять влиянием на Лермонтова «Ямбов» Барбье, вышедших в 1831 г. Более обоснованно, видимо, предположить, что этот лирический пейзаж-отступление навеян впечатлениями от реального моря, которое поэт впервые увидел, приехав в Петербург. Сразу по приезде, в августе — сентябре 1832 г., поэт вряд ли мог заняться основательной переработкой поэмы. Это было время, когда решался вопрос о его дальнейшем жизненном пути. Намерение продолжать учебу в Петербургском университете не осуществилось. После больших колебаний и мучительных раздумий поэт решил связать свое будущее с военной службой. «Пишу мало, — сообщал Лермонтов

³⁸ Д. А. Гиреев допускает при этом неточность, утверждая, что черновой автограф отрывка из «Боярина Орши» набросан не в шан-гиреевском, а якобы в булгаковском списке «Демона» (см.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 71).

в своем петербургском письме М. А. Лопухиной, — читаю не больше» (VI, 414, 703). Правда, он пытался продолжать начатый еще в Москве роман «Вадим», но вскоре вынужден был, видимо, прекратить и над ним работу. В октябре — ноябре 1832 г. Лермонтов усиленно готовится к экзаменам в школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. В письме той же М. А. Лопухиной, написанном в середине октября, поэт писал: «Право, я бываю свободен только по ночам...» (VI, 419, 707). 10 ноября он был зачислен в школу. А через полмесяца, 26 или 27 ноября, во время занятий в конном манеже Лермонтов получил сильное повреждение ноги, в результате чего вынужден был в течение около четырех месяцев не посещать занятия, находясь дома на излечении³⁹.

Вот в эти долгие месяцы вынужденного досуга Лермонтов, надо полагать, и переработал четвертую редакцию «Демона» в пятую. Быть может, первоначальным толчком к новой переработке послужила знаменательная для поэта дата 4 декабря 1832 г. В это время он много думает о Вареньке, о своих с ней отношениях. Об этом свидетельствует его переписка той поры с сестрой Вареньки — М. А. Лопухиной (см.: VI, 418, 465, 706, 763).

Итак, вероятнее всего, в декабре 1832 — январе 1833 г. Лермонтов усиленно трудился над V редакцией «Демона», продолжив несколько позже работу над романом «Вадим» с демоническим героем в центре повествования. В 1833 г. с автографа V редакции была сделана копия, известная теперь как булгаковская. К началу 1834 г. относится шан-гиревская копия с того же автографа. Лермонтов внес в нее некоторые сокращения, придав V редакции поэмы ее окончательный вид. Таким образом, датировать эту редакцию следует 1832—1834 гг., учитывая при этом, что основная работа над ней приходится на конец 1832 — начало 1833 г.

V редакция «Демона» завершает ранние опыты поэта. По объему она незначительно превышает предыдущую⁴⁰. В то же время в ней Лермонтов сделал качественно новый шаг в разработке содержания и совершенствовании формы поэмы. Если из IV редакции в VIII вошло всего 28 стихов, то из V в нее перенесены без всяких изменений 77 стихов, не считая

³⁹ См. в сб.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 46. Ср.: В. Мануйлов. Летопись, стр. 46, 48.

⁴⁰ В IV редакции 496 стихов, в V — 517. Д. А. Гиреев считает почему-то, что V редакция выросла до 560 стихов. Даже в булгаковском, несокращенном варианте 553 стиха.

тех, что вошли туда слегка измененными. Из IV в V редакцию без изменений внесено около 200 стихов, около 300 создано вновь.

В процессе работы Лермонтов исключал излишне прямолинейные характеристики героя, однозначные оценки его поступков. Был изъят отрывок «Как жалко! он уже хотел На путь спасенья возвратиться» (IV, 250), допускавший возможность для Демона возрождения через раскаяние и смирение⁴¹. В то же время был вычеркнут кусок, отмеченный противоположным, но столь же излишне категоричным суждением: «Но впрочем, он переменится Не мог бы...» (IV, 251). Убрал поэт из редакции 1832—1834 гг. и «Песнь монахини», над которой он так много трудился в редакции 1831 г. Тем самым был снят мотив уязвленного самолюбия отвергнутого любовника, который мельчил акт мести Демона, приносившего в новой редакции свою любовь в жертву мести и ненависти к богу. Некоторые вычеркивания вызваны стремлением к дальнейшему совершенствованию сюжета и композиции (см. удаление шаблонной мотивировки повествования «пергаментом пыльным» и пр.).

Еще более существенны изменения и добавления, щедро вводившиеся поэтом в новую редакцию. Первые 12 стихов поэмы остались, по сути, без изменения начиная с первой редакции. (Это вообще характерная особенность творческого процесса Лермонтова: наиболее устойчивым в ходе создания его произведений обычно оказывались их начала и концы, вынашиванию которых поэт уделял особое внимание.) Но уже следующие за ними стихи поэт значительно трансформирует. Однако и в этом отрывке из 18 стихов неизменными остались начальные и конечные стихи: «Уныло жизнь его текла В пустыне мира» — «Он жил, не веря ничему И ничего не признавая» (IV, 262—263).

В новой редакции появилось важное определение промежуточной, «пограничной» сущности Демона: «Он жил... Угрюм и волен, избегая И свет небес, и ада тьму» (IV, 263). Герой поэмы одинаково чужд силам неба и ада. В этом одна из предпосылок пробуждения его интереса к земле, к земной красоте. Лермонтов, сталкивая Демона с землей, вводит новые пространственные описания, рисующие «грешный мир земной».

⁴¹ Помимо всего прочего, необходимость удаления отрывка диктовалась еще и тем, что он вступал в противоречие со словами Демона: «Несправедливым приговором Я на изгнанье осужден... И слишком горд я, чтоб просить У бога вашего прощенья» (IV, 253).

...влились туманы
По гребням гор; на их челе,
Сторожевые великаны,
Гнездились стаи облаков,
И вечно ропщущее море
Гуляло мирно на просторе,
Сверкая пеною валов. (IV, 263)

В булгаковском списке, отразившем первый вариант V редакции, это описание занимало свыше 60 стихов. Из них 32 были посвящены лирическому отступлению «О море, море! как прекрасно...», в котором поэт воспевал свободную стихию моря, «упорный этот бой С суровым небом и землей» (IV, 386). Поэт вычеркнул этот отрывок из окончательного варианта редакции за его слишком откровенный лиризм, в результате чего в поэму вводился лирический герой, по существу, удваивавший и дублировавший основного героя. Описания по-прежнему даются пока легче Лермонтову, чем искусство сюжетостроения. В сюжете поэмы все еще немало «провалов», обусловленных не только требованиями романтической поэмной композиции, но и неумением молодого поэта дать компактную цепь «самодвижущихся» событий. Лермонтов пока предпочитает не столько рисовать события, сколько давать эмоционально насыщенный комментарий к ним. Однако при этом он достигает порой значительных успехов. Сказав о потрясшем Демона звуке лютни и голоса девы, поэт пишет:

Как много значил этот звук!
Века минувших упоений,
Века изгнания и мук,
Века бесплодных размышлений
О настоящем и былом —
Все разом отразилось в нем. (IV, 264)

На наших глазах происходит становление лермонтовского поэтического стиля: повышенно экспрессивного, субъективно-эмоционального, построенного на контрастах и антитезах, анафорах и эпифорах и других «фигурах» поэтического красноречия, не имеющего, однако, и в этот ученический период ничего общего с риторикой. Продолжая характеристику «живых звуков», которые изливали «полураскрытые уста» девы, Лермонтов говорит:

В них было все: моления, муки,
Слова надежд, слова разлуки
И детских мыслей простота. (IV, 265)

В VI редакции по этому образцу будет построено описание «мучительного крика», который издаст Тамара в последнее мгновение своей жизни на земле:

В нем было все: любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой
И безнадежное прощанье —
Прощанье с жизнью молодой! (IV, 303)

В V редакции впервые появилась «клятва» повествователя, вызванная стремлением передать впечатление от земной красоты героини поэмы. Эта «клятва», с одной стороны, с небольшой доработкой войдет в зрелые редакции поэмы, а с другой — явится как бы первым побегом, из которого вырастет потом знаменитая клятва Демона в VIII редакции. «Клятва» из V редакции отличается необыкновенной поэтической яркостью и зрелостью. Это уже Лермонтов без всяких скидок.

| | |
|--|--|
| Клянусь святыней гробовой, Лучом заката и востока, Властитель Персии златой И ни единый царь земной Не целовал такого ока! Гаремов брызжащий фонтан Ни разу летнею порою | Своей алмазною росой Не омывал подобный стан... Ни разу гордый сын порока Не осквернял руки такой... Клянусь святыней гробовой, Лучом заката и востока. (IV, 265—266) |
|--|--|

От будущей клятвы Демона здесь и восточный колорит, и нарастающее перечисление (градация), и анафорическое обрамление всего отрывка, которое вырастет впоследствии в многократные анафоры клятвы Демона.

Интересно проследить, как выкристаллизовывалась именно в V редакции значительнейшая поэтико-философская формула поздних редакций — «святыня любви, добра и красоты». В IV редакции Демон, ощутив зарождение в нем чувства любви к смертной, спешит удалиться от «милого своего предмета», от «этой кельи, где впервые Нарушил клятвы неземные И князя бездны раздражил» (IV, 246). В V редакции Лермонтов одним штрихом, но существенно изменяет данное четверостишие. Стих «И князя бездны раздражил» теперь не удовлетворял поэта не только неловкостью и наивностью выражения, но и неточностью концептуального плана. Ведь его герой, как сказал поэт в самом начале V редакции, одинаково избегает «и свет небес, и ада тьму». Он чужд и небу, и аду, и потому он (как ни в одной из предыдущих редакций) свободен, но зато, как никогда, и одинок. Теперь ему больше, чем когда-либо, нужна опора. Вот почему он смотрит иными глазами на землю и земную красоту в лице

смертной девы, воплощающей ни небесную, ни адскую, а особую, «земную святыню». И поэт так трансформирует цитированное выше четверостишие:

И удалиться он спешил
От этой кельи, где впервые
Нарушил клятвы роковые,
Земной святыне уступил. (IV, 266)

После же встречи с ангелом в келье монахини Демон, на миг обретший свой идеал в «земной святыне», погружается в еще более бездонную пучину отчаяния и крушения надежд: «Простите краткие надежды Любви, блаженства и добра...» (IV, 268). Поэт, таким образом, уже здесь как бы расшифровывает земной характер идеала «любви, блаженства и добра», который только и мог возродить Демона к новой жизни. Такое понимание получило поэтически чеканное выражение в поздних, «кавказских» редакциях: «И вновь достигнул он святыню Любви, добра и красоты!..» (IV, 188).

Значительно расширился в редакции 1832—1834 гг. диалог Демона и Монахини, главным образом за счет монологов героя. В одном из новых отрывков Демон высказывает важную мысль, по которой из всех ценностей небесных и земных главной является любовь. Демон противопоставляет ее всем трем «сферам» существующего несовершенного миропорядка — небу, аду и земле. Только любовь одухотворяет жизнь, придает смысл страданиям и борьбе. Демон говорит деве:

Мы станем жить любя, страдая, И что такое жизнь святая
И ад нам будет стоить рая... Перед минутою любви? (IV, 272)

Демон отвергает и земную жизнь, но только потому, что в ней нет места для истинного счастья и любви. Он обрушивается на землю,

Где носит все печать презренья, Ни настоящего мученья,
Где меж людей, с давнишних лет, Ни счастья без обмана нет. (IV, 272)

От этих стихов рукой подать до грозной инвективы Демона поздних редакций против земли, где «преступленья лишь да казни, Где страсти мелкой только жить; Где не умеют без боязни Ни ненавидеть, ни любить» (IV, 209).

В V редакции впервые появляются и почти без изменений входят в поздние редакции реплики Монахини «Оставь меня, о дух лукавый... Скажи, зачем меня ты любишь...» (IV, 272) и последующий великолепный монолог Демона из 38 стихов, большинству из которых суждено было навсегда

остаться в памяти поколений. «Полон жизни новой», Демон вдохновенно говорит деве о своей любви:

С своей преступной головы
Я гордо снял венец терновый.
Я все бывшее бросил в прах;
Мой рай, мой ад в твоих очах...

Люблю тебя нездешней страстью,
Как полюбить не можешь ты,
Всем упоением, всей властью
Бессмертной мысли и мечты и т. д.
(V, 273)

Уже здесь прозвучали полные жгучей страсти и демонически искушающего обаяния слова: «Я опущусь на дно морское, Я полечу за облака, И дам тебе все, все земное, Люби меня...». Находит, наконец, поэт и нужное сюжетное воплощение для кульминационной сцены оболыщения: «...И он слегка Прижался страстными устами К ее пылающим устам...» (IV, 274), хотя и в этом эпизоде остались еще рудименты романтически-галантных описаний («Она противится не смела, Слабела, таяла, горела...»). Поэт вводит в сюжет эпизодическую фигуру «сторожа полуночного», придавшую романтической сцене свидания и гибели Монахини черты жизненной достоверности и вместе с тем своеобразной «полуночной» таинственности.

Следует сказать, что переработка поэмы почти не затронула и в этой редакции образа девы, который остался в достаточной мере схематичным и изнутри не раскрытым. Образ Монахини в основном выполняет пока функции сюжетно-композиционные, не являясь еще самостоятельным образом-характером. Только в «кавказских» редакциях образ героини приобретает художественную самостоятельность и полноценность.

Оставив финал поэмы в V редакции неизменным по его внутренней сути, Лермонтов значительно усилил его поэтическую выразительность. В таком виде он вошел затем и в VI, и в VII редакции.

Итак, несмотря на ощутимую незрелость юношеских редакций поэмы «Демон», которая особенно бросается в глаза при их сравнении с редакциями 1838—1839 гг., нельзя не поражаться другому: как рано был заложен фундамент этих зрелых редакций «Демона». Каждая из рассмотренных пяти редакций явилась значительным шагом вперед в развитии и углублении титанического замысла поэта. Последующие годы напряженного труда поэта и мыслителя, обогащенного его необыкновенно интенсивным жизненным и литературным опытом, привели к созданию одного из самых выдающихся произведений мировой литературы.



Глава четвертая

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ПОЗДНИХ РЕДАКЦИЙ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

1. ЕРЕВАНСКИЙ СПИСОК И ШЕСТАЯ РЕДАКЦИЯ (8 сентября 1838 г.).

В 1835—1836 гг. Лермонтов не обращался к своей поэме, как будто даже охладев к демонической теме. Однако и в эти годы она разрабатывается им в несколько иных, опосредствованных аспектах, на этот раз в драматических жанрах — в «Маскараде» и «Двух братьях».

Демоничность Арбенина отмечалась многократно. В нем Лермонтов попытался не только низвести своего inferнального героя на землю (он это уже делал в «Вадиме»), но и бросить его в самую гущу современного общества, в окружение блестящей, но ничтожной светской толпы. Однако и в этой «людской пустыне» Арбенин так же одинок, как был одинок в «пустыне мира» Демон. Арбенин говорит о себе: «Напрасно я ищу повсюду развлечения, Пестреет и жужжит толпа передо мной... Они все чужды мне, и я им всем чужой» (V, 289). В другом месте он прямо заявляет о своем непреодолимом одиночестве не только в этом, но и в загробном мире: «Один, один... года пройдут, Умру — и буду все один!...». (V, 383). Арбенин прошел среди людей такой же длинный путь познания, утрат, падений, как и Демон в не-

бесных сферах. Но Арбенин не просто воспроизводит в своей земной судьбе то, что уже отобразил Лермонтов в поэме о демоне. Образ Арбенина во многом развивает и углубляет образ демонического героя Лермонтова, в чем-то превосходяет воплощение его в зрелых редакциях поэмы. Так, Арбенин в исповеди Нине заявляет: «...я все видел, Все перечувствовал, все понял, все узнал, Любил я часто, чаще ненавидел...» (V, 306). Нечто подобное появляется в исповеди Демона только в редакции 8 сентября 1838 г., где он говорит Тамаре о том, «какое горькое томленье... Все знать, все чувствовать, все видеть; Стараться все возненавидеть...» (IV, 298).

Евгений Арбенин, подобно его демоническому собрату, проходит через жестокую триаду испытаний: от падения и проклятия к попытке возрождения, а от нее — к новому, еще более глубокому падению и крушению всех надежд. О первом этапе своей жизни Арбенин говорит:

На жизни я своей узнал печать проклятья
И холодно закрыл объятия
Для чувств и счастья земли...
Так годы многие прошли. (V, 307)

Любовь к Нине явилась Арбенину как залог возрождения к новой жизни, к счастью:

...черствая кора
С моей души слетела, мир прекрасный
Моим глазам открылся не напрасно,
И я воскрес для жизни и добра. (V, 307)

Но в итоге все это отнимает у него бездушное, безжалостное общество. И не просто отнимает — оно вынуждает Арбенина собственными руками разрушить свое счастье: убить невинную Нину. Добро оказалось бессильным в борьбе со злом. «Прочь добродетель: я тебя не знаю, Я был обманут и тобой!» — в отчаянии восклицает Арбенин. Как и для Демона, для него «преграда рушена между добром и злом», и он вновь во власти зла, теперь уж навсегда. Недаром князь Звездич испуганно-недоуменно вопрошает: «Вы человек или демон?» (V, 363).

В финале драмы Арбенин, не выдержавший земной и небесной пытки, утративший рассудок, произносит, сам того не подозревая, вещие слова: «Вот что я вам открою: Не я ее убийца» (V, 400). Подлинными ее убийцами — князь Звездич, баронесса Штраль, Неизвестный, окружающее Арбенина общество и в конечном счете творец этого бесчеловечного миро-

порядка — бог. Именно к нему прежде всего обращены последние слова Арбенина: «Я говорил тебе, что ты жесток!» (V, 401).

В декабре 1835 — начале 1836 г. Лермонтов пишет драму «Два брата». Конфликт между двумя братьями Юрием и Александром — это отражение борьбы и вместе с тем переплетения добра и зла в душе одного человека. Изображение и характер этого конфликта какими-то сторонами предвосхищает повесть Достоевского «Двойник», в которой душа одного человека выступает в двух самостоятельных, хотя и накрепко связанных между собой ипостасях — Голядкина-старшего и Голядкина-младшего. Зло, воплощенное в образе Александра Радина, это не только порождение конкретных социально-исторических условий, общественных и личных отношений в крепостной дворянской России 30-х годов XIX в. (хотя этот уровень содержания тоже важен в драме); это и зараженность отдельного человека мировым злом, разлитым вокруг него и существующим вопреки его желаниям и воле. Мировое зло делает человека врагом человека, брата убийцей брата; зло созданного богом мира накладывает на человека и человечество каинову печать всеобщей вражды, отвержения и одиночества. В этой драме Лермонтов шел от своего «Демона» как бы «назад» к Байрону, к его «Каину», с тем чтобы вернуться обогащенным новым жизненным и художественно-философским опытом к «Демону» зрелых редакций, а от него — к «маскированному гвардейцу», демоническому Печорину.

Сложный, еще недостаточно расчлененный и «проработанный» комплекс разнородных элементов в душе Александра Радина, роднящих его и с Демоном, и с Каином, и с будущим Печориным, получает свое наглядное отражение, к примеру, в таком монологе героя: «Да, мне 30 лет, а что я сделал, зачем я жил?.. говорят, что я эгоист; так я жил для себя?.. Нет... я во всем себе отказывал, вечно был молчаливой жертвой чужих прихотей, вечно боролся со своими страстями... был сам себе в тягость — даже зла никому умышленно не сделал... итак, я жил для других? — также нет... я никому не делал добра, боясь встретить неблагодарность... был далек от всех... — один, всегда один, отверженный, как Каин — бог знает, за чье преступление — и потом один раз встретить что-то похожее на любовь — один только раз... — потерять все — и остаться опять одному с ядовитым сомнением в груди, с сомнением вечным, которому нет границ...» (V, 427—428).

В 1836 г. Лермонтов приступил к написанию романа «Княгиня Лиговская», своего рода развернутого, незаконченного эскиза «Героя нашего времени» и образа Печорина. Драматические события 1837 г., связанные с гибелью Пушкина и поэтическим откликом на нее Лермонтова, резко изменили судьбу поэта. Ссылка на Кавказ, масса новых жизненных впечатлений, встречи, напряженные раздумья — все это положило начало нового периода и в творчестве поэта. Сказалось это и на центральном замысле всего предшествующего этапа творчества — поэме «Демон».

Со времени создания последней редакции поэмы прошло больше трех лет. Встреча с Кавказом, взбудоражившая творческое воображение, необыкновенно обогатила прежний замысел. И, возможно, уже в 1837 г., во время странствий по Кавказу, Лермонтов возобновил работу над «Демоном». Он переносит действие поэмы на Кавказ, превращает безымянную монахиню в грузинскую княжну Тамару, придает повествованию убеждающую жизненную конкретность, щедро вводит в него великолепные кавказские пейзажи, картины быта, нравов и обычаев кавказских народностей, широко используя при этом национальные предания и легенды, смело объединяет фантастику с реальностью, насыщает поэму новым глубоким психологическим, философским и эстетическим содержанием.

Самым ранним отражением этого нового этапа в творческой истории «Демона» некоторые исследователи склонны считать найденный в советское время ереванский список поэмы¹. Нужно сказать, что эта интересная рукопись изучена меньше того, чем она заслуживает. Ереванский список был обнаружен в собрании армянского ученого Х. И. Кучук-Ованесяна, преподававшего в свое время в Лазаревском институте в Москве. Он мог получить список от живших там родственников Лермонтова — Хастатовых или Петровых, которые были тесно связаны, по словам публикаторов списка, с армянской колонией в Москве. На списке дата его изготовления, весьма ранняя: «Москва, 25 февраля 1842 года».

В ереванском списке имеются отрывки (в общей сложности около 100 стихов!), которые не встречаются ни в одной из известных нам редакций «Демона». Вместе с тем в списке есть отрывок, начинающийся стихом «Взгляни на

¹ См.: В. Мануйлов, А. Новиков, К. Степанян. Неизвестный список поэмы Лермонтова «Демон». «Литературная газета», 1939, 10 сентября, стр. 1, 2—5.

свод небес широкий». Он довольно близок к стихам «На воздушном океане», впервые появившимся только в VI редакции (8 сентября 1838 г.) и являющимся как бы более совершенным вариантом отрывка из ереванского списка. Ереванский список, во многом отличаясь от ранних редакций, имеет все же немало общего с V редакцией, но ближе всего стоит он к лопухинскому списку поэмы, к VI редакции. Действие в нем происходит уже на Кавказе, безымянная дева превращена в грузинку Тамару, в поэме появляются отец Тамары Гудал, ее жених — властитель Синодала и т. д. Все это, по мнению публикаторов ереванского списка, «позволяет установить, что мы имеем дело с редакцией поэмы, непосредственно предшествующей тексту 1838 года»², т. е. редакции 8 сентября 1838 г. В последние годы стал известен еще один список «Демона», подтверждающий подлинность ереванского. Это так называемый список Сергиевских, находящийся в альбоме дальней родственницы Лермонтова — О. С. Лермонтовой (его фотокопия имеется в рукописном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде)³.

Тем не менее вряд ли можно считать ереванский список отражением самостоятельной редакции, «непосредственно предшествующей» VI редакции «Демона»; нельзя, видимо, и утверждать, что ереванский список представляет «первую кавказскую редакцию» поэмы «Демон»⁴. Скорее можно было бы предположить, что он восходит к промежуточному варианту поэмы, продолжавшему V редакцию и ставшему начальным этапом в работе над VI, действительно первой кавказской редакцией поэмы. К наблюдениям, подтверждающим эту мысль и содержащимся во вступительной статье к публикации ереванского списка, можно прибавить еще ряд. Так, стихи из V редакции «Посланник рая, ангел нежный, В одежде дымной, белоснежной Стоял с блистающим челом Перед манахиной прекрасной» (IV, 269) претерпевают очень незначительные изменения, но «монахиня прекрасная», становится «грузинкою прекрасной», поскольку действие перенесено уже на Кавказ. В VI редакции стихи вновь дорабатываются, изменяются, и «грузинка прекрасная» ста-

² Там же, стр. 1.

³ См.: Э. Найдич. Спор о «Демоне». «Литературная Россия», 1968, 5 июля, стр. 16.

⁴ См.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 80—81.

новится «грешницей прекрасной» (IV, 295). В ереванском списке такой же промежуточный характер имеет отрывок, рисующий сцену рокового поцелуя и гибели Тамары. Все как будто говорит о том, что ереванский список восходит к тексту, создававшемуся поэтом или в ссылке на Кавказе, или сразу по возвращении его в Петербург, т. е. в конце 1837 — начале 1838 г., как датирует эту «редакцию» Д. А. Гиреев⁵.

Однако внимательное изучение текста ереванского списка заставляет усомниться в точности и бесспорности этого вывода. Остановлюсь на некоторых особенностях этого текста, до сих пор не привлекавших внимания и не получивших своего истолкования. В ереванском списке есть такие стихи:

Лишь только я тебя увидел,
Твой чудный, твой волшебный взор,
Я тайно вдруг возненавидел
Мою свободу как позор.
Своею властью недовольный,
Я позавидовал невольню
Неполным радостям людей⁶.

В VI редакции эти стихи даны без всяких изменений, за исключением первого стиха, который в ней читается так: «Когда я в первый раз увидел» (IV, 297). Это сопоставление вроде бы еще раз подтверждает: создание текста ереванского списка предшествовало VI редакции, в которой первый стих отрывка был изменен. И вдруг оказывается, что первый стих этого отрывка из ереванского списка целиком совпадает с первым стихом соответствующего отрывка в... VIII редакции. В ней он открывает собою весь заново переработанный по сравнению с VI редакцией вариант отрывка:

Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою.
Я позавидовал невольню
Неполной радости земной;
Не жить как ты мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой. (IV, 203)

Выходит, последовательность в переработке отрывка была такой: первый вариант — VI редакции 8 сентября 1838 г.; второй, с изменением только начальной строки, — в редакции,

⁵ См. там же, стр. 80. Ср.: В. А. Мануйлов. Вопросы изучения жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. Л., 1967, стр. 21.

⁶ Все цитаты из ереванского списка здесь и в дальнейшем даются по первой его публикации в «Литературной газете» (1939, 10 сентября, стр. 2—5).

представленной ереванским списком; третий, с переделкой всех стихов, кроме начального, — в VIII редакции.

Можно, правда, предположить, что вариант стиха, содержащийся в ереванской «редакции», был изменен в лопухинской, а затем вновь восстановлен в последней редакции... Однако выясняется, что это далеко не единичный случай, требующий таких «допущений», причем дело не ограничивается отдельными стихами. Диалог «Зачем мне знать твои печали» впервые появился в IV редакции конца 1831 г. Затем он последовательно помещался в редакциях V, VI, VII. И только в VIII, «придворной» редакции он был изъят поэтом якобы по цензурным причинам. При изучении ереванского списка обнаруживается любопытный факт: в нем знаменитый диалог, как и в VIII редакции, отсутствует. Опять текст ереванского списка оказывается ближе к VIII, чем к VI редакции! Можно и в этом случае сделать предположение, что вначале, в ереванской «редакции», диалог был изъят поэтом, позднее, в VI и VII редакциях, восстановлен, а в VIII снова вычеркнут. А вместе с тем начинают закрадываться сомнения: а не создавался ли текст ереванского списка после VI редакции?

Идем дальше и наталкиваемся еще на одну трудно объяснимую особенность. После описания Тамары в гробу с известным стихом «Иль с небом гордая вражда» следуют стихи, не встречавшиеся ни в одной редакции, в том числе и в VI, но по своему духу тяготеющие к VIII редакции. Отрывок написан в форме лирического отступления и как бы готовит оправдание Тамары небом, которое будет дано в «придворной» редакции.

Спи непробудно, ангел милый;
Да воцарится тишина
Над девственной твоей могилой!
И мир душе твоей унылой,
Где б ни носилась она.

Земля недолго владела
Твоей небесной красотой;
Но больше многих ты страдала,
Любила более иной.
Твой жребий было исключенье...

Не правда ли, отрывок в целом, и особенно последние три стиха, производит впечатление предварительного варианта тирады Ангела из VIII редакции поэмы, заканчивающейся словами: «Она страдала и любила — И рай открылся для любви!» (IV, 216). Это впечатление кажется тем более достоверным, что вслед за цитированным не известным ранее отрывком в ереванском списке идут стихи, дословно воспроизводящие отрывок из упомянутой тирады Ангела с различением в одном лишь слове:

Твоя душа была из тех,
Которых жизнь — одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недосягаемых утех:

Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их,
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!
(Ср. IV, 216)

Если все это написано до 8 сентября 1838 г., до создания VI редакции, потом выброшено в VI и VII, а в VIII редакции с небольшим изменением восстановлено, то следует признать глубокую выношенность финала последней, «придворной» редакции, вокруг которого скрещено и сломано столько копий. В этом случае развязку поэмы со спасением Тамары никак уже нельзя рассматривать как вынужденную дань цензуре, поскольку этот финал, если признать текст ереванского списка созданным до VI редакции, оказывается вызревал в сознании поэта начиная с самой первой «кавказской» обработки поэмы.

Правомерно и еще одно предположение, вырастающее из конкретного анализа текста ереванского списка. Не явился ли он результатом позднейшей контаминации одного из ранних вариантов VI редакции с вариантами редакции VIII? Дата изготовления ереванского списка (25 февраля 1842 г.) не противоречит такому предположению, как и состав его текста. Все это требует дальнейших разысканий и уточнений. А пока, полагаю, нет достаточных оснований квалифицировать ереванский список как точное и «беспримесное» отражение самостоятельной редакции «Демона», тем более его «первой кавказской редакции», к чему склоняются некоторые лермонтоведы. Вместе с тем открытие ереванского списка значительно обогатило наши представления о творческой истории поэмы, так как многое в нем отражает реальные моменты и ступени процесса ее создания.

Итак, в настоящее время ереванский список может быть истолкован и оценен далеко не однозначно. Или это один из ранних вариантов VI («первой кавказской») редакции; или это промежуточный вариант между VI и VII, а возможно, и VIII редакциями; или это, наконец (что, на мой взгляд, наиболее вероятно), контаминация одного из ранних вариантов VI редакции с вариантами последней, VIII редакции. Дальнейшее изучение списка должно показать, что в нем отражает совершенно неизвестный нам промежуточный этап в работе над поэмой между V и VI редакциями, а что относится к периоду после 8 сентября 1838 г., когда VI, лопухинская редакция была закончена. Ереванская находка заслуживает

самого кропотливого исследования⁷, и я еще не раз буду обращаться к этому списку при рассмотрении зрелых редакций поэмы Лермонтова.

В творческой истории «Демона» одно из важнейших мест занимает VI редакция поэмы. Завершенная 8 сентября 1838 г. и преподнесенная, как в свое время и четвертая, В. А. Лопухиной со специально написанным к ней посвящением, эта редакция существеннейшим образом отличается от последней юношеской, V редакции. VI редакция ознаменовала собой качественно новый этап в многолетней работе Лермонтова над поэмой. Поэт произвел радикальные изменения и в содержании, и в структуре произведения. Поэма стала делиться на две части. Вторая часть соответствовала основному содержанию прежних редакций, хотя и трансформированному коренным образом (перенесение действия на Кавказ, конкретизация и увеличение числа персонажей, углубление смысла и пр.), первая же часть поэмы представляла собой подробно изложенную предысторию главного действия поэмы написанную почти целиком впервые именно для этой редакции, с незначительными соответствиями ранним редакциям. От них в первой части сохранилось только начало поэмы, но и оно не осталось неизменным. В юношеских очерках оно выглядело так:

Печальный Демон, дух изгнания,
Блуждал под сводом голубым,
И лучших дней воспоминанья
Чредой теснились перед ним. (IV, 222, 226, 242, 262)

В VI редакции эти стихи приняли такой вид:

Печальный Демон, дух изгнания,
Летал над грешною землей,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой. (IV, 279)

Данное изменение сделано, видимо, из-за второй строки, заменившей во втором варианте «голубой свод», звучавший излишне нейтрально, принципиально важным для замысла поэта образом «грешной земли»: он сразу ставил Демона в связь с земной человеческой жизнью со всей ее неустроенностью и противоречивостью.

⁷ И. Л. Андроников справедливо отмечал: «...из исследователей никто не придал находке значения. Никто не воспроизвел список этот в полном собрании сочинений... Между тем находка заслуживает самого пристального внимания» (И. Л. Андроников в. Кто знает эти стихи? «Известия», 1964, 13 сентября, стр. 6).

Еще более решительно переделывает поэт последующие шесть стихов V редакции, раскрывавших суть воспоминаний Демона о его «лучших днях». Стих «Тех дней, когда он не был злым» вопреки намерению юного автора придавал философской характеристике Демона неожиданный оттенок житейской сниженной повседневности. Не устраивало теперь взыскательного поэта и не очень удачное сравнение: «...заботы и тревога Чуждалися ума его, Как дня боится мрак могилы...». В новой редакции отрывок стал не только художественно совершеннее, но и глубже по смыслу (см. IV, 279). Особенно в нем существенны некоторые моменты предыстории Демона до его бунта и изгнания из рая. Он был счастлив, верил и любил, ибо не знал еще все разъедающих сомнений, которые стали преследовать его позже; сомнения же эти явились результатом не столько бунта и поражения, сколько страсти Демона к познанию. «Познания жадный» херувим неизбежно должен был превратиться в Демона, «царя познания и свободы».

Расширив несколько указанный отрывок, Лермонтов значительно сжимает последующий, завершающий вступление к поэме. Лаконизм, афористичность выражения полностью соответствуют «выношенности» и концентрированности поэтико-философского содержания.

С тех пор отверженный блуждал
 В пустыне мира без приюта.
 Вослед за веком век бежал,
 Как за минутою минута,
 Однообразной чередой.
 Ничтожной властвуя землей,
 Он сеял зло без наслажденья.
 Нигде искусству своему
 Он не встречал сопротивления —
 И зло наскучило ему! (IV, 280)⁸.

⁸ В ереванском списке отражен, по-видимому, переходный между V и VI редакциями вариант. После слов «Однообразной чередой» следовало:

Над утомленною землей
 Обломки старых поколений
 Сменялись новою толпой
 Живых заботливых творений;
 Но тщетны были для детей
 Отцов и праотцов уроки —
 У переимчивых людей
 Не изменялся пороки,

Все так же громкие слова,
 Храня старинные права,
 Умы безумцев волновали,
 Все те же мелкие печали
 Ничтожных жителей земных
 Смешным казались подражаньем
 Иным, возвышенным страданьям,
 Не предназначенным для них.

При всей значительности этого отрывка по сравнению с соответствующим

Первая часть VI редакции хотя еще и не имеет цифрового обозначения отдельных главок («строф»), тем не менее по содержанию делится на них довольно отчетливо. Каждая из главок представляет собой законченное целое: пейзаж, сцену, сюжетный эпизод и т. п. От грандиозных, необыкновенно ярких пейзажей Кавказа и Грузии, поданных общим планом, поэт переходит к картинам среднего плана («высокий дом, широкий двор» Гудала, предсвадебный пир) и, наконец, он рисует крупным планом сцену самозабвенной пляски героини, после чего следует уже естественно ожидаемый портрет Тамары. В этом месте поэт использует небольшой отрывок из V редакции — клятву повествователя. Восемь стихов он переносит в VI редакцию целиком, пять следующих перерабатывает, превратив их в семь столь же совершенных, как и первые восемь; в результате появляется удивительно законченная, эмоционально насыщенная, гармонически соразмерная миниатюра («Клянусь полночною звездой...», IV, 283).

Уже в этой, пока экспозиционной части поэмы Лермонтов добивается необыкновенной динамичности повествования, чего нельзя было сказать о юношеских редакциях. Достигает он этого искусным чередованием описательно-аналитических форм повествования с сюжетно-драматическими. После динамичной сцены пляски следует описание сложного внутреннего состояния наблюдавшего эту сцену Демона, причем это состояние тоже исполнено внутренней динамики:

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг;
Немой души его пустыню
Наполнил благодарный звук;
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты!
И долго сладостной картиной
Он любовался... (IV, 284)

И сразу же после этой психологизированной картины поэт переключает повествование в иной, событийно-сюжетный план: «На брачный пир к закату дня, Измучив доброго коня, Спешил жених нетерпеливый...» Последующее изображение кровавой стычки княжеского каравана с отрядом абреков насыщено физически ощутимой стремительностью разыгрывающихся драматических событий.

местом из V редакции он далеко уступает процитированным стихам из VI редакции.

Вдруг впереди мелькнули двое,
 И больше — выстрел! Что такое?
 Привстав на звонких стременах,
 Надвинув на брови папах,
 Отважный князь не молвил слова;
 В руке сверкнул турецкий ствол,
 Нагайка щелк! и как орел
 Он кинулся... и выстрел снова!
 И дикий крик, и стон глухой
 Промчался в тишине долины!
 Недолго продолжался бой,
 Бежали робкие грузины... (IV, 286)

Заканчивается первая часть поэмы словами еще невидимого Демона, обращенными к Тамаре в момент оплакивания ею погибшего жениха, и, наконец, портретом Демона, каким он предстал героине в ее беспокойных снах (IV, 290).

В первой части 378 стихов. Из них всего лишь 13 взяты целиком из V редакции; 4 слегка варьированы; 23 представляют собою коренную переделку отдельных строк и небольших отрывков. Остальные 338 стихов написаны вновь. Но при этом нужно иметь в виду, что существовали, очевидно, промежуточные варианты, подобные тем, которые мы находим в ереванском списке. Если сопоставлять только V и VI редакции, отрывок «На воздушном океане» следует признать появившимся в редакции 8 сентября 1838 г. как маленькое поэтическое чудо — без всякой предварительной подготовки в предшествующих редакциях. И только благодаря открытию ереванского списка мы узнали его более ранний вариант:

Взгляни на свод небес широкий,
 Там беззаботно, как всегда,
 Блуждают в синеве высокой
 Светил небесные стада;
 О скалы хладные цепляясь,
 Все так же бродят облака, —
 На них⁹ роскошно колебаясь,
 То развиваясь, то свиваясь
 Как будто перья шишака, —
 И пляской заняты воздушной,
 На землю смотрят равнодушно;
 На них, красавица, взгляни,
 Будь равнодушна, как они.

⁹ В ереванском списке вместо «На них» (в седьмом и двенадцатом стихе приводимого отрывка) в результате описки переписчика фигурирует бессмысленное в данном контексте «На пир». С таким написанием текст и был опубликован впервые («Литературная газета», 1939, 10 сентября). Б. Эйхенбаум в свое время указывал на эту ошибку (см.: Б. Эйхенбаум. О новом списке «Демона». «Литературная газета»,

Этот более ранний эскиз в VI редакции заменен шестнадцатью стихами, близкими по содержанию, но во многом отличающимися от него по форме, в частности по стихотворному размеру. Неожиданная смена размера как нельзя лучше оттеняла противопоставленность отягощенной бедствиями и страданиями краткой человеческой жизни вечно прекрасной природе, беспечной и безучастной к человеческим радостям и печалям.

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

Час разлуки, час свиданья —
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль.
В день томительный несчастья
Ты об них лишь вспоминай;
Будь к земному без участия
И беспечна, как они. (IV, 288—289)

В авторизованной копии VI редакции «Демона» имеется любопытная особенность. Первая половина только что процитированных стихов была написана рукой переписчика, для второй же их части он оставил свободное место, куда поэт и вписал собственноручно недостающие строки. Очевидно, это было вызвано тем, что соответствующее место в автографе VI редакции, с которого делалась копия, было настолько перемарано, что переписчик, не будучи в состоянии разобраться в этом испещренном поправками тексте, оставил в копии чистое место, которое и заполнил позже сам поэт. Можно предположить, что в недошедшем до нас автографе VI редакции в указанном месте Лермонтов завершал свою переделку ереванского отрывка «Взгляни на свод небес широкий» в замечательное «На воздушном океане». Следы этой работы мы находим еще при одном сопоставлении ереванского списка с авторизованной лопухинской копией. В самом начале списка в стихах, характеризующих Демона до его падения и проклятия, имеются такие строчки:

Когда сквозь вечные туманы
Он стройным хором возводил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил.

Перерабатывая эти стихи в VI редакции, поэт изменил выделенную строку, написав: «Познанья жадный, он следил»,

1939, 30 сентября). Тем не менее в статье Э. Найдица «Спор о «Демоне» («Литературная Россия», 1968, 5 июля) эта описка вновь воспроизведена без всякой оговорки.

внеся тем самым важный штрих в обрисовку «юного» Демона, объясняющий его последующую судьбу. Но, как часто бывало у Лермонтова, изъятый из одного контекста стих пригодился ему в другом месте. При создании отрывка «На воздушном океане» стих «Он стройным хором возводил» был переделан и использован в нем как «Хоры стройные светил».

Вторая часть поэмы в редакции 8 сентября 1838 г. почти вдвое больше первой части (608 стихов против 378). Несмотря на кардинальность переработки, она теснее связана с прежними редакциями, чем первая часть поэмы. Помимо воспроизведения прежнего сюжетно-фабульного «костяка», в нее вошли из V редакции без всякого изменения около 100 стихов; с незначительными изменениями еще 50; 100 с лишним стихов V редакции подверглись более или менее значительной «переплавке» и почти 400 стихов были созданы поэтом заново. Таким образом, и эта основная часть поэмы во многом написана вновь, и тем не менее по своей сюжетно-композиционной схеме, по основной идейной направленности она явилась органическим продолжением и развитием всех предшествовавших очерков поэмы. Разнообразнейшим кавказский материал, жизненный и фольклорный, вошедший в поздние редакции поэмы Лермонтова, и прежде всего в VI, несомненно обогатил, расцвел ее живыми, конкретно-жизненными красками, хотя и не изменил существа ее замысла, социально-психологического и философско-эстетического. Оно, как справедливо утверждает Д. А. Гиреев, складывалось «прежде всего под воздействием **передовых воззрений русского освободительного движения**, а не литературных или фольклорных произведений»¹⁰, (выделено автором. — Б. У.).

¹⁰ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 89. Об отражении кавказского жизненного и фольклорного материала в поэме «Демон» сделано немало верных наблюдений и обобщений. Не считая необходимым повторять их здесь, я отсылаю интересующихся непосредственно к этим работам. См.: Н. Дункель-Веллинг. Любовь Гуда. «Кавказ», 1858, № 30; П. А. Висковатый. Отражение кавказских преданий в поэзии Лермонтова. «Кавказ», 1881, № 203; его же. Несколько слов по поводу поэмы «Демон». В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. III, М., 1891, стр. 110—120; его же. «Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова... «Русский вестник», 1889, март, стр. 236—238; В. Светлов. Кавказские предания и легенды. Старый Гуд. «Наблюдатель», 1890, № 11, стр. 81—107; Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939, стр. 143—144; И. К. Ениколопов. Лермонтов на Кавказе. Тбилиси, 1940, стр. 57—60; Л. Семенов. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск. 1941, стр. 68—74; А. В. Попов. М. Ю. Лермонтов в первой

Чтобы представить конкретнее соотношение в VI редакции того, что шло от ранних очерков поэмы, с тем, что было привнесено в нее нового, рассмотрим довольно большой отрывок (стихи 379—522), представляющий начало второй части лопухинского списка. В нем нет ни одного стиха, перенесенного из первых редакций поэмы. Но внутренняя смысловая связь и преемственность с юношескими редакциями несомненна. Тамара после смерти жениха обращается к отцу с просьбой отдать ее в монастырь. Психологические мотивы этой просьбы довольно противоречивы. Тут и неутешное горе, печаль, преследующие героиню после трагической гибели жениха («Супруг мой взят сырой землю, Другому сердце не отдам»). Здесь и сложный комплекс будоражащих сознание ощущений, чувств, мыслей, пробужденных в ней речами Демона: страх, смятение, жгучее любопытство, рождающаяся страсть, сомнения — все перемешалось в душе Тамары. Единственным убежищем от этого наваждения ей представляется монастырь, и она просит отца:

Отдай в священную обитель
Дочь безрассудную свою,
Там защитит меня спаситель,
Пред ним тоску свою пролью... (IV, 291)

Эти новые стихи развивают намеченный ранее, еще во II редакции, мотив поэмы: «Но кто ж она? Зачем сокрыта В пустыне, меж высоких стен? Иль это добровольный плен?..» (IV, 230). Ни в одной из юношеских редакций завеса над прошлой жизнью девы-монахини так и не приподнималась. Автор ограничивался таинственными намеками: «Ее история ужасна...» (IV, 230). В IV и V редакциях сама дева говорила: «Страстей волнения позабыть Я поклялась давно...» (IV, 252, 270). И только теперь эта «предыстория» героини получила последовательную расшифровку.

Даваемое далее в VI редакции описание монастыря, не имея прямых стиховых соответствий в I—V редакциях, в своих основных контурах восходит к ним. Но если, скажем, в V редакции это описание носило условно-обобщенный характер (монастырь располагался в неведомой «обетованной стране», в сени «густой лимонной рощи» и пр., см. IV, 263—264, 267—268, стихи 39—60, 187—205), страдало некоторой рас-

ссылке. Ставрополь, 1949, стр. 54—57; Ираклий Андроников. Лермонтов. М., 1951, стр. 120—129; его же. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 249—267; Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 86—91, и др.

тянутостью, то в лопухинском списке оно стало более сжатым, энергичным, конкретным. На смену условно-экзотическим «лимонным рощам», абстрактным «густым деревьям» с «кудрявыми вершинами» пришли кавказские чинары и тополя, миндальные деревья; безвестный «милый берег», безымянное море с «шепчущими волнами» уступило место реальным кавказским ущельям и скалам, где «по камням прыгали, шумели Ключи студеною волной». В то же время из V редакции перешли сюда два-три конкретных образа (луч лампы, светящийся в окнах кельи, кресты — «безмолвные сторожа гробниц»), хотя они и получили новое словесно-стиховое оформление (см. IV, 291—292). Поэт подробно описывает далее смятенное состояние Тамары, которую Демон продолжает искушать своими речами и в монастыре.

Но и в монашеской одежде,
Как под узорную парчой,
Все беззаконною мечтой
В ней сердце билось, как прежде и т. д. (IV, 291)

Окружающая Тамару роскошная кавказская природа уже не радует ее. Демон «огненным дыханьем Тамары душу запянал, И божий мир своим блистаньем Восторга в ней не пробуждал...» (IV, 293). Охваченная преступной страстью душа Тамары томится и тоскует, и все ей стало «предлог мученью, И утра луч и мрак ночей».

Бывало только ночи сонной
Прохлада землю обоймет,
Перед божественной иконой
Она в безумьи упадет
И плачет, и в ночном молчаньи
Ее тяжелое рыданье
Тревожит путника вниманье,
Утомлена борьбой всегдашней
Склонится ли на ложе сна —
Подушка жжет, ей душно, страшно,
И вся, вскочив, дрожит она. (IV, 293)

Всего в этом куске 29 стихов, большинство их войдет в последнюю обработку поэмы. В то же время ни в одной из ранних редакций мы не найдем буквальных стиховых соответствий этому месту из списка Лопухиной. Однако нечто подобное, оказывается, было намечено юным поэтом еще во II редакции:

Но с той минуты, как нечистый
К ней приходил в ночи тенистой,

Она молиться уж нейдет
И не играет, не поет,
Ей колокола звон противен,
В ней кроется холодный яд,
Ни моря шум, ни ветер, ни ливень
Мечты как было не родят. (IV, 230—231)

Правда, в последующих юношеских переделках поэмы Лермонтов отбросил этот сюжетно-психологический мотив, но в VI редакции он вновь к нему возвратился, теперь как бы на новом витке спирали, по которой проходило движение его творческой мысли в процессе работы над «Демоном».

Далее в рассматриваемом отрывке идет сцена, с одной стороны, написанная заново, а с другой — имеющая свои внутренние соответствия определенным местам в ранних редакциях. Сцена начинается стихами:

Вечерней мглы покров воздушный
Уж холмы Грузии одел;
Привычке сладостной послушный,
В обитель Демон прилетел... (IV, 293)

Демон слышит чарующие звуки песни, которые потрясают все его существо. В I редакции это был «тихий и прекрасный звук, Подобный лютне... И чей-то голос...» (IV, 224). То же самое говорилось во II (IV, 227), IV (IV, 243) и V редакциях (IV, 264). В IV и V редакциях пение героини упоминалось даже дважды. В IV редакции в первом случае кратко сообщалось: «Она сидела На ложе, с лютнею в руках, И песню гор играя пела»; во втором давался текст песни монахини, и здесь под «лютни звон»

Слова певницы вдохновенной
Лились как свежие струи... (IV, 248)

И в V редакции фигурирует все та же условно-романтическая лютня.

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| По струнам лютни ударяя, | Была монахиня младая... |
| Пред ним озарена луной | Полураскрытые уста |
| В одежде черной власяной | Живые изливали звуки. (IV, 265) |

В редакции 8 сентября 1838 г. лютня заменяется специфическим кавказским инструментом «чингуром», который поэт в примечании определяет как «род гитары». Звуки песни сравниваются уже не с книжно-поэтическими «свежими струями», а с человеческими слезами, органически вписывающимися в драматическое повествование о Тамаре:

И вот средь общего молчанья
Чингуры стройное бряцанье
И звуки песен раздались,
И звуки те лились, лились,
Как слезы, мерно друг за другом;
И эта песнь была нежна,
Как будто для земли она
Была на небе сложена. (IV, 294)¹¹.

Демон впервые ощущает «тоску любви, ее волненье». Он «хочет в страхе удалиться...». И вот только в этом месте поэт впервые во второй части новой редакции поэмы повторяет дословно стихи, отлившиеся в законченные формы еще в самых первых очерках:

Его крыло не шевелится!
И чудо! Из померкших глаз
Слеза тяжелая катится... (IV, 294)

В семи строках поэт изменил только одно слово (вместо «свинцовая» стало «тяжелая» слеза). В таком виде они вошли и в последующие редакции.

Рассмотренные особенности переработки начала второй части поэмы (заявшего в VI редакции около 150 стихов) дают в какой-то мере представление о характере пересоздания второй части «Демона», о соотношении в ней нового и старого даже в тех случаях, когда текст как будто пишется целиком заново.

К числу «сквозных» относится сцена встречи Демона и Ангела в келье Тамары. В VI редакции, а еще отчетливее в ее варианте из ереванского списка, легко просматривается связь этой сцены с ранними редакциями, хотя дословных совпадений здесь весьма немного. Еще заметнее эта связь в монологах Демона и его «дуэте» с Тамарой. С каждой редакцией эти монологи становились пространнее и содержательнее, поскольку в них, естественно, получило свое выражение многое из того, что являлось сущностью центрального образа. В VI редакции Демон подчеркивает жестокость постигшего его наказания: «Лишь только божие проклятье Исполнилось, с того же дня Природы жаркие объятья Навек остыли дня меня...», свое одиночество и чуждость не только небу, но и аду: «Изгнанников, себе подобных, Я звать в отчаянии стал, Но слов и лиц и взоров злобных, Увы, я сам не узна-

¹¹ Ср. в стихотворении Лермонтова «Сосед» (1837): «...Твои напевы раздаются. О чем они — не знаю; но тоской Исполнены, и звуки чередой, Как слезы, тихо льются, льются» (II, 91).

вал...» (IV, 299). В этой редакции еще не появилось важнейшее определение Демона как царя познания и свободы, но здесь он впервые говорит Тамаре: «Пучину гордого познания Взамен открою я тебе» (IV, 302). Расширяя и углубляя монолог-исповедь Демона, Лермонтов коренным образом переделывал предшествующие варианты, порою жертвуя такими значительными строками, остававшимися неизменными во всех ранних редакциях: «Несправедливым приговором Я на изгнание осужден» (IV, 270), «И слишком горд я, чтоб просить У бога вашего прощенья» (IV, 271). Вместо излишне прямого и мало что добавляющего к объяснению сущности героя «Я демон! — не страшись: Святыни здешней не нарушу...» (IV, 270) герой говорит о себе ярким развернутым перифразом: «Я тот, которому внимала Ты в полуночной тишине» и т. д. (IV, 296). В этой содержательной самохарактеристике Демон — «бич рабов земных», «враг небес», «зло природы», он «тот, чей взор надежду губит», «кого никто не любит» и пр. В центральном монологе немало и стихов, перенесенных дословно или с небольшими вариантами из предшествующих редакций (см. отрывки: «Полон жизни новой...» — 5 стихов; «Люблю тебя нездешней страстью...» — 4 стиха; «Как часто на вершине льдистой...» — 8 стихов; «Как часто поднимая прах...» — 8 стихов; «Толпу духов моих служебных...» — 18 стихов и др.). Но еще больше вновь созданных великолепных стихов. Остановлюсь на одном из отрывков. Демон говорит:

О! Если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, века, без разделенья
И наслаждаться и страдать,
За зло похвал не ожидать
Ни за добро вознагражденья!
Жить для себя, скучать собой,
И этой долгою борьбой
Без торжества, без примиренья... (IV, 298)

Особенно важными представляются последние два стиха. Это определение Демоном своей борьбы с богом и созданным им миром как борьбы «без торжества, без примиренья» необыкновенно существенно для правильного понимания развязки, а следовательно, и всей поэмы. Века борьбы¹² убедили Демона в невозможности изменить свою судьбу и суще-

¹² Интересно отметить, что в ереванском списке было «И этой тяжкой борьбой без торжества, без примеренья», в VI редакции — «долгою борьбой», в VII и VIII редакциях — «вечною борьбой».

ствующий «естественный порядок». Но и века бесплодной борьбы не сломали воли Демона. Любовь к Тамаре, надежды на возрождение и их крах еще раз подтвердили невозможность для него не только торжества, но и примирения.

Необходимо обратиться еще к одной идейно-образной «константе», проходящей через все законченные редакции поэмы и, судя уже по этому, значительной для раскрытия авторского замысла. Я имею в виду описание в VI редакции Тамары в гробу — «Как Пери спящая мила...». Созданное заново, это описание отличается не только высоким мастерством, но и предельной смысловой заостренностью, и в этом плане особый интерес представляют стихи, в которых речь идет о «странной улыбке» усопшей героини.

Улыбка странная застыла,
Едва мелькнувши на устах;
Но темен, как сама могила,
Печальный смысл улыбки той:
Что в ней? Насмешка ль над судьбой,
Непобедимое ль сомнение?
Иль к жизни хладное презренье?
Иль с небом гордая вражда?.. (IV, 304—305)

Вопросы, последовательно задаваемые и словно бы предполагающие взаимоисключающие ответы, на самом деле составляют целостный комплекс демонического мироотношения. Поэт не столько вопрошает, сколько косвенно утверждает присутствие в «странной», неуловимо-многозначной улыбке всех этих ее значений. Непобедимое сомнение, насмешка над судьбой, презрение к земной жизни, гордая вражда с небом — все это, столь показательное для Демона, стало характеризовать и Тамару, прошедшую весь круг демонических искушений. В известной мере такая трактовка образа героини была присуща замыслу Лермонтова с самого начала. В первых набросках плана поэмы (в редакции 1829 г.) земная дева после смерти делалась в одном варианте «духом ада», в другом — «душа ее улетает в ад» (IV, 222, 223). Начиная со II редакции поэт дает описание монахини в гробу, сопровождая его воспоминанием о предсмертном полубредовом обращении героини к Демону:

Ты был любим, а не любил,
Ты мог спастись, а погубил...
Проклятье сверху, мрак под нами! (IV, 237, 257)

Последний стих особенно ясно говорил об общности судьбы Демона и девы. В редакции 1832—1834 гг. Лермонтов

снял эти стихи. А в редакции 8 сентября 1838 г. он, избегая, как и в V редакции, слишком прямолинейного указания на посмертную судьбу героини, исподволь, по ходу повествования оттеняет в Тамаре черты, роднящие ее с Демоном, их постепенное развитие и углубление. Увлеченная «летучей пляской», Тамара забывает «мир земной», она «нескромной думою полна», предчувствием «греховной» страсти:

Грудь подымается высоко;
Уста бледнеют и дрожат,
И жадной страсти полон взгляд,
Как страсть, палящий и глубокий! (IV, 283)

Примечательно, что даже в вихре пляски «часто грустное сомненье темнило светлые черты» Тамары, которой все чаще представлялась уготованная ей богом «судьба печальная рабыни» (IV, 283). Встреча с Демоном убыстряет развитие заложенных в Тамаре «греховных» помыслов и настроений. В ее сознание властно врывается «толпа печальных странных снов» (IV, 290); и вот уж «странные лепечут речи Ее дрожащие уста» (IV, 293). Эти «странные сны» и «странные речи», наваянные Тамаре Демоном, по-своему отразятся потом в «странной улыбке» мертвой Тамары, которая позволяет думать, что и после смерти душа ее по-прежнему оставалась во власти Демона, его «странных» крамольных речей, его враждебных небу воззрений, помыслов и страстей. Таким образом, в VI редакции поэмы Демон вроде бы одерживает победу в борьбе с небом за Тамару. Демонический смысл улыбки мертвой Тамары как будто свидетельствует об истинности слов Демона, обращенных к посланцу бога — Ангелу:

«Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее, она моя...
На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святости,
Здесь я владею и люблю!» (IV, 295—296)

Но эта победа Демона над душой Тамары не стала его торжеством в борьбе с властью бога и его «естественным порядком». Демон не осуществил своих стремлений возродиться к «жизни новой» через любовь к прекрасной земной деве. Вмешательство Ангела пробудило в душе Демона «старинной ненависти яд». И этот яд, отравивший поцелуй Демона, убил Тамару, разрушил ее живую земную красоту. Демон, увлеченный враждой к небу, испепелил ее своей лю-

бовью-ненавистью. В итоге победа Демона оборачивается для него жестоким поражением: победив в частной схватке с богом за душу Тамары, он уничтожил свой едва лишь обретенный идеал — живое воплощение «любви, добра и красоты», каким предстала перед ним при жизни Тамара. Демону нужна не бесплотная и безликая душа Тамары, пусть и подчиненная его власти, а Тамара живая, с ее неповторимо-единственной красотой. И эту хрупкую земную красоту Демон был вынужден принести в жертву своей ненависти и вражде к небу, пожелавшему «спасти» Тамару. Она прекрасна и в гробу, но это не та живая красота, которая когда-то оживила опустошенную, выжженную душу Демона:

И были все ее черты
 Исполнены той красоты,
 Как мрамор, чуждой выраженья,
 Лишенной чувства и ума,
 Таинственной, как смерть сама! (IV, 305)¹³.

Все это заставляет не согласиться с теми исследователями поэмы Лермонтова, которые в развязке VI редакции видят только безусловную «победу» Демона. На самом деле это победа-поражение¹⁴. Без излишней прямолинейности и нажима Лермонтов постарался показать это (а не сказать, как в юношеских редакциях) в финальной встрече Ангела и Демона. Эта сцена, проходящая через все законченные редакции «Демона», подверглась в лопухинском списке существенной переработке. Чтобы понять, в каком направлении шла эта переработка, необходимо сопоставить между собой

¹³ Ср. деталь портрета Тамары, какой увидел ее Демон первый раз: «...все ее движенья Так стройны, полны выраженья» (IV, 283).

¹⁴ В V редакции, далеко уступающей VI по глубине и художественности, этот вывод подан более декларативно и обнаженно. Рисуя облик героини в гробу, поэт более прямолинейно противопоставляет ее «живую» и «мертвую» красоту:

...Едва приметный
 Остаток прежней красоты
 Являют бледные черты;
 Уста закрытые бесцветны,
 И в сердце пылкой страсти яд
 Сии глаза не поселят,

Хотя еще весьма недавно
 Владели пылкою душой,
 Незыяснимой, своенравной,
 В борьбе безумной и неравной
 Не знавшей власти над собой.

(IV, 275)

Здесь представляет интерес дополнительная характеристика души Демона, сохранившаяся от ранних редакций, а потому откровенно лирико-субъективного плана: в ней важно определение борьбы Демона с небом как «безумной и неравной», в которой герой тем не менее отказывается признать какую бы то ни было силу «власти над собой». Но в данном случае наиболее существенно для нас указание автора на то, что любовь Демона погибла с гибелью живой земной красоты героини.

варианты предшествовавших очерков. Во II редакции финал был, по существу, отнесен в эпилог, начинавшийся словами: «С тех пор промчалось много лет...» (IV, 238). Где-то в середине эпилога рассказывалось о том, как «однажды утренней порою» посланец неба «ангел мирный» стоял «с глубокой душою» над могилой грешницы. «Вот тихо над крестом склонился. Казалось, будто он молился За душу девы молодой». И тут же автор с недвусмысленной определенностью спешил заключить: «Увы! Напрасные моления, Ее страстям уж нет прощенья...» (IV, 239). После этого появлялся «дух гордости и отверженья».

Был мрачен искустель гений.
Он близ могилы промелькнул
И, тусклый, мертвый взгляд кидая,
Посла потерянного рая
Улыбкой горькой упрекнул... (IV, 240)

Как видим, финал точно реализовывал заключительную часть плана поэмы, намеченного в I редакции: дева «умирает, душа ее улетает в ад, и демон, встречая ангела, который плачет с высот неба, упрекает его язвительной улыбкой» (IV, 223). Здесь победа-поражение Демона выражена схематично, но четко. Душа девы во власти демона и ада, а не неба, ей «нет прощенья». Но это не радует Демона. Он, как никогда прежде, одинок, мрачен, у него «тусклый, мертвый взгляд». Единственное, что у него осталось, это его непримиримость к небу.

В IV редакции конца 1831 г. Лермонтов вносит в финал некоторые небольшие, но существенные изменения. Сцена по-прежнему находится в эпилоге. По-прежнему Ангел молит небо о прощении грешницы. Но теперь поэт уже не говорит о невозможности прощения для нее — эти слова сняты. Напротив, сделан намек на другой исход. «За душу грешницы младой» молится и обращается «к творцу» теперь не один Ангел: «И, мнилось, Природа вместе с ним молилась» (IV, 257). Несколько иначе рисуется и Демон. Его поражение по-прежнему несомненно. «Но ни раскаянья, ни мщенья Не изъявлял суровый лик: Он побеждать себя привык! Не для других его мученья!». Здесь нет уж той безнадежности и мертвенности героя, какие завершали его обрисовку в финале II редакции. Заканчивается поэма вновь «улыбкой горькой» — упреком посланнику бога и небес за их жестокость.

В V редакции молитва ангела и всей природы за спасение грешной души остается без изменения, но несколько дру-

гой становится характеристика Демона, который теперь именуется как «дух отверженья и порока». А главное, он весьма определенно рисуется здесь не торжествующим победителем, а бесконечно страдающим.

Страданий мрачная семья
В чертах недвижных таилась;
По следу крыл его тащилась
Багровой молнии струя. (IV, 278)

И вот через несколько лет, заканчивая VI редакцию, Лермонтов еще раз обращается к финальной сцене. Что меняет он на этот раз? Прежде всего он переносит сцену из эпилога в основное повествование. Ангел прилетает на могилу героини не через несколько лет после пребывания души ее в аду, а сразу после похорон, на только что засыпанную могилу, спеша вымолить у бога прощенье «грешнице младой».

И в то же время царь порока
Туда примчался с быстротой
В снегах рожденного потока.
Страданий мрачная семья
В чертах недвижных таилась;
Когда ж он пред собой увидел

Все, что любил и ненавидел,
То шумно мимо промелькнул
И, взор пронзительный кидая,
Посла потерянного рая
Улыбкой горькой упрекнул...
(IV, 307)

Обратим внимание: одновременно с Ангелом на свежую могилу Тамары прилетает и Демон. Демон страдающий, горько-презрительной улыбкой как бы говорящий своим извечным врагам при виде того, что осталось от Тамары: «Что ж, вы этого хотели, торжествуйте...» И Демон пролетает мимо, не намереваясь вступать в борьбу за бесплотную тень того, что некогда было Тамарой. Для него все уже позади — любовь, надежда на возрождение. Впереди же опять борьба «без торжества, без примиренья».

Развязка поэмы в VI редакции не дает определенного ответа на вопрос, каким же будет суд божий над Тамарой. Здесь нет прежнего категорического отрицания возможности ее спасения, нет и обратного — утверждения этой возможности. Но, судя по раннему «вмешательству» небесных сил и «самоустранению» Демона, душа Тамары будет «спасена». В таком направлении, как можно было видеть, и развивался сюжет поэмы — от редакции к редакции¹⁵. Поэтому, в свете

¹⁵ Об этом свидетельствует, как я уже говорил, и вариант из ерванского списка, начинающийся стихом «Спи непробудно, ангел милый» и заканчивающийся стихами, совпадающими с текстом VIII редакции: «Творец из лучшего эфира Соткал живые струны их, Они не созданы для мира, И мир был создан не для них!».

сделанных наблюдений, финал VIII редакции, где душа Тамары обретает прощение и спасение, не кажется столь неожиданным и неорганичным для замысла поэта, каким он представляется некоторым исследователям. Рассмотрение динамики замысла в контексте всей творческой истории «Демона» говорит о подготовленности и даже выношенности такого финала (о его смысле и значении — речь впереди).

Итак, VI редакция «Демона» — качественно новая ступень в истории создания лермонтовской поэмы. И по форме и по содержанию она существеннейшим образом отличается от всех предшествующих редакций как первая зрелая обработка фундаментального замысла поэта. Но это отличие разросшегося дерева от породившего его зерна, в котором с самого начала были заложены могучие силы развития.

2. СЕДЬМАЯ РЕДАКЦИЯ (4 декабря 1838 г.)

Сопоставительное изучение зрелых редакций поэмы имеет особое значение для восстановления важнейших моментов ее творческой истории. Но, как ни странно, в этом плане поздние редакции менее тщательно изучены, чем ранние 5 редакций. По существу, нет ни одной работы, в которой было бы дано последовательное и детальное сопоставительное исследование VI, VII и VIII редакций. В лучшем случае сравниваются VI и VIII редакции при беглом упоминании о том, что существовала еще и промежуточная, VII редакция. Автор книги, специально посвященной творческой истории «Демона», обошелся даже и без такого упоминания VII редакции¹⁶. Т. А. Иванова в своем обширном исследовании называет ее «несуществующей», «основанной только на вымыслах Мартьянсова»¹⁷.

Думается, назрела необходимость непредвзятого, конкретного изучения движения художественной мысли поэта в зрелых редакциях его поэмы, в том числе и VII, без чего нельзя составить достаточно верного представления о живых, органических связях между VI и VIII редакциями, о подлинном содержании эволюции замысла Лермонтова на самом ответственном этапе его творческого воплощения.

¹⁶ См.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 98—109.

¹⁷ Т. А. Иванова. Посмертная судьба поэта, стр. 199.

От VII редакции «Демона» не дошло до нас ни автографа, ни авторизованной копии, которыми мы располагаем при изучении предшествующих шести редакций. Не представлена она и каким-либо целостным печатным текстом. Однако, к счастью для нас, сохранились два весьма достоверных источника текста редакции. Это философский список «Демона» и карлсруйское его издание 1856 г., восходящие к последнему автографу лермонтовской поэмы. Как сообщал в свое время П. К. Мартьянов, ссылаясь на свидетельство Д. А. Столыпина, автограф этот содержал в себе, по существу, две разновременных редакции. Вначале, как вспоминал Д. А. Столыпин, это «была тетрадь большого листового формата, сшитая из десяти обыкновенной белой писчей бумаги и перегнутая сверху донизу надвое. Текст поэмы написан четко и разборчиво, без малейших поправок и перемарок, на правой стороне листа, а левая оставалась чистой»¹⁸. Затем, через некоторое время, когда лермонтовскую поэму потребовали для прочтения ко двору, поэт вновь вернулся к этому автографу, представлявшему собою очередную, VII редакцию «Демона», и внес в него значительные изменения, превратив таким образом белой текст VII редакции в черновой текст последней, VIII редакции. «Сделанные поэтом исправления, — вспоминал Д. А. Столыпин, по словам того же Мартьянова, — были написаны на левой чистой стороне тетради, а замененные места в тексте зачеркнуты»¹⁹.

Сообщивший эти сведения П. К. Мартьянов допустил некоторые неточности, в том числе и такую существенную, как датирование VIII редакции «Демона» 1841 г. Эта ошибка дала впоследствии повод Д. А. Гирееву и Т. А. Ивановой подвергнуть сомнению достоверность всех сообщавшихся П. К. Мартьяновым сведений относительно последних редакций «Демона», в частности авторитетность карлсруйского издания «Демона» 1856 г. и обнаруженного впоследствии списка Философова, с которого это издание печаталось.

Теперь, когда стало известно содержание письма А. И. Философова М. А. Корфу от 11/23 декабря 1856 г., можно считать установленным, что философский список есть точная копия автографа «Демона» конца 1838 — начала 1839 г. По свидетельству Философова, в его списке отражены две редакции поэмы, которые в настоящее время именуется как VII

¹⁸ П. К. Мартьянов. Дела и люди века, т. III, СПб., 1896, стр. 86.

¹⁹ Там же.

и VIII. Последняя из них переписана четким писарским почерком. Разночтения и варианты VII редакции вынесены на поля списка в примечания, сделанные Философовым собственноручно (всего их 36). При издании VIII редакции в 1856 г. в Карлсруэ все варианты VII редакции были воспроизведены по списку Философова в подстрочных примечаниях к основному тексту поэмы. В списке Философова содержится и точная датировка VII редакции, перенесенная с автографа, — 4 декабря 1838 г. Совершенно права была А. Н. Михайлова, когда отмечала в своем комментарии к «Демону»: «Большой заслугой А. И. Философова является тот факт, что он не только напечатал последнюю редакцию поэмы, но и привел (по автографу) в подстрочных примечаниях варианты предшествующей ей VII редакции (4 декабря 1838 года), что дает возможность, несмотря на утерю автографа, восстановить ее» (IV, 414).

Однако VII редакция в ее целостном виде до сих пор не восстановлена и в качестве самостоятельной редакции не изучена, поскольку чаще всего расценивается как некий свод вариантов к VIII редакции. В немалой степени укреплению такого подхода способствовал авторитет Б. М. Эйхенбаума, который в издании сочинений Лермонтова в 1935—1937 гг. отнес разночтения между VII и VIII редакциями к вариантам последней²⁰. А спустя некоторое время ученый утверждал, что по сравнению с VI редакцией «переделки и изменения 1840—1841 гг. (т. е. VII и VIII редакцией. — Б. У.) носили частичный стилистический характер, а некоторые из них были, по-видимому, подсказаны цензурными соображениями»²¹. При таком подходе к зрелым редакциям, когда самостоятельной признавалась, по существу, только шестая, не только седьмая оставалась в тени, но и восьмой стала грозить участь быть вычеркнутой из разряда полноценных редакций поэмы.

А между тем, как свидетельствуют ранее изложенные факты, VII редакция существовала, и Лермонтов, видимо, придавал этой обработке поэмы серьезное значение, о чем говорит знаменательная для него дата ее завершения, связанная

²⁰ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, «Academia», 1935, стр. 638—641.

²¹ Б. Эйхенбаум. «Демон». В кн.: М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть. Л., 1941, стр. 53. Ср.: «...окончательной, в сущности, можно считать редакцию 1838г., так как впоследствии Лермонтов вносил в «Демона» только стилистические поправки» (Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 128).

с именем В. А. Лопухиной. Тщательное изучение VII редакции проливает дополнительный свет не только на историю создания поэмы Лермонтова, но и на историю ее распространения в списках, на некоторые, до сих пор не объясненные особенности отдельных изданий «Демона».

Одним из таких загадочных изданий до настоящего времени остаются берлинские издания. Среди лермонтоведов нет единого мнения о них. Как мы помним, Т. А. Иванова считает их наиболее авторитетными из всех дореволюционных изданий, а во многом солидаризирующийся с ней Д. А. Гиреев склонен вообще отрицать их какую бы то ни было авторитетность и текстологическую достоверность. Отмечая, что эти издания по своему тексту не примыкают ни к лопухинскому списку, ни к списку Философова, «хотя некоторые характерные черты и того и другого в нем явно сохранены», Д. А. Гиреев пришел к выводу, что берлинские издания лермонтовской поэмы «не есть отражение какой-либо законченной редакции»²². Э. Э. Найдич полагает, что в берлинском издании совершенно механически соединены различные редакции поэмы — лопухинская и последняя²³. Однако соединение элементов VI и VIII редакций в берлинских изданиях не будет казаться таким случайным, если сопоставить их текст с VII редакцией поэмы, которая и является переходной от VI к VIII ее обработке. В VII редакции, как и в берлинских изданиях поэмы, первая часть ее в основном совпадает с первой частью VI редакции; общим в них является и наличие диалога «Зачем мне знать твои печали» во второй части. Но дальше начинаются существенные отличия VII редакции и берлинских изданий от лопухинского списка. В них, как и в VIII редакции, имеется пространное обращение Тамары к Демону «Кто б ни был ты, мой друг случайный» и в полном объеме клятва Демона. Однако финал поэмы в VII редакции и в берлинских изданиях снова совпадает с VI редакцией.

Надо думать, близость берлинских изданий 1856 и последующих годов к VII редакции не случайна. В 40—50-е годы, до опубликования полного текста «Демона», широкое хождение имели самые различные списки поэмы. Одни из них восходили к VI редакции, другие — к VII, третьи — к VIII; были, наконец, и такие, в которых более или менее удачно контами-

²² Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 124, 125.

²³ Эрик Найдич. Спор о «Демоне». «Литературная Россия», 1968, 5 июля, стр. 16.

нировались отрывки из самых различных редакций. В данном случае важно отметить широкое распространение списков VII редакции поэмы. Об этом с уверенностью говорит И. Л. Андроников: «В этой, седьмой редакции поэма разошлась по России в сотнях списков и стала известна современникам»²⁴. Есть веские основания считать берлинские издания «Демона» восходящими в какой-то мере к VII редакции 4 декабря 1838 г. Но для того, чтобы это можно было проверить и установить со всей тщательностью текстологического анализа, необходимо располагать полным, научно выверенным текстом VII редакции, до сих пор из всех восьми редакций нигде в своем целостном виде не воспроизводившимся. А между тем есть полная возможность восстановить VII редакцию, опираясь на авторитетный список Философова, точно отражающий последний лермонтовский автограф VII и VIII редакций, и на карлсруйское издание поэмы 1856 г.

В настоящем исследовании предпринята попытка реконструкции текста VII редакции, завершенной по свидетельству самого автора 4 декабря 1838 г.²⁵ Разумеется, воспроизведение VII редакции не может быть столь достоверным в отдельных деталях и частностях, как, скажем, реконструкция II редакции «Демона», восстановленной по автографу. VII редакция восстанавливается хотя и по точной, но копии с автографа. Эта копия, по свидетельству А. И. Философова, была сделана с «оригинальной собственноручной рукописи» Лермонтова необычайно точно, «со всеми перемарками и изменениями... даже правописание автора, не всегда правильное, соблюдалось с точностью»²⁶. Правда, отдельные вымарки и переделки Философова не разобрал в рукописи Лермонтова. Некоторые дополнения к списку Философова дают поправки, сделанные во втором карлсруйском издании. Но к этим поправкам следует относиться с осторожностью; существует мнение о том, что карлсруйское издание 1857 г. осуществлялось не самим Философовым, а И. И. Базаровым, который, возможно, использовал для своих уточнений первое берлинское издание «Демона» 1856 г.²⁷ Но и в этом случае он по су-

²⁴ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 373.

²⁵ Полный текст VII редакции с необходимыми текстологическими примечаниями и обоснованиями дается в Приложении к данной работе.

²⁶ «Русская литература», 1971, № 1, стр. 75.

²⁷ См.: Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 130—131.

шеству возвращался от VIII редакции к VII. Таким образом, тщательное сопоставление списка Философова, карлсруйских изданий, текстов лопухинского и ереванского списков дает возможность достаточно точно восстановить полный текст редакции 4 декабря 1838 г.

Сличение VII редакции с VI говорит о значительной переработке поэтом текста 8 сентября 1838 г. VII редакция выросла в объеме больше чем на 100 стихов (в VI редакции 986 стихов, в VII — 1101 стих). В поэме появилось около 200 заново написанных строк. Помимо добавления совершенно новых отрывков (всего их 10) поэт заменял отдельные стихи (около 80), варьировал их, добываясь филигранной отделки. Сокращений на этот раз было мало. В VII редакции поэт ввел нумерацию главок («строф»). Заботясь о композиционной стройности и соразмерности своего поэтического здания, он разбил каждую часть на 16 главок. Если в VI редакции основные «новации» пришлось на I часть по существу, написанную заново, то в VII редакции I часть осталась почти нетронутой; изменения в ней коснулись прежде всего II части поэмы. В I же части поэт только в VIII главе сделал довольно существенные изменения. Вместо 9 стихов прежнего начала «В последний раз она плясала...» Лермонтов создал 7 совершенно новых стихов, значительно изменив при этом характеристику Тамары. В ней подчеркнуты противоположающиеся земные и небесные начала.

На ней был светлый отпечаток
Небесной родины людей,
Величья прежнего остаток,
Отлив померкнувших лучей.
В нем было то полуземное,
Что ищет сердце молодое
В пылу затейливой мечты... (ст. 141—147)²⁸.

Автор стремится усилить одухотворенность Тамары, что получит свое дальнейшее развитие в последней редакции. Другие изменения в I части редакции носят частный характер.

Незначительны изменения и в начальных главах II части поэмы. Но начиная с V главы этой части переделки становятся более существенными. Первые 7 стихов V главы, рисующие состояние Тамары после первых явлений ей Демона, поэт переделывает и внешне и по внутреннему смыслу. В этом

²⁸ Цитаты из седьмой редакции даются по тексту, помещенному в Приложении к настоящей работе с указанием порядкового номера стихов редакции.

отрывке были такие строки: «Но Демон огненным дыханьем Тамары душу запятнал... Страсть безотчетная как тенью Жизнь осенила перед ней...» (IV, 293). Здесь воздействие Демона на Тамару оценивается излишне сниженно и однозначно, как будто речь идет о заурядной «нечистой силе», о «мелком бесе», что противоречит сложной и многогранной сущности Демона, раскрывавшейся в той же VI редакции (ср.: «То не был ангел небожитель... То не был ада дух ужасный», IV, 290). Неточно было и само по себе выражение: «Страсть... как тенью жизнь осенила...», поскольку «осенить» означает не только «покрыть», «заслонить», но и «внезапно появиться», «неожиданно возникнуть» (о мысли и пр.). Перерабатывая отрывок, поэт снимает излишне чувственную окраску смятенности героини, подчеркивая богоборческую «преступность» возбуждаемых в ней Демоном не только чувств, но и дум:

Но, полно думаю преступной,
Тамары сердце недоступно
Восторгам чистым. Перед ней
Весь мир одет угрюмой тенью;
И все ей в нем предлог к мученью... (ст. 463—467)

Развитием этой характеристики Тамары явился в следующей главе VII редакции вновь написанный отрывок из 14 строк, в котором наряду с зарождением страстного чувства показывается напряженная, тревожная работа ее мысли: «Тоской и трепетом полна, Тамара часто у окна сидит в раздумьи одиноком...» (ст. 486—488). Поэт стремится как бы закрепить оброненное еще в I части поэмы «Но мысль ее он возмущал Мечтой пророческой и странной...» (ст. 363—364). В душе Тамары происходит постепенное, но неуклонное вытеснение бога Демоном (ср. в «Вадиме»: «...где есть демон, там нет бога», VI, 33).

Уж много дней она томится,
Сама не зная почему;

Святым захочет ли молиться,
А сердце молится ему.
(ст. 492—499)

Наиболее обширны и существенны изменения, внесенные Лермонтовым в X главу VII редакции. Эта глава выросла из отрывка, представлявшего разговор Демона и Тамары, намеченного уже в I редакции, а затем постепенно, от редакции к редакции, разраставшегося и усложнявшегося²⁹. По срав-

²⁹ В I редакции отрывок состоял из 14 стихов (ст. 80—93); во II — из 35 (ст. 288—322); в IV — из 54 (ст. 318—371); в V — из 102

нению с VI редакцией эта глава выросла на 88 стихов (при этом из текста лопухинской редакции было изъято 8 стихов). Среди вновь написанных стихов один чрезвычайно существен для характеристики Демона: «Я царь познания и свободы» (ст. 600). По своей значимости он даже превосходит исключенный из этой редакции знаменитый стих VI редакции «Иль с небом гордая вражда», относившийся непосредственно не к Демону, а к Тамаре. Расширение X главы шло в основном за счет увеличения монологов Демона. В них появляется всезнающий отрывок «И я людьми не долго правил, Греху недолго их учил...» (ст. 698—715).

Предельно заостренным выражением жажды Демона возродиться к «жизни новой» явилась вновь созданная поэтом и введенная им в X главу пространная клятва героя («Клянись я первым днем творенья...»), составившая 32 великолепных по своей яркой экспрессивности стиха (ст. 778—809). Клятве Демона поэт предпослал в этой редакции новое обращение Тамары «Кто б ни был ты, мой друг случайный», занявшее 23 строки (ст. 755—777). И обращение Тамары и клятва Демона войдут потом почти без всякой доработки в последнюю редакцию, если не считать изменений некоторых слов. Например, в конце своего монолога Тамара говорила: «Клянись теперь... от злых желаний Отречься ныне дай обет. Ужель ни клятв, ни обещаний Ненарушимых в мире нет?..» (ст. 774—777). В VIII редакции первая и четвертая строки получили соответственно такой вид: «Клянись мне... от злых стяжаний» и «Ненарушимых больше нет?» (IV, 207—208).

Уже в этой, как обычно считают, не предназначенной для цензуры редакции Демон говорит:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру... (ст. 802—804)

Как объяснить появление этих слов в устах Демона? Являются ли они искренним выражением подлинных помыслов и желаний героя или служат лишь средством искушения Тамары, приведения в исполнение давно задуманного «умысла жестокого»? Ни первое, ни второе, порознь взятое, не отра-

(ст. 268—369); в VI — из 211 (ст. 572—782); в VII редакции — из 290 (ст. 588—877). В VIII редакции их стало немного меньше — 276 (ст. 589—741, 750—872; стихи 742—749 привнесены редакторами из VII редакции).

жает подлинной сложности устремлений и намерений Демона. Он здесь и искренен, и коварно-расчетлив, он сам верит и не верит в возможность подобного своего «воскрешения». Это и искреннее признание в глубокой, всеобъемлющей страсти, и вместе с тем ультиматум богу, последнее условие мира с ним. Но действительность жестокого божьего мира не замедлила разрушить эту едва затеплевшуюся веру и последние надежды Демона на приобщение к силам жизни, добра и красоты.

В X главе II части VII редакции поэт произвел вставку нового куска из 14 стихов «Нет! не тебе, моей подруге» (ст. 838—851). Предсказывая Тамаре особый избраннический жребий, Демон с презрением говорит о готовившейся ей земной доле — «Увянуть молча в тесном круге Ревнивой грубости рабой, Среди малодушных и холодных, Друзей притворных и врагов...» (ст. 840—843). В этих стихах нельзя не заметить переключки с гражданской лирикой поэта, где он обрушивался на представителей своего поколения, большинство из которых «Перед опасностью позорно-малодушны И перед властью — презренные рабы» (II, 113). Но не в меньшей степени поэт развенчивает жизнь вдали от людей, в «божьих приютах», монастырях и кельях. Демон говорит Тамаре:

Печально за стеной высокой
Ты не угаснешь без страстей
Среди молитв, равно далеко
От божества и от людей... (ст. 846—849)

Итак, в VII редакции центральная X глава из II части поэмы достигла своего наибольшего объема (она занимает больше четверти текста всей поэмы). В VIII редакции она станет несколько меньше — за счет исключения из нее диалога «Зачем мне знать твои печали» и шестистрочного отрывка «Как часто на вершине льдистой» (ст. 716—721). Все остальное из этой главы почти без всякой доработки войдет в последнюю редакцию.

Еще одним значительным изменением, произведенным поэтом при переработке VI редакции в VII, явился новый вариант, посвященный «странной улыбке» умершей Тамары. Лермонтов устраняет в нем мотив приобщения души Тамары после ее смерти к миру Демона, изъяв стих о гордой вражде Тамары с небом. Тем самым поэт еще более подчеркнул одиночество, но вместе с тем и несгибаемость воли Демона в неравной борьбе, его ничем не искоренимую силу сопротивления.

ния. Ослабляя богоборческое начало в героине, поэт усилил его в центральном образе, сделав его еще монументальнее. Новый отрывок с описанием загадочной улыбки Тамары стал психологически более конкретным и точным; по своей художественной выразительности он не только не уступает предшествующему варианту, но намного его превосходит. Показательно в этом плане блестяще развернутое сравнение улыбки мертвой Тамары с лучом полуживым вечернего заката.

Так, в час торжественный заката,
Когда, расстав в море злата,
Уж скрылась колесница дня,
Снега Кавказа, на мгновение
Отлив румяный сохраня,

Сияют в темном отдаленье,
Но этот луч полуживой
В пустыне отблеска не встретит;
И путь ничей он не осветит,
С своей вершины ледяной!..

(ст. 966—975)

В VII редакции Лермонтов начал было переделывать и заключительную XVI главу II части поэмы. Но в этой редакции он ограничился только заменой начальных 10 строк главы («Едва на жесткую постель Тамару с пеньем опустили...») их восьмистишным вариантом («Едва последний стих прочли Над прахом дочери Гудала...», ст. 1003—1010). Кроме того, поэт один стих вычеркнул, а другой слегка видоизменил³⁰. В остальном финал VII редакции воспроизводит финал редакции VI. Но вот что важно отметить. Финал VII редакции звучит иначе, не повторяя финал 8 сентября 1838 года: он уже не воспринимается как «победа» Демона над Ангелом. И обусловлено это кардинальной переработкой в VII редакции описания «странной улыбки» мертвой Тамары³¹. В этой улыбке теперь нет демонической неудовлетворенности небом и землей. В ней застыло «последней мысли выраженье» — «Земле беззвучное прости, Напрасный отблеск жизни прежней» (ст. 960—961). Лишившись демоничности, улыбка Тамары стала более человеческой, психологически более достоверной, выражением мучительного прощания с «неполной радостью земной», которая в живой Тамаре и была больше всего дорога Демону. В то же время в этой улыбке содержится и «хладное прозренье» к проходящей земной жизни на

³⁰ в VI редакции: «И в то же время царь порока Туда примчался с быстротой В снегах рожденного потока» (IV, 307). В VII редакции: «И в то же время царь порока Туда примчался издалека» (ст. 1017—1018).

³¹ Вряд ли можно согласиться с А. Н. Михайловой, утверждавшей: «Однако в этой, VII редакции Тамара после смерти все еще остается во власти Демона» (IV, 417).

пороге перехода в «мир иной». Уже здесь намечается возможность будущей посмертной «измены» Тамары Демону, ее раскаянья и обращения за спасением к «правде неба» в лице его посланника Ангела, что и будет в скором времени развито в финале VIII редакции. Финал же VII редакции при всем его внешнем сходстве с развязкой лопухинского списка имеет явно переходный характер, это своего рода мост между концепциями VI и VIII редакций.

Все это показывает, как естественно и закономерно выростала последняя редакция из постепенно накапливавшихся художественно-концептуальных изменений в процессе работы поэта над предшествовавшими редакциями «Демона».

3. ВОСЬМАЯ РЕДАКЦИЯ (декабрь 1838 — январь 1839 г.)

Когда же создавалась последняя, VIII редакция поэмы? В дореволюционных изданиях «Демона» не было единства в датировке поэмы. Объяснялось это недостаточностью и противоречивостью данных. Как говорилось, Н. Ульянов, приславший в «Отечественные записки» тетрадь с так называемым булгаковским списком V редакции «Демона», утверждал, что последняя редакция написана Лермонтовым в 1839 г. Список «Демона», принадлежавший А. А. Краевскому и во многом совпадающий с последней редакцией, помечен тоже 1839 г. А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях, написанных в 1860 г., но опубликованных только в 1890 г., относил завершение работы над «Демоном» к зиме 1838—1839 г.³² В 1860 г. были изданы сочинения Лермонтова, «приведенные в порядок С. С. Дудышкиным». В этом издании впервые в России «Демон» был напечатан полностью по какому-то списку, весьма сходному с философским.

В 1889 г. появилась большая статья П. А. Висковатого о «Демоне», в которой он довольно подробно говорил об истории создания поэмы, в том числе и о проблеме последней ее редакции, ее рукописных источниках и времени создания. Ученый сообщал о найденных им двух, на его взгляд, наиболее авторитетных списках «Демона»: о списке, впоследствии

³² К сожалению, мемуарист не называет сам эти годы, они устанавливаются косвенно, на основе других упоминавшихся им событий и фактов (См.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 46—49).

получившем название лопухинского, и списке, как утверждал Висковатый, с карандашными поправками самого поэта. Последний список исследователь и считал окончательной обработкой поэмы Лермонтова, отнеся ее к 1840 г. При этом он исходил из следующих соображений. Список, подаренный поэтом В. А. Лопухиной, был им самим датирован 8 сентября 1838 г. Но в этом списке еще нет клятвы Демона, новой развязки, которая характерна для списков, совпадавших с карлсруйскими изданиями. Следовательно, полагал ученый, Лермонтов работал над своей поэмой и позже 1838 г. Список с карандашными пометами, якобы сделанными рукой самого Лермонтова, Висковатый считал более поздней обработкой «Демона», чем его карлсруйские издания, и датировал его 1840 г. на основании того, что этому списку было предпослано «посвящение» — «Тебе, Кавказ, суровый царь земли», которое все единодушно относили к 1840 г. Исходя из этого, П. А. Висковатый делал весьма логичное заключение, имея в виду издателей «Демона», печатавших поэму с названным стихотворением в качестве посвящения к ней: «Отчего же они не подумали о том, что коли есть посвящение, писанное в 1840 г., то, вероятно, есть и переделка поэмы, относящаяся к этому последнему времени жизни поэта»³³. Считая (и справедливо!) карлсруйские издания отражением работы поэта над «Демоном» в 1838—1839 гг., П. Висковатый рассматривал свой список как самую последнюю редакцию поэмы, отнеся ее к 1840 г. И в этом своем утверждении он заблуждался, поскольку, как выяснилось позже, висковатовский список не может считаться не только авторизованным, но и сколько-нибудь авторитетным, а стихотворение «Тебе, Кавказ, суровый царь земли» не является посвящением к «Демону», и его датировка 1840 г. весьма сомнительна (в настоящее время оно датируется 1838—1841 гг.).

Последующая публикация Висковатым «Демона» по его списку в издании 1891 г. вызвала множество возражений и споров. П. К. Мартыанов, как известно, вопреки Висковатому, утверждал, что самой последней обработкой «Демона» является текст поэмы, напечатанный А. И. Философовым в Карлсруэ. Ссылаясь на другого родственника поэта, Д. А. Столыпина, он относил завершение работы над поэмой к

³³ Пав. Висковатый. «Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова... 1889, стр. 213.

1841 г.³⁴ Многие из сообщенного П. К. Мартьяновым впоследствии, как мы видели, подтвердилось. Но с датировкой последней редакции «Демона» он изрядно напутал. Были ли в этом повинны изъяны старческой памяти Д. А. Столыпина, на которого ссылался Мартьянов, или излишества и крайности полемического задора самого Мартьянова в спорах с Висковатым, сейчас сказать трудно. Однако неверная датировка, «обоснованная» П. К. Мартьяновым, прочно вошла потом в научный оборот, вызвав при этом не одну ошибку в решении сложнейших вопросов творческой истории «Демона». Правда, редактор дореволюционного академического издания сочинений Лермонтова Д. А. Абрамович, не принимая во внимание аргументов Мартьянова, считал, что последняя редакция поэмы «закончена не позже 1839 года»³⁵. Однако за основной текст этой редакции он ошибочно принимал корректурные листы А. А. Краевского. Мартьяновская версия датировки возобладала на долгие годы, особенно начиная с выхода в свет в 1926 г. сочинений Лермонтова под редакцией К. Халабаева и Б. Эйхенбаума. Окончательное «прикрепление» последней редакции «Демона» к 1841 г. произошло в пятитомнике сочинений Лермонтова под редакцией Б. М. Эйхенбаума 1935—1937 гг.

Против такой датировки выступал С. В. Шувалов. Ссылаясь на воспоминания А. П. Шан-Гирея, он приурочивал окончание работы Лермонтова над «Демоном» к зиме 1839 г.³⁶ Тем не менее отнесение завершающей переработки «Демона» к 1841 г. стало общепринятым и вошло во все последующие советские издания поэмы, в том числе и в «большое» академическое издание сочинений Лермонтова 1954—1957 гг.

Начало основательному пересмотру датировки VIII редакции «Демона» положил Д. А. Гиреев, решительно заявивший, что последний раз Лермонтов работал над поэмой или «в самом конце 1838 года или в начале 1839 года»³⁷. Но этот вывод исследователя не прозвучал с достаточной убедитель-

³⁴ См.: П. К. Мартьянов. Дела и люди века, т. II, СПб., 1893, стр. 123—126; т. III, 1896, стр. 86 и др.

³⁵ М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., под ред. и с примеч. Д. И. Абрамовича, т. II, СПб., 1910, стр. 486.

³⁶ См.: С. Шувалов. Новый Лермонтов. «Литературный критик», 1936, № 3, стр. 177. Ср. дореволюционную работу того же автора: С. В. Шувалов. К вопросу о тексте последней редакции поэмы Лермонтова «Демон». В кн.: «Беседы. Сборник общества истории и литературы в Москве», I, М., 1915, стр. 19.

³⁷ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 105.

ностью, видимо, из-за ошибочности его позиций в выборе «канонического» текста поэмы.

Одним из первых документальных подтверждений справедливости отнесения Д. А. Гиреевым последней редакции к концу 1838 — началу 1839 г. явилось обнаружение списка «Демона», принадлежавшего поэту середины XIX в. Н. И. Кролю. На списке выставлена дата «1839», а между тем, как пишет исследовавшая его И. Г. Габриельянц, «список по содержанию резко отличается от лопухинского, датируемого 1838 годом, и почти целиком совпадает с тем, который считают редакцией 1841 г.»³⁸. Другим не менее важным подтверждением явилось установление Э. Г. Герштейн факта чтения «Демона» при дворе 8—9 февраля 1839 г., полностью совпадающего с тем, что сообщалось о придворном чтении поэмы А. П. Шан-Гиреем³⁹. Наконец, обнаружение Э. Э. Найдичем письма А. И. Философова к М. А. Корфу снимает всякие сомнения в подлинности и авторитетности философского списка «Демона». Особое значение в связи с этим приобретает имеющаяся в списке авторская дата «4 декабря 1838 года», которая в совокупности с установлением даты чтения «Демона» при дворе 8—9 февраля 1839 г. определяет точные границы, в пределах которых и создавалась VIII редакция поэмы.

Итак, теперь можно считать твердо установленным, что последняя редакция «Демона» была создана в декабре 1838 — январе 1839 г. (не раньше 4 декабря 1838 г., дня окончания VII редакции, и не позже 8—9 февраля 1839 г., когда переделанная в последний раз поэма читалась при дворе). Именно с такой датировкой должен войти во все издания сочинений Лермонтова основной текст поэмы «Демон», долгое время ошибочно датированный 1841 г.

В чем же состоят основные отличия VIII редакции от VII? В каком направлении проводилась последняя переработка поэмы и из каких побуждений?

Основные изменения коснулись, как и при создании VII редакции, II, главной части поэмы. Совершенствуя и углубляя поэму в целом, они затрагивали прежде всего образы главных персонажей — Тамары и Демона. В I части пересмотру подверглись всего три сравнительно небольших отрывка. 14

³⁸ И. Г. Габриельянц. Новые списки поэмы «Демон» и стихотворения «Смерть поэта». В сб.: М. Ю. Лермонтова. Вопросы жизни и творчества». Орджоникидзе, 1963, стр. 207.

³⁹ См.: Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 69—73.

стихов из сцены пляски Тамары, почти целиком перешедшие в VII редакцию из VI, на этот раз были заменены 19 новыми. Поэт окончательно освобождает образ Тамары от налета гаремно-восточной чувственности, придает ее облику больше девической сдержанности, строгости и вместе с тем грации, детской непосредственности и гармонии. В VII же редакции, как и в VI, Тамара предстала перед читателем как сложившаяся страстная натура, упивающаяся неистовством танца вакханка:

Увлечена летучей пляской,
Она забыла мир земной.
Ее узорною повязкой
Играет ветер. Как волна,
Нескромной думою полна,
Грудь подымается высоко,
Уста бледнеют и дрожат,
И жадной страсти полон взгляд,
Как страсть, палящий и глубокой! (ст. 117—125)

Совершенно иначе рисуется Тамара в той же сцене в VIII редакции:

То вдруг помчится легче птицы,
То остановится, — глядит —
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы;
То черной бровью поведет,
То вдруг наклонится немножко,
И по ковру скользит, плывет.
Ее божественная ножка;
И улыбается она,
Веселья детского полна... (IV, 187)

Эта переработка вносила существенные поправки в динамику и сущность характера героини, более последовательно и психологически убедительно развивавшейся от детской непосредственности к зрелой искусности и чувств, и мыслей.

В I же части поэмы Лермонтов отбросил прежний вариант начала VIII главки («На ней был светлый отпечаток...»), специально введенный в VII редакции, в которой поэт уже начал переработку образа Тамары. Теперь надобность в этом отрывке отпала: его идейно-художественные функции целиком возмещала новая сцена пляски с иной, чем прежде, обрисовкой героини. И последнее изменение в I части поэмы, коснувшееся ее XIV главки, было вызвано стремлением поэта к наибольшей художественной впечатляемости изображаемого. Десятистрочное описание пополнилось семью необыкновенно выразительными и динамичными стихами. В VII ре-

дакции эта главка начиналась так: «В семье Гудала плач и стоны, Теснится на дворе народ: Чей конь примчался запаленный? Кто бледный всадник у ворот?» (ст. 281—284). Поэт сначала вычеркнул стих с «бледным всадником», недостаточно выразительно рисовавший бездыханный труп жениха. Взамен вычеркнутого он написал другую строчку — о коне: «И пал на камни у ворот». А затем уж дал развернутое изображение мертвого, но исполненного недавней борьбы и стремительного движения жениха:

Кто этот всадник бездыханный?
Хранили след тревоги бранной
Морщины смуглого чела.

В крови оружие и платье;
В последнем бешеном пожатье
Рука на гриве замерла. (IV, 192)

Переделка II части поэмы началась с первой же главы, с обращения Тамары к отцу. И здесь поэт проявляет заботу о внутренней убедительности образа героини, психологической достоверности ее чувств и настроений. Первые 4 стиха были оставлены без изменения: «Отец, отец, оставь угрозы, Свою Тамару не брани; Я плачу: видишь эти слезы, Уже не первые они!» Зато последующие 16 Лермонтов решительно переделывает, заменяя их более лаконичным и внутренне целостным десятистрочным отрывком. В VI и VII редакциях обращение Тамары к отцу страдало противоречивостью, психологически и художественно неоправданной. Тамара отказывалась стать чьей-либо женой потому якобы, что ее сердце принадлежит погибшему жениху, и тут же признавалась, что ум и сердце ее давно заняты «неотразимой мечтой», внушенной ей Демоном. А между тем предыдущее повествование не давало оснований думать, что сердце Тамары было отдано жениху; напротив, «тайные сомнения», темнившие ее «светлые черты» при мысли об ожидавшей ее «печальной судьбе рабыни» в «незнакомой семье», скорее говорили об известной чуждости ее жениху; с другой стороны, трудно заподозрить Тамару и в лицемерии, в стремлении скрыть перед отцом истинного виновника ее отказов женихам, тем более, что она сама о нем же говорит отцу... Эти противоречия художественно-психологического порядка были устранены в варианте последней редакции:

Напрасно женихи толпою
Спешат сюда из дальних мест...
Немало в Грузии невест,
А мне не быть ничьей женою!
О, не брани, отец, меня.

Ты сам заметил: день от дня
Я вяну, жертва злой отравы!
Меня терзает дух лукавый
Неотразимую мечтой;
Я гибну, сжался надо мной!
(IV, 195)

Интересна работа, сделанная поэтом над V главой II части, представляющая собою как бы продолжение начатой еще в VII редакции переработки текста 8 сентября 1838 г. Поэт удаляет из нее условно-романтические образы и картины («И трель живую соловья Сквозь шум далекого ручья...»), некоторые прежние характеристики Тамары, вступающие в противоречие с новой обрисовкой ее образа. Лермонтов стремится в последней редакции показать постепенное пробуждение в своей героине не только страсти, но и мысли. И он убивает такие, например, стихи: «Стоит без мысли, холодна, И страстные лепечет речи Ее дрожащие уста...» (ст. 480—482), стоявшие рядом со строчками: «Тоской и трепетом полна, Тамара часто у окна Сидит в раздумьи одиноком...» (ст. 486—488). Вычеркнув отрывок в 10 строк, поэт заменяет его важным четверостишием. После строк «Ее тяжелое рыданье Тревожит путника вниманье» поэт приписал:

И мыслит он: «То горный дух,
Прикованный к пещере, стонет!»
И чуткий напрягая слух,
Коня измученного гонит... (IV, 198)

Не раз отмечалось отражение в этих стихах кавказской легенды о горном духе — богоборце Амирани. Это уподобление заставляет вспомнить поэтическую формулу в конце I части поэмы, запечатлевшую глубокий духовный сдвиг в сознании Тамары под влиянием ее общения с Демоном: «Душа рвала свои оковы» (IV, 194). Начинается внутреннее сближение Тамары с Демоном, с его мятежным бунтарством. Вставка отрывка о горном духе, «демонизируя» образ героини, в то же время оттеняла параллельно развивающийся процесс постепенного «очеловечивания» Демона. Сразу после упоминания о горном духе поэт рисует появление в монастыре Демона, в котором тоже происходят глубокие внутренние перемены. Недаром «долго, долго он не смел Святыню мирного приюта Нарушить». Ему стали доступны неведомые раньше муки и тревоги: «Тоску любви, ее волненье Постигнул Демон в первый раз». И жаркая, как пламень, нечеловеческая еще слеза Демона — первое человеческое движение его души.

Существенна доработка X главы второй части. На этот раз поэт не внес в нее никаких добавлений, он даже произвел некоторые сокращения в этой наиболее пространной главе поэмы. Но отдельные ее места подверглись тщательной доработке. Наглядным примером такой филигранной шли-

фовки может служить пересоздание семистрочного отрывка из монолога Демона «Когда я в первый раз увидел...»:

VII редакция

Когда я в первый раз увидел
Твой чудный, твой волшебный взор,
Я тайно вдруг возненавидел
Мою свободу как позор.
Своею властью недовольный,
Я позавидовал невольно
Неполным радостям людей.

(ст. 615—621)

VIII редакция

Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертие и власть мою.
Я позавидовал невольно
Неполной радости земной;
Не жить как ты мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой.

(IV, 203, ст. 616—622)

Из сравнения отрывков видно, насколько совершеннее становится каждый раз после переработки текст VIII редакции. Все хоть в малейшей мере лишнее, приблизительное безжалостно отвергается, каждый стих наполняется все более емким содержанием (см. вычеркнутый несколько шаблонно-романтический «чудный... волшебный взор»; концентрацию в одном стихе «Бессмертие и власть мою» содержания двух первоначальных стихов и пр.). Художественное совершенствование для поэта прежде всего средство максимального углубления поэтического содержания. Таков смысл замены двестишестидесяти VI и VII редакций «Я тайно вдруг возненавидел Мою свободу как позор» на двестишестьдесят VIII редакции «И тайно вдруг возненавидел Бессмертие и власть мою». Свобода остается для «царя познания и свободы» одной из высших ценностей мира, может быть, самой высокой. С Тамарой сближает его не только чувство любви, но и ставший для них на какое-то время общим протест против деспотической воли бога. Бессмертие же и власть, лишенные положительной цели, становятся обреченному на одиночество Демону в тягость, как наказание, ниспосланное тем же тираном богом. Прошелся своим пером-резцом поэт и по обращению Тамары к Демону («Клянись теперь...»). Снимает в VIII редакции Лермонтов отрывок в 6 стихов, прошедший почти через все редакции: «Как часто на вершине льдистой...» (ст. 716—721 VII редакции; ст. 684—689 VI редакции). Внешне он довольно ярок, но в какой-то мере дублировал следующий отрывок «Как часто, подымая прах...».

Наибольший же интерес представляет, конечно, изъятие при создании VIII редакции диалога о боге «Зачем мне знать твои печали». Впервые он был введен, мы помним, в IV редакцию конца 1831 г. И вот в последней редакции поэт неожиданно устраняет важный в смысловом и необыкновенно

выразительный в художественном отношении богоборческий диалог. Этот трудно объяснимый факт в творческой истории «Демона» вызвал к жизни большую литературу вопроса. И поскольку эта частная, но принципиальная текстологическая проблема остается нерешенной, на ней следует остановиться несколько подробнее.

Уже в VII редакции этот диалог не совсем согласовывался со сделанными в ней изменениями, в частности, с вновь написанным для редакции 4 декабря 1838 г. обращением Тамары к Демону, в котором она просит его дать «ненарушимую клятву», означающую, по существу, отказ от борьбы с богом. И это обращение следовало сразу за упомянутым диалогом. В обращении Тамары сквозит надежда на приобщение Демона к добру через любовь, на его примирение с землей и небом. Однако реплики Демона из предшествующего диалога отнюдь не давали хоть каких-либо оснований для таких надежд. На вопрос Тамары о боге, вездесущем и всеведущем, Демон бросает знаменитое: «Он занят небом, не землей!» В ответ же на опасения Тамары подвергнуться за прегрешения мукам ада Демон гордо говорит: «Так что ж? ты будешь там со мной». После этих бескомпромиссно бунтарских, откровенно богоборческих речей Демона, направленных на «сворачивание» Тамары, полный отрыв ее не только от «земли», но и от «неба», от бога, — после всего этого невпа-пад звучали слова героини, исполненные умиротворения и веры в «добрые» намерения искусителя:

Кто б ни был ты, мой друг случайный,—
Покой навеки погубя,
Невольню я с отрадой тайной,
Страдалец, слушаю тебя.
Но если речь твоя лукава,
Но если ты, обман тая... (ст. 755—760)

Но в чем же можно усмотреть «лукавство» Демона, если он прямо, не таясь, заявляет о себе как о непримиримом противнике бога и его мира? В чем Тамара усматривает здесь возможность «обмана»? Ясно, что обмана Тамара опасается, когда Демон говорит накануне диалога о боге — о своей печали, о неудовлетворенности своим положением, о стремлении к «жизни новой», о том, что «все бывшее бросил в прах». И когда в VIII редакции Лермонтов решил изъять диалог о боге, так как новое обращение Демона к Тамаре имело для него концепционное значение, он сделал это из соображений не столько цензурного, сколько прежде всего художе-

ственного порядка, устраняя указанное сюжетно-смысловое, психологическое противоречие.

Не располагая еще всей полнотой данных, относящихся к творческой истории «Демона», подобной точки зрения придерживались такие ученые, как П. А. Висковатый, Е. В. Аничков, С. В. Шувалов⁴⁰. С Висковатым, как обычно, вступил в полемику П. К. Мартыянов. Ссылаясь и на этот раз на Д. А. Столыпина, он писал: «Диалог Тамары с Демоном, и после последнего исправления, поэтом замазан не был, и хотя из копии, представленной для прочтения высоким особам, исключен, но в рукописи остался незамаранным, и напечатан в карлсруйском издании поэмы 1857 года, следовательно, к числу отбросов, как уверяет г. Висковатый, отнесен быть не может»⁴¹.

Б. М. Эйхенбаум, печатавший «Демона» по карлсруйскому изданию 1856 г., считал необходимым вставить «отсутствующий в нем по цензурным причинам диалог... из карлсруйского издания 1857 г.»⁴². А. Н. Михайлова, открывшая список Философова, в котором диалог о боге отсутствует, тем не менее продолжила традиции Эйхенбаума. Обосновывая включение диалога в основной текст поэмы Лермонтова, она писала, что делается это «вследствие его идейной ценности, несмотря на некоторое противоречие его с новым контекстом» (IV, 415). Против такой произвольной контаминации выступила М. Ашукина⁴³. Ей возражала группа сотрудников Пушкинского дома. Но примечательно, что, не соглашаясь с отдельными замечаниями М. Ашукиной, авторы статьи, оспаривавшей ее положения, говоря о диалоге, по существу, сходились с ней в главном, когда писали, что «удаление из текста в последней редакции «Демона» известного диалога между Тамарой и Демоном: «Зачем мне знать твои печали», особенно важного

⁴⁰ См.: Пав. Висковатый. «Демон». Поэма М. Ю. Лермонтова., стр. 222—223; Е. В. Аничков. Методологические замечания о тексте «Демона». «Известия Отделения русского языка и словесности имп. Акад. наук», 1913, т. XVIII, кн. 3, стр. 300—301; С. В. Шувалов. По какому тексту следует печатать лермонтовского «Демона». «Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова». Л., 1934.

⁴¹ Цит. по кн.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 171.

⁴² См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. III, 1935, «Academia», стр. 636.

⁴³ М. Ашукина. Серьезные недостатки академического издания Лермонтова. «Вопросы литературы», 1957, № 8, стр. 222.

в идейном отношении, не было механическим, оно было связано с одновременной художественной переработкой образов поэмы»⁴⁴.

В вышедшем в 1958—1959 гг. «малом» четырехтомном академическом издании Лермонтова, подготовленном на основе «большого», диалог не был включен в основной текст поэмы⁴⁵. Казалось бы, на этом спор десятилетий можно считать оконченным. Однако Э. Э. Найдич в одной из своих статей, посвященных «Демону», вновь возвращается к этому вопросу: «Что касается диалога о боге, то Лермонтов намеренно исключил его из придворного списка, оставив в автографе, который отражен в списке Квиста. Стало быть, диалог надо печатать в основном тексте поэмы. Это единственно правильное решение»⁴⁶.

К этому решению Э. Э. Найдич пришел до обнаружения им письма Философова Корфу. Можно бы думать, что после этой ценной находки, лишней раз подтвердившей авторитетность списка Философова перед всеми другими, в том числе и Квиста, исследователь должен был отказаться от своего «решения» вопроса о диалоге. Но как раз в статье, содержащей публикацию вновь найденного письма Философова, Э. Э. Найдич и развертывает дополнительную аргументацию своей позиции. Он ссылается при этом на следующее место из письма Философова: «Может быть, впоследствии, — писал Философов, посылая Корфу 3 экземпляра карлсруйского издания «Демона» 1856 г., — духовная цензура смягчится и позволит напечатать и у нас это произведение в том виде, в котором вы имеете его в руках, т. е. не выпуская разговора Демона с Тамарою»⁴⁷. Ученый полагает, что под разговором Демона с Тамарой Философов подразумевал диалог «Зачем мне знать твои печали». А поскольку этого диалога в карлсруйском издании 1856 г. нет, Э. Э. Найдич делает довольно произвольное предположение о том, что Философов вписал диалог от руки в один из трех экземпляров этого издания «Демона», предназначавшийся лично М. А. Корфу (два дру-

⁴⁴ Б. Городецкий, А. Докусов, В. Мануйлов, Г. Фридлендер. Серьезные недостатки одной рецензии. «Русская литература», 1958, № 2, стр. 239.

⁴⁵ См.: М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4 томах, т. 2, М.—Л., 1958, стр. 529.

⁴⁶ Эрик Найдич. Спор о «Демоне». «Литературная Россия», 1968, 5 июля, стр. 17.

⁴⁷ «Русская литература», 1971, № 1, стр. 75.

гих экземпляра приносились в дар Публичной библиотеке, директором которой был Корф).

На самом деле слова Философова относятся не к восьмистрочному диалогу «Зачем мне знать твои печали», а ко всему разговору Демона с Тamarой, который и составляет содержание центральной X главы II части поэмы. Эта одна из самых значительных глав в поэме (недаром поэт так напряженно и много работал над ней при создании почти всех редакций) и есть тот «разговор Демона с Тamarой», о котором писал в своем письме Философов. Этот «разговор», содержащий исповедь Демона, все его заветное, а также его клятву, действительно, как и пишет Философов, долгое время не пропускала цензура, и в момент посылки карлсруйского издания «Демона» с этой главой он нигде в России в печатном тексте не появлялся. Вспомним, что попытка Краевского напечатать поэму «Демон» сразу после смерти Лермонтова окончилась неудачей, она была запрещена цензурой. Когда в 1842 г. поэму разрешили опубликовать в отрывках, она появилась в «Отечественных записках» в «обезвреженном» цензурой виде. Из поэмы была при этом целиком исключена X глава, т. е. «разговор Демона с Тamarой». В нем Демон называет себя «царем познания и свободы», «врагом небес», с презреньем говорит о земной человеческой жизни («Где преступленья лишь да казни...»), допускает прямые антицерковные выпады («Печально за стеной высокой Ты не угаснешь без страстей, Среди молитв, равно далеко От божества и от людей!») и пр.

Весь исключительной важности «разговор Демона с Тamarой» впервые увидел свет в карлсруйском издании «Демона» в 1856 г. Карлсруйские издания полного текста последней редакции «Демона» помогли пробить брешь в цензурном запрете на опубликование ее в неурезанном виде в России. Уже в 1860 г. поэма была напечатана С. С. Дудышкиным по тексту, близкому к карлсруйским изданиям, а вскоре карлсруйские издания стали основным источником текста «Демона» для большинства русских изданий. В этом подлинная мера заслуги Философова, а не в том, конечно, что он якобы вписал в один печатный экземпляр своего издания восьмистрочный диалог «Зачем мне знать твои печали». В итоге своих предположений Э. Э. Найдич пишет: «К сожалению, этот экземпляр обнаружить не удалось»⁴⁸. Надо полагать, и не

⁴⁸ Там же, стр. 75.

удастся, по той причине, что такого экземпляра не было. Помимо всего прочего этот диалог вписать было просто некуда. В том же письме Корфу Философов сетовал: «Сожалею, что Рейф (издатель «Демона». — Б. У.) не догадался составить несколько экземпляров с необрезанными полями»⁴⁹.

Таким образом, всестороннее рассмотрение вопроса о диалоге «Зачем мне знать твои печали», убеждает в том, что диалог был исключен Лермонтовым из последней редакции прежде всего в результате творческого развития замысла поэмы, ее идейно-художественного совершенствования. Введение диалога в основной текст поэмы является необоснованной контаминацией, противоречащей как авторской воле, так и органическому единству, художественной целостности поэмы⁵⁰.

Последним и наиболее бросающимся в глаза моментом переработки VII редакции в VIII явилось изменение развязки поэмы, находящейся в XVI главе II части поэмы. По сравнению с редакцией 4 декабря 1838 г. эта глава выросла в последней редакции более чем вдвое (26 стихов в VII, 58 — в VIII редакции). Но дело не в объеме глав, а в значительном различии их содержания. Вместе с тем скажу сразу: это различие, как правило, излишне заостряется и преувеличивается. При всем внешнем, так сказать, фабульном отличии финалов VI и VII редакций от развязки завершающей обработки поэмы их связывает глубокое внутреннее единство.

В новой развязке Демон и Ангел не просто встречаются над могилой Тамары, между ними происходит столкновение, разыгрывается последний акт борьбы Демона и бога за душу Тамары. Но новое здесь не столько в «заступничестве» неба за душу Тамары и ее спасении от притязаний Демона и адских сил, сколько в прояснении и по существу изменении позиции в этой борьбе самой души Тамары. Я отмечал падение интереса у Демона к борьбе за душу умершей Тама-

⁴⁹ Там же, стр. 75.

⁵⁰ К сказанному можно добавить и такое наблюдение. Диалога нет не только в списке А. А. Краевского (1839) и его корректуре «Демона» (1841), но даже в списке Белинского (1842), который так дорожил каждой богоборческой строкой поэмы. Исключение диалога не лишало поэму ее богоборческой направленности. Такие самохарактеристики Демона, как «Я царь познания и свободы, Я враг небес...», находят именно в той же X главе, откуда изъят диалог. Напомню также, что диалог о боге однажды уже исключался Лермонтовым без мысли о представлении поэмы в цензуру, о чем свидетельствует отражение начального варианта VI редакции в ереванском списке.

ры уже в VI редакции, выразившееся в том, что он пролетает мимо ее могилы, упрекая язвительной улыбкой молящегося за душу грешницы Ангела. Грань между душой Тамары после ее смерти и Демоном в VII редакции была проведена еще более определенно: сохранив прежнюю развязку, поэт убрал в ней «с небом гордую вражду» умершей Тамары. В результате уже в VII редакции становилось вполне обоснованным предположение о том, что скорее всего будет «благо божие решенье» и душа Тамары, так старательно опекаемая сразу же после ее смерти Ангелом, будет спасена. Но позиция Тамары при этом оказывалась непроясненной. В VIII редакции поэт рисует душу Тамары уже не только без видимых признаков «с небом гордой вражды», но и приходящей к покорности и окончательному примирению с властью бога. И это провело последнюю черту между нею и Демоном, превратив прекрасную Тамару в заурядную рабыню бога, а Демона — в прежнего духа зла без надежды на возможность для него возрождения в этом мире с незыблемой властью бога. Причем поэт сумел при всей краткости заключительной сцены показать закономерную последовательность в посмертной эволюции души Тамары — от сомнений до полного отступничества от Демона, предания себя «воли божией».


В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых,
И душу грешную от мира
Он нес в объятиях своих.
И сладкой речью упованья
Ее сомненья разгонял,
И след проступка и страданья
С нее слезами он смывал... (IV, 241—215)

Так начиналась теперь XVI заключительная глава. Появление Демона, еще более мрачного и злобного, чем он был даже в начале поэмы, окончательно определяет выбор Тамарой своего пути. В смертельном ужасе ищет она защиты у Ангела:

К груди хранительной прижалась
Молитвой ужас заглуша,
Тамары грешная душа.
Судьба грядущего решилась,
Пред нею снова он стоял,
Но, боже! — кто б его узнал?
Каким смотрел он злобным взглядом,
Как полон был смертельным ядом
Вражды, не знающей конца... (IV, 215)

Это та самая «с небом гордая вражда», которая оказалась эпизодом для Тамары и осталась «не знающей конца» для Демона.

Демон терпит поражение в борьбе за душу Тамары, как раньше потерпел неудачу в попытке возродиться, обрести гармонию и счастье. Но это поражение не означает конечного утверждения «правды бога» и созданного им мира. Демон остается «надменным» противником неба, каким был и раньше, разве только еще более ожесточенным и непримиримым. В этом финале Лермонтов гениально сконцентрировал и подытожил трагические судьбы своих излюбленных героев. Припомним: трагически гибнут, терпят поражение в своей борьбе Фернандо, Юрий Волин, Владимир Арбенин, Вадим (из «Последнего сына вольности»; одноименный роман остался незаконченным), Измаил-Бей, Арсений, Евгений Арбенин, Калашников, Мцыри, Печорин... Этот список может быть продолжен. Герой гениального стихотворения «Смерть поэта» связывает все эти трагические фигуры с самой живой, непосредственной русской действительностью 30-х годов XIX в. Колоссальный трагический образ Пушкина органически вписывается в длинный ряд трагических героев Лермонтова. И Демон в нем не исключение. По трагичности своей судьбы он близок не только лермонтовским героям, но и многим лучшим современникам поэта — декабристам, Грибоедову, Полежаеву, Пушкину, самому, наконец, Лермонтову. О каждом из них можно было сказать словами самого поэта: «Хоть побежденный, но герой!» (I, 194). Лермонтов снимает в конечном итоге «торжество» Демона не в угоду цензуре, а потому, что оно было неорганично для его творчества, для судеб его лучших героев, нетипично для трагической эпохи 30-х годов.



Глава пятая

ПОЭМА «ДЕМОН» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



1. СЮЖЕТНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ГЛАВНЫХ ОБРАЗОВ ПОЭМЫ

Идейно-образная структура «Демона» отличается многоплановостью. Поэма содержит в себе множество различных уровней. Сложное их переплетение обусловлено прежде всего смысловым богатством образа центрального героя. Я уже говорил, что одним из отличий образа Демона от его литературных предшественников является его многогранность и многозначность. Демон мятежен, бескомпромиссен, как мильтоновский Сатана; он знающ и мудр, как байроновский Люцифер; по силе отрицания он превосходит гетевского Мефистофеля; он еще более соблазнительно красив и вместе с тем коварен, чем герой Виньи. Но в нем живет неведомая этим героям неудовлетворенность не только миром, но и самим собой, страстная жажда идеалов «любви, добра и красоты». Правда, его устремленности к ним недостает рационалистической обоснованности, «программности». Но в этом не только слабость, но и сила Демона — особая жизненная несомненность, неистребимость его идеалов. Эти идеалы существуют, живут в подспудных глубинах души Демона в известной мере даже вопреки доводам разума и рассудка.

В своей личности Демон воплощает не только мощь свободного разума, но и другую великую созидательную и разрушительную силу: страсть. Противоречивое, противоборствующее единство этих двух необыкновенно развитых начал отличает Демона от всех его именитых собратий в мировой литературе.

Противоречивое единство разума и чувства в Демоне, напряженная жизнь его духа, мучительная жажда восстановления утраченной гармонии, связи с миром на какой-то новой основе сообщают необыкновенную динамичность внутреннему облику лермонтовского героя.

Это проявляется прежде всего в особом качестве его как «царя познания и свободы». Он, по верному наблюдению Е. Пульхритудовой, «царь не столько познания, сколько познания истины. Люцифер Байрона... позвал истину как нечто абсолютное и завершенное... Демон, напротив, весь в процессе искания истины»¹. Но Демон не менее динамичен, подвижен и эмоционально-психологически. Его внутренний нравственно-духовный облик, при всей его характерности, необыкновенно текуч, он в непрестанном движении и развитии. Противоречивость этого развития обусловлена не только его внутренней раздвоенностью, но и «раздвоенностью», дисгармоничностью окружающего его мира. Внутренняя «неустроенность» Демона, незавершенность его душевного облика, глубоко «личностный» характер его мучительных исканий придают этому образу особую «очеловеченность» и художественную убедительность при всей его внешней «надчеловеческой» фантастической исключительности, что позволяет говорить о специфичности его художественно-эстетической природы, не сводимой к готовым философским идеям.

Необыкновенно богат содержанием и образ героини поэмы. Глубоко неправы те исследователи, которые рассматривают его всего лишь как художественно-функциональный придаток к образу Демона. Художественная многогранность образа героини обуславливает большую, полифункциональную значимость его в поэме. Особенно усложнился этот образ в последней редакции. В нем как бы совместились несколько тесно взаимосвязанных планов. Тамара воплощает в себе некоторые черты национального грузинского характера, отражая в своей судьбе какие-то стороны положения женщины в феодальной Грузии; в то же время ее образ выступает в

¹ Е. Пульхритудова. «Демон» как философская поэма, стр. 80.

поэме как воплощение земной человеческой красоты в ее неповторимой прелести и хрупкости; это и символ всепоглощающей любви, престаупающей все запреты, отражение интенсивного духовного роста личности, перехода от полудетской непосредственности, гармонии неведения к трезвому познанию мира во всей его противоречивости. Но этот образ имеет и еще более конкретное психологическое и социально-философское содержание, которое, как в случае с Демоном, получает свое раскрытие и воплощение прежде всего в сюжетно-композиционной структуре поэмы, в ее наиболее значимых компонентах.

Непосредственный сюжетно-фабульный конфликт, являющийся основой развивающегося в поэме действия, складывается в отношениях Демона и Тамары. Однако в ход и течение этих отношений властно вмешивается третья сила в лице бога. Особенностью этого «действующего лица» является то, что оно как персонаж не появляется в поэме ни разу. Тем не менее его присутствие ощутимо сказывается на протяжении всего повествования: в раздумьях героев, в действиях выполняющего его волю Ангела, в законах созданного им мира, определяющих во многом судьбы главных персонажей поэмы. Этот развивающийся на втором плане повествования «метаконфликт» между Демоном, Тамарой, с одной стороны, богом и созданным им миропорядком — с другой, наполняет непосредственно сюжетное, нравственно-психологическое содержание поэмы глубоким философским смыслом, который в свою очередь связан накрепко с социально-историческим подтекстом поэмы.

Взаимное неодолимое тяготение друг к другу Демона и Тамары глубоко обосновано в сюжете. Для Демона любовь к Тамаре — возможность разрыва железного кольца одиночества, возрождение к жизни во всей ее полноте, обретение «души родной», утраченных идеалов, гармонии, цели и смысла существования. Для Тамары любовь к Демону открывает ранее неведомые для нее горизонты в чувствах, мыслях, в окружающей жизни. Через нее Тамара приобщается к «пучине гордого познания», вырывается из «детских одежд» блаженного неведения, вступает в пугающе таинственный мир, где ее совершенно «иное ждет страданье, иных восторгов глубина», чем те, которые она знала в своей жизни раньше.

В этом союзе двух душ неизмеримо обогащается каждый. Властелин бессмертной мысли Демон обретает полноту чувства. Непосредственное чувство Тамары просветляется глубо-

кой сознательной мыслью. Казалось бы, именно здесь ждут героев гармония и счастье, которых они так жаждут. Однако их отношения заканчиваются катастрофой и дисгармонией, «поражением» Демона и «спасением» Тамары.

В чем же причины этой дисгармонии? Об этом я отчасти уже говорил, анализируя процесс создания поэмы «Демон», в том числе и сюжета ее зрелых, «кавказских» редакций. С наибольшей полнотой и глубиной замысел поэмы получил свое воплощение в сюжете последней, основной редакции. Обратимся к рассмотрению наиболее значимых его моментов в их внешней и внутренней связи с духовной эволюцией главных героев, без чего невозможно истолкование многообразного содержания поэмы, заключенных в ней «вопросов» и «ответов».

Как было показано, еще до встречи с Демоном в душе Тамары зародились первые сомнения, так ли прекрасен мир, каким он представлялся ей еще недавно. Внутренне Тамара была уже готова к встрече с «духом сомненья». В известной мере Демон может быть истолкован как порождение развивающегося самосознания Тамары, входящего в соприкосновение с противоречиями действительности. По-своему «созрел» для встречи с Тамарой и Демон в его экспозиционной обрисовке. Он увидел героиню в момент, когда за его плечами были однообразные вереницы веков бесприютного одиночества и бесплодной борьбы, когда насильственно навязанное зло «наскучило ему»; именно в это время он вновь и вновь обращается памятью к тем дням, «когда он верил и любил», «не знал ни злости, ни сомненья». Вот почему психологически убедительно выглядит необыкновенно сильное впечатление, произведенное на Демона встречей с Тамарой. В ней он узнал живое воплощение своей затаенной мечты о недоступной ему «святыне любви, добра и красоты». Будучи реально-жизненным воплощением земной красоты, Тамара в известной мере тоже порождение живущей в душе Демона неискоренимой жажды идеала. Об этом говорят и слова Демона:

В душе моей, с начала мира,
Твой образ был напечатлен,
Передо мной носился он
В пустынях вечного эфира. (IV, 204)

Причем встреча с Тамарой знаменовала для Демона больше, чем простое напоминание о былом блаженстве потерянного

рая. Эта встреча — залог не «возвращенного рая», а новая ступень в его бесконечных исканиях «с начала мира»:

Давно трéвожа мысль мою,
Мне имя сладкое звучало;
Во дни блаженства мне в раю
Одной тебя недоставало. (IV, 204)

Поэтому надежда на возрождение, появившаяся у Демона после этой встречи, отнюдь не может быть истолкована как желание Демона возвратиться к прежней райской жизни. Он потому и отказался от нее в свое время, что ему в раю, в отличие от других ангелов и херувимов, многого не хватало, в том числе и живой «родной души», подобной Тамаре. Для него одинаково горько «всю жизнь, века без разделенья» в раю «наслаждаться» и вне рая — «страдать».

С момента встречи с Тамарой мотив возрождения к «жизни новой» становится для Демона основным, превращается в лейтмотив дальнейшего развития сюжета. Но он не остается неизменным в своей внутренней сути, приобретая по мере развития действия новые оттенки и значения. Какое-то время после первой встречи с Тамарой Демон, несмотря на огромное потрясение, впервые им испытанное за века безнадежного «томленья», остается прежним духом зла, не верящим в реальность для него возрождения. В борьбе со своим соперником, властителем Синодала, он прежний «лукавый Демон», искушающий жениха Тамары «коварною мечтой». И после гибели жениха в душе Демона идет еще упорная борьба между зародившимся чувством любви к Тамаре и укоренившейся в его душе привычкой к злу, искушениям, ведущим к нарушениям смертными божественных запретов и к их гибели. Но такова гуманистическая сила любви, неразрывно связанная не только с красотой, но и с добром, что Демон в конце концов готов отказаться если не от зла вообще, то от своего конкретного «умысла жестокого» — обольщения хранимой богом Тамары (IV, 199). И постепенно чувство, которому Демон пытался сопротивляться, не веря в его возможность, «разрешенность» небом для себя, достигает своего апогея: «Тоску любви, ее волненье Постигнул Демон в первый раз». Он полон веры, решимости начать новую жизнь — жизнь любви и добра.

И входит он, любить готовый
С душой, открытой для добра
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора. (IV, 200)

Но недолго «верил и любил» Демон. Именно в этот «неподходящий момент», как отмечал еще А. П. Шан-Гирей, между Демоном и Тамарой становится бог.

На первый взгляд «посредничество» бога оправдано высокой, благородной целью — спасти Тамару (посланник бога Ангел — «хранитель грешницы прекрасной»). На самом деле вмешательство бога — продолжение его борьбы с Демоном, однажды уже жестоко наказанным. Устами Ангела бог недвусмысленно напоминает об «отлучении» Демона от всего светлого и доброго, о тяготеющем над ним проклятии: «К моей любви, к моей святые Не пролагай преступный след» (IV, 201). Это один из существеннейших моментов сюжета в лермонтовской поэме. Пути к добру для Демона были отрезаны решительно и бесповоротно мстительной волей бога. И с тем большей силой вспыхивает в Демоне желание удержать Тамару в своей власти, не уступить ее богу. Поэт намечает сложнейшую психологическую ситуацию, характеризующуюся сосуществованием в душе героя сразу нескольких противоположных чувств и волевых импульсов. В ответ на смиренно-надменную речь Ангела

Злой дух коварно усмехнулся,
Зарделся ревностью взгляд;
И вновь в душе его проснулся
Старинной ненависти яд.
«Она моя! — сказал он грозно,
Оставь ее, она моя!
Явился ты, защитник, поздно,
И ей, как мне, ты не судья.
На сердце полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!» (IV, 201)

В этих словах кипение самых различных чувств, мыслей, настроений: глубокой любви к Тамаре; жгучей, палящей ненависти к Ангелу и особенно к богу; «яд» вспыхнувшей с небывалой силой «старинной ненависти» к небу со всеми его покорными служителями и прислужниками; смятение и непреклонность, злоба и коварство, предчувствие неизбежной катастрофы и отчаянно-дерзкое к ней устремление². С этого момента отношение Демона к Тамаре и любовь к ней осложняется весьма противоречивым комплексом бунтующих в

² Подобные психологические состояния станут впоследствии одним из излюбленных предметов развернутого изображения в романах Достоевского.

грудь злого духа желаний и страстей. Только учитывая это, можно разобраться в изобилующей противоречиями «исповеди» Демона Тамаре, занимающей основное место в следующей за описанной сценой в X главе II части поэмы. На всем ее протяжении Демон одновременно и искренен и расчетливо-коварен; им движет и истинная, единственная в его бесконечно долгом существовании любовь и столь же великая, владеющая всем его существом ненависть. Тамара оказалась в самом эпицентре столкновения и взрыва этих противоположных страстей.

Любовь и ненависть идут рука об руку на протяжении всех монологов Демона. Но постепенно, по мере развития напряженнейшего диалога между героями поэмы, по мере самораскрытия Демона перед жадно, со страхом и любовью внимающей ему Тамарой, Демон все больше увлекается, становится все более искренним. Опьяняя своей неистовой страстью Тамару, покоряя ее мощью и глубиной своих чувств, своих страданий, жаждой возрождения, Демон на какие-то мгновения вновь оказывается захваченным могучим порывом к «жизни новой». Он действительно готов в этот момент отказаться от своей бесплодной, бесконечной вражды «без торжества, без примиренья» со своим неутомимым и неодолимым противником и «все бывшее бросить в прах». Вот почему, когда Тамара обращается к Демону с просьбой дать клятву отречься от «злых стяжаний», отказаться от борьбы с богом, Демон дает ее. И в этот момент он, вероятно, и сам не мог бы сказать, чего в нем было больше — коварного расчета или искреннего стремления. Знаменитые слова «Хочу я с небом примириться, Хочу любить, хочу молиться, Хочу я веровать добру» были одновременно и неподдельным криком смертельно уставшей души Демона, как никогда, жаждущей «любви, добра и красоты», и средством завоевания, покорения Тамары, обретения этой любви во что бы то ни стало. В них звучит последнее звание к богу о заключении «справедливого» и «равноправного» мира путем взаимных уступок. Демон готов отказаться от «злых стяжаний», оставить навсегда мир «в неведеньи спокойном», т. е. в его безотчетной вере в благость бога и созданного им порядка, но при условии, что Тамара одарит его своей любовью («твоей любви я жду как дара...») и будет в его вечной и безраздельной власти. Короче, Демон готов отдать всю вселенную богу, а Тамару — оставить себе...

Это была последняя отчаянная попытка обрести цель и

смысл существования в любви, показавшейся Демону единственным островком добра и живой небесплотной красоты среди океана зла незыблемого «божьего мира». Но, едва вступив в это заветное царство любви и гармонии, Демон мгновенно разрушает его, умертвив Тамару первым же своим поцелуем.

Смертельный яд его лобзания
Мгновенно в грудь ее проник.
Мучительный, ужасный крик
Ночное возбудил молчанье,
В нем было все: любовь, страданье,
Упрек с последнею мольбой
И безнадежное прощанье —
Прощанье с жизнью молодой. (IV, 211)

Что означает этот смертельный поцелуй, каков его смысл? Пожалуй, он так же неисчерпаем, как молчаливый поцелуй Христа, запечатленный на челе Великого инквизитора у Достоевского. Наиболее «первичным» здесь является сюжетно-психологический пласт содержания. Безмерная, испепеляющая страсть Демона оказалась губельной для простой смертной. Захваченная могучей волной «нездешней страсти», Тамара не вынесла ее нечеловеческого накала, вобравшего в единый миг всю гамму чувств и состояний, отпущенных человеку на всю его жизнь — от упоения жизнью и любовью до последнего вздоха страдания и смерти. Очевидно, иным и не могло быть приобщение бессмертного духа, каким является Демон, к преходящей, по существу, мгновенной, «неполной радости земной». Не этот ли миг наивысшего блаженства и страдания имел в виду Демон, когда говорил Тамаре: «И вечность дам тебе за миг» (IV, 209)? И не является ли картина пламенного поцелуя Демона и мгновенной гибели Тамары символом, с одной стороны, мгновенности человеческой жизни со всеми ее радостями и мучениями, а с другой — того высшего проявления всех сил человека, которое концентрирует в одном «звездном часе» всю полноту его жизни, не всегда достигаемую на протяжении многих лет обычного, размеренного ее течения.

Сходные философско-поэтические идеи Лермонтов неоднократно выражал в различных своих произведениях. В одном из ранних стихотворений «К гению» (1829) поэт писал:

Но я тебя молю, мой неизменный гений;
Дай раз еще любить! дай жаром вдохновений
Согреться миг один, последний, и тогда
Пускай остынет пыл сердечный навсегда. (I, 27)

В стихотворении «Звуки и взор» (1830—1831) лирический герой Лермонтова был бы, по его словам, счастлив, если б «все свое существование В единый миг переселил» (I, 310). Не менее характерно в этом плане и стихотворение 1830—1831 гг. «Поток». В нем поэт говорит:

Я праздный отдал бы покой
За несколько мгновений
Блаженства иль мучений. (I, 298)

Особенно отчетливо рассматриваемая идея выражена в «Княгине Лиговской», где Жорж Печорин заявлял: «Если бы меня спросили, чего я хочу: минуту полного блаженства или годы двусмысленного счастья... я бы скорее решился сосредоточить все свои чувства и страсти на одно божественное мгновение и потом страдать сколько угодно, чем мало-помалу растягивать их и размещать по нумерам в промежутках скуки или печали» (VI, 181).

В произведении зрелой поры — «Мцыри», написанном после завершения последней редакции «Демона», лермонтовский герой с гордостью говорил старику монаху о трех коротких днях своей жизни, когда он вкусил блаженство ее полноты и наивысшего подъема всех своих духовных и физических сил: «...жизнь моя Без этих трех блаженных дней Была б печальней и мрачней Бессильной старости твоей» (IV, 155). Наконец, как бы своего рода эскизом анализируемой сцены из «Демона» является следующий отрывок из стихотворения «К***» («Прости! — мы не встретимся боле»), относящегося к 1832 г.:

Мгновение вместе мы были,
Но вечность — ничто перед ним;
Все чувства мы друг истощили
Сожгли поцелуем одним... (II, 52)³

Однако сцена поцелуя в «Демоне» имеет и другие существенные аспекты ее смысла и значения. «Смертельный яд» поцелуя Демона настоян на ненависти и злобе, отравляющих даже такое животворное чувство, как любовь. В этом своем качестве Демон рисовался уже в самых ранних редакциях:

³ Белинский в своей статье о сборнике стихотворений Лермонтова, характеризуя «родовые» особенности поэта как особой духовной организации человеческой личности, писал: «...жажда жизни в нем так велика, что за одну минуту упоения страсти, за один миг полноты чувства, он готов жертвовать всем своим будущим, всеми надеждами, всею остальной жизнью» (IV, 495).

«Смертельный след напечатлен На том, к чему он прикасался» (IV, 223). В то же время во всех редакциях, в том числе и в последней, Лермонтов стремился подчеркнуть, что Демон не по своей воле носил в сердце «смертельный яд» ненависти и злобы. Было время, когда и он «не знал ни злобы, ни сомненья». Проклявший его за непокорность и бунтарство бог вложил ему в грудь эти чувства, превратил его в «зло природы». И даже когда Демон был готов отказаться от ненависти и злобы, бог воспротивился этому, усилив и закрепив эти чувства. Демон против своей воли оказался в ситуации, которую поэт наметил задолго до последней редакции поэмы в стихотворении «1830 год. Июля 15-го»:

Но эту грудь страдаьем напоив,
Скажите мне, возможно ли любить?
Страшусь, в объятья деву заключив,
Живую душу ядом отравить. (I, 139)

Подлинный убийца Тамары — бог. Демон лишь его невольное орудие (ср. слова Арбенина: «Вот что я вам открою: Не я ее убийца», V, 400). Торжествующее зло «божьего мира» даже любовь обращает в свою противоположность — в ненависть. Любовь превращает Тамару в «царицу мира», «первую» и единственную «подругу» Демона, ненависть — в жертву мести и вражды, «не знающей конца». Слова лирического героя поэта зрелой поры о сердце, где «так безумно, так напрасно С враждой боролася любовь» (II, 176), являются своего рода ключом к социально-психологическому смыслу рокового поцелуя Демона.

А между тем, по убеждению поэта, любовь — одна из высших ценностей мира. Это самый естественный и ближайший путь от человека к человеку. Земную любовь он склонен считать выше всего не только земного, но и небесного. Еще в V редакции Демон говорил монахине: «И что такое жизнь святая Перед минутою любви?» (IV, 272). Эту же мысль развивает Демон перед Тамарой в последней редакции:

Что без тебя мне эта вечность?
Мои владения бесконечность?
Пустые звучные слова,
Обширный храм — без божества! (IV, 203)

Именно в любви почудился Демону выход из гнетущего его одиночества и бесцельности существования, обретаемый, однако, ценою «невмешательства» в судьбы мира. Но бог отказывает Демону и в этом «урезанном» счастье, лишая его

не только живой гармонической красоты Тамары, но и власти над ее бестелесной душой.

Во второй, заключительной встрече Демона с Ангелом, в их споре за власть над Тамарой роли резко меняются. Если в первой победу одержал Демон, то во второй верх берет Ангел. Прежде чем вознести душу Тамары на небо он возвещает своему врагу «божие решенье»:

«Исчезни, мрачный дух сомненья! —

Дни испытания прошли;
С одеждой брэнною земли
Оковы зла с нее ниспали.
Узнай! давно ее мы ждали!

Ценой жестокой искупила
Она сомнения свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!..»

Венчают развязку стихи, не оставляющие сомнения в поражении Демона:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!.. (IV, 216)

Итак, в развязке поэмы определенно заявлено о «спасении» Тамары и о «поражении» Демона. В этом сходятся почти все исследователи. Расхождения начинаются, как только речь заходит о причинах «спасения» и «поражения», об их внутреннем смысле и значении. При решении этих вопросов необходимо учитывать изменения, претерпеваемые главными героями в процессе развития действия. В последней редакции Тамара проходит путь, который в свое время проделал и Демон: от гармонии и блаженства неведения к диссонансам сомнений и познания. Однако Тамара не во всем повторяет путь Демона. Приобщаясь к «пучине гордого познания», открываемой ей Демоном, Тамара на какое-то время отваживается на нарушение запретов, земных и небесных, на утверждение своих желаний, своей воли. Вопреки предостережению Ангела она идет навстречу любви Демона, объята «думою преступной». Но при этом Тамара все время колеблется, поставленная перед необходимостью свободного выбора между участью покорной рабыни бога и мятежной

подруги Демона. Эти колебания и сомнения пронизывают все ее реплики и обращения к Демону. На какой-то миг она готова даже бороться с ним: «Оставь меня, о дух лукавый! Молчи, не верю я врагу...» Но тут же признается, что это уже выше ее сил: «Творец... Увы! я не могу Молиться... гибельной отравой Мой ум слабеющий объят!» (IV, 203). Постепенно уступая Демону, замороженная силой, глубиной его чувства и мысли, Тамара ставит ему последнее условие: отречься от злых стяжаний, лелея надежду «исправить» Демона и примирить его навсегда с небесами. На какой-то миг они кажутся полными единомышленниками: ведь злой дух тоже заявляет о своем желании «с небом примириться».

Однако эта общность устремлений оказалась только видимостью; чем дальше от этого момента наивысшей «гармонии» героев, тем больше расходятся их пути, тем яснее становится различие их исходных позиций в стремлении к примирению с богом. Слишком неодинаковы были их представления об условиях и сущности этого примирения. Демон отнюдь не собирался приносить ему в жертву свою главную духовную ценность — свободу. Он готов отречься от своей вековой вражды к богу и его миру, от «старой мести», от «гордых дум», «коварной лести», от власти над землей и людьми, оставив их в «неведеньи спокойном», короче, от всего, но не от своей свободы. К тому же его отказ от вражды и зла продиктован у него не изменением отношения к богу и его миру, а любовью к Тамаре; только ради нее он идет на это примирение, а совсем не из-за признания могущества, правоты и благодати бога. Поэтому, когда бог, отвергнув этот «равноправный» мир, еще раз наказывает Демона, отняв у него Тамару, Демон становится еще более непримиримым, чем прежде, «врагом небес», поскольку для него примирение никогда не мыслилось как безусловное подчинение и капитуляция перед властью бога.

Иной была линия поведения Тамары. Уже в требовании от Демона клятвы сквозило желание навсегда приковать его к колеснице бога. Сразу же после смерти Тамары, убедившись в неизменности мятежной сущности Демона и гордой независимости его позиций по отношению к богу, душа ее в страхе стремится уйти из-под власти Демона. В решающей схватке с небом она на этот раз не на его стороне, и это усугубляет поражение Демона. Тамара покидает Демона в самую трудную для него минуту, переходит на сторону его беспощадного врага, не прощающего гордыни независимости

и непокорства как самого тяжкого прегрешения. Измена Тамары наносит последний удар, разрушающий все надежды и иллюзии Демона. Следует сказать, что этот сюжетно-психологический мотив — измена герою его возлюбленной в решающий для него момент столкновения с «роком» — не так уж неожидан, он не является ни чем-то случайным в поэме, ни чем-то чуждым творчеству Лермонтова в целом. Напротив, этот мотив — один из наиболее часто повторяющихся в произведениях поэта.

В «Азраиле» смертная дева, которую любит демонический герой, в решающий момент изменяет ему, объявив, что она, подчиняясь воле матери, идет замуж за другого. И Азраилу не остается ничего другого, как воскликнуть: «Вот женщина! Она обнимает одного и отдает свое сердце другому» (III, 131). В IV редакции «Демона» (конца 1831 г.) мотив «измены» монахини Демону звучал весьма определенно, особенно в черновых набросках «Песни монахини», где ее любовь к посланцу бога Ангелу выражена наиболее прямо и последовательно. В последующих редакциях поэмы Лермонтов снял этот мотив, но в VIII вновь возвратился к нему на ином идейно-художественном уровне. Мотив измены возлюбленной трагическому герою многократно варьировался в ранней лирике поэта, особенно в «ивановском» цикле, где он наиболее тесно соприкасается с аналогичным мотивом в последней редакции «Демона». В стихотворении 1832 г. «К***» («Я не унижусь пред тобой») поэт говорит: «Иль женщин уважать возможно, Когда мне ангел изменил?» (II, 22). Большую роль мотив измены женщины, ангела красоты и чистоты, играет в драме «Маскарад». Арбенин, убежденный в измене Нины, восклицает: «Прочь, добродетель: я тебя не знаю, Я был обманут и тобой» (V, 343): Своего рода «эпиграфом» к финалу «Демона» с «изменой» Тамары могут служить слова из стихотворения «Настанет день — и миром — осужденный» (1831): «Что смерть? Лишь ты не изменись душою — Смерть не разрознит нас» (I, 241).

Изменяет в решительный момент Демону, отрекаясь от внушенных им «преступных дум» и страстей, Тамара. Убоявшись последствий своего временного бунтарского порыва, Тамара раскаивается в нем, сдавшись на волю победителя — «милость божию». Вот этой дорогой, одинаково трагической и для себя, и для Демона ценой — полной и безоговорочной «капитуляцией» перед лицом божьего суда — Тамара и заслужила прощение и «спасение», а не тем, что она «страдала

и любила», как говорит Ангел. Демон не меньше страдал и любил, но двери рая перед ним не открылись. Победенный грубой деспотической силой, он тем не менее не покорился, не сдался, приняв стоически еще одну кару от бога, потеряв с Тамарой последние надежды на возрождение. Тамара оказалась в этой жестокой борьбе сломленной испытаниями превыше ее сил. Она действительно из тех существ, которые не «созданы для мира и мир был создан не для них». Тамара — олицетворение красоты и пассивного добра, которому в этом «злом» мире суждено быть орудием зла.

Начавшая свой земной путь как существо, которому предначертана «судьба печальная рабыни», Тамара вступает в потусторонний вечный мир как покорная рабыня бога, беспрекословно подчинившись уготованной ей волей божией судьбе. Демон, начавший свой сознательный путь как мятежник и изгнанник, заканчивает его еще более непримиримым врагом существующего миропорядка. Если путь Тамары был запечатлен временным, хотя и страстным бунтарским порывом к борьбе с этим миропорядком и возвращением к покорности рабыни, то путь Демона отмечен временным порывом к примирению с ним и возвращением на путь непримиримой вражды и борьбы с отрицаемым им миром.

Крушение надежд Демона возродиться к жизни новой через любовь символизировало на одном из уровней художественного содержания поэмы невозможность обретения личного счастья вне связи с общим (ср. слова Демона, обращенные к Тамаре, — «Мой рай, мой ад в твоих очах» — с горьким самопризнанием Арбенина: «Глупец, кто в женщине одной Мечтал найти свой рай земной»). Финал лермонтовской поэмы всей логикой развития ее сюжета и основных образов свидетельствовал о пагубности и бесперспективности любого ухода от непосредственной борьбы с окружающим злом, примирения с ним. Этот уход не может быть оправдан даже таким человечнейшим чувством, как любовь. В итоге сюжетно-психологическое содержание поэмы переключается в иной план, теснейшим образом связанный с проблемами социальными и конкретно-историческими, к которым особенно чутки были современные Лермонтову читатели поэмы. О взаимосвязи этих двух планов поэмы и пойдет речь в следующем разделе.

2. «ДЕМОН» И РУССКАЯ ОБЩЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ 30—40-х ГОДОВ XIX В.

«Демон» Лермонтова — поэма прежде всего философская. Такой она была задумана в самых первых юношеских набросках. Такой она осталась в последней редакции. С той лишь разницей, что философское содержание поэмы от переработки к переработке становилось все сложнее и глубже. Параллельно и взаимосвязанно с этим процессом шел и другой — насыщение поэмы конкретным общественно-историческим содержанием, основанным на личном жизненном опыте поэта, на опыте его переходной эпохи. Поэтому художественно-философское содержание лермонтовской поэмы не есть что-то абстрактно-вневременное, оно по-своему отражает наиболее жгучие проблемы современной поэту действительности. А. И. Герцен высказал глубокую мысль о том, что «философия каждой эпохи есть фактический, исторический мир той эпохи, схваченный в мышлении»⁴. Применительно к «Демону» Лермонтова с полным правом можно сказать, что «философия» поэмы — это в образах схваченный исторический мир его эпохи.

Рабство и свобода — вот одна из главных антиномий поэмы. Мир бога — это воплощение идеи подчинения, безусловной покорности и смирения. Мир Демона — это мятежное своеволие, гордое утверждение свободы и прав личности. Но противопоставление это далеко от романтически отвлеченной прямолинейности и заведомой идеализации какого-либо из этих миров. Страстно отрицаемый Демоном мир бога имеет для поэта непреложность объективно данной действительности. Хороша ли она или плоха, она существует, и с нею нельзя не считаться, ограничиваться только гордым, но созерцательным ее отрицанием. Этот действительный мир обладает свойством вторгаться в мир мечты, разрушать и уничтожать ее. Наряду со злом в этом реально существующем мире встречается и добро, и красота, и даже своя гармония. Но добро и красота в нем недолговечны, обречены на гибель, а гармония зиждется на блаженстве неведения и первичной непосредственности восприятия бытия. Демон не приемлет божьего мира, однако еще не может противопоставить ему что-то более реальное, чем его собственная мечта об ином мире, где были бы долго-

⁴ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, т. II, стр. 274.

вечны и красота и счастье, где гармония основывалась бы на прочном фундаменте познания и свободы.

Реальность и законность этой мечты обосновывается пока только личностью ее носителя, непреложным фактом ее существования, как и противостоящего ей мира. Мир и личность таким образом уравниваются, выступают как воплощение двух сосуществующих, но отнюдь не совпадающих, отрицающих друг друга правд. Эта художественно-философская антиномия поэмы Лермонтова опиралась прежде всего на социально-историческую антиномичность взаимоотношений личности и общества в России 30—40-х годов XIX в. «Демон» представляет собою ярчайшее художественное отражение этой трагической эпохи, порожденной ею общественной психологией.

А. И. Герцен писал об этой эпохе: «С виду Россия продолжала стоять на месте, даже, казалось, шла назад, но в сущности, все принимало новый облик, вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми»⁵. В поэме Лермонтова эти два уровня («с виду» и «в сущности») находятся, как мы видели, в таком же непростом соотношении. Возвращение героя в финале «назад», к его как будто первоначальному состоянию на самом деле знаменует совершенно иной этап в его развитии. О таком же глубинном, подспудном движении истории в последекабристскую эпоху говорил Н. П. Огарев. «В тридцатых годах, — писал он, — у нас кончаются всякие попытки политических обществ; они, не сложившись, притихают под слепыми ударами тайной полиции, попадающей в цель потому, что беспрестанно бьет без разбора направо и налево; но притихают, тая несомненные зачатки социальных стремлений»⁶.

Трагический исход борьбы Демона был необыкновенно созвучен эпохе несбывшихся, обманутых надежд. Это особенно становится очевидным при перечитывании дневников и писем, писавшихся современниками Лермонтова в 30-е годы. «Бедный! Больной, несчастный век!»⁷ — восклицал в одном из своих писем в 1836 г. Н. В. Станкевич. И характерно, что здесь же молодой философ писал о том, что усиленная, напряженная работа мысли в недрах общества «восстанавливает убеждения и обещает возрождение». Мотив «возрождения», надежды на него при всей кажущейся безысходности и тра-

⁵ А. И. Герцен. Собр. соч., т. VII, стр. 209.

⁶ Н. П. Огарев. Избр. произв., т. 2. М., 1956, стр. 454.

⁷ «Переписка Н. В. Станкевича (1830—1840)». М., 1914, стр. 368.

гичности положения прямо перекликается с содержанием лермонтовской поэмы. Через несколько лет, в 1842 г., Герцен, подводя предварительные итоги своей борьбы с тупой и жестокой силой самовластья, слышит в себе «вечный голос скорби, вопль негодования, вопль духа, рвущегося к форме жизни полной, человеческой, свободной». Он мужественно отдает себе отчет в том, что «половина жизни прошла в боли и борьбе, эта половина незаменима, вторая вряд ли будет радостнее»⁸.

Можно привести немало примеров, свидетельствующих о многообразных связях поэмы Лермонтова с настроениями, психологией его современников. Так, молодой М. Бакунин в 1837 г. вполне в духе лермонтовского героя бросал вызов земным и небесным силам: «Великие бури и громы, потрясенная земля, я не боюсь вас, я вас презираю, ибо я человек!.. Я — человек, и я буду богом»⁹. Влюбленная в М. Бакунина Н. Беер примерно в это же время писала о своем чувстве к нему, предвосхищая по-своему лермонтовскую Тамару: «Бывали минуты (о, эти минуты были для меня истинно адские), когда я желала... возродить его или уничтожиться самой...»¹⁰.

Несомненно, среди подобных человеческих документов наибольший интерес представляют те, в которых запечатлена социальная психология современников Лермонтова, отражающая наиболее существенные процессы в развитии общественного самосознания. В частности, весьма любопытны в этом плане некоторые зарисовки из дневника Герцена начала 40-х годов. Вот одна из них, представляющая своего рода реально-жизненную параллель к кратковременным колебаниям Демона между последовательной, непримиримой враждой к небу и желанием заключить с ним мир или хотя бы временное перемирие. Герцен в марте 1842 г. набросал в своем дневнике выразительный портрет декабриста М. Ф. Орлова в его последекабристский период: «Возвращенный из ссылки, но не прощенный, он был в очень затруднительном положении... Снедаемый самолюбием и жадной деятельностью, он был похож на льва, сидящего в клетке и не смеящего даже рычать... Подавленное честолюбие, глубокая уверенность, что он мог бы действовать с блеском на высших пра-

⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. II, стр. 226.

⁹ М. А. Бакунин. Собр. соч. и писем, т. I, М., 1934, стр. 262.

¹⁰ Цит. по кн.: А. А. Корнилов. Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915, стр. 155—156.

вительственных местах, и воспоминание прошедшего, желание сохранить его как нечто святое ставило Орлова в непрерывное колебание. «Стереть прошедшее» и явиться какою-то Магдалиной, — говорил один голос; «не сходить с величественного пьедестала, который дан ему прошедшим...», — говорил другой голос. <...> Работавши 7 лет и все попустому... он убедился, что там никогда не простят, что ни делай, ужасное обвинение: он смел думать о правах — анафема нестирающаяся»¹¹.

Чтобы в полной мере оценить значение «Демона» как необыкновенно глубокого, поэтически-обобщенного документа эпохи, следует сопоставить его социально-исторический подтекст с духовной эволюцией на рубеже 30—40-х годов такого выдающегося современника Лермонтова, каким был Белинский. О роли Лермонтова в развитии мировоззрения великого критика, принадлежавшего, по выражению И. С. Тургенева, к категории «центральных натур», сказано много глубоко верного, начиная с мемуарных свидетельств И. И. Панаева, П. В. Анненкова и кончая рядом работ советских исследователей, посвященных Лермонтову и Белинскому¹². Однако, говоря о преодолении Белинским проповедовавшегося им в 1837—1839 гг. «примирения с действительностью», все исследователи указывают при этом на роль «Героя нашего времени» и стихотворений Лермонтова, оставляя в тени «Демона», который оказал решающее воздействие на критика в его окончательном и бесповоротном отказе от примирительных тенденций. Кстати сказать, И. И. Панаев, П. В. Анненков, в отличие от позднейших истолкователей данной проблемы, отдавали должное не только стихотворениям и «Герою нашего времени» Лермонтова, но и его «Демону». Так, Панаев, рассказывая о московском кружке Станкевича — Белинского, писал: «Друзья сходились большею частью по вечерам у Боткина... Разговор был постоянно одушевленный, горячий. Предметом его были толки об искусстве с точки зрения Гегеля: с этой точки строго разбирали Пушкина и других современных поэтов. Лермонтов с своим демоническим... направлением никак не покорялся этому новому воз-

¹¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. II, стр. 202—203.

¹² См.: Н. Мордовченко. Лермонтов и русская критика. ЛН, т. 43—44, 1941, стр. 745—796; М. Поляков. Виссарий Белинский. Личность — идеи — эпоха. М., 1960, стр. 228—319; В. С. Нечаева. В. Г. Белинский. Жизнь и творчество. 1836—1841. М.—Л., 1961, стр. 193—396, и др.

зрению. Белинского это ужасно мучило... Он видел, что начинающий поэт обнаруживает громадные поэтические силы; каждое новое его стихотворение в «Отечественных записках» приводило Белинского в экстаз, — а между тем в этих стихотворениях примирения не было и тени!.. Ключевиков, сам имевший в себе частичку демонизма, очень симпатизировал таланту Лермонтова и довольно остроумно подсмеивался над некоторыми толками о поэте...»¹³.

Если Панаев выделяет демонизм как главенствующую тенденцию в поэзии Лермонтова, тревожившую и заставлявшую Белинского задумываться над истинностью своих примирительных концепций, то Анненков прямо называет в этой связи, наряду со стихотворениями и романом Лермонтова, его «Демона». Он вспоминал: «Что касается Лермонтова, то Белинский... овладевал им и входил в его созерцание медленно, постепенно, с насилием над собой... Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собой, которая и происходила на наших глазах... Кроме замечательной силы творчества, которую он постоянно обнаруживал, он еще отличался проблесками беспокойной, пытливой и независимой мысли... И вот Белинский принялся защищать Лермонтова — на первых порах от Лермонтова же. Мы помним, как он носился с каждым стихотворением поэта появившимся в «Отечественных записках»... Позднее он так же точно носился и с «Демоном», находя в поэме, кроме изображения страсти, еще и пламенную защиту человеческого права на свободу и неограниченное пользование ею. Драма, развивающаяся в поэме между мифическими существами, имела для Белинского совершенно реальное содержание, как биография или мотив из жизни действительного лица»¹⁴. И дальше Анненков отмечал: «Памятником усилий Белинского растолковать настроение Лермонтова в наилучшем смысле остался превосходный разбор романа «Герой нашего времени» от 1840 года»¹⁵.

Надо полагать, что позднейшие исследователи рассмотрение того, как «Лермонтов втягивал Белинского в борьбу с собой», основывали на материале статей критика о «Герое нашего времени» и стихотворениях Лермонтова по двум основ-

¹³ И. И. Панаев. Литературные воспоминания. М., 1950, стр. 190—191.

¹⁴ П. В. Анненков. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 178—179.

¹⁵ Там же, стр. 180.

ным причинам. Во-первых, потому, что у Белинского нет такой же статьи, специально посвященной «Демону»; во-вторых, лермонтовская поэма в ее последней редакции истолковывалась или как «развенчание» ее демонического героя, или как свидетельство копромисса поэта с действительностью, приспособления ее к цензуре и официальной идеологии. При таком понимании существа поэмы, разумеется, трудно усмотреть в ней один из главных стимулов, способствовавших отказу Белинского от примирения с действительностью.

Однако факты жизни и деятельности Белинского, и прежде всего материалы его переписки с друзьями, убедительнейшим образом свидетельствуют об огромном значении лермонтовского «Демона» в идейно-эстетическом развитии великого критика.

Отсутствие какой-либо возможности непосредственной общественно-политической борьбы с самодержавно-крепостнической действительностью в 30-е годы, своеобразно понятое в результате этого некоторые положения гегелевской философии привели, как известно, Белинского на какое-то время к примирению с этой действительностью. Начало формирования у критика примиренческих идей восходит к середине 1837 г. Так, уже в письме к Д. П. Иванову от 7 августа 1837 г. Белинский, говоря о конкретном положении дел в России и проблеме общественного действия, заключает: «Итак, оставим идти делам, как они идут, и будем верить свято и непреложно, что все идет к лучшему, что существует одно добро, что зло есть понятие отрицательное и существует только для добра, а сами обратим внимание на себя, возлюбим добро и истину, путем науки будем стремиться к тому и другому» (XI, 150). Из этих посылок Белинский делал не менее решительные выводы социального-политического характера: «Гражданская свобода должна быть плодом внутренней свободы каждого индивида... а внутренняя свобода приобретает сознанием. И таким-то прекрасным путем достигнет свободы наша Россия» (XI, 149).

Белинский и в этот период не закрывал глаза на жестокость и бесчеловечность николаевской действительности, не идеализировал ее, не считал венцом развития и пределом совершенства, как расценивал, например, Гегель Прусскую монархию. Но, рассматривая современную русскую действительность всего лишь как неизбежный этап в ее развитии, критик отрицал целесообразность и правомерность всякой

борьбы против нее. Единственное средство облегчить страдания от ударов чудовищно жестокой действительности, считал он, — это понять ее внутреннюю «разумность», т. е. осознать ее историческую необходимость. Именно в таком духе писал Белинский в следующем году М. А. Бакунину: «Повторяю: действительность есть чудовище, вооруженное железными когтями и огромною пастью с железными челюстями. Рано или поздно пожрет она всякого, кто живет с ней в разладе и идет ей наперекор. Чтобы освободиться от нее и вместо ужасного чудовища увидеть в ней источник блаженства, для этого одно средство — сознать ее» (XI, 288).

Своего апогея идеи примирения с действительностью достигли у Белинского, как известно, в конце 1839 — начале 1840 г. В статье 1839 г. «Бородинская годовщина» он развил до крайних пределов свою ошибочную социально-философскую концепцию. «В царе наша свобода... — писал Белинский. — И потому-то всякий шаг вперед русского народа, каждый момент развития его жизни был актом царской власти; но эта власть никогда не была абстрактною и произвольно-случайною, потому что она всегда таинственно сливалась с волею провидения — с разумною действительностью...» (III, 247).

Отрицание современной действительности и существующего в ней зла, являлось, таким образом, по мнению Белинского, отрицанием воли божией, т. е. высшей разумной необходимости. В статье же «Менцель, критик Гете» (1840) Белинский шел еще дальше, предавая анафеме всех осмеливающихся противопоставить свою волю «воле божьей»: «Все, что есть, то необходимо, разумно... И однако же есть люди, которые твердо убеждены, что все идет в мире не так, как должно...¹⁶. Отчего они заблуждаются? Оттого, что свою ограниченную личность противопоставляют личности божией...» (III, 413—414). Лермонтовский «Демон» и заключал в себе противопоставление гордой личности «всему, что есть», в том числе и самой «личности божией», выступающей в конечном счете и у Лермонтова, и у Белинского как символ действительности, противостоящей личности. В одном из писем «примирительного» периода критик разъяснял: «Воля божия есть... провидение христианства, необходимость философии, наконец

¹⁶ Ср. в раннем стихотворении Лермонтова «Слава» (1830—1831) о душе лирического героя, которая «Пронзая будущего мрак... бессильная страдает И в настоящем все не так, как бы хотелось ей, встречает» (I, 306).

действительность» (XI, 316). Непокорившийся «воле божией» Демон был своего рода вызовом и живым уроком «примирительным» устремлениям эпохи. Но лермонтовский герой не только противостоял определенным, весьма характерным заблуждениям современников поэта. В своей судьбе он в значительной мере воспроизводил противоречивость и трагичность их исканий, их заблуждений и прозрений. Особенно это относится к последней, основной редакции поэмы. Именно в ней появляется впервые недвусмысленно выраженное желание «врага небес» Демона «с небом примириться». Сопоставление этого сюжетного момента VIII редакции с фактами духовной жизни русского общества конца 30-х годов убеждает в его глубоко жизненной, конкретно-исторической основе.

Социально-философские искания и заблуждения Белинского — одной из наиболее «мятежных» и революционных натур рассматриваемой эпохи, — на какое-то время пришедшего к примирению с «гнусной действительностью», многое объясняют в сложной и противоречивой эволюции лермонтовского героя. Однако Лермонтов не только глубоко отобразил в своей поэме сущее, но и гениально предугадал тенденции его закономерного развития в ближайшем будущем. Он показал колебания и временные отступления своего героя в борьбе с действительностью, его желание и веру в возможность примирения с ней, и наряду с этим неотвратимость крушения этой веры, неизбежность и необходимость бескомпромиссной и жестокой борьбы до конца.

Драматизм духовной жизни Демона, ее напряженная и противоречивая динамика, антиномичность находят свое реальное соответствие в духовной эволюции Белинского на рубеже 30—40-х годов. Прожив в Петербурге немногим более полугодя, он писал В. П. Боткину 5 сентября 1840 г.: «...как немного времени, и как много я изменился» (XI, 555). В декабре он вновь отмечает: «Однако ж, чорт возьми, я ужасно изменяюсь...» (XI, 575). И здесь же: «Чорт знает, как подумаешь, какими зигзагами совершалось мое развитие, ценою каких ужасных заблуждений купил я истину, и какую горькую истину — что все на свете гусно, а особенно вокруг нас...» (XI, 577). Отказавшись от примирения с «гнусной российской действительностью», Белинский в письме Боткину от 8 сентября 1841 г. так объяснял причины этого временного примирения: «Видишь ли, в чем дело, душа моя: непосредственно поняли мы, что в жизни для нас нет жизни, а

так как, по своим натурам, без жизни мы не смогли жить, то... и думали мимо окружающей нас действительности создать себе очаровательный, полный тепла и света мир внутренней жизни... Действительность разбудила нас и открыла нам глаза...» (XII, 67—68).

Это звучит как реальный комментарий к мучительным исканиям Демона, для которого всепоглощающая любовь к Тамаре явилась тем «полным тепла и света внутренним миром», через который он хотел примириться с ненавистным ему миром внешним. Однако жестокая действительность «божьего мира» не позволила Демону замкнуться в этой «обаятельной», но призрачной сфере личного счастья, изолированного от «общего» мира, укрыться от царящего в нем зла. Обретение полноты и гармонии личной жизни вне борьбы за обновление и гармоничность окружающей действительности невозможно, как невозможно самостоятельное существование части вне ее органического целого. Но действительность так безотраднa, любовь так естественна, что трудно было хоть на мгновение не поверить, будто в ней-то и заключено единственное прибежище и спасение «частного» человека. В кружке Станкевича — Белинского любовь долгое время занимала почетнейшее место — и как непосредственное чувство, и как предмет философского осмысления. Вспоминая об этом периоде в 1842 г., Белинский восклицал: «Боже мой! сколько бывало толков о любви!» (XII, 89). Объясняя неслучайность этого явления, он отмечал: «И если в чем человек, особенно русский человек, может найти хоть минутное счастье, так это, конечно, в любви» (XII, 152).

Как определенная жизненно-психологическая параллель к любовной катастрофе Демона звучит такое, например, признание Белинского в одном из писем конца 1840 г.: «Недавно со мною... случилась новая история, которая до основания потрясла мою натуру, возвратила мне слезы и бесконечное, томительное страстное порывание — кончилась ничем, как прежде. Долго ли это продолжится!.. танталова жажда, вечно остающаяся без удовлетворения!» (XI, 559). А в сентябре 1841 г. Белинский писал своему постоянному корреспонденту: «Боткин, ты любил — и твоя любовь окончилась ничем. Это история и моей любви. Станкевич был выше по натуре обоих нас — и та же история. Нет, не любить нам...» (XII, 67). И примирение с действительностью, и уход в любовь как убежище от ее железной пасти и когтей оказывались равно иллюзорными. Однако и избавление от этих иллюзий отнюдь

не разрешало трагических жизненных противоречий. Подводя предварительный итог своему освобождению от насильственного примирения с жизнью, «от гнусных оков неразумной действительности», Белинский писал на рубеже 1840—1841 гг.: «Я вышел только в новый мир страданий, ибо для меня действительность и историческая жизнь не существуют только в прошедшем — я хочу их видеть в настоящем, а этого-то и нет и не может быть, и я — живой мертвец...» (XII, 13). Мечты о возможности любви, счастья, примирения развеялись как дым... Именно на этом этапе у Белинского проявляется повышенный интерес к лермонтовскому «Демону».

Если написанная в середине 1840 г. статья о «Герое нашего времени» еще носила на себе следы недавних «примирительных» тенденций, то относящаяся к концу этого же года статья о стихотворениях поэта выдержана в духе последовательного неприятия «неразумной» действительности. По поводу переходного характера первой из этих статей критик писал 12 августа 1840 г. Боткину: «Кроткий тон ее — результат моего состояния духа: я не могу ничего ни утверждать, ни отрицать и поневоле стараюсь держаться середины. Впрочем, будущие мои статьи должны быть лучше прежних: 2-я статья о Лермонтове (речь идет о второй половине статьи, посвященной «Герою нашего времени». — Б. У.) есть начало их. От теорий об искусстве я снова хочу обратиться к жизни и говорить о жизни» (XI, 540). В статье о стихотворениях Лермонтова критик уже вступает в открытую полемику со взглядами, которые еще так недавно проповедовал. Он со всей решительностью утверждает теперь, что «не все то действительно, что есть в действительности» (IV, 493). Если в «Очерках Бородинского сражения» Белинский для каждого, кто хочет быть «действительным человеком», считал необходимым «отрешиться от своей субъективной личности», «смириться перед мировым, общим, признав только его истинною и действительностию» (III, 340), то в статье о стихотворениях Лермонтова он утверждает: «В наше время едва ли возможна поэзия в смысле древних поэтов, созерцающая явления жизни без всякого отношения к личности поэта...» (IV, 520). Стихотворения Лермонтова он анализирует не только с «художественной», но и с «исторической» точки зрения, особенно те из них, которые он называет «субъективными».

Именно в этой статье Белинский впервые упоминает поэму «Демон», отдавая ей даже предпочтение перед высоко оцениваемой им поэмой «Мцыри». «Как жаль, что не напечата-

на другая поэма Лермонтова, — писал критик, — действие которой совершается тоже на Кавказе и которая в рукописи ходит в публике, как некогда ходило «Горе от ума»: мы говорим о «Демоне». Мысль этой поэмы глубже и несравненно зрелее, чем мысль «Мцыри», и хотя исполнение ее отзывается некоторою незрелостью, но роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высота мыслей, обаятельная прелесть образов ставит ее несравненно выше «Мцыри» и превосходит все, что можно сказать в ее похвалу» (IV, 544). Во время обдумывания и написания этой статьи Белинский скажет свои знаменитые слова: «Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусной действительностью!» Невольно приходят на память лермонтовские строки: «И проклял Демон побежденный мечты безумные свои...» (IV, 216). Теперь для Белинского «действительность — это палач» (XI, 559). Причем под именем действительности он подразумевает и социально-политический строй жизни, и безжалостные законы жизни, и бога, творца этих законов, и мировой дух, к которому он совсем недавно относился с безусловным почтением и повиновением. Ему все ближе становится «с небом гордая вражда» лермонтовской поэмы. «Разве бог не всемогущ и не безжалостен, — писал он Боткину, — как эта мертвая и бессознательно-разумная природа, которая матерински хранит роды и виды по своим политико-экономическим расчетам, а с индивидуумами поступает хуже, чем злая мачеха» (XII, 97). Но философские проблемы никогда не были для Белинского самоцелью, в них он искал ключ к осознанной общественной деятельности. Вот почему он обрушивается с такой силой на философию Гегеля, на идеалистическую абстрактность и созерцательность его системы: «Я имею особенно важные причины злиться на Г<егеля>, ибо чувствую, что был верен ему (в ощущении), мирясь с расейскою действительностью...» (XII, 22).

Отрицание становится «идеею идей» Белинского в этот период. Очень близко к своему последующему истолкованию «Демона» критик в письме от 1 марта 1841 г. провозглашает: «Да здравствует разум и отрицание!.. К дьяволу предание, формы и обряды!..» (XII, 27). Как бы оправдывая утверждение Лермонтова из его юношеского романа «где есть демон, там нет бога», Белинский вскоре заявляет: «Отрицание — мой бог. В истории мои герои — разрушители старого — Лютер, Вольтер, энциклопедисты, террористы, Байрон («Кайн») и т. п.» (XII, 70). И совсем в духе байроновского Люци-

фера и лермонтовского Демона критик в этом же письме Боткину от 8 сентября 1841 г., замечал: «Для меня видеть человека в позорном счастье непосредственности — все равно, что дьяволу видеть молящуюся невинность: без рефлексии, без раскаяния разрушаю я, где и как только могу, непосредственность... Я ругал тебя за Кульчицкого, что ты оставил его в теплой вере в мужичка с бородкою, который сидит на мягком облачке.., окруженный сонмами серафимов и херувимов, и свою силу считает правом, а свои громы и молнии — разумными доказательствами. Мне было отраднo, в глазах К<ульчиц>ого, плевать ему в его гнусную бороду» (XII, 72) ¹⁷.

Конец 1841 — начало 1842 г. проходит у Белинского, можно сказать, под знаком лермонтовского «Демона». Он принимает участие в подготовке текста поэмы для опубликования в «Отечественных записках», изготoвляет собственноручный список «Демона» для М. В. Орловой, читает его знакомым, часто цитирует в переписке, делится своими суждениями о нем с наиболее близкими друзьями. К сожалению, Белинский первоначально не имел полного и исправного списка последней редакции поэмы, поэтому он был вынужден, изготoвляя свой список в марте 1842 г., прибегнуть к контаминации двух списков, создав текст, во многом приближающийся к VII редакции. При этом ему удалось в отдельных случаях инстинктивно угадать движение творческой мысли поэта, его «авторскую волю» при создании последней редакции поэмы. Так, критик, включив в свой список клятву Демона, не ввел в основной текст диалог «Зачем мне знать твои печали», противоречащий, как мы помним, клятве Демона и обращению к нему Тамары. Довольно удачно решил Белинский и ряд других текстологических проблем «Демона» в своем списке. Но в целом он, конечно, не мог заменить текста, восходящего к тексту последней редакции поэмы.

Следует заметить, что в лермонтоведении укоренилось, на мой взгляд, ошибочное мнение об известном нам списке Белинского как о своего рода «каноническом» для критика тексте «Демона». Отсюда стремление «оправдать» в нем все, в

¹⁷ В письме Белинского Боткину 31 марта 1842 г. содержится такое шутовое, но знаменательное в рассматриваемом плане уподобление критиком себя Демону, разрушающему гармонию неведения и покорности в окружающих его людях: «Вот тебе новость: я — демон; В. И. Кречетов — Тамара, а Кульчик (А. Я. Кульчицкий — Б. У.) — ангел. Таким образом поэма Лермонтова олицетворена нами вполне» (XII, 90).

том числе и отдельные несовпадения с последней редакцией поэмы. А между тем сам Белинский был далеко не удовлетворен своим первоначальным списком и продолжал настойчивые поиски текста, наиболее приближающегося к последней авторской обработке поэмы. Полгода спустя после изготовления списка для своей невесты, Белинский уже располагал другим списком «Демона», более его удовлетворявшим по своей законченности, полноте и целостности, в большей мере приближавшимся к VIII редакции.

7 ноября 1842 г. критик писал Н. А. Бакунину: «Читали Вы «Боярина Оршу» Лермонтова? Какое страшно могучее произведение! Привезу его к Вам вполне, без выпусков. «Демона» я тоже достал полного — лучше, чем тот, что списал у меня Федор Константинович (Ржевский, родственник Бакуниных. — Б. У.); я уже отдал его переписывать, привезу в Торжок и оставлю его там» (XII, 115). Надо думать, что Ф. К. Ржевский переписывал ранее у Белинского текст «Демона» с его первого списка, изготовленного самим критиком, по его словам, «с двух списков, с большими разницами» (XII, 85). В данном же случае речь идет об одном списке, который Белинскому удалось где-то достать и который был полнее и лучше, чем его более ранний, контаминированный список.

К сожалению, этот список, больше устраивавший самого критика, чем известный нам список Белинского, до нас не дошел. Однако непреложный факт его существования и предпочтение, отдававшееся ему Белинским, заставляя более критически отнестись к сохранившемуся списку Белинского, во всяком случае не противопоставлять его категорически VIII редакции как более полноценного в идейно-художественном отношении.

Освобождение Белинского от уз «примирения», реабилитация им отрицания и борьбы в действительности и в искусстве протекали, разумеется, не только под воздействием Лермонтова. На него по-своему влияли в этом же духе Герцен и Огарев, Гоголь, и Кольцов, а больше всего — сама «гнусная расейская действительность». Тем не менее творчеству Лермонтова, и особенно его «Демону», в этом процессе духовной эволюции критика принадлежало одно из первых мест. «Демон» с его огромным зарядом мятежа и отрицания наиболее затрудненно и медленно завоевывал в сознании Белинского подобающее ему место. Так, еще в конце 1840 г. в статье о стихотворениях Лермонтова,

критик, признавая, что поэма Лермонтова «превосходит все, что можно сказать в ее похвалу», вместе с тем замечал: «Это не художественное создание в строгом смысле искусства», хотя и «обнаруживает всю мощь таланта поэта и обещает в будущем великие художественные создания» (IV, 544). В «художественности» Белинский отказывал «Демону» по той же причине, что и комедии «Горе от ума»: отрицание все еще казалось ему несовместимым с «чистой художественностью». Но уже в марте 1842 г. Белинский писал Боткину: «Да, Боткин, глуп я был со своей художественностью, из-за которой не понимал, что такое содержание» (XII, 85). И тут же Белинский развивает свое понимание глубочайшего содержания лермонтовского «Демона», как отражения нового этапа в развитии русской поэзии после Пушкина: «...содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы, исполинский взмах, демонский полет — с небом гордая вражда — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермон~~т~~ове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина» (XII, 84—85). Подытоживая свое все более углублявшееся восприятие лермонтовской поэмы, критик говорил в том же письме к Боткину: «Демон» сделался фактом моей жизни, я твержу его другим, твержу себе, в нем для меня — миры истин, чувств, красот» (XII, 86).

Для раскрытия существа трактовки Белинским поэмы Лермонтова весьма важны и мысли о ней В. П. Боткина, развивавшего основные положения своего гениального друга. В ответном письме Белинскому Боткин особенно подчеркивал в «Демоне» пафос отрицания, раскрывая при этом его конкретно-историческое содержание. «Да, пафос его, — писал он. — как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда». Другими словами, отрицание духа и мирозерцания, выработанного средними веками, или, еще другими словами — пребывающего общественного устройства. Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности»¹⁸.

Отрицание как неприятие прежде всего «пребывающего устройства» во имя освобождения от всяческих пут и угнетения человеческой личности было главным в «Демоне» и для Белинского. К этому пониманию он настойчиво шел, начиная с 1840 г. Уже в письме от 4 октября 1840 г. он указы-

¹⁸ В. Г. Белинский. Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 420.

вал: «Для меня теперь человеческая личность выше истории, выше общества, выше человечества. Это мысль и дума века» (XI, 556). Раздумья над проблемами освобождения личности подводили Белинского к все более крепнувшему убеждению в необходимости непримиримой борьбы против всех основ современного общественного устройства. Но это был длительный, мучительно-противоречивый процесс постижения истины. Придя к отрицанию примирения с действительностью, критик долгое время не видит реальных путей, которые могли бы вывести из тупика бесплодной борьбы «без торжества, без примиренья». Об этом кризисном состоянии, перекликающемся с финалом «Демона», говорит, например, письмо Боткину от 9 февраля 1840 г.: «Да, он настал — грозный расчет с действительностью... Внешние обстоятельства ужасны, и мысль о них жалит душу, а поправить их нет возможности... Что же в будущем? Одно: слезы и грусть о потерянном рае, и то минутами, и всегдашнее сознание своего падения на смерть, на вечность» (XI, 444).

В апреле 1840 г. состоялась известная встреча Белинского с Лермонтовым, находившимся под арестом за дуэль с Барантом. Белинский, к этому времени еще не до конца освободившийся от примирительных тенденций, рассказывал об этой встрече: «Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я это сказал ему — он улыбнулся и сказал: «Дай бог!» (XI, 509). А через несколько месяцев Белинский уже сам чувствовал себя не менее озлобленным и лишенным какой-либо веры. «Мое теперешнее состояние... — писал критик А. П. Ефремову 23 августа 1840 г., — можно характеризовать так: веры нет... а сомнения превратились в убеждения» (XI, 547). Через два года Белинский обретет эту веру, но уже на основе последовательного и бескомпромиссного отрицания. «В душе моей есть то, — скажет он в письме Н. А. Бакунину от 7 ноября 1842 г., — без чего я не могу жить, есть вера, дающая мне ответы на вопросы» (XII, 114). И здесь же Белинский переходит к разговору о «Демоне», сообщая о своей удаче («достал полного — лучше, чем тот», который у него был прежде). Его новая вера уживается теперь с безверием Демона. И это потому, что безверие Демона содержит в себе семена глубокой веры в законность бунта личности против

всего, что ограничивает ее свободу, ее неискоренимое стремление к воплощению в жизнь высоких идеалов.

«Демон» теперь дорог Белинскому как наиболее концентрированное философско-поэтическое выражение протеста личности против смирения и покорности перед лицом деспотизма и тирании, против «пребывающего общественного устройства». «Демон» явился для Белинского наиболее заостренным выражением основного пафоса творчества Лермонтова, неразрывно связанного, по мысли критика, с вопросами «о судьбе и правах человеческой личности». Это высказывание Белинского так часто и по столь различным поводам цитируется, что его изначальная непосредственная связь прежде всего с «Демоном» как-то изгладилась и стерлась. Поэтому не будет излишним воспроизвести эту известнейшую цитату в ее контексте. Сопоставляя творчество Лермонтова с пушкинским, Белинский писал в «Библиографических и журнальных известиях» (в начале 1843 г.): «Пушкин — поэт внутреннего чувства души, Лермонтов — поэт беспощадной мысли-истины. Пафос Пушкина заключается в сфере самого искусства как искусства; пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности. Пушкин лелеял всякое чувство, и ему было любо в теплой стороне предания, встречи с *демоном* нарушали гармонию духа его, и он содрогался этих встреч; поэзия Лермонтова растет на почве беспощадного разума и гордо отрицает предание... Демон не пугал Лермонтова, он был его певцом» (VII, 36—37).

В условиях последекабристской России 1830—1840 гг. вечная проблема «личность и общество» приобретает особую остроту и окраску. Личность в эту мрачно-безысходную, трагическую эпоху как никогда бесправна, угнетена и всесторонне «запрещена». Все общественные институты и установления, направленные на поддержку и упрочение существующего социально-политического и экономического строя, были враждебны человеческой личности, противостояли ей как жестокая, антигуманная сила. В этих условиях проблема личности, утверждения ее человеческих прав и достоинства становится одной из центральных. Идея свободной человеческой личности неизбежно приводила к столкновению со всеми устоями современного общества, к его тотальному отрицанию. Отдельная человеческая личность выдвигается в этот период в центр внимания передовой общественной мысли еще и потому, что после разгрома дворянских революционеров, де-

кабристов, в обществе еще не созрели другие социальные силы, на которые могли бы опереться в своем протесте передовые деятели эпохи. В этом была известная историческая ограниченность общественного протеста этой эпохи. Но именно эта особенность исторического момента и превратила проблему личности в средоточие всех видов и форм революционного отрицания «пребывающего общественного устройства». Характеризуя именно этот период 30—40-х годов, «от декабристов до Герцена», В. И. Ленин писал: «Крепостная Россия забита и неподвижна. Протестует ничтожное меньшинство дворян, бессильных без поддержки народа. Но лучшие люди из дворян помогли *разбудить народ*»¹⁹.

В этих условиях, когда «народ безмолвствовал», пробуждение в личности чувства собственного достоинства, суверенности человеческих прав, сознания трагизма и нетерпимости своего положения было делом первостепенной важности, революционизировавшим общественное и индивидуальное сознание. Лермонтов это понимал глубже многих, о чем свидетельствуют, в частности, его слова, сказанные Ю. Ф. Самарину перед отъездом в последнюю ссылку: «Хуже всего не то, что некоторые люди терпеливо страдают, а то, что огромное большинство страдает, не сознавая этого»²⁰. Стержневой проблемой поэмы Лермонтова «Демон» и явилась проблема личности, осознавшей до конца весь трагизм, всю безысходность своего настоящего положения. И в этом смысле образ Демона — огромное художественное открытие Лермонтова, величайший акт самосознания русского общества конца 30-х — начала 40-х годов XIX в. «По этому признаку, — писал Белинский о «личностном», «субъективном» характере творчества Лермонтова, — мы узнаем в нем поэта русского, *народного*... в котором выразился исторический момент русского общества» (IV, 521). Индивидуализм Демона был исторически обусловленной формой борьбы за утверждение свободы и независимости личности, против ее нивелирования грубой и жестокой силой бесчеловечной действительности. Ни Белинский, ни Герцен не говорили о развенчивании Лермонтовым индивидуализма его героя. Зато С. Бурачок настойчиво призывал поэта к преодолению «инфузория я», к разоблачению эгоизма «могучего духа», который, по его убеждению, нужно вытравливать и даже «вышибать» из личности. При-

¹⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, стр. 398.

²⁰ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 304 (перевод с франц.).

мечательно, что с нападками на Лермонтова за «воспевание» индивидуалистической личности выступали и некоторые славянофилы, правда, с иных идеологических позиций.

С. Бурачок в 1840 г. увещевал Лермонтова: «...вы славно представили мир я», но «кроме темного мира я, есть еще светлый мир божий; в него-то вы и не заглянули! в этом-то и вся ошибка! оглянитесь: этот светлый божий мир в вас и около вас — как же можно миновать его»²¹.

Через 17 лет И. Аксаков в статье «Обозрение современной литературы» инкриминировал Лермонтову тот же главный грех его излюбленных героев — индивидуализм и эгоизм: «Последний русский поэт отвлеченной подражательной эпохи, Лермонтов... нашел убежище... в самодовольстве сухого, холодного эгоизма, в котором окончательно выступило наружу все сокровенное зло прежнего отвлеченного направления»²². Обращаясь к произведениям молодого Л. Толстого, усматривая в них продолжение лермонтовского повышенного внимания к личности, И. Аксаков писал: «Надо меньше заниматься собою, обратиться к божьему миру, яркому и светлому, думать о братьях и любить их...»²³.

В своей поэме Лермонтов если что и разоблачал, так это прежде всего насилие над личностью, умаление ее прав и достоинства, если что и развенчивал, так это возможность примирения с современной действительностью, если что и «вскрывал», так предельный трагизм страдающей несвободной личности, если что и утверждал, так право на борьбу за свободу самоценной человеческой личности. В данном случае прав был С. С. Дудышкин, когда он по горячим следам хорошо памятной ему лермонтовской эпохи писал: «...не поэтические диссонансы высокоразвитой личности рисовало оно (творчество Лермонтова. — Б. У.), а просто взывало к спасению личности посреди омута формальностей и безличностей. Вот в чем была сила Лермонтова!»²⁴. Об этой страшной, нивели-

²¹ «Маяк», 1840, ч. XII, гл. IV, стр. 169—170.

²² «Русская беседа», 1857, № 1, кн. 5, отд. 4, стр. 5. Еще раньше, полемизируя с Белинским, утверждавшим, что «человек есть сам себе цель», Бурачок писал: «...это ложь... человеку указан единственный путь к счастью..: отвергнись себя (т. е. всех своих естественных потребностей, наклонностей, желаний, порывов, стремлений. — Б. У.), возьми крест свой и ступай за Христом» (С. Бурачок. Система философии «Отечественных записок». «Маяк», 1840, ч. IX, гл. IV, стр. 78).

²³ «Русская беседа», 1857, № 1, кн. 5, отд. 4, стр. 35.

²⁴ «Сочинения М. Ю. Лермонтова, приведенные в порядок и дополненные С. С. Дудышкиным», т. II, СПб., 1860, стр. XII.

рующей человеческую личность атмосфере николаевской поры писал Н. П. Огарев: «Личности стирались до какого-то бесплотного блуждания теней. Поверх всего расстилалась, в массе военно-канцелярского порядка, личность Николая Павловича, повторяемая, в разных размерах, каждым чиновником от генерала до будочника, заменяя силу собственной личности властью.., развитие внутренней мысли — формализмом и жажду подвига — безнаказанностью кулака»²⁵.

В начале 40-х годов «Демон» дорог и необыкновенно близок Белинскому прежде всего бунтом личности против всяческих форм и видов насилия над ней, против смирения и покорности перед торжествующей незыблемой внешней силой. Духовная эволюция критика в 1840—1842 гг. — как бы живое развертывание тенденций, заложенных в поэме Лермонтова, обозначение перспективы развития самого Лермонтова, трагически перечеркнутой его гибелью. Идея личности, отрицания во имя ее свободы и независимости «гнусной действительности» последовательно подводит Белинского уже в этот период к идее революционного переустройства всего общества. «Все общественные основания нашего времени, — писал он 15 января 1841 г., — требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно. Пора освободиться личности человеческой... от гнусных оков неразумной действительности» (XII, 13). А летом того же года в письме к Боткину Белинский еще решительнее подчеркивает неразрывную связь свободы личности с революционной борьбой: «Во мне развилась какая-то дикая, бешеная, фанатическая любовь к свободе и независимости человеческой личности, которые возможны только при обществе, основанном на правде и доблести. <...> Я понял и французскую революцию... и кровавую любовь Марата к свободе» (XII, 51—52). Очень показательно, что в этом же письме Белинский восклицает: «Чорт знает, надо мне познакомиться с сенсимионистами» (XII, 53). В знаменитом письме Боткину от 8 сентября 1841 г. он уже констатирует свой следующий шаг: «Итак, я теперь в новой крайности,— это идея *социализма*, которая стала для меня идеею идей.. бытием бытия...» (XII, 66). И вновь критик подчеркивает органическую связь его новой идеи с прежней и основополагающей — идеей личности: «Социальность, социальность — или смерть! Вот девиз мой. Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность?» (XII, 69).

²⁵ Н. П. Огарев. Избр. произв., т. 2, стр. 455.

Итак, идея личности, заложенная в «Демоне», воспринималась наиболее передовыми современниками Лермонтова отнюдь не в плане «развенчивания» ее индивидуализма, бывшего вынужденным, объективно обусловленным одиночеством личности в переходную эпоху, когда «народ безмолвствует»; она воспринималась как утверждение законных прав и притязаний личности на свободу и независимость от цепей и пут пребывающего общественного устройства²⁶.

Идеи «развенчивания» индивидуализма свободолюбивой, мятежно-протестующей личности мы не найдем не только у Белинского, но и у Герцена. Здесь небезынтересно отметить, что даже Герцен в какой-то момент готов был примириться с жизнью в сфере отвлеченной науки. Возвратившись в 1839 г. в Москву из первой ссылки, столкнувшись с Белинским и его тогдашними адептами по «примирению с действительностью», Герцен вскоре уехал в деревню, где решил серьезно заняться изучением истории философии, начиная с античности, кончая Гегелем. И вот в эту-то пору он едва не поддался, по его собственному признанию, искушению найти конечный смысл своих исканий в бескрайнем океане науки, как наиболее верном прибежище от зловеще жестокой действительности. Но ему, как и Белинскому, в значительной мере сама действительность помешала в этом намерении. Не успел Герцен прийти в себя от первой ссылки (как он говорил, «от первой контузии»), на него обрушилась вторая. Вот как писал Герцен Огареву о пользе своей «контузии № 2» в письме от 2 марта 1841 г.: «Я было затерялся... в сфере мышления, а теперь снова стал действующим и живым до костей; самая злоба моя восстановила меня во всей практической доблести... И ни малейшей апатии от удара (который неизмеримо силен и только самой безвыходностью дает выход...)»²⁷. Концовка здесь особенно заставляет вспомнить финальное поражение Демона с его «безвыходностью» и его внутренний смысл²⁸.

²⁶ Разумеется, индивидуализм индивидуализму рознь. Речь идет об индивидуализме, порождаемом бескомпромиссным неприятием существующего мира из-за его несоответствия высоким идеалам личности, не находящей опоры вне себя, а не об узком эгонистическом индивидуализме, прекрасно уживающемся с любой действительностью, воюющем не с нею, а с себе подобными за место «под солнцем».

²⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. XXII, стр. 103—104.

²⁸ Ср. аналогичное высказывание Герцена в другом письме Огареву (20.II 1841 г.): «...я могу быть побежден, но не покорюсь и думаю, что тут гордость уместнее резигнации» (там же, стр. 100).

Днем раньше Герцен сообщал Н. Х. Кетчеру о своем новом сближении с Белинским после его отказа от «примирения». «В каком забавном положении теперь его защитники, — писал Герцен, — á la Katkoff, когда он сам со мною заодно против того, что они именно защищали. — Да и твое баронство не было изъято влияния нелепого примирения с действительностью»²⁹. О себе же Герцен заявляет здесь: «Я нахожу одно примирение — полнейшую вражду... Много мечтаний утратились, я не жалею об них, это последние лепестки венчика, в период плодотворения они должны спастись. Истина не в них, а в плоде... Скорбь родов несколько не похожа на скорбь агонии. А умирают и родами...»³⁰. Что же касается «защитников» былых заблуждений Белинского, Герцен спустя некоторое время бичевал их в цикле статей «Дилетантизм в науке» (1842—1843). «Им казалось, — писал он, — что личность — дурная привычка, от которой пора отстать; они проповедовали примирение со всей темной стороной современной жизни...»³¹.

Не развенчивание индивидуализма было главным и для Герцена в начале 40-х годов, а преодоление и «разоблачение» примирительных тенденций, утверждение духовной независимости личности, ее права на активное противостояние «неразумной действительности», существу, даже если это сущее и освящено авторитетами не только «великих мира сего» и «провидения», но и именем науки, оторванной от жизни и личности. «Философия не овладела еще идеей индивидуума, она холодна еще к нему»³², — писал Герцен Огареву 20 февраля 1841 г. Одной из задач «Дилетантизма в науке» Герцен считал философскую «реабилитацию» прав суверенной человеческой личности. «Забывтая в науке личность, — писал он в 4-й статье этого цикла, — потребовала своих прав, потребовала жизни, трепещущей страстями и удовлетворяющейся одним творчеством, свободным деянием. После отрицания, совершенного в сфере мышления, она захотела отрицаний в других сферах; необходимость личности обличилась»³³. Эти слова — тоже своеобразный социально-философский комментарий к поэме Лермонтова.

²⁹ Там же, стр. 101.

³⁰ Там же, стр. 101—102.

³¹ А. И. Герцен. Собр. соч., т. III, стр. 77.

³² А. И. Герцен. Собр. соч., т. XXII, стр. 100.

³³ А. И. Герцен. Собр. соч., т. III, стр. 74—75.

Проблема осознания личностью своей судьбы и прав, внутреннего освобождения от навязанных чужой волей и принятых на веру истин перерастала в проблему осмысленного действия, направленного на очеловечивание бесчеловечной действительности. Недаром бессмертный «царь познания и свободы» Демон не удовлетворяется одним лишь знанием; для этого он слишком личностен и человечен по своим устремлениям; наряду с приобщением ко всеобщему ему необходима и полнота личной индивидуальной жизни, в чем одно из его отличий, скажем, от Люцифера Байрона. Герцен утверждал, что «деяние отвлеченного разума — мышление, уничтожающее личность; человек бесконечен в нем, но теряет себя; он вечен в мысли, но он — не он». И только, заключает Герцен, «в разумном нравственно-свободном и страстно энергическом деянии человек достигает действительности своей личности и увековечивает себя в мире событий. В таком деянии человек вечен во временности, бесконечен в конечности, представитель рода и самого себя»³⁴. Глубокая мысль, помогающая понять, почему бессмертный и «бесконечный» Демон так стремился из холодного царства космической всеобщности к конечной «неполной радости земной»! По словам Герцена, «живая целость состоит не из всеобщего, снявшего частное, но из всеобщего и частного, взаимно друг в друга стремящихся...»³⁵. И именно поэтому «человек призван не в одну логику — а еще в мир социально-исторический... он должен действовать в своем месте, в своем времени — в этом его всемирное призвание...»³⁶.

В своей поэме Лермонтов отразил важнейшие особенности последекабристской эпохи, в том числе ее вынужденную внешнюю бездейственность при напряженной внутренней, духовной деятельности, подготовившей идейно-теоретически новый взрыв ожесточенной общественной борьбы в последующую эпоху 50—60-х годов. Страстное стремление слить воедино мысль и действие — явление, наихарактернейшее для лермонтовской эпохи.

Даже в пору своего «примирения» с действительностью Белинский не переставал тосковать по активной деятельности.

³⁴ Там же, стр. 71. Здесь Герцен вплотную подходит к пониманию личностно-родовой сущности общественного человека, о которой писал К. Маркс в 1844 г.

³⁵ Там же, стр. 75.

³⁶ Там же, стр. 76.

В 1838 г. он писал М. А. Бакунину: «У меня надежда на выход не в *мысли* (исключительно), а в жизни, как в, большем или меньшем участии в действительности, не созерцательно, а деятельно» (XI, 317)³⁷.

И Белинский, и Герцен в самом начале 40-х годов подвергли разносторонней критике слабые стороны философии Гегеля, в том числе и ее созерцательность. «Гегель, раскрывая области духа, — писал Герцен, — говорит о искусстве, науке и забывает практическую деятельность, вплетенную во все события истории»³⁸. Герцену принадлежит мысль о том, что, возможно, именно русским суждена великая миссия синтеза мысли и действия, научной теории и практической борьбы: «...может, тут раскроется великое призвание бросить нашу северную гривну в хранилищницу человеческого разума; может, мы, мало жившие в былом, явимся представителями действительного единства науки и жизни, слова и дела»³⁹.

Своим «Демоном», как и всем творчеством, Лермонтов предсказывал вырастающую из самой жизни необходимость и неизбежность синтеза непримиримой революционной мысли со столь же непримиримым и решительным действием. Сокровеннейшее лермонтовское «мне нужно действовать» — это голос его эпохи. Мятежное отрицание лермонтовского Демона содержало в себе огромный разрушающе-созидательный потенциал. Именно так воспринимали поэму Лермонтова его лучшие современники, и это восприятие укреплялось по мере созревания сил протеста и борьбы в недрах самого общества. В 1845 г. Белинский в одной из статей о Пушкине еще раз сопоставил пушкинского демона с Демоном лермонтовским. И в последнем он особенно подчеркнул слиянность отрицания и утверждения, разрушения во имя созидания: «Это уже демон совсем другого рода: отрицать все для одного отрицания и существующее стараться представлять несуществующим — для него было бы слишком пошлым занятием... он отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он

³⁷ Эти же мотивы мы находим в переписке Н. В. Станкевича. В письме от 18 мая 1833 г. к Я. М. Неверову он писал: «Душа просит воли, ум — пищи, любовь — предмета, жизнь — деятельности» («Переписка Н. В. Станкевича». М., 1914, стр. 218). Ср. в письме от 13 октября 1835 г. к тому же адресату: «Потребность гражданской деятельности начинает сильно тревожить меня (там же, стр. 332).

³⁸ А. И. Герцен. Собр. соч., т. III, стр. 73.

³⁹ Там же.

наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага» (VII, 555).

Как бы возражая тем критикам, которые будут утверждать, что отрицание лермонтовского Демона лишено созидательного, положительного начала и что источником его воли к разрушению является индивидуалистический произвол, Белинский писал: «Если б он, этот демон отрицания, не признавал сам истины, как истины, что противопоставил бы он ей? во имя чего стал бы он отрицать ее существование? Но он тем и страшен, тем и могущ, что едва родит в вас сомнение в том, что доселе считали вы непреложною истиною, как уже кажется вам издалика идеал новой истины... Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения...» (VII, 555).

Здесь Белинский затрагивает еще одну важную сторону смысла образа Демона — общефилософскую значимость, которая, будучи накрепко связанной с его социально-историческим содержанием, представляет не меньший самостоятельный интерес. Но, прежде чем обратиться к этой стороне поэмы, следует сказать еще хотя бы несколько слов об отражении в ней социальной психологии и настроений, вопросов и проблем, характерных для эпохи 30—40-х годов XIX в. Романтико-символическая, социально-философская поэма Лермонтова в этом смысле явилась поистине неисчерпаемой «поэтической энциклопедией» последекабристской, следепушкинской эпохи. Поэтому в дополнение к сказанному ограничусь еще несколькими замечаниями и наблюдениями.

Есть, очевидно, некоторые основания усматривать в изображении изгнанничества Демона после его бунта против бога косвенное отражение судьбы декабристов. А. В. Луначарский писал: «Декабрьское восстание и его бунт, подчас представлявшиеся Лермонтову... чем-то демоническим, аналогичным с бунтом дьявола против бога, в то же время привлекали и его громадные симпатии»⁴⁰. Но было бы ошибочным сводить общественно-историческое содержание «Демона» именно к этой «аллюзии»: оно, как мы видели, неизмеримо шире, богаче по своей конкретно-исторической проблематике.

⁴⁰ А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8 томах, т. 1, М., 1963, стр. 92. Ср.: «Запечатленная в образе Демона трагедия одинокого бытия явилась своего рода откликом на трагедию декабризма и выражением раздумий о ее причинах» (А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». «Русская литература», 1960, № 4, стр. 115).

Промежуточность положения Демона между «небом» и «землей» по-своему отражала промежуточность положения в эту пору передовых представителей русского общества между властью и народом. Интереснейшие мысли в этом плане развивал еще один современник Лермонтова, соратник Герцена и Белинского — Огарев. Характеризуя последекабристский период и его деятелей, он отмечал трагизм, промежуточность, а подчас и «преступность» их положения: «Нельзя было вырваться из собственного преступного положения, нельзя было последовать внутреннему влечению и сблизиться с народом, еще противнее было бы примкнуть к правительству»⁴¹. В свете этого высказывания становится еще более очевидным вынужденный характер зла Демона, причиняемого людям; в эти «преступные» отношения к ним Демон поставлен верховной властью неба. Развивая мысль о судьбе своего поколения, Огарев прямо говорит о Лермонтове, и в частности о его «Демоне»: «Напряженная трагичность этого положения требовала сильного голоса в литературе... Ее выразил Лермонтов. <...> В юности идеал ему является в образе Демона; мужая, поэт все больше и больше хочет свести его на действительную почву...»⁴².

Однако образ Демона нельзя целиком свести к романтическому эквиваленту реалистических образов «лишнего человека». В его непримиримом, бунтарском отрицании существующего миропорядка, который он пока бессилён был изменить, таился заряд революционного мятежа. Подводя итог первой героической схватке «России молодой» с деспотизмом самовластья, схватке, окончившейся поражением, образ Демона предвещал собою эпоху будущих, еще более ожесточенных и решительных битв. Он символизировал начало величайшего и необратимого процесса — пробуждения самосознания и в русском обществе и в народе. О революционной сущности этого процесса можно сказать словами В. И. Ленина: «Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб». И напротив: «Раб, сознающий свое рабское положение и борющийся против него, есть революционер»⁴³.

⁴¹ Н. П. Огарев. Избр. произв., т. 2, стр. 484.

⁴² Там же, стр. 484—485.

⁴³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 40.

3. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПОЭМЫ «ДЕМОН»

Поэзия Лермонтова необычайно диалектична, и особенно это относится к поэме «Демон», к ее главному герою. Любопытно в этом плане взглянуть еще раз на демонические образы Пушкина и Лермонтова. Образ демона из одноименного стихотворения Пушкина, отрицавшего, по мысли Белинского, для отрицания, без утверждения и принятия чего бы то ни было в мире, получил свое продолжение и значительное видоизменение в образе пушкинского демона из стихотворения «Ангел». Встретивший на своем пути «ангела нежного» пушкинский «мрачный и мятежный» демон впервые почувствовал возможность примирения с отрицаемым им миром. Если первый демон Пушкина «ничего во всей природе благословить... не хотел», то второй уже находит в отрицаемом им мире и нечто положительное в лице ангела с его чистотой, добротой и красотой. И этот второй демон в большей мере «пушкинский», чем первый. Он выражал главное в отношении поэта к миру: его стремление открыть и утвердить в нем, при всем его несовершенстве, малейшие проявления подлинно прекрасного и человеческого.

То, что у Пушкина разделено годами и представлено как два различных, почти противоположных образа, у Лермонтова слито в одном герое его центральной поэмы. Лермонтовский Демон проходит в ней обе стадии: от абсолютного отрицания к утверждению положительных ценностей «любви, добра и красоты», олицетворением которых явилась для него Тамара, как для пушкинского демона — ангел. Но Демон Лермонтова, в отличие от пушкинских демонов, вступает в той же поэме в третий этап развития, придя вновь к непримиримому отрицанию всего «божьего мира». Однако эта третья ступень не простое повторение первой; это подлинно диалектическое отрицание, «снявшее», вобравшее в себя существенные моменты и первой, и второй ступени; это отрицание, которому уже знакома жажда утверждения, но утверждения, включающего последовательное отрицание. Двум демоническим ипостасям Пушкина, взятым в их отдельности и статике, противостоит необыкновенно динамичный, «текущий» образ лермонтовского Демона, жизнь которого представляет собою ряд взаимосвязанных и взаимоисключающих этапов, развивающихся в полном соответствии с диалектикой жизни

как «отрицание отрицания». На третьем этапе своей духовной эволюции Демон отрицает не только зло «божьего мира», но и его добро, его рай, земную и небесную гармонию, поскольку все эти блага оплачиваются ценой рабской покорности воле бога и законам его мира. Он выступает против пассивного добра, основанного на «покорности незнания», на безусловном смирении и подчиненности небесных и «земных рабов» единой непогрешимой «святой воле».

Столкновение Демона в финале поэмы с Ангелом — это борьба не только за душу Тамары, но и с насильственно навязываемым «добром» бога. Ангел здесь, как и у Пушкина, чист, нежен, добр, он самоотвержен и бескорыстен в «спасении» Тамары. Но на первый план в нем выступает у Лермонтова другое: он исполнитель воли бога, его слуга, не свободный в своих стремлениях и целях, бездумно и беспрекословно вершащий его «правый суд», в справедливость которого он слепо верует. Победа Ангела есть победа раба, отстаивающего интересы и цели своего господина. Поражение Демона — поражение свободного существа, оставшегося непокоренным и несмирившимся «царем познания и свободы». Отрицая зло небесного и земного мира, Демон гордо отказывается видеть в нем благо, т. е. расценивать его как средство приобщения по воле бога к добру, как необходимую плату за спасение⁴⁴. А ведь именно в качестве такой платы за спасение Тамары выступают в финале поэмы земные «оковы зла», которые служили для нее средством испытаний, ценой которых она могла купить будущее райское блаженство, присвоив к ним раскаяние и смирение. «Но час суда теперь настал, — говорит Ангел, — И благо божие решенье! Дни испытания прошли; С одеждой брэнною земли Оковы зла с нее ниспали» (IV, 215).

Демон, как впоследствии Иван Карамазов, не приемлет гармонии, покупаемой такой ценой. Он гордо предпочитает

⁴⁴ Здесь следует отметить переключку «Демона» со стихами из «Сашки»: «Я совсем не моралист, — Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу» (IV, 71). Думается, нет необходимости возводить эти строки к философии Шеллинга, как это делал Б. Эйхенбаум. Они вытекают из собственных социально-философских раздумий поэта, из богоборческого пафоса его творчества, в котором Лермонтов сближался не с Шеллингом, а прежде всего с Байроном. Демон, как и Люцифер английского поэта, из тех, кто, «глядя всемогущему Тирану в предвечный лик, держит утверждать, Что зло его не есть добро» (Байрон. Избр. произв. М., 1953, стр. 374).

райскому блаженству, основанному на рабском повиновении, ад своих свободно избранных страданий. Дисгармония сомнений, отрицания и борьбы Демона выше гармонии рабской покорности и слепой веры Ангела. «Гармоническому» рабству, утешительным иллюзиям герой поэмы, как и автор, предпочитает пусть самую горькую, но истину, трезвое знание, к каким бы безрадостным выводам оно ни вело⁴⁵. Познание для Демона — прежде всего путь к свободе. Но процесс познания, в целом неизмеримо обогащающий личность, сопряжен и с неизбежными потерями, с разрушением первичной гармонии неведения. Поэт счел нужным особо подчеркнуть, что до «падения» Демон был не просто ангел, а херувим. Согласно христианской мифологии, херувимы олицетворяли собою знание, в отличие от серафимов, уделом которых была любовь. Не случайно в начале поэмы о Демоне говорится как о «познавца жадном» херувиме. Неумная жажда знания и погубила этого херувима, явилась первичным источником его несогласия с богом и бунта против него. В философском плане бунт Демона, его изгнание из рая и осуждение на одиночество отражают одну из важных коллизий познающего человеческого духа на определенной стадии его развития. Судьба Демона по-своему выражает «распадение» человека с природой и обществом в результате осознания себя личностью, выделения себя из окружающего мира в процессе познания и самопознания. Рай Демона — это «детство» человеческого сознания, еще не столкнувшегося с антиномиями действительности и потому не знавшего диссонансов. Дисгармоничность сознания зрелого Демона — отражение дисгармонии самой действительности.

Зрелый Демон Лермонтова воплощает могущество свободной человеческой мысли, бесстрашно и безжалостно сдерживающей все покровы с явлений действительности, уничтожающей все иллюзии, разрушающей шаткую гармонию неведения. Как Прометей, несет Демон людям свет знания. Но Демон — Прометей новой всемирно-исторической эпохи в ее конкретно-национальном проявлении⁴⁶. Беспощадный свет его

⁴⁵ Ср. высказывание Белинского в письме к Боткину от 5 сентября 1840 г.: «...я хочу прямо смотреть в глаза всякому страху и ничего не гнать от себя, но ко всему подходить» (XI, 553).

⁴⁶ Белинский писал: «Борьба идеи с авторитетом не кончилась с Прометеем: она не раз возобновлялась и даже едва ли решена и теперь» (V, 323).

знания, обнажающий сущность явлений, лишает людей покоя и надежд, ставит их один на один с «леденящими душу вопросами», на которые нет готовых и тем более утешительных ответов. Обогащая людей знанием истины, Демон тут же лишает блаженства неведения, порождает в их душах сомнения, тревогу, мятежные мысли и чувства, толкает их к борьбе и, как правило, к гибели. Именно поэтому Демон — «тот, кого никто не любит», а совсем не потому, что он «индивидуалист», презирающий землю и небо, как полагают некоторые исследователи. Об этом достаточно ясно говорит и сам Демон: «Я тот, чей взор надежду губит; Я тот, кого никто не любит; Я бич рабов моих земных, Я царь познания и свободы...»

Герцен в «Дилетантизме в науке», рассматривая процесс приобщения личности к познанию, возможно, не без мысли о философском аспекте конфликта между Тamarой и Демоном, образно уподобляет это познание вампиру, духу, «которого нельзя прогнать никаким заклинанием, потому что человек вызвал его из собственной груди и ему некуда скрыться... Вопросы страшные безотходны... и тянут куда-то вглубь, и сил нет противостоять чарующей силе... Змея мечет банк... все заповедные мечты, святые, нежные упования, Олимп и Аид, надежда на будущее, доверие настоящему — все последовательно является на карте, и она, медленно вскрывая, без улыбки, без иронии... повторяет холодными устами: «убита»... Горе тому, кто не доигрался до последней талии, кто остановился на проигрыше: или он падет под тяжестью мучительного сомнения... или примет проигрыш за выигрыш и самодовольно примирится со своим увечьем»⁴⁷. Душа Тamarы остановилась на полпути — и пала «под тяжестью мучительных сомнений», изменив самой себе и Демону, своему «взыскающему» разуму. Символика гибели Тamarы необыкновенно многогранна. Освещение одной из ее граней мы находим у того же Герцена. Процесс «погубления» непосредственной личности в глубоком знании, отмечал он, «есть процесс становления в сознательную, свободно разумную личность. <...> Умереть в естественной непосредственности значит воскреснуть в духе, а не погибнуть в бесконечном ничто. Это победа над собою возможна и действительна, когда есть борьба; рост духа труден, как рост тела. То делается нашим, что выстрадано...»⁴⁸.

⁴⁷ А. И. Герцен. Собр. соч., т. III, стр. 68.

⁴⁸ Там же, стр. 66—67.

Демон в познании-борьбе поставил на карту все, «доигравшись до последней талии», и сохранил свою индивидуальность, свою нравственную свободу, волю к борьбе, хотя он по-прежнему трагически далек от победы. Тамару же сломали трудности «роста духа»; от покорности неведения они привели ее к «разумной», «умудренной» страданиями покорности богу, его законам. В известном смысле Демон и Тамара олицетворяют стремление человека к единству мысли и чувства, их трагический разрыв на определенном этапе развития человеческого сознания и общества. Антиномия мысли и чувства становится особенно мучительной в эпоху вынужденного бездействия.

В отличие от Тамары, Демон отстаивал независимость своей личности, но в итоге он остается «один, как прежде», во всей вселенной. Об одиночестве Демона, об исторической и социальной природе его индивидуализма я говорил достаточно подробно. Какова же философско-гносеологическая основа этого одиночества?

Человек, осознавший себя личностью, особым, неповторимым миром, поначалу неизбежно противопоставляет себя всему окружающему — миру природы и общества. В процессе познания и самопознания перед человеческим «я» возникает дилемма: или последовательное противопоставление миру своей «особности», своей свободы, отказ от подчинения всепоглощающему «общему», разрыв с ним во имя самоутверждения — и в итоге полное отчуждение от всего сущего, дисгармония с ним, одиночество; или — в поисках гармонии с миром — полное слияние с ним, как малой его частицы, растворение в нем, подчинение всем его законам, приятие его таким, каков он есть, во всем его несовершенстве, отказ от своей воли, своего «я», т. е. в конечном счете — полное самоотчуждение. Таким образом, развивающееся человеческое сознание останавливается между Сциллой отчуждения и Харибдой самоотчуждения. В первом случае обретается ничем не ограниченная свобода и независимость личности, но зато ценою абсолютного одиночества; во втором — достигается как будто гармоническая слиянность с целым миром, но ценою полного отказа от своей свободы и от своего «я». И тот и другой путь одинаково трагичен и губелен для человека.

Поначалу Демон избрал себе первый, на котором абсолютная свобода от внешнего мира, замкнутость в своем «я» ведет к такому же абсолютному одиночеству. Но даже для

бессмертного и гордого духа разъединенность с миром становится все более непереносимой⁴⁹. Встреча с Тamarой показала ему долгожданным выходом из тягостного 'самозаклучения в собственном «я» при полном его сохранении. Любовь, действительно, есть первый шаг в приобщении личности к миру без утраты ее индивидуальности. Растворяясь, «исчезая» в любимом существе, личность в нем же как бы заново обретает свое «я», только неизмеримо более обогащенное и просветленное. В этом чувстве осуществляется прообраз гармонического сочетания человеческой зависимости и свободы, поскольку зависимость влюбленных друг от друга добровольная, свободная, отвечающая самым сильным, самым идеальным их побуждениям и желаниям. В равной мере оказываются «снятыми» в любви и отчуждение и самоотчуждение личности. Мы видели, насколько человечнее стал в любви Демон, насколько полнее стала его жизнь; насколько одухотвореннее, богаче мятежной мыслью и страстью стала человеческая красота Тamarы. Но, как говорилось, любовь не может решить всех проблем личности в ее взаимоотношении с миром. В дисгармоническом мире любовная гармония непрочна и недолговечна, если она покоится на той же тенденции отгораживания от мира. И Демон вновь оказывается в состоянии войны с этим миром.

Герой лермонтовской поэмы воплощает в себе необъятные силы и возможности человеческого духа, позволяющие ему соперничать с богом и стремиться к «сотворению» мира по своим идеалам. Но вместе с тем Демон — символично-философское олицетворение противоречивого сочетания и борьбы в человеке этих бесконечных духовно-творческих возможностей с конечностью и «бренностью» его телесной,

⁴⁹ Проблема неограниченной свободы и неизбежно сопутствующей ей разъединенности с миром, отчужденности от всего в нем, а следовательно, и от страстей и пристрастий, от чувств, от полноты жизни, занимает у Лермонтова большое место на протяжении всего его творчества. В стихотворении «Волны и люди» (1830—1831) читаем: «Волнам их воля и холод дороже Знойных полудня лучей...» (I, 284); в «Тучах» (1840) «чуждые страданиям» тучки лишены и страстей («чужды вам страсти»), они «вечно свободные», но зато и «вечно холодные». Вадим из одноименного романа уносится в своих мечтах «в вечность», ему снится наяву, как Демону, «давно желанное блаженство: свобода; он был дух, отчужденный от всего живущего, дух всемогущий...» (VI, 28) и т. д. В «Демоне» этот мотив получает концентрированное выражение в отрывке из монолога героя «На воздушном океане» (IV, 193—194).

«преходящей» оболочки. С одной стороны, Демон презрительно отзывается о мгновенности всего человеческого, о недолговечности на земле красоты, любви и счастья. Но с другой, он не может удовлетвориться и бесплотной духовностью, бесконечностью существования в сфере «чистого духа», завидуя «неполной радости земной». Одновременное противоречивое тяготение Демона к духовному («небесному») и чувственному («земному»), мысли и чувству, бесконечному и конечному обуславливает особый философский смысл образа Демона, отражающий сложную природу человеческой личности. Все эти конфликты, в которые оказывается втянутым развивающееся человеческое сознание при столкновении с действительностью, в свою очередь, включены в поэме в коллизии «генерализующего» философско-эстетического плана: между объективным и субъективным, сущим и желаемым, необходимостью и свободой. Поэтому при истолковании содержания поэмы, особенно ее финала, важно учитывать, что в ней не сводится все к частному (перед лицом вечности) результату отдельного столкновения человеческого духа, свободного человеческого сознания с враждебным ему бесчеловечным миром. В этом конфликте огромное и очень конкретное социально-историческое содержание. Но не менее важно в поэме обобщенно-поэтическое отображение бесконечного в своем поступательном движении процесса борьбы человеческого духа, сознания с противостоящей ему действительностью, неистребимой человеческой воли к этой борьбе при всем трагизме ее отдельных, «преходящих» моментов и этапов.

Образ Демона с одинаковой глубиной отражает в себе «конечное» и «бесконечное» в развитии человеческого сознания и тесно связанных с ним деяний. Ф. Энгельс в свое время писал: «...человеческое мышление столь же суверенно, как несуверенно, и его способность познания столь же неограниченна, как ограничена. Суверенно и неограниченно по своей природе, призванию, возможности, исторической конечной цели; несуверенно и ограничено по отдельному осуществлению, по данной в то или иное время действительности»⁵⁰.

В поэме Лермонтова действительность «божьего мира» не просто отрицается Демоном, она служит для него прежде всего предметом жадного познания как «объективной данно-

⁵⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, стр. 88.

сти», которую можно принимать или не принимать, но нельзя игнорировать. Столкновение Демона с богом и его действительностью — это столкновение свободной воли с объективной необходимостью.

В ходе развития сюжета поэмы происходит, как говорилось, не прямая, а художественно-образная и тем более убедительная переоценка ценностей, связанных не только с миром бога, но и с миром Демона. Вторжение бога в отношения Демона и Тамары, помешавшее возрождению Демона, лишний раз с очевидностью убеждало в бесчеловечности законов «божьего мира». В то же время крушение попытки Демона обрести гармонию и счастье путем обособления от этого мира, презрительно-гордого «невмешательства» в его дела свидетельствовало о невозможности произвольного, романтико-волюнтаристского разрыва связей с существующей действительностью. Реальная свобода в несвободном мире заключается не в созерцательном, а действенном его отрицании. Познание неизбежности и необходимости последовательно непримиримой борьбы есть высшая форма свободы в рамках несвободного миропорядка. Единственно возможной в этом неустроенном мире формой «гармонии» является борьба (только «в бурях есть покой!»). К такому выводу подводит логика развития образов и сюжета поэмы Лермонтова, логика его художественной мысли. Изображая конфликт Демона с миром сущего, поэт, сочувствуя своему герою, отнюдь не сливается с ним. Всем содержанием своей поэмы он утверждает: должен измениться не только мир, но в чем-то и герой. В результате прокламируемой поэтом борьбы за «жизнь иную», являющейся высшим смыслом бытия, мир, универсум должен стать человеческим, а человек — мирообъемлющим, подлинно универсальным, родовым существом.

Здесь мы подходим к важнейшей особенности философского содержания поэмы «Демон». Философия Лермонтова-поэта сугубо эстетична не только по форме, но и по своему содержанию. Философичность поэмы обусловлена не постановкой каких-то отвлеченных философских проблем, не художественной иллюстрацией тех или иных философских идей и концепций; она самобытно вытекает из художественного содержания поэмы, из специфического художественного предмета отображения в ней.

Личность и личностно-родовая значимость явлений природы и общества в центре внимания поэмы Лермонтова не

только потому, что он был сыном своего времени, когда идеи личности, ее свободы находились в средоточии социально-политической борьбы, но и потому, что они суть главный и специфический предмет его художественного познания и отображения. Для Лермонтова, как для поэта, художника до мозга костей, целостное, духовно-личностное восприятие и отображение сущего в соотношении с желаемым было и собственным искусством, и философией, и политикой одновременно. У него эти сферы неразрывно слиты в одно целое. Именно поэтому в его творчестве нет противоречий между социально-политическими симпатиями, пристрастиями и художественной правдой, эстетическими идеалами, противоречий, которые так нередки у многих великих художников слова.

Пристальным вниманием к «жгучим проблемам личности», видоизменяющимся с десятилетиями и веками, но не перестающим жить и развиваться, Лермонтов перекликается со своими потомками через головы философов, политиков и эпох. Демон Лермонтова — это художественное воплощение типических черт духовного облика и исканий лучших современников поэта, и в то же время это конкретно-личностное воплощение глубинной сущности человеческого духа, человеческого рода, находящегося в процессе бесконечного познания мира, овладения его законами с целью пересоздания его по высшим человеческим идеалам «любви, добра и красоты».

Образ Демона представляет собою колоссальное художественное обобщение мирового значения прежде всего потому, что он необыкновенно полно и органично впитал в себя как индивидуально-видовое, так и родовое человеческое содержание. Отсюда его многогранность, неисчерпаемость, удивительная человечность при всей надчеловеческой мощи, противоречивость и цельность, фантастичность и достоверность, психологическая конкретность, «характерность» и необъятно широкая символичность, социально-историческая детерминированность и романтико-философская обобщенность.

Человеческая, личностно-родовая сущность образа Демона и обуславливает особой, эстетический характер его философского содержания.

Для Демона, как и для автора, важна не сама по себе истина в ее всеобщности, а ее особый человеческий коэффициент, связь истины с добром и красотой как важнейшими человеческими ценностями. Демон неустанно стремится к обретению истины-справедливости, истины-красоты. Об

этой особой эстетической природе философичности содержания произведений великих поэтов, подобных Лермонтову, хорошо сказал А. А. Фет: «Все эти гении глубокого ясновидения подступали к истине не со стороны науки, не со стороны анализа, а со стороны красоты, со стороны гармонии»⁵¹.

И общефилософская проблема необходимости и свободы выступает в поэме Лермонтова преимущественно в эстетическом плане как антиномия сущего и желаемого. При этом действительность и мечта, реальное и идеальное, отрицание и утверждение, разрушение и созидание в «Демоне» не механически противопоставляются по принципу «или-или», а диалектически сопрягаются как неразрывное единство противоположностей.

В ранних романтических произведениях Лермонтов безоговорочно отрицал противостоящую герою правду действительности, утверждая идеальную правду героя. В «Демоне» он в значительной мере уравнивает в правах враждующие стороны, хотя его симпатии и остаются на стороне бунтующего мятежного сознания. За отрицаемой Демонном действительностью сохраняется значение непреложности сущего, реально данного мира, силы, до конца себя далеко не исчерпавшей, имеющей какой-то свой смысл. Но по-прежнему лермонтовский герой верен «своей» правде, хотя она нередко и сокрушается правдой сущего, правдой объективной необходимости.

Признание Лермонтовым в поэме «Демон» могучей власти действительности и в то же время бесстрашное ее отрицание было отмечено еще Белинским, который усматривал в герою поэмы и «презрение рока и предчувствие его неизбежности» (XII, 85). Эту мысль развивает и конкретизирует глубокое наблюдение Д. Е. Максимова о том, что в «поэме присутствуют обе правды — Демона и «неба»⁵². Из этого наблюдения со всей очевидностью вытекает необходимость следующего шага на пути к постижению многогранного идейно-художественного содержания поэмы — уяснения конкретной динамики образа Демона, его противоречивой, но глубоко последовательной эволюции. Однако, как я отмечал, динамика образа Демона, его правды не может быть понята вне конкретной системы художественных образов поэмы, и в первую очередь вне связи с правдой Тамары. Главное различие — в

⁵¹ А. А. Фет. Два письма о значении древних языков. В сб.: «Русские писатели о литературе», т. I, М., 1939, стр. 440.

⁵² Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова, стр. 85.

итогах развития этих двух правд. Эволюция и Демона, и Тамары во многом совпадает. И в том, и другом случае она как бы идет по триаде Гегеля: тезис—антитезис—синтез. Коренное же отличие в развитии Демона и Тамары заключено в конечной ступени этой триады, в характере и содержании «синтеза» взаимоисключающих начальных стадий духовного развития героев. Путь Тамары наиболее полно совпадает по своему конкретному содержанию с истолкованием триады самим Гегелем, который, как известно, считал, что синтез утверждения и отрицания представляет собою диалектическое их снятие путем примирения противоборствующих начал. Именно такова эволюция Тамары: от гармонии неведения и притяжения мира («тезис») к познанию, мятежному отрицанию существующего миропорядка («антитезис»), завершающемуся полным примирением с ним, подчинением его («синтез»).

Совершенно иной характер имеет эволюция Демона. Синтез «тезиса» (первоначальной райской гармонии) и «антитезиса» (последующего бунтарства и отрицания правопорядка бога) представляет собою в данном случае не гармоническое примирение этих взаимоисключающих начал, а итоговое их «снятие» в идущей до конца непримиримой борьбе. Такое художественно-философское «преобразование» гегелевской триады, разумеется, нельзя рассматривать как преднамеренную полемику поэта со знаменитым философом его времени, хотя Лермонтов и был знаком с философией Гегеля (вспомним его споры с декабристом Лихаревым о Канте и Гегеле⁵³). Как я старался показать, лермонтовская художественно-философская диалектика борьбы выростала прежде всего на почве конкретно-исторической борьбы в сфере русского социально-политического движения, русской общественной мысли конца 30-х — начала 40-х годов. На примере духовной эволюции Белинского, Герцена и других передовых деятелей русского общества того времени можно видеть, насколько национально-самобытным и актуальным было социально-философское и художественно-эстетическое содержание поэмы Лермонтова «Демон».

Философско-эстетическая триада в поэме представлена наиболее развернуто и конкретно в ее первых двух ступенях как правда бога (правда сущего) и правда Демона (правда желаемого). Итоговая ступень триады, ее «синтез», не дается в законченном виде, она лишь намечается как перспектива.

⁵³ См.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 332.

Своей поэмой Лермонтов утверждал не готовую истину, а многотрудный, тернистый, но единственно возможный путь к ней, пролегающий через непримиримое столкновение этих двух правд. Только в их борьбе может родиться всеобъемлющая и полная правда — новая истина, новая действительность, в которой эти односторонние правды будут «сняты» в их высшем диалектическом единстве.

Обозначение этой перспективы ставит поэта в какой-то мере над обеими правдами. Как автор он не только не растворяется в правде «божьего мира», но и не сливается полностью со своим романтическим героем, в отличие от слиянности голосов автора и героя в его ранних романтических произведениях. Однако правда Демона несравненно ближе поэту, ибо она человечнее, исполнена тоски по высшим идеалам гармонии и совершенства, которые поэт никогда не считал призрачными, хотя они и не находили своего должного воплощения в реально существующей действительности. Пафос неустанной борьбы за высшее совершенство жизни получил многообразное выражение в творчестве Лермонтова. Так, уже в одном из ранних стихотворений, написанном еще в 1831 г., поэт говорил:

Когда б в покорности незнанья
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. (I, 222)

Глубоко диалектическое отношение к миру, включавшее в себя отрицание и утверждение в их неразрывном единстве, получило весьма многогранное отражение в образе Демона. Так, герой Лермонтова не все и не всегда безговорочно отрицает в существующем мире, допуская, на первый взгляд, известную непоследовательность. Он готов признать красоту и гармонию природы как части «божьего творенья». Но ему недостаточно только этой природной красоты, не одухотворенной сознанием; он жаждет высшей гармонии — духовно-личностной, в конечном счете человеческой. Здесь Демон выступает как истинный художник. Его идеал мироздания глубоко эстетичен. И в этом он также глубоко созвучен и близок автору. Грандиозная космическая борьба

Демона с богом, несмотря на всю свою астральность, имеет глубоко земной, человеческий характер, что с самого начала обуславливало непосредственную близость Демона к лирическому герою Лермонтова⁵⁴.

Уже в юношеские годы, в пору последовательно романтического отрицания действительности, Лермонтов не отрицал ее реальности, наличия в ней непреложной правды сущего, не позволяющей не считаться с ней. В письме к В. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. он так резюмировал свои раздумья: «Я ведь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь только сон; я очень сильно чувствую ее реальность... Я никогда не сумею отрешиться от нее в такой степени, чтобы добровольно презирать ее...» (VI, 705. Подлинник на французском). Вместе с тем Лермонтов никогда не подчинялся безусловно правде сущего, считая не менее законным элементом человеческой действительности правду желаемого, идеального.

Умение видеть относительность и вместе с тем несомненность отдельных правд, извлечь из их столкновения высшую правду развивающейся жизни с годами становится у Лермонтова все более глубоким и плодотворным принципом философско-эстетического освоения действительности.

Две непримиримые позиции, точки зрения сталкиваются в лице прозного царя Ивана Васильевича и удалого купца Калашникова. «До последнева» стоит за свою правду-честь, правду-справедливость Калашников. Вершит свою правду-возмездие Грозный, предавая лютой казни Калашникова за то, что тот не «по правилам» кулачного боя, преднамеренно («вольною волей») убил его любимого опричника Кирибеевича.

В известной мере прав «мечтатель молодой», поэт, презирающий погрязшую в прозе жизни суетную «толпу»; но по-своему права и «толпа», измятая «тяжелой пыткой» жестокой жизни, презирающая «надежды глупые первоначальных лет» поэта («Не верь себе», 1839)⁵⁵.

⁵⁴ Ср. например, в стихотворении «Кладбище» (1830): «Стократ велик, кто создал мир! велик...» И в то же время лирический герой раннего Лермонтова видит, что этот «пышный свет не для людей был сотворен» («Отрывок», 1830, I, 114).

⁵⁵ См. суждение об этом стихотворении Б. М. Эйхенбаума: «На стороне толпы, т. е. обыкновенных людей, своя, хотя и трагическая, правда...» (Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 96).

Необузданный в своих страстях полудикий горец Казбич, жестоко мстящий обидчику, вызывает у нас протест нарушением высокой «правды человечности». Но он прав как исполнитель неписаных законов и обычаев своего народа. «Конечно, по-ихнему... — говорит Максим Максимыч, — он был совершенно прав» (VI, 223).

Автор не спешит становиться всецело на сторону той или другой правды, хотя он еще более далек от их уравнивания. Устами повествователя в том же «Герое нашего времени» он говорит: «Меня поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить: не знаю, достойно порицания или похвалы это свойство ума...» (VI, 223). Печорин подчеркивает неадекватность истине односторонних «правд» о нем во мнениях окружающих: «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец!.. И то и другое будет ложно» (VI, 322). Автор прибавляет к этим оценкам еще и самооценку героя, оценку офицера-повествователя, тем самым характеризуя героя необыкновенно выпукло и «объективно».

Этот же своеобразный «объективный» метод (что не означает обязательно «реалистический»!) обрисовки и оценки героя применен и в «Демоне». Главный герой получает здесь свое отражение в разных сознаниях, каждое из которых несет в себе правду, схватывающую какую-то сторону многогранной сущности героя, но не исчерпывающую ее. В результате образ Демона подается удивительно стереоскопично, освещается одновременно и с разных сторон лучами несхожих правд: бога, Ангела, Тамары, «рабов земных» — людей, самого Демона, наконец, повествователя.

Лежащее в основе многообразных коллизий поэмы, более общих и более частных, антиномическое столкновение взаимоисключающих и неразрывно связанных правд и начал бытия («неба» и «земли», бога и Демона, природы и человека, чувства и мысли, действительности и сознания, сущего и желаемого и т. п.), осуществимость их высшего диалектического синтеза в действии, в борьбе — все это определяет не только различные стороны и уровни содержания поэмы как художественной концепции мира, но и ее метод и стиль, структурно-образное и жанровое своеобразие.

4. ПОЭМА «ДЕМОН» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ

Существеннейшей особенностью творческой индивидуальности Лермонтова является антиномичность его художественного мышления. Стремление к диалектическому сопряжению взаимоисключающих и неразрывно связанных между собою правд, истин, миров обуславливает необыкновенную глубину и неоднозначность его произведений как художественных моделей действительности.

Среди множества антиномий, которыми насыщено творчество Лермонтова, в качестве одной из главнейших выступает антиномия сущего и желаемого, реальной действительности и человеческих идеалов. В статье «Литературная позиция Лермонтова» Б. М. Эйхенбаум, рассматривая особенности лермонтовского творчества зрелой поры, пронизательно замечал, что «оно определяется позицией человека, ищущего выхода из противоречий окружающей действительности и своих собственных, порожденных этой же действительностью. В основе этой позиции — сознание власти действительности (прежде его-то именно и не было) и вместе с тем несогласие с ней, отрицание ее»⁵⁶. Это глубоко верное наблюдение, перекликающееся с мыслью Белинского о диалектической природе содержания «Демона» («презрение рока и предчувствие его неизбежности»), следует уточнить лишь в одном моменте: «сознание власти действительности» и вместе с тем «несогласие с ней, отрицание ее» было присуще Лермонтову не только в зрелую пору, хотя наиболее полное свое развитие эта тенденция, несомненно, получила именно в этот период. Власть сущего, реального мира поэт осознавал и раньше как силу, без учета которой нельзя думать о воплощении самой могучей мечты, самых заветных идеалов. И в юношеский период для него «жизнь поболее, чем сон» (I, 201). Примечательно, что уже в одном из самых своих романтических произведений ранней поры, в романе «Вадим», Лермонтов подчеркивает свое расхождение с героем как раз в этом плане: «...он не знал, что, слишком привязавшись к мечте, мы теряем существенность» (VI, 22).

В «Демоне» Лермонтова противоборство «существенности» и «мечты», сущего и желаемого достигает предельной

⁵⁶ Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 94.

силы, и вместе с тем поэт именно здесь с наибольшей глубиной показывает их нерасторжимость и взаимосвязь в едином целом, в динамике бытия, в сопряженности человека с миром.

Антиномичность философско-эстетического мышления Лермонтова, запечатленного в содержании «Демона», обусловила особую природу художественного метода и стиля поэмы, диалектический синтез в ее поэтике таких, на первый взгляд, взаимоисключающих и противоположных начал, как романтизм и реализм.

По вопросу о своеобразии художественного метода Лермонтова в поэме «Демон» у исследователей в настоящее время нет единства. Большинство из них определяют его как несомненный и последовательный романтизм. Однако немало лермонтоведов склонны видеть в поэме более или менее значительные реалистические тенденции и проявления. Наиболее настойчиво и последовательно эту точку зрения отстаивал С. Н. Дурылин. Он утверждал, что «Демон» «испытал реалистическое воздействие» во многих отношениях: «На всем протяжении очерков «Демона» заметно нарастание заботы о выработке более реальных форм изображения среды, окружающей его героев... и природы, среди которой они живут и действуют...»⁵⁷. С перенесением действия поэмы в зрелых редакциях на Кавказ, по мнению ученого, «обретает, наконец, реалистическую почву для своего старого романтического замысла». Он полагает, что, «как у подлинного реалиста, у Лермонтова пейзаж страны (Грузии. — Б. У.) создается не только природою, но и человеком». В частности, исследователь видит несомненный реализм в описании замка Гудала, поскольку поэт в нем «не просто дает верный архитектурный набросок богатого жилища в горах: он описывает замок феодала»⁵⁸ и т. д.

О чертах реализма в зрелых редакциях «Демона» писал И. Л. Андроников: «Романтическая поэма о любви небожителя к земной девушке приобрела черты подлинного реализма»⁵⁹. По мнению А. Н. Михайловой, общение поэта с кавказской природой, знакомство с жизнью кавказских народов, с их преданиями помогают «ему внести реалистические элементы в старый романтический замысел» (IV, 416). «Подлин-

⁵⁷ С. Н. Дурылин. На путях к реализму. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 226.

⁵⁸ Там же, стр. 227—228.

⁵⁹ Ираклий Андроников. Лермонтов. М., 1951, стр. 120.

но реалистическими» называет лермонтовские описания Кавказа в «Демоне» и Д. А. Гиреев. При этом он считает нужным уточнить, что «реалистическое изображение обстановки, в которой происходит действие, слагалось не только из описаний природы. Появился новый элемент, отсутствовавший раньше, — бытовые зарисовки». Вся I часть поэмы, полагает исследователь, «в основном построена на бытовом материале и дышит подлинным реализмом»⁶⁰. О «реалистическом плане» не только в изображении природы, но и портрете грузинской княжны, «с характерными для нее национальными и индивидуальными чертами»⁶¹, писал С. Ф. Елеонский. Наконец, Т. А. Иванова утверждает, что в первой же кавказской редакции поэмы Лермонтова «ранее абстрактный сюжет зайграл всеми красками жизни, обогащенный реалистическими чертами природы, быта и фольклора Кавказа...»⁶².

Подобным суждениям противостоит более традиционная точка зрения, относящая «Демона» целиком к романтизму. А. Докусов, например, считает все рассуждения об элементах и чертах реализма в «Демоне» уводящими в сторону от истины. «Даже такой, казалось бы, ясный вопрос, — замечает он, — как вопрос о романтическом стиле поэмы, запутывается неверными положениями о ее реалистическом характере...»⁶³.

Думается, уязвимы в ряде существенных моментов обе эти крайние и противоположные точки зрения на проблему метода в «Демоне». Если это и романтизм, то весьма необычный, требующий своего конкретного уяснения. Если в нем и наличествуют элементы и тенденции реализма, то и они должны быть поняты в органическом единстве всех «составляющих» метод поэмы. Главное в том, чтобы типологическое истолкование не подменяло и не вытесняло собою неповторимое своеобразие творческого метода Лермонтова, равно как и наоборот.

Романтизм и реализм всегда тяготели у Лермонтова друг к другу. Вступая в литературу в конце 20-х — начале 30-х годов, поэт имел перед собою два возможных пути — романтический и реалистический, в отличие от Пушкина, на глазах

⁶⁰ Д. А. Гиреев. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 82, 83.

⁶¹ С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. М., 1962, стр. 165.

⁶² Т. Иванова. Посмертная судьба поэта, стр. 135.

⁶³ А. Докусов. Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон», стр. 111.

и при основополагающем участии которого последовательно возникали сначала романтическое, потом реалистическое направления. Из двух открывавшихся перед ним путей юный Лермонтов отдавал предпочтение романтизму. И это объясняется как характером последекабристской действительности, порождавшей сосредоточенность на своем внутреннем мире, субъективное постижение мира внешнего, так и индивидуальными особенностями личности и биографии поэта, к которым прежде всего следует отнести жажду совершенства, страстное стремление к идеалам, к борьбе за их воплощение при невозможности прямого активного действия. Но даже и в раннюю пору творчества Лермонтову тесно в пределах одного романтизма. Его влечет к себе и второй путь. Реализм то и дело вторгается в его юношеские романтические произведения.

Последующее восхождение поэта к высотам подлинной художественности отмечено его постоянным стремлением использовать и развить завоевания того и другого способа отражения жизни. Это проявляется то в одновременной работе над романтическими и реалистическими произведениями, то в попытках слить воедино два метода в одном произведении. И если творческая эволюция Пушкина при всей ее сложности может быть уподоблена восходящей прямой, то развитие Лермонтова приближается к движению по спирали, включающему в себя неоднократные возвращения назад, к пройденному ранее, но каждый раз на новом, более высоком витке.

В несомненно романтическом «Вадиме» столь же несомненно не раз отмечавшиеся «выходы» юного автора в сферы реализма (вспомним важнейшую авторскую декларацию: «...слишком привязавшись к мечте, мы теряем существование»). В стихотворении «Дереву» (1830), утверждая романтическую мечту, юный поэт в то же время задает неожиданно «прагматический» вопрос: «Но как переменить, что *есть?*» (I, 135). Уже здесь проявляется «реалистическая» устремленность лермонтовского романтизма к вторжению в действительность, к активному преобразованию того, «что *есть?*». В «Демоне» эти тенденции получают свое наивысшее развитие. На примере анализа социально-исторического смысла поэмы мы видели, что лермонтовский романтизм не только не уводил автора и читателя от реальной жизни, а напротив, подводил к ней, к ее животрепещущим и актуальней-

шим политическим, социальным, нравственно-психологическим конфликтам и проблемам.

Образ главного героя поэмы Лермонтова, во многом сливающийся с автором, как это свойственно романтическим образам, все же далек от тождественности с ним⁶⁴. Авторское сознание в чем-то шире, диалектичнее сознания героя, и это обстоятельство в известной мере выводит поэму за пределы романтической «монологичности», приближая ее к многомерности и «полифоничности» реалистического отображения. Следует также учесть, что повышенная «субъективность» Демона отражала объективную закономерность эпохи, выдвигавшей на первый план проблемы личности и ее свободы. Наряду с романтическим отрицанием действительности, в поэме утверждается и власть ее законов. Так называемое внутреннее возмездие, которому подвергается герой, представляет собой результат воздействия на него той же действительности.

Отсутствие в поэме развернутых конкретно-исторических обстоятельств и характеров, обобщенно-символическое их изображение, некоторая неопределенность идеалов, незнание конкретных путей их достижения и вместе с тем провозглашение этих идеалов главной ценностью в конфликте между сущим и желаемым, повышенная субъективность, эмоциональность изображения, библейско-мифологическая основа сюжета, его фантастичность — все это обуславливает романтизм «Демона». Но каждый из названных здесь моментов имеет и другую сторону, обуславливающую его реалистические тенденции. Характеры героев, как мы видели, наполняются глубоким социально-психологическим содержанием, в сюжете фантастика переплетается с конкретно-бытовым, национально-историческим материалом, субъективность, исповедальность выражения внутреннего мира главного героя — с объективно-предметным изображением природы и земной человеческой жизни и т. д. Все это придает своеобразное реалистическое звучание романтизму лермонтовской поэмы.

Антиномическое столкновение и в то же время неразрывное единство в «Демоне» реализма и романтизма отражало по-своему столкновение и единство в сознании поэта «антимиров» сущего и желаемого. Метод и стиль поэмы Лермонтова так же внутренне динамичны, чужды статичной одно-

⁶⁴ См.: Т. А. Недосекина. Автор в поэме Лермонтова «Демон» (К творческой истории поэмы). В сб.: «Проблема автора в художественной литературе», вып. 1, Воронеж, 1967, стр. 24—39.

мерности, как подвижно и неоднозначно ее содержание. Это не застывший результат, а живой процесс, отражающийся на всех уровнях, во всех образно-структурных клеточках поэмы. Так, в известнейшей поэтической формуле — определении Демона как «царя познания и свободы» содержится не статическая характеристика свойств героя, а обозначено направление сложного процесса, который раскрывает не только сущность мироотношения героя, но и философское и эстетическое кредо самого поэта.

Неискоренная страсть Лермонтова к познанию, к постижению тайн бытия, действительности с ее несовершенством и противоречивостью, добром и злом, законами и властью необходимости определяла все более пристальное его внимание к реальной жизни, стихийное, но преодолимое движение к реализму. Не менее сильная страсть к свободе предопределяла в нем протест против рабской покорности перед властью предустановленной действительности, толкала на борьбу за ее пересоздание в соответствии не только с познанной необходимостью, как законом жизни, но и со своими идеалами и целями. Отсюда столь же устойчивая приверженность к романтическому, непосредственно образному воплощению в произведениях своих идеалов.

Признание власти сущего и в то же время бескомпромиссное его отрицание во имя желаемого и обуславливает особый, реалистический романтизм Лермонтова в его поэме «Демон». К пониманию диалектической сложности художественной природы «Демона» вплотную подошел один из последних исследователей поэмы А. И. Глухов, утверждающий, что романтизм в ней «приобрел новые свойства благодаря «врастанию» в художественно-стилистическую ткань поэмы объективно-реалистического начала»⁶⁵. Автор статьи в какой-то мере конкретизирует и подытоживает ранее делавшиеся наблюдения об известной реалистичности жизненно-достоверных, многокрасочных кавказских пейзажей в «Демоне», сюжетных зарисовок и сцен, отображающих быт, нравы и обычаи народов Кавказа. Но, надо сказать, в еще большей степени реалистическая подоснова романтизма «Демона» сказывается в обрисовке действующих лиц, особенно главных героев поэмы. И прежде всего в углубленной психологи-

⁶⁵ А. И. Глухов. К вопросу о методе и стиле поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон». В кн.: «Из истории русского романтизма. Сборник статей», вып. 1, Кемерово, 1971, стр. 103.

зации их образов, в сложной диалектике мыслей и чувств, присущей этим героям.

Обыкновенно в романтических произведениях противоречивость сознания героев лишь констатируется, в лучшем случае обозначаются начальные и конечные вехи их внутренней эволюции. В поэме Лермонтова (после краткой предыстории) большое место занимает, как было показано в предыдущих разделах, изображение самого процесса противоречивого духовного развития Демона и Тамары. Психологизм здесь приближается к реалистическому, предвещая еще большее его углубление в «Герое нашего времени».

Сложная художественная природа метода «Демона» получает свое отражение во всей образной структуре поэмы, в том числе и в ее архитектонике. Поэма от редакции к редакции обретала все большую композиционную стройность и законченность⁶⁶. В I части «Демона» преобладает описательно-экспозиционное и сюжетное начало, объективно-предметное изображение и повествование, наиболее характерное для реалистического стиля. II часть поэмы тяготеет к исповедально-монологическому построению и раскрытию образа главного героя, типичному для романтизма, хотя и здесь имеются сюжетно-описательные куски. Начало и конец поэмы перекликаются, как «два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29), что подчеркивается словами финала: «И проклял Демон... Мечты безумные свои, И вновь остался он... Один, как прежде...» (IV, 216). Подобная кольцевая композиция характерна для лермонтовских трагических героев, не исключая и героя лирического. В стихотворении «Как в ночь звезды падучей пламень» (1832) герой в итоге всех испытаний и духовных метаморфоз вновь приходит к безнадежному одиночеству: «И все мечты отвергнув снова, Остался я один...» (II, 20). Такое же движение «по кругу» совершают в итоге своих напряженных «борений» вслед за Демоном

⁶⁶ В набросках I редакции «Демона» не было даже намеков разделения поэмы на части и главы. II редакция состоит из 13 главок. III редакция (июль 1831 г.), очевидно, делилась бы на равные восьмистишные строфы. IV редакция по-прежнему не делится на части, не нумеруются в ней и главки. В V редакции поэма впервые расчленяется на части, их в ней три. VI редакция разделена на две части без цифрового обозначения главок. Наконец, в VII редакции гармоническая равновеликость и соподчиненность частей «Демона» усиливается за счет разделения каждой из частей на 16 главок. Эта структура сохранена и в VIII редакции.

Мцыри и Печорин. Все это лишний раз говорит об ограниченности для творчества Лермонтова финала последней редакции «Демона» даже в чисто структурном плане.

Впечатление о «круговом» движении героя «Демона» усиливается некоторыми структурными соответствиями внутри текста поэмы, обуславливающими переключку образно-поэтических элементов ее I и II части. Сопоставим два коротких отрывка из I и II части поэмы:

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| И Ангел грустными очами | И Ангел строгими очами |
| На жертву бедную взглянул | На искусителя взглянул |
| И медленно, взмахнув крылами, | И, радостно взмахнув крылами, |
| В эфире неба потонул. | В сиянье неба потонул. |

(IV, 201)

(IV, 216)

Здесь на фоне повторяющейся общей основы особенно отчетливо выступают различия, призванные подчеркнуть происшедшие необратимые изменения, а не простую повторяемость⁶⁷. Герой Лермонтова движется не по замкнутому кругу, а по спирали. Как мы имели возможность убедиться, Демон в финале поэмы далеко не тот, каким он был в ее начале, он на новом, более высоком витке своего развития. Об этом свидетельствует не только вся образно-смысловая структура поэмы, но и ее реально-человеческие «аналоги» из жизни лермонтовского поколения. Белинский в один из критических моментов своей духовной драмы писал Боткину (1840): «Да, наше поколение — израильтяне, блуждающие по степи, и которым никогда не суждено узреть обетованной земли» (XI, 528). Великому критику казалось в тот момент, что его поколение движется по замкнутому «порочному» кругу. Жизнь показала, что это был еще один «виток спирали», поднявший Белинского и его соратников на новую ступень общественного развития и борьбы.

В композиции «Демона» последней редакции есть еще одна особенность, отмеченная печатью «лермонтовского элемента». Большинство героев поэта в борьбе с роком и людьми вначале «выпрыгают», а затем терпят решительное поражение. Однако при этом никто из них не смиряется перед роковыми силами, даже смертью своей утверждая красоту человеческого подвига в борьбе за «жизнь иную». Так было с Калашниковым. Одержав победу над своим смертельным

⁶⁷ Ср. также слова Демона из диалогов Ангела и Демона в первом случае: «Она моя! — сказал он грозно. — Оставь ее, она моя!» (IV, 201) и во втором: «И гордо в дерзости безумной Он говорит: «Она моя!» (IV, 215).

обидчиком и врагом, он погибает вслед за этим «смертью лютою, позорною», жертвою царского правосудия. Так было с Мцыри, вкусившим на миг сладость борьбы и свободы и тут же обреченным роком на смерть. Так будет с Вуличем, выигравшим первоначально смертельное пари, в котором на карту поставлена его жизнь, и тут же «проигравшим» ее в повторном столкновении с судьбой, с «предопределением». Да и сам Печорин после самых дерзких «выигрышей» в схватке с судьбой (дуэль с Грушницким, поединок с обезумевшим казаком-убийцей и пр.) проигрывает ей в конечном итоге, застигнутый бессмысленной смертью в бесцельной поездке в Персию...

Демон тоже одерживает временную победу, добываясь любви Тамары, но тем ошутимее его последующее поражение. Демон не только не смирился, как и другие герои Лермонтова, он остается жить и бороться, как воплощение бессмертного человеческого духа, как романтическое воплощение «вечного ропота человека» против всего, что ограничивает его свободу, как символ мятежных исканий и борьбы за мир, где будет место для высоких идеалов «любви, добра и красоты».

Поэтика лермонтовского «Демона» одинаково содержательна на всех уровнях образно-смысловой структуры поэмы. При этом содержательно и само соотношение разных уровней и планов. Любопытно взглянуть в этом отношении на связь в поэме точек зрения — пространственных и идейно-смысловых. Лермонтов часто прибегает к смене физических, пространственно-временных «точек видения», чередуя в рисунках картин то, что мы сейчас называем общим, средним и крупным планами, свободно перенося их из настоящего в прошедшее и наоборот, прибегая к самым различным способам их «монтажа». Проследим это на примере первых глав I части поэмы.

В I главе рисуются носящиеся перед духовным взором изгнанника Демона «лучших дней воспоминанья» — об «утре дней» его и мира, когда он, «чистый херувим», блистал «в жилище света» юной вселенной. Здесь пространственно-временные масштабы предельно широки, астральны и «внечеловечны». Во II главе речь идет о «пустыне мира», в которой перед Демоном мелькает век за веком, «как за минутою минута». Но уже здесь намечается значительное сужение плана, появляется земля, где Демон «сеял зло без наслажденья» и над которой он пролетает к моменту начала действия поэ-

мы. В III главе изображение еще более укрупняется: перед Демоном проносятся картины Кавказа, где «Казбек, как грань алмаза, Снегами вечными сиял», где Терек вьется в излучине Дарьяла, где «башни замков на скалах». Перед читателем (и перед героем) развертывается величественная панорама Кавказа, заставляющая повествователя отметить, как необыкновенно «чуден был вокруг Весь божий мир». Но этот мир не вызывает в Демоне ничего, кроме презрения. IV глава представляет уже не весь Кавказ, а только Грузию, ее роскошную природу, ковром раскинувшиеся цветущие долины — «счастливый, пышный край земли». Главка V переводит последовательно сужавшиеся общие планы в план средний («широкий двор», «высокий дом» Гудала), который так же естественно переходит в крупный план, рисующий Тамару, сначала спускающуюся к Арагве за водой, а затем в сцене пляски. Причем и здесь план предельно укрупняется. В VI главе перед нами не просто пляшущая Тамара, мы видим необычайно отчетливо и крупно самые различные детали: то бубен, который Тамара кружит над головой, то ее «божественную ножку», скользящую по коврику, то черную бровь, то «влажный взор», блестящий «из-под завистливой ресницы».

Описанию Тамары, ее человеческой красоты, повествователь уделяет целых три главки (VI, VII, VIII). И вот эта хрупкая, но одухотворенная красота, наконец, рождает отклик в опустошенной душе Демона. Постепенное укрупнение чисто изобразительных планов, их художественно-живописная конкретизация, изменение физической точки зрения сливаются с изменением оценочно-смысловых акцентов и точек зрения на мир, на виды его красоты. «Ступенчатое сужение» изобразительных планов оказывается одновременно «расширением», развитием планов смысловых. Только человеческая красота оживляет и одухотворяет красоту мира. Если в начале поэмы, во II главке, мы читаем о Демоне: «Давно отверженный блуждал В пустыне мира без приюта...» (IV, 184), то в IX, после встречи с Тамарой, о нем уже говорится: «Немой души его пустыню Наполнил благодатный звук...» (IV, 188).

Гармония природы, ее красота мертва без гармонии и красоты человеческой жизни. Поэтому Демон в той мере ощущает красоту природы, в какой он обретает на какой-то момент полноту жизни в приобщении к ней через любовь к Тамаре. Сама же по себе взятая природа не может быть ни аб-

солютным идеалом, ни прибежищем для личности в ее поисках выхода из противоречий и дисгармоничности отношений в человеческом обществе. Вот почему природа равно мертва для Демона как до его встречи с Тамарой, так и после ее гибели. В «Демоне» Лермонтова, как ни в одном другом романтическом произведении, показана невозможность обретения гармонии и счастья в простом слиянии с природой вне гармонии «межчеловеческой». И этим романтическая поэма Лермонтова опять-таки коренным образом отличалась от обычных, «последовательно» романтических произведений, в которых слияние с природой провозглашалось высшим идеалом и панацеею от всех зол в земной человеческой жизни.

Из этого вовсе не следует, что картины природы не имеют в «Демоне» сколько-нибудь существенного значения. Напротив, функции пейзажа здесь очень важны, недаром он занимает в поэме такое большое место. Кавказские пейзажи в «Демоне» — одна из вершин живописного мастерства Лермонтова-поэта. Но картины природы, рисуемые автором романтически одушевленно и в то же время необыкновенно точно, жизненно-конкретно, служат в поэме не самоцелью как отражение идеала красоты и гармонии, а средством оттенения дисгармоничности человеческого мира, человеческого сознания, самого человека, этого «венца природы», казалось бы, предназначенного для воплощения наивысшей гармонии и красоты.

В языке «Демона» широкое и многообразное проявление получили как субъективно-выразительные, так и объективно-изобразительные поэтические средства. Однако художественные функции первых отнюдь не ограничиваются только романтическими пределами, как вторых — заданиями только реалистическими. Их функции претерпевают в поэме сложную идейно-эстетическую интеграцию. Приведу лишь некоторые конкретные наблюдения.

В языке поэмы широко представлены разного рода антитезы. Но в ней это не просто дань романтической эмоционально-напряженной выразительности поэтической речи, но и одно из мощных лермонтовских средств художественного отображения объективной антиномичности реального бытия.

Наиболее концентрированным проявлением антитетичности стиля лермонтовской поэмы является клятва Демона. Это не только образец вдохновенного красноречия героя, как нередко считают. В клятве Демона запечатлено глубоко диалектическое понимание действительности как нераздель-

ного единства противоположностей, не поддающегося разграничению на «составные» части при помощи метафизически плоского «или — или»: или зло — или добро, или победа — или поражение, или да — или нет и т. п.

В своей клятве Демон не только противопоставляет, но и объединяет «враждующие» начала и категории, подчеркивая их взаимопереходы в процессе развития живой действительности: «Клянусь я первым днем творенья, Клянусь его последним днем... Клянусь паденья горькой мукой, Победы краткою мечтой...» и т. д. (IV, 208). Он клянется одновременно небом и адом, блаженством и страданием, ибо одно без другого в этом мире не существует. В этой подлинной свободе взгляда на мир в его непрестанной текучести, в относительности и соотнесенности всех явлений основа «свободо-мыслия» Демона: для него в этом мире нет ничего неизбежного, неизменного, безусловного. Добро бога для него зло, падение — залог победы.

В поэтических антитезах Демона, действительно столь поэтически выразительных и эмоционально впечатляющих, воплощена целостная концепция мира. Клятва Демона — это, своего рода антиклерикальный, антихристианский манифест, провозглашающий «законность» всего многообразия проявлений живой жизни: это антидогматическое утверждение свободного, бесстрашного познания мира во всей его сложности и противоречивости; это поэтическое провозглашение «алгебры революции» — непримиримой борьбы противоположностей как наиболее общего, коренного закона бытия.

Одним из евангельских заветов человеку и человечеству было: «Но да будет слово ваше «да, да», «нет, нет», а что сверх того, то от лукавого» (Евангелие от Матфея). Вся клятва Демона — ярчайший образец «слова от лукавого» (ср. Тамара о речах Демона: «Меня терзает дух лукавый», «Оставь меня, о дух лукавый!» и т. п.). И когда Демон говорил, например: «Клянуся небом я и адом, земной святыней и тобой» — он этим совершал великую переоценку ценностей, уравнивая в правах и возможностях «небо» и «землю», недоступную для смертного «святыню» и обыкновенного «грешного человека». Его исповедь-проповедь, его страстная клятва, обращенная к Тамаре, как бы самым непосредственным образом полемизировала и с другим евангельским заветом: «Прежде же всего, братия мои, не клянитесь ни небом, ни землею, и никакою другою клятвою, но да будет у вас: «да,

да» и «нет, нет», дабы вам не подпасть осуждению» (из послания апостола Иакова).

Антиномичность содержания «Демона» обуславливает антитетичность не только стиля, но и всей образной структуры поэмы. Весьма ценным представляется в этом плане наблюдение Д. Е. Максимова: «Поэма «Демон» — двухголовая художественная система, в которой главный герой и проклятый им мир, а значит и природа, наделены равновеликим поэтическим могуществом»⁶⁸. Однако эта верная в своей основе мысль требует некоторых уточнений. Я уже говорил, что «проклятый» Демоном мир далеко не в одинаковой мере им отвергается. Меньше всего им проклинается природа, в которой он готов признать и красоту и совершенство. Наиболее непримиримо он отвергает мир человеческой жизни, мир «земных рабов», живущих в покорности «заветам предвечного». Но в то же время именно этот мир для Демона наиболее важен, с ним связана его тоска по идеалу, без воплощения которого весь цветущий мир прекрасной природы для него «пустыня». Поэтому следует говорить о сложной дифференциации объективно равнозначных, но далеко не равноценных для Демона (да и для автора) миров, пересекающихся в разных плоскостях: это мир природы и мир человеческого общества, мир сущего и желаемого, мир бога и Демона, мир Демона и Тамары и т. д.

Отражение и пересечение в поэме связанных между собой правд противоположных миров и заставляет говорить о «мирах истин» в ней, о «полилоге» этих истин и миров, о своеобразном «полифонизме» включенных в поэму «голосов», представляющих эти миры.

«Разноплоскостное» соотношение отображаемых миров в поэме обуславливает в значительной мере и жанровый ее полифонизм. Л. С. Мелихова и В. Н. Турбин сделали интересную попытку обоснования своего определения «Демона» как синтетического жанра «поэмы-мистерии». Отграничивая ее от монологического жанра «поэмы-исповеди», они пишут: «Монолог, исповедь здесь не тяготеет к монополии; исповедь — одна из равноправных составных частей структуры.., а голос исповедующегося — один из голосов в каком-то хоре...»⁶⁹. Если развивать это глубоко верное наблюдение,

⁶⁸ Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, стр. 82.

⁶⁹ Л. С. Мелихова, В. Н. Турбин. Поэмы Лермонтова (Опыт анализа жанрового своеобразия художественного произведения). М., 1969, стр. 43.

следовало бы, очевидно, сказать, что составные элементы подобного жанрового синтеза («поэма-мистерия») в свою очередь «полифоничны». Так, в «поэнном» начале «Демона» мы видим синтез таких жанровых форм, как поэма философско-символическая, «восточная поэма», поэма-исповедь, поэма новеллистическая (особенно I часть поэмы) и т. п.

Все это многообразие аспектов содержания и формы гениальной поэмы Лермонтова представляет собою удивительно целостное, органическое единство. И прежде всего потому, что в основе ее лежит глубоко выношенная, выстраданная концепция мира в его непрерывном противоречивом развитии. Отражение в «Демоне» не только сущего, но и желаемого в их органической взаимосвязанности, не только существующей действительности, но и заложенных в ней тенденций развития и борьбы, делает эту поэму необыкновенно емкой и глубокой художественной моделью действительности.

«Антитетичность» социально-психологического и философско-эстетического содержания поэмы Лермонтова определяет в конечном итоге ее неповторимо своеобразную синтетическую художественную природу, ее особый лермонтовский романтизм, впитавший в себя многие достижения современного поэту реализма.





Часть III

ИСКУССТВО СИНТЕЗА

**(Проза Лермонтова
конца 30-х—начала
40-х годов)**



Глава первая

К СПОРАМ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЕ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»



1. К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

Своеобразие художественного метода Лермонтова в романе «Герой нашего времени» издавна привлекало внимание исследователей. Но непосредственным предметом изучения он стал лишь в советском лермонтоведении, превратившись в последнее десятилетие в одну из главных, узловых проблем.

«Точкой отсчета» здесь стала V Всесоюзная научная лермонтовская конференция (1962 г.), на которой методу «Героя нашего времени» было посвящено сразу три доклада. В докладе В. А. Мануйлова роман Лермонтова трактовался как последовательно реалистическое произведение; У. Р. Фохт, отнеся роман к критическому реализму, усматривал в нем и элементы романтизма; К. Н. Григорьян истолковывал лермонтовский шедевр как вершину русской романтической прозы¹. В том же году в научной анкете к V Международному съезду славистов среди других был поставлен вопрос: «Каким произведением надо считать роман

¹ См.: «Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка», 1962, т. XXI, вып. 5, стр. 462—463; «Русская литература», 1962, № 4, стр. 245—248.

«Герой нашего времени» Лермонтова — реалистическим или романтическим?»².

В 1963 г. вышел сборник с материалами лермонтовской конференции, в том числе с тезисами доклада В. А. Мануйлова и статьей К. Н. Григорьяна³. Доклад У. Р. Фохта получил отражение в статье «Романтизм и реализм в творчестве Лермонтова», вошедшей в его книгу «Пути русского реализма»⁴. В «Материалах к V Международному съезду славистов» были напечатаны ответы на вопрос научной анкеты о художественной природе романа Лермонтова, авторами которых были Г. М. Фридендер, Н. И. Кравцов, Ю. В. Стенник, У. Р. Фохт, Е. Е. Слащев, К. Н. Григорьян⁵. В каждом из ответов есть свои оттенки, но в основном в них представлены те же три точки зрения, которые были высказаны на V лермонтовской конференции.

Участники дискуссии сходились лишь в одном: проблема художественного метода Лермонтова в романе «Герой нашего времени» может быть решена только при рассмотрении его в связи с конкретным литературным процессом 30-х годов XIX в.⁶ Однако большинство авторов по недостатку места или другим причинам не шли тогда дальше общих историко-литературных констатаций. Но даже при таком общем подходе выявились серьезные расхождения в точках зрения.

В. А. Мануйлов исходил из концепции, по которой развитие русской литературы в 30-е годы XIX в. шло от романтизма к реализму. Отсюда делался вывод: «Таким же путем — от романтизма к реализму — развивалось и творчество Лермонтова»⁷. У. Р. Фохт, не отвергая движения по этому пути

² «Изв. АН СССР. Отд. лит. и языка», 1962, т. XXI, вып. 2, стр. 152.

³ В. А. Мануйлов. «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман (тезисы доклада). В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества». Орджоникидзе, 1963, стр. 25—35; К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы. Там же, стр. 36—53.

⁴ У. Р. Фохт. Пути русского реализма. М., 1963, стр. 200—223. Ср.: «История русской литературы в трех томах», т. II, М.—Л., 1963, стр. 574—588 (раздел о «Герое нашего времени», принадлежащий У. Р. Фохту).

⁵ «Изв. АН СССР. Серия лит. и языка», 1963, т. XXII, вып. 4, стр. 319—323.

⁶ См. сб.: «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества», стр. 25, 27, 39; «Изв. АН СССР. Серия лит. и языка», 1963, т. XXII, вып. 4, стр. 321.

⁷ Сб.: «М. Ю. Лермонтов. Вопросы жизни и творчества», стр. 28.

русской литературы как общей тенденции, допускал индивидуально-творческие отступления от нее, признавая «наличие романтических красок даже в реалистических произведениях Гоголя и Лермонтова»⁸. К. Н. Григорьян исходил из равноправного сосуществования в русской литературе 30-х годов реализма и романтизма, считая наиболее ярким и последовательным представителем последнего Лермонтова.

Концепция движения всей русской литературы 30-х годов XIX в. от романтизма к реализму была общепризнанной на протяжении десятилетий. Еще свыше 30 лет назад С. Н. Дурьин утверждал: «Литературная эволюция Лермонтова от романтизма к реализму отражала в себе его жизненную и идейную эволюцию в сторону освободительных демократических воззрений Белинского, Герцена, Огарева»⁹.

Не менее важно, однако, отметить, что уже в те годы тенденция к выпрямлению сложного творческого процесса Лермонтова вызывала отдельные возражения. «О художественной эволюции Лермонтова, — писал Б. М. Эйхенбаум, — скажущаяся в его произведениях 1837—1841 гг., принято говорить в общих терминах, относящихся в равной мере и к Пушкину, и к Гоголю: «от романтизма — к реализму». Эта формула явно недостаточна. И романтизм и реализм фигурируют здесь как общие понятия, существующие сами по себе, вне творческого сознания и развития самих писателей. Выходит так, как будто реализм был одинаковым для всех пунктом назначения — надо было только найти путь к нему, а романтизм был всего-навсего только неизбежным «проходом» к этому сборному пункту»¹⁰.

Возражал против схематического представления о творческом развитии поэта и А. Н. Соколов: «Очевидно, творческий путь Лермонтова не укладывается в традиционную схему «от романтизма к реализму». Романтические и реалистические тенденции в творчестве великого бунтаря и мечтателя сосуществуют в сложном взаимодействии»¹¹.

⁸ У. Фохт. Пути русского реализма, стр. 130.

⁹ С. Н. Дурьин. На путях к реализму. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 248. Ср. утверждение Л. Я. Гинзбург: «...романтизм для Лермонтова, так же как для Герцена, для Белинского, оказался этапом» (Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 128).

¹⁰ Б. Эйхенбаум. Литературная позиция Лермонтова. ЛН, т. 43—44, 1941, стр. 30.

¹¹ А. Н. Соколов. Романтические поэмы Лермонтова. В сб.: «М. Ю. Лермонтов». М., 1941, стр. 90. Ср. еще более раннее высказывание Г. Л. Абрамовича: «Критический реализм сплетался в творчестве

Судя по всему, назревала полемика, а может быть, и дискуссия. Однако ни в 1941 г., ни в последующие годы ей не суждено было состояться. Война многое и надолго затормозила... Получившая в 50-е годы широкое распространение концепция «реализма — антиреализма» немало способствовала упрочению в лермонтоведении излишне «выпрямленных» представлений о динамике творческих процессов Лермонтова. Вновь стала господствующей формула «от романтизма к реализму». Так, исходя из нее, пересматривает свои позиции А. Н. Соколов...¹².

Проведенная в 1957 г. Институтом мировой литературы АН СССР широкая дискуссия о проблемах реализма послужила толчком к углубленному исследованию проблемы методов и направлений. Многие общепризнанные историко-литературные и литературно-теоретические аксиомы были вновь переведены в разряд теорем, требующих конкретных и основательных доказательств.

В этой атмосфере свежо прозвучала изданная в 1957 г. книга Е. Н. Михайловой о прозе Лермонтова. Центральное место в ней занимает разносторонний анализ «Героя нашего времени». Е. Н. Михайлова не ставила перед собой специальной задачи исследовать природу художественного метода романа. Тем не менее она делает целый ряд интереснейших наблюдений и в этой плоскости. Конкретные наблюдения, на мой взгляд, то и дело подводили исследовательницу к выводам о своеобразном сплаве в романе Лермонтова реализма и романтизма. Однако сама она этих выводов так и не сделала.

На примере глубоко содержательной книги Е. Н. Михайловой можно видеть, как воздействуют на вдумчивого, эстетически чуткого ученого современные ему общепринятые концепции и схемы. Формулируя свои заключения и выводы о своеобразии метода Лермонтова, которое она хорошо чувствует, исследовательница постоянно как бы оглядывается на устоявшиеся, господствующие мнения о ходе литературного процесса, о роли и значении в нем романтизма и ре-

Лермонтова с революционным... романтизмом» (Г. Л. Абрамович. О характере лирики М. Ю. Лермонтова. «Литература в школе», 1938, № 3, стр. 46).

¹² В 1960 г. он писал: «Процесс становления реалистического стиля... нашел свое завершение в «Герое нашего времени». Последний роман Лермонтова — совершеннейший образец русской реалистической прозы» (А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, т. I, М., 1960, стр. 745).

лизма. В итоге выводы оказываются у нее более узкими по сравнению с богатством ее же конкретных наблюдений о методе «Героя нашего времени». Так, Е. Н. Михайлова писала: «В этом вершинном создании Лермонтова его исконная проблема, проходящая, как сквозная нить, через все почти лермонтовские произведения, — проблема личности и общества, — получила полноту реалистического воплощения»¹³.

Однако подлинная ценность талантливой книги Е. Н. Михайловой не в декларативных формулировках, а в конкретном анализе, глубоких и тонких наблюдениях, нередко опровергающих ее традиционные заключения. Отмечая сложную художественную природу образа Печорина, исследовательница указывает: «Противоречия изображения Печорина Лермонтовым сказались в художественной обрисовке образа сосуществованием реалистических объективно-изобразительных элементов с элементами романтико-лирическими»¹⁴.

Исследовательница постоянно отмечает в романе Лермонтова определенно выраженную романтичность. Анализируя образ девушки-контрабандистки, она констатирует, что «ее портрет истинно романтичен»¹⁵. В другом месте автор свидетельствует: «...романтическая концовка дневника Печорина — это вдохновенный заключительный аккорд, передающий мятежную поэзию образа героя...»¹⁶. Учитывая, однако, сложность и противоречивость позиций Е. Н. Михайловой, можно понять, почему она чаще предпочитает не называть романтизм романтизмом, обозначая его проявления «иносказательно». Например, по ее мнению, в романе Лермонтова «наряду с правдой мечты существует правда действительности, наряду с лиризмом — реалистическая объективность...»¹⁷. Чаще всего в таких случаях используется слово «романтика», причем исследовательница нигде не дает ему определенного терминологического истолкования, употребляя это слово далеко не однозначно. В некоторых случаях она вкладывает в него наиболее прямой смысл, имея в виду мечтательно-возвышенное умонастроение героя, романтику жизни, которая может быть изображена и реалистически и романтически. «Старая романтика мятежных исканий, — пи-

¹³ Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957, стр. 205.

¹⁴ Там же, стр. 350.

¹⁵ Там же, стр. 260—261.

¹⁶ Там же, стр. 334.

¹⁷ Там же, стр. 270.

шет она именно в этом смысле, — живет в реалистическом образе Печорина»¹⁸. Но бывает и иначе, когда «романтика» заменяет у Е. Н. Михайловой обозначение романтического способа изображения, т. е. романтизм как метод. И не случайно она временами вынуждена говорить об особом лермонтовском методе реалистической романтики. Как бы такой метод ни истолковывать, он весьма далек от «полного и последовательного» реализма. Во всяком случае нельзя сказать, что «метод реалистической романтики» — это просто иное обозначение метода критического реализма, к которому относят «Героя нашего времени» стоящие на разных позициях В. А. Мануйлов и У. Р. Фохт. Е. Н. Михайлова так и заявляет: «Особенно же отчетливо и многосторонне проявляется лермонтовский метод реалистической романтики в «Тамани»¹⁹. И самое главное, в разделе, посвященном «Тамани», исследовательница опять-таки показывает несомненное присутствие в образной ткани новеллы причудливого соединения реализма и романтизма.

О том, что «реалистическая романтика» понимается Е. Н. Михайловой именно как метод, способ авторского изображения, а не как его объект, говорят и другие ее наблюдения. «Эта романтическая мятежность, эти поиски прекрасного в бурях, — отмечает Е. Н. Михайлова, — свойственные не только герою, но и автору, не могли не отразиться на характере изображения...»²⁰. Здесь речь идет о проникновении авторской «романтики» в его способ изображения, т. е. в творческий метод. Но даже придя от конкретных наблюдений к такому важному, принципиально новому выводу, Е. Н. Михайлова спешит сгладить его остроту. «Романтическая окраска образов у Лермонтова, — утверждает она далее, — это романтика внутреннего смысла, внутреннего настроения, а не романтика стиля и внешнего выражения»²¹. Но как раз стиль, структуру, поэтику романа Е. Н. Михайлова в этом плане меньше всего исследует, и ее утверждение остается ничем не подкрепленным, кроме желания не слишком противоречить существующим «общепризнанным истинам» в истории и теории литературы.

Тем не менее работа Е. Н. Михайловой, взятая в ее конкретном содержании, а не в отдельных постулатах и заклю-

¹⁸ Там же, стр. 248; ср. стр. 256.

¹⁹ Там же, стр. 255.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 258.

чениях, страдающих непоследовательностью и компромиссностью, — яркое свидетельство сложной художественной природы «Героя нашего времени», не укладывающейся в рамки реализма и романтизма, порознь взятых.

Более определенно, хотя и неразвернуто, о своеобразном сочетании романтизма и реализма в «Герое нашего времени» высказался Д. Е. Максимов. В своей книге «Поэзия Лермонтова», появившейся два года спустя после выхода в свет монографии Е. Н. Михайловой, ученый писал: «Герой нашего времени» стоит на грани романтического и реалистического периода в истории русского искусства и сочетает в себе характерные черты обоих этих периодов»²². К сожалению, автор не развил этого своего положения, ограничившись констатацией переплетения в образе Печорина «романтического комплекса» с трезвостью аналитической мысли²³.

Некоторые наблюдения Е. Н. Михайловой продолжил и развил А. А. Титов. Отметив, что «в наше время исследователи не имеют единодушного мнения... по вопросу о том, является ли «Герой нашего времени» реалистическим романом или романтическим», автор констатировал: «...для одних он реалистический в силу того уже, что Лермонтов — великий писатель и по этой причине якобы не мог быть романтиком, для других — романтический, так как писался одновременно с романтической поэмой «Демон»²⁴. Возражая против подобной «прямолинейности» в суждениях, А. А. Титов полагает, что Лермонтов, «не порывая с романтизмом, сделал новый шаг к реализму. Сохранив выработанные романтиками приемы сюжетосложения, а также свойственную им лирическую напряженность повествования, автор «Героя нашего времени» воспринял и усовершенствовал созданный Пушкиным принцип изображения человеческой психологии»²⁵.

Таким образом, и А. А. Титов говорит, по существу, о качественно новом методе Лермонтова в его романе, но, как и Е. Н. Михайлова, в итоге склонен считать его лишь «своеобразным изводом реалистического метода»²⁶.

²² Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. Л., 1959, стр. 98.

²³ Там же, стр. 98—99.

²⁴ А. А. Титов. Художественная природа образа Печорина. В сб.: «Проблемы реализма русской литературы XIX века». М.—Л., 1961, стр. 76.

²⁵ Там же, стр. 101.

²⁶ Там же, стр. 79.

Важно отметить, что формула «от романтизма к реализму» постепенно все больше теряла власть над умами лермонтоведов. Один из исследователей зрелой лирики поэта писал в это же примерно время: «...зрелый Лермонтов, овладев реалистическим методом, не отказался от романтических способов типизации жизненных фактов и общественно-значимых настроений своей эпохи»²⁷.

А. Гуревич, подводя итоги предъюбилейным достижениям советского лермонтоведения, отмечал: «Больше всего разногласий вызывает... тезис об эволюции поэта от романтизма к реализму»²⁸. Касаясь непосредственно метода «Героя нашего времени», А. Гуревич со всей определенностью утверждал: «Трудно, однако же, согласиться с... традиционным мнением... будто творческий путь Лермонтова благополучно укладывается в формулу «от романтизма к реализму», будто зрелое творчество писателя «знаменует полное и последовательное утверждение реализма»²⁹. Исследователь писал о невозможности согласовать подобную концепцию с реальным развитием зрелого творчества Лермонтова, включавшего в себя «романтическую лирику 1840—1841 годов с такими ее шедеврами, как «Воздушный корабль», «Тучи», «Любовь мертвеца», «Сон», «Тамара», «Свидание» и др.»³⁰. Решительно возражал А. Гуревич и против расценивания поэм «Демон» и «Мцыри» всего лишь как завершения давних замыслов, как «своеобразной инерции давно начатой работы»; он прямо называет «ложной» мысль о том, будто «вершинные создания Лермонтова-романтика — это вчерашний день в его творчестве, что они поэтому менее значительны в сравнении с его реалистическим романом. Зная... беспощадную требовательность к себе великого поэта, трудно представить, чтобы он стал писать и печатать произведения, которые ему самому казались бы устаревшими, не отвечающими новому взгляду на мир»³¹.

Итак, обсуждение на V лермонтовской конференции в

²⁷ С. Н. Иконников. О некоторых особенностях стиля зрелой лирики Лермонтова. «Уч. зап. Московского обл. пед. ин-та», 1960, т. 85, вып. 6, стр. 61.

²⁸ А. Гуревич. Симптомы нового (Раздумья над книгами о Лермонтове). «Вопросы литературы», 1964, № 10, стр. 93.

²⁹ Там же, стр. 94.

³⁰ Там же.

³¹ Там же, стр. 94—95.

1962 г. проблемы художественного метода Лермонтова в «Герое нашего времени» и последующее подключение к спору все новых и новых участников было не случайным, а глубоко закономерным явлением, подготовленным всем ходом развития лермонтоведения и советской науки о литературе в целом.

2. МЕТОД «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» КАК ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Сама постановка вопроса о методе в романе Лермонтова — «реализм или романтизм» — свидетельствовала о сложной художественной природе «Героя нашего времени». Возможность столь противоположных истолкований говорит уже о необычности метода, о наличии в нем по крайней мере «элементов» того и другого. И суть вопроса, видимо, в том, какое единство создает совокупность этих элементов, какова структура и функции сложного целого, называемого лермонтовским методом.

Как показало время, формула «от реализма к романтизму» не отражает всей сложности не только творческой эволюции Лермонтова, но и литературного процесса 20—40-х годов XIX в. Эта концепция явно недооценивала самостоятельного значения романтизма как полноценного художественного метода. Одним из достоинств доклада и статьи К. Н. Григорьяна о «Герое нашего времени» как раз и явилось стремление автора «реабилитировать» романтизм как метод, показать его огромные идейно-эстетические возможности по созданию непреходящих художественных ценностей.

В изучении русского литературного процесса уже определилась тенденция к отказу от излишне прямолинейного противопоставления романтизма и реализма, утверждавшегося концепцией «от романтизма к реализму». Движение литературы к реализму начинает рассматриваться не как «преодоление» и отрицание романтизма, а как усвоение реализмом всех богатств и завоеваний романтизма, как движение не «от романтизма к реализму», а «через романтизм к реализму». Из этой новой концепции русского литературного процесса в 1-й половине XIX в. исходили авторы трехтомной академической «Истории русской литературы», в которой прямо

утверждалось, что «формула *«через романтизм к реализму»* действительно характеризует объективную закономерность русского литературного развития первой половины XIX в.³²

Однако и эта формула, верная по отношению к главной тенденции литературного процесса, не может быть механически приложена к творческой эволюции Лермонтова. Примечательно, что в развернувшейся в 1962—1963 гг. дискуссии о романе Лермонтова даже те исследователи, которые не отрицали положительного значения романтизма и признавали возможность его сосуществования с реализмом, «скрещивания» с ним (У. Р. Фохт, Г. М. Фридлендер), не представляли возможности их равноправного синтеза. Допускались лишь два исхода: или торжество реализма, или победа романтизма.

Вот характерное высказывание на этот счет К. Н. Григорьяна: «Если в русской литературе первой половины XIX в. признается существование только двух основных художественных направлений — реалистического и романтического — и становится целью понять закономерности литературного процесса в рамках этих двух направлений, оставляя в стороне оттенки различных течений внутри их, то можно определенно сказать, что Лермонтов, как тип поэта, по своему мирозерцанию целиком принадлежал романтизму. Остается он на позиции романтизма и в «Герое нашего времени»³³. А если исходить в исследовании не из «признанных» схем, а из фактов? И почему, собственно, необходимо ограничивать себя заранее поставленной целью и не принимать во внимание «оттенков различных течений», которые нередко как раз наиболее важны и в индивидуальном и в общелитературном творческом процессе?..

Более гибкой представляется позиция У. Р. Фохта. Он не отрицает наличия в романе Лермонтова весьма существенных традиций и элементов романтизма. Тем не менее исследователь, как и Е. Н. Михайлова, расценивает метод романа в целом как реалистический. «Роман Лермонтова — подлинно реалистическое произведение, — утверждает ученый, — хотя и связанное еще с традициями романтизма»³⁴. Утверждение о реалистичности в целом романа Лермонтова У. Р. Фохт основывает на следую-

³² «История русской литературы», т. II, М.—Л., 1963, стр. 27.

³³ К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы, стр. 53.

³⁴ У. Фохт. Пути русского реализма, стр. 220.

щем тезисе: «...романтизм в «Герое нашего времени» из метода отражения преобразовался в объект изображения»³⁵. Однако, как было показано при рассмотрении книги Е. Михайловой, романтика живет не только в душе Печорина как главного объекта изображения, но и в душе его творца, обуславливая проникновение романтизма и в способ художественного отражения объекта, в его метод. Утверждение У. Фохта было бы совершенно справедливо, если бы речь шла о «Евгении Онегине», где образ романтика Ленского является отрешенным от автора объектом реалистического воспроизведения. Для Лермонтова же Печорин был не только «объектом», он в значительной мере смыкался с «субъектом» отображения.

Еще Белинский обращал внимание не на полную в этом смысле «реалистичность» изображения Печорина, поскольку автор «так близок к нему, что он не в силах был отделиться от него и объективировать его» (IV, 267). Думается, что Белинский здесь был безусловно прав. Поэтому при изучении романа Лермонтова заслуживает самого пристального внимания не только «объект» отображения, но и авторское к нему отношение, приемы и средства выражения авторского сознания.

В этом плане и была задумана статья о «Герое нашего времени» автора настоящей работы, опубликованная в 1964 г.³⁶ В ней сделана попытка продолжить и конкретизировать спор о методе «Героя нашего времени», разобраться прежде всего в тех особенностях проблематики, образов и композиции романа, в тех чертах его стилистического и жанрового своеобразия, в которых наиболее отчетливо проявляется его особый метод. Большое внимание при этом было уделено соотношению романа Лермонтова с творческой эволюцией поэта и развитием историко-литературного процесса.

В итоге творческий метод Лермонтова в «Герое нашего времени» определен мною как синтез романтизма и реализма, отличающийся и от романтизма, и от реализма, как качественно новое и самостоятельное целое. За неимением более точного «готового» термина,

³⁵ Там же, стр. 204. Ср. аналогичное высказывание Г. М. Фридендера в ответе на вопрос научной анкеты («Изв. АН СССР. Серия лит. и языка», 1963, т. XXII, вып. 4, стр. 320).

³⁶ Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса (характер, метод, стиль, жанр). В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы». Воронеж, 1964, стр. 3—109.

этот синтезирующий лермонтовский метод условно обозначен как романтико-реалистический.

В том же 1964 г. появился еще ряд работ, в которых затрагивалась в той или иной степени рассматриваемая здесь проблема. Среди них прежде всего следует назвать книгу К. Н. Григорьяна «Лермонтов и романтизм». В ней автор на этот раз на материале лермонтовской поэзии стремится доказать свой тезис о том, что Лермонтов и в зрелую пору оставался последовательным романтиком. Естественно, в книге, полемически направленной против традиционной трактовки эволюции Лермонтова, много спорного, начиная с указанного главного тезиса. В то же время в работе немало и ценного, в частности, весьма содержателен очерк о воззрениях Белинского на романтизм.

В 1964 г. Институтом мировой литературы был подготовлен и выпущен юбилейный лермонтовский сборник. В нем нет статей, специально посвященных методу Лермонтова. Примечательно, однако, что почти каждый автор в какой-то мере затрагивает эту кардинальную проблему.

Е. Соллертинский, автор статьи «Пейзаж в прозе Лермонтова», отмечает тяготение зрелого Лермонтова к своеобразному двуединому методу изображения. Говоря о пейзаже в «Герое нашего времени», исследователь усматривает в нем «наличие как романтических, так и реалистических деталей, которые как бы сосуществуют, взаимно обогащаясь...»³⁷. Правда, при этом Е. Соллертинский призывает «не забывать о реалистической основе»³⁸ романа Лермонтова. Вместе с тем он утверждает, что «Лермонтов в живописи остался все-таки более романтиком, чем реалистом, тогда как в прозе он более реалист, чем романтик»³⁹.

В статье В. И. Глухова, посвященной в основном проблеме психологического анализа в «Евгении Онегине» и «Герое нашего времени», содержатся отдельные наблюдения о романтических традициях в изображении Печорина. В ней отмечается, в частности, «волевой», «имманентный» характер его поступков, поскольку, «как именно действительность обуславливает поступки Печорина, писатель... не раскрывает»⁴⁰.

37 Сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения». М., 1964, стр. 253.

38 Там же, стр. 259.

39 Там же, стр. 248.

40 Там же, стр. 310.

«В 30-е годы XIX в. в русской лирике совершается переход от романтизма к реализму» — таково исходное и сугубо традиционное положение статьи В. Коровина «Лермонтов и русская лирика его времени». В конкретном же анализе литературного материала автор нередко отступает от схемы, подчас противореча самому себе. В начале статьи он пишет, что Лермонтов «через романтизм приходит к реализму» и что в поэзии Кольцова тоже «ведущее место занимают реалистические тенденции»⁴¹. В конце статьи мы узнаем, что «оба поэта по существу шли к сближению, но не достигли его: один (Лермонтов. — Б. У.) остался в сфере романтического противопоставления личности и общества, приобретавшего социальный характер, другой же (Кольцов. — Б. У.) — в сфере стихийно-реалистического противопоставления быта и скованных им богатырских духовных сил...»⁴².

Нельзя не признать: большинство авторов сборника вольно или невольно вступают в «конфликт» со схемой «последовательного» творческого развития Лермонтова «от романтизма к реализму».

Большой интерес представляют мысли, высказанные Б. И. Бурсовым в его книге о национальной специфике русской литературы: «Лермонтов одновременно и романтик, и реалист. Эти два метода и стиля совмещаются в его творчестве, а не только разновременно проявляются»⁴³. По убеждению ученого, Лермонтов развивал «пушкинские традиции не только в реалистическом, но и в романтическом плане». Причем эти два метода существовали в его творчестве не только синхронно, но и в тесном взаимодействии, переплетении и взаимообогащении. В различных жанрах и отдельных лермонтовских произведениях они сочетаются по-разному. Так, в его «поэзии романтизм преобладает над реализмом, но и реализм занимает здесь существенное место»; как драматург «он романтик, хотя это романтизм особого толка». Крупнейшее прозаическое произведение Лермонтова, считает Б. Бурсов, «по преимуществу реалистическое»⁴⁴, т. е. опять-таки сочетает в себе романтизм и реализм на основе последнего.

С развернутым доказательством особой синтезирующей

⁴¹ Там же, стр. 311.

⁴² Там же, стр. 339.

⁴³ Б. Бурсов. Национальное своеобразие русской литературы. М.—Л., 1964, стр. 160.

⁴⁴ Там же.

природы художественного метода Лермонтова выступил в 1965 г. В. А. Архипов. На первых же страницах своей книги о Лермонтове он со всей определенностью заявляет: «...изучение творчества Лермонтова заставляет нас уточнить известную формулу развития русской литературы — от романтизма к реализму». Дело в том, что путь Лермонтова был путем органического синтезирования революционного романтизма и реализма»⁴⁵.

По мысли автора, Лермонтов «в художественном воплощении идейного замысла наталкивался как на исторические границы реализма, — и тогда становился романтиком; так не мог не считаться и с возможностями романтизма, — и тогда его идея искала реалистические средства своего выражения»⁴⁶. Сравнивая Лермонтова с Пушкиным, Вл. Архипов заключает: «Отсюда видно: то, что у Пушкина выступало как... расхождение реалистического и романтического, получило в творчестве Лермонтова стремление к схождению, к синтезу. В этом синтезировании он утвердил непреходящий характер романтического начала по отношению к реалистическому... В этом величайшая заслуга Лермонтова, имеющая глубоко современный смысл и значение»⁴⁷.

Высказав целый ряд весомых, аргументированных положений о «синтезирующей» природе художественного метода Лермонтова, Вл. Архипов выдвигает немало излишне спорных, а зачастую и ошибочных положений историко-литературного и теоретического характера⁴⁸.

Метод Лермонтова анализируется Вл. Архиповым не в конкретной изменчивости и динамике, а в его статически трактуемой «главной сущности». В результате синтез романтизма и реализма в творческом методе поэта рассматривается как нечто изначально ему присущее, а не как итог напряженного идейно-эстетического развития. Вызывают возражения отдельные представления Вл. Архипова о сущности романтизма и реализма как методов, об их конкретном соотношении в творчестве поэтов-декабристов, Пушкина, Гоголя и других писателей 20—40-х годов XIX в.; трудно согласиться, в частности, с «принижением» реализма, якобы «видя-

⁴⁵ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия. М., 1965, стр. 4.

⁴⁶ Там же, стр. 44.

⁴⁷ Там же, стр. 46.

⁴⁸ Подробнее об этом я говорю в рецензии на книгу Вл. Архипова («Подъем», 1966, № 2, стр. 154—156).

щего только то, что есть», с утверждением абсолютной необходимости для реализма «не на подножном корму» союза с революционным романтизмом⁴⁹ и пр. Нельзя не пожалеть также, что Вл. Архипов не дает в своем обширном исследовании конкретно-аналитического обоснования тезиса о синтезе романтизма и реализма в «Герое нашего времени»⁵⁰.

Таким образом, к середине 60-х годов в спорах о художественной природе «Героя нашего времени» среди многообразия сталкивавшихся мнений наметились четыре основные точки зрения.

Согласно первой, роман Лермонтова является произведением последовательно реалистическим (С. Н. Дурылин, В. А. Мануйлов, «поздний» А. Н. Соколов и др.), поскольку Лермонтов в своем развитии шел якобы неуклонно «от романтизма к реализму».

Сторонники другой точки зрения истолковывали лермонтовский роман как произведение в целом реалистическое, но с большими или меньшими «элементами» и «традициями» романтизма (Е. Н. Михайлова, А. А. Титов, У. Р. Фохт и др.).

С третьей точки зрения (ее представляет К. Н. Григорьян), «Герой нашего времени» целиком принадлежит романтизму, поскольку Лермонтов будто бы на протяжении всего своего пути развивался и совершенствовался только как романтик.

Согласно четвертой, метод «Героя нашего времени» представляет собой органический синтез романтизма и реализма, не сводимый к простой сумме их «элементов», а дающий некий третий самостоятельный и целостный метод, условно обо-

⁴⁹ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 164, 104 и др.

⁵⁰ Упомянув полемизирующие друг с другом статьи В. А. Мануйлова и К. Н. Григорьяна о методе лермонтовского романа, Вл. Архипов, не вдаваясь в подробности полемики, заключает: «Очевидно, следует ожидать появления работы итогового характера, в которой данные парадоксы («одновременность» романтизма и реализма «Героя нашего времени». — Б. У.) найдут свое принципиальное решение и будет разгадана загадка Лермонтова» (Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 50). Незадолго перед этим вышли две мои работы, в которых была предпринята попытка исследовать «загадку» метода Лермонтова в «Герое нашего времени» как одну из основных проблем с указанным выше решением ее «парадоксов» в первом приближении (см.: «Загадка» Лермонтова-художника. «Подъем», 1964, № 5; «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы». Воронеж, 1964).

значаемый как романтико-реалистический (Б. Т. Удодов, В. А. Архипов и др.).

Эти четыре трактовки художественной природы «Героя нашего времени» остаются основными и до настоящего времени⁵¹.

Нужно сказать, что идея синтеза двух методов, в «Герое нашего времени» получает все большее право на существование и признание, формула же «от романтизма к реализму» постепенно начинает выходить из употребления⁵². Так, А. С. Бушмин в рецензии на книгу В. А. Архипова особое место уделил проблеме соотношения у Лермонтова реализма и романтизма, высказав попутно свои соображения о том, что «творчество Лермонтова не подчиняется навязываемой ему схеме движения «от романтизма к реализму». Лермонтов одновременно (и так до конца дней своих) выступал то романтиком, то реалистом, в зависимости от объекта, задач и идейных замыслов творчества, а еще чаще давал синтез двух начал, выступая в одном и том же произведении и романтиком и реалистом»⁵³.

Исследователи справедливо усматривают в сложной художественной природе отдельных произведений Лермонтова позднего периода закономерный результат взаимодействия

⁵¹ Здесь следует оговориться, что В. А. Мануйлов несколько иначе классифицирует сложившиеся в спорах о «Герое нашего времени» концепции. В вышедшем в 1966 г. «Комментарии» к роману Лермонтова ученый исходит из наличия трех точек зрения, определившихся еще при обсуждении метода «Героя нашего времени» на V лермонтовской конференции в 1962 г. Представители же возникшей позже концепции о синтезе романтизма и реализма в романе Лермонтова были «разобщены» и «подсоединены» почему-то к разным, даже противоположным «станам». Так, высказанная мною в 1964 г. точка зрения об органическом слове, синтезе в «Герое нашего времени» романтизма и реализма в особый романтико-реалистический метод была объединена с точкой зрения на метод романа У. Р. Фохта, который, как известно, считает его в целом реалистическим, хотя и признает в нем наличие элементов и традиций романтизма. Высказанная в 1965 г. Вл. Архиповым подобная мысль о синтезе в методе «Героя нашего времени» реализма и революционного романтизма была объединена с концепцией К. Н. Григорьяна, рассматривающего роман Лермонтова как последовательно романтический (см.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966, стр. 5—6).

⁵² «Через романтизм к реализму» — такую формулу предлагает Д. Д. Благой (см. Д. Д. Благой. От «Евгения Онегина» к «Герою нашего времени». В сб.: «Проблемы романтизма». М., 1967, стр. 293—319).

⁵³ А. Бушмин. Индивидуальность поэта и индивидуальность исследователя. «Русская литература», 1966, № 1, стр. 225.

неповторимой творческой индивидуальности поэта и важнейших особенностей современного ему литературного процесса. Именно так подходит к феномену лермонтовского творчества А. И. Журавлева, когда пишет: «За пределами той сравнительно недолгой литературной эпохи, когда романтизм был господствующим направлением и обладал достаточно очевидной для исследователей характерностью... возникают историко-литературные явления, которые с трудом поддаются однозначному определению, если исходить из категорий романтизма и реализма. Именно такую теоретико-литературную загадку до сих пор во многом представляет собой творчество Лермонтова последних лет его жизни»⁵⁴.

Диссертационное исследование А. И. Журавлевой, построенное на большом историко-литературном материале, убеждает в особом «двуедином» художественном методе Лермонтова не только в «Герое нашего времени», но и в его лирике 1837—1841 гг. «Если рассматривать зрелую лирику Лермонтова в полном ее объеме, — обоснованно заявляет А. И. Журавлева, — можно прийти к выводу, что мы имеем дело с «двусоставной» идейно-художественной системой». Исследовательница прямо говорит об органическом синтезе в методе зрелого Лермонтова романтизма и реализма, представляющем собой «единственное в своем роде явление переходного типа, сочетающее в себе элементы развитого романтизма и раннего реализма в некоторое органическое единство»⁵⁵.

Об особом синтезе в образе-характере Печорина романтизма и реализма убедительно писал В. М. Маркович, основываясь на интересном конкретном анализе. «Подводя итог, — отмечал исследователь, — можно с полным основанием констатировать, что в романе Лермонтова совершается диалектический синтез волюнтаризма и детерминизма, романтической и реалистической концепций характера. Противоположности, представлявшиеся несовместимыми, оказываются способными соединиться. Их взаимодействие проходит через всю систему изображения, и смысл изображаемого рождается именно во взаимодействии и единстве двух точек зрения. Единство это означает возникновение чего-то принципиально нового... Противоположности становятся просто двумя гра-

⁵⁴ А. И. Журавлева. Лермонтов и романтическая лирика 30-х годов XIX века. Автореф. канд. дисс., М., 1967, стр. 5.

⁵⁵ Там же, стр. 17—18.

нями вновь родившейся живой целостности, в которую они нераздельно срослись»⁵⁶.

На этот раз, в отличие, скажем, от работы Е. Н. Михайловой, вывод полностью соответствует конкретным наблюдениям автора. Однако на этом «уровне» он все же не удержался. Вслед за приведенным заключением в статье, вопреки не только конкретному анализу, но и логике безупречно точного вывода, следует такой «довесок»: «Доминирующим началом во взаимодействии недавних противоположностей является все-таки детерминизм и, следовательно, реализм. Его решающая роль в совершившемся синтезе не подлежит сомнению...»⁵⁷.

Весьма характерно, что М. М. Уманская, автор интересной книги о Лермонтове, во многом расходящаяся с В. М. Марковичем в понимании путей романтизма и реализма в русской литературе 1-й половины XIX в., в решении данного вопроса оказывается в сходном с ним положении. Большой историко-литературный и теоретический материал приводит исследовательницу к закономерному выводу об особом синтезе в творчестве Лермонтова романтизма и реализма. Одна из центральных глав ее книги так и называется «К синтезу романтизма и реализма»⁵⁸. Однако и М. М. Уманская оказывается непоследовательной в своих конечных выводах, которые «накладываются» на ее интереснейшие наблюдения, подминая и выпрямляя их. «Обращение к проблеме творческого метода и поэтике романа «Герой нашего времени», — пишет она, — позволяет сделать вывод, который вначале может показаться неожиданным и парадоксальным: стиль лермонтовского реалистического романа... генетически восходит к методу романтизма (разрядка автора. — Б. У.)»⁵⁹.

Таким образом, М. М. Уманская мыслит синтез романтизма и реализма, как и Е. Н. Михайлова, и В. М. Маркович, только на реалистической основе. Больше того, такой же представляется ей и позиция автора настоящего исследования. М. М. Уманская не приемлет концепцию движения Лермонтова, как и всей русской литературы 20—30-х годов

⁵⁶ В. М. Маркович. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе. «Русская литература», 1967, № 4, стр. 55.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ См.: М. М. Уманская. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971, стр. 24—97.

⁵⁹ Там же, стр. 236.

XIX в., «от романтизма к реализму». «Метафизическое, антидиалектическое понимание, — пишет она, — формулы от «романтизма к реализму» в трудах целого ряда историков литературы вело к глубоко ошибочной концепции «преодоления» реализмом романтизма...»⁶⁰. Вместе с тем М. М. Уманская полагает, что та же формула будет верна, если ее понимать «диалектически». По ее мнению, и Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов шли в своем развитии «к синтезу романтизма и реализма», но на основе реализма, что и было не «прямолинейным», а «диалектическим» их движением от романтизма к реализму. В соответствии с такой трактовкой исследовательница утверждает: «Говоря о «недостаточности» для Лермонтова широко бытовавшей формулы «от романтизма к реализму», автор... статьи о «Герое нашего времени» Б. Т. Удодов, очевидно, имел в виду метафизическое, антидиалектическое понимание ее...»⁶¹.

Должен еще раз подчеркнуть, что, на мой взгляд, лермонтовский синтез романтизма и реализма в «Герое нашего времени» настолько органичен и «равноправен», что в итоге он дает особый метод, который не равен ни романтизму с «элементами» реализма, ни реализму с «элементами» романтизма, а представляет собою совершенно самобытный лермонтовский метод, который типологически может быть условно обозначен как романтико-реалистический.

Спор, как видим, продолжается⁶². Надо полагать, возможность его разрешения лежит на путях, с одной стороны, все более конкретного изучения образно-смысловой структуры романа «Герой нашего времени» в контексте всего лермонтовского творчества, а с другой — все более углубленного историко-литературного и теоретического исследования его как типологического явления русской и мировой литературы.

О необходимости такого широкого подхода к этой сложнейшей проблеме метода справедливо писал В. А. Мануйлов: «Творчество Лермонтова и его роман «Герой нашего времени» нельзя рассматривать в отрыве от тех процессов, которые проходили в русской и мировой литературе

⁶⁰ Там же, стр. 6.

⁶¹ Там же, стр. 7.

⁶² Когда книга версталась, появились еще две работы; К. Н. Григорьян. О современных тенденциях в изучении романа Лермонтова «Герой нашего времени». «Русская литература», 1973, № 1; И. Е. Усок. К спорам о художественном методе М. Ю. Лермонтова. В сб.: «К истории русского романтизма». М., 1973.

конца 30-х и начала 40-х годов XIX века»⁶³. Опираясь на общепринятое истолкование этих процессов в нашем литературоведении, исследователь исходил из того, что «в конце 30-х годов (XIX в. — Б. У.) романтизм для западноевропейской и русской литературы был пройденным, хотя и очень плодотворным этапом. Вобрав в себя художественный опыт своих предшественников... Лермонтов создавал свой роман на магистрали развития европейского реалистического романа»⁶⁴. К настоящему времени накоплен большой историко-литературный и литературно-теоретический материал, рисующий несколько иную картину развития мировой литературы в 30—40-е годы XIX в. Так, И. Г. Неупокоева констатирует: «Оказывается, что расцвет в 30—40-е годы критического реализма, опиравшегося в своем развитии на многие завоевания романтической литературы... не «пришел на смену» романтизму, но утверждал себя как господствующий и исторически более перспективный метод в годы, когда искусство европейского революционного романтизма далеко еще не исчерпало своих возможностей. Не только не исчерпало, но значительно их расширило, обогатившись прежде всего более прямой и непосредственной трактовкой социальных проблем времени»⁶⁵.

В свете новейших исследований русского и мирового литературного процесса становится особенно очевидным, что в «Демоне» и «Мцыри» Лермонтов не просто «завершает» свои юношеские незрелые романтические опыты, а делает гигантский шаг вперед в развитии и совершенствовании романтизма — и не только в русской, но и во всей мировой литературе. И. Г. Неупокоева справедливо отмечает: «Демон» и «Мцыри» Лермонтова, «Фауст» Ленау, «Мерани» Бараташвили знаменуют собой новый взлет этой поэмы (романтической. — Б. У.), того ее этапа, который не только в национальном, но и в общеевропейском измерении может быть по праву назван лермонтовским»⁶⁶. В этом свете излишне «жесткой» выглядит сейчас, например, такая постановка вопроса В. А. Мануйловым в его полемике с К. Н. Григорьяном: «...был ли «Герой нашего времени» шагом впе-

63 В. А. Мануйлов. «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман. стр. 25.

64 Там же, стр. 27.

65 И. Г. Неупокоева. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра. М., 1971, стр. 11.

66 Там же, стр. 269.

ред, великим художественным открытием или его автор не ушел дальше пройденного романтического периода и романтической эстетики»⁶⁷.

Вероятно, не следует также отказывать романтическим образам в типическом содержании, поскольку художественная типизация присуща не только реализму, но и романтизму. В. А. Мануйлов рассматривает образ Печорина «как отражение важнейших противоречий русской действительности 30-х годов», как образ реалистический и типический, вместе с тем, по его мнению, романтические образы Мцыри и Демона «в силу своей исключительности не типичны...»⁶⁸. Несомненно, что в образах Демона и Мцыри, как и в образе Печорина, нашли необыкновенно глубокое отражение «важнейшие противоречия русской действительности 30-х годов». Кроме того, исключительность не всегда противостоит типичности, ибо типическое не тождественно массовому и среднестатистическому. Большинство современных историков и теоретиков литературы прямо говорят о наличии типизации и в романтизме, хотя эта типизация и имеет свои отличительные, специфические особенности по сравнению с реалистической. В этом отношении представляется глубоко верным суждение В. Г. Базанова: «Отрицая способность романтиков объективно рассматривать общественный процесс и типизировать явления действительности, мы фактически романтизм отождествляем с субъективным идеализмом, не учитывая всех связей и опосредствований романтизма с действительностью, своеобразия творческого метода и авторского самосознания у отдельных романтиков»⁶⁹.

С наиболее развернутым обоснованием отрицания типизирующего значения романтических образов выступил в свое время В. Днепров. Он выдвинул концепцию о двух основных видах художественного обобщения — идеализации и типизации. Согласно этой концепции, типизация — достояние реалистических форм отражения действительности, идеализация — удел дореалистических форм, в том числе романтических. По убеждению В. Днепров, романтизму типизация недоступна, он пользуется исключительно методом идеализации, т. е. «возведением к образу, возведением к кра-

⁶⁷ В. А. Мануйлов. «Герой нашего времени» Лермонтова как реалистический роман, стр. 27.

⁶⁸ Там же, стр. 31.

⁶⁹ В. Базанов. Из истории гражданской поэзии начала XIX века. «Русская литература», 1961, № 1, стр. 59.

соте...»⁷⁰. Отсюда делается вывод: романтический герой всегда «оказывается не типической, а исключительной личностью...»⁷¹. Автор «Проблем реализма» не отрицает значения романтических образов-характеров. Тем не менее он полагает, что «это общее значение противопоставлено явлениям типическим, что романтическое искусство стремится нарисовать характер не представительный, массовый, а единственный в своем роде. Романтические герои, подобные Чайльд-Гарольду, Демону или Манфреду, — это образы идеальные...»⁷².

Теоретически неверно прежде всего отождествление типического с массовым. Не только в романтической, но и в реалистической литературе типический образ может строиться как «исключительный», «единственный в своем роде» характер. Вспомним, по крылатому определению В. Ключевского, такое «типическое исключение», как образ Онегина. А разве менее исключительны и вместе с тем типичны образы Печорина, Базарова, Раскольников, Безухова и многих других? Или это все «идеальные», а не «типические» образы? Следовательно, различие между романтическими и реалистическими образами-типами отнюдь не в том, что первые представляют исключительные явления, а вторые — массовидные. Это различие — в своеобразии принципов художественной детерминированности типических образов в романтических и реалистических произведениях.

Весьма уязвима и собственно эстетическая сторона концепции идеализации и типизации В. Днепров, т. е. ее основа. Так, исследователь утверждает, что реалистическое искусство «исходит при отборе материала для художественной обработки не из эстетической, а из познавательной оценки значения, жизненной важности и существенности тех или иных фактов действительности»⁷³. Но как же можно противопоставлять в искусстве эстетическую оценку познавательной и больше того — рассматривать эстетическую оценку как нечто не обязательное для реалистического искусства? Это все равно что утверждать некое «искусство без искусства»!

Отнесение В. Днепровым лермонтовского Демона к образам, созданным по законам романтической идеализации, а не

⁷⁰ В. Днепров. Проблемы реализма. Л., 1961, стр. 24.

⁷¹ Там же, стр. 51.

⁷² Там же.

⁷³ Там же, стр. 33.

типизации, приводит — хочет того автор или нет — к существенному искажению историко-литературной значимости этого гениального творения Лермонтова, отношения к нему современников, в частности Белинского. «Белинский неутомимо боролся, — пишет В. Днепров, — против проникновения идеализации в современную литературу, он открыто признал неразрывную связь реалистического искусства с типизацией как формой художественного обобщения»⁷⁴. Но как же быть в этом случае с «Демоном»? Следует признать что-нибудь одно: или Белинский не рассматривал образ Демона как результат «идеализации» и поэтому так высоко его расценивал; или он не боролся против этой самой «идеализации»... В любом из этих случаев суждения В. Днепрора противоречат одно другому.

О типизирующем значении романтических образов со всей определенностью говорит новейший исследователь проблемы: «Факты художественной практики показывают, что... романтические образы... несут в себе — не могут не нести — обобщение правды жизни, типичность... Другое дело, если ставится вопрос о своеобразии типизации в романтическом творчестве. Ведь качественные различия способа типизации... и определяют в конечном счете специфику того или иного художественного метода»⁷⁵.

Итак, несомненная типичность образа Печорина, как и других персонажей романа Лермонтова, еще не доказывает безусловной и «чистой» его реалистичности, поскольку и романтические образы не лишены типичности. Для уяснения художественной природы типизации в «Герое нашего времени» необходимо ее дальнейшее конкретное тщательное исследование.

Впрочем, в не менее тщательном изучении под этим углом зрения нуждаются и другие стороны поэтики романа Лермонтова. «Анализ стиля романа, — с научной объективностью отмечает В. А. Мануйлов, — также показывает, что этот стиль вобрал в себя многие элементы, характерные для романтической манеры, но в новом качестве...»⁷⁶. По мнению ученого, это новое качество и есть последовательный реализм. Любопытно отметить: К. Н. Григорьян, исходя из

⁷⁴ Там же, стр. 35.

⁷⁵ Ан. Дремов. Романтическая типизация. «Вопросы литературы», 1971, № 4, стр. 100.

⁷⁶ В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий, стр. 28.

тех же фактических наблюдений, что и В. А. Мануйлов, делает прямо противоположный вывод. «Что является в нем (в «Герое нашего времени». — Б. У.) преобладающим, — задает он вопрос, — достижения, пусть и весьма осязаемые, существенные, критического реализма, на ранней стадии его развития, или же богатый исторический опыт и завоевания русского и западноевропейского романтизма?»⁷⁷. Отвечая на этот вопрос, К. Н. Григорьян приходит к такому заключению: «Нет сомнения, что... в романе «Герой нашего времени» возникли новые тенденции, рождалось новое качество, важные элементы, подготовившие почву для последующего русского реалистического психологического романа. Тем не менее в «Герое нашего времени» Лермонтов не отказывается от поэтики романтизма, не борется с романтизмом, не переходит на новые эстетические позиции»⁷⁸, т. е. остается в пределах романтизма.

Как видим, и В. А. Мануйлов, и К. Н. Григорьян в конечном итоге признают в методе и стиле «Героя нашего времени» наличие двух начал: романтического и реалистического. Но один считает преобладающим и господствующим в этом причудливом «симбиозе» реализм (здесь, кстати говоря, намечается возможность «согласованного» решения проблемы В. А. Мануйловым и спорящими с ним У. Р. Фохтом, В. М. Марковичем, М. М. Уманской), а другой — романтизм. Возможность таких противоположных заключений уже свидетельствует о большой значимости в романе как романтических, так и реалистических «основ», об их известном «равноправии». Эта возможность говорит не о «подчинении» одного начала другому, а скорее об их «соподчинении», приводящем к созданию единого целого, сложной художественной системы, не сводимой к простой сумме составляющих ее элементов (здесь, мне представляется, имеется основа для подписания «мирного соглашения» между всеми без исключения участниками спора о своеобразии художественной природы «Героя нашего времени»).

Проблема соотношения романтизма и реализма в литературном процессе давно перестала быть достоянием лермонтоведов. Это одна из центральных проблем современного литературоведения. Где-то позади остался еще недавно казавшийся столь естественным взгляд на романтизм как на

⁷⁷ К. Н. Григорьян. Роман Лермонтова «Герой нашего времени» — вершина русской романтической прозы, стр. 38.

⁷⁸ Там же, стр. 52.

что-то неполноценное, что настоящему художнику нужно непременно «преодолевать». В начале 70-х годов один из исследователей проблемы писал метко и образно: «Романтизм — одно из самых удивительных, многострадальных и поныне еще до конца не разгаданных явлений в русской и мировой литературе... Сколько раз на протяжении последних полутора столетий отпевали и хоронили романтизм... И сколько раз этот уже не единожды поверженный, кем-то искренне оплаканный, а кем-то столь же искренне осмеянный и разруганный романтизм, словно птица Феникс из пепла, снова и снова возрождался к новой жизни и каждый раз при этом в новом обликии, накладывая свою неповторимую печать на творчество множества писателей и порождая ожесточенные споры о его исторических судьбах!»⁷⁹.

Признание романтизма в качестве самостоятельного полноценного художественного метода, имеющего, как и реализм, различные формы своего конкретно-исторического развития, непрерывного обновления и совершенствования, становится все более единокдушным. В связи с этим и мысль о возможности, а в отдельные исторические моменты и необходимости органического синтеза романтизма и реализма, дающего своеобразнейшие «сплавы» этих мощных творческих методов, завоевывает все большие «права гражданства» в науке о литературе. В упомянутой статье А. М. Микешин, акцентируя живое многообразие конкретного соотношения романтизма и реализма, отмечает следующие формы их «сосуществования» в творчестве виднейших русских писателей XIX в.: «Во-первых, наличие в творчестве одного и того же писателя романтических и реалистических произведений, создаваемых параллельно... Во-вторых, сочетание в одном и том же художественном произведении резко выраженных реалистических и романтических тенденций... В-третьих, слияние, т. е. наиболее органический, естественный и глубокий синтез реализма и романтизма в творческом методе писателя...»⁸⁰.

Поскольку синтез романтизма и реализма с большей или меньшей интенсивностью осуществляется прежде всего в сложные, переходные эпохи, нельзя не заметить, что и разговор о нем возникает с большей или меньшей остротой

⁷⁹ А. М. Микешин. Проблема исторических судеб русского романтизма в современном литературоведении. В сб.: «Из истории русского романтизма», вып. 1, Кемерово, 1971, стр. 3.

⁸⁰ Там же, стр. 11.

именно в такие периоды. Интересно в этом плане наблюдение В. В. Виноградова о своеобразии и потенциальной устремленности творческого метода Гоголя в его «Тарасе Бульбе». По мнению ученого, в этой повести «Гоголь как бы стремился к новому синтезу... приемов реалистического и романтического изображения на народно-эпической основе в структуре исторического романа. Формировался новый, оригинальный жанр романтико-реалистической народной эпопеи. Этот род исторического романа не нашел продолжения в дальнейшем развитии форм и типов русского исторического романа на протяжении XIX века»⁸¹.

После 30—40-х годов новая вспышка в развитии романтизма и соответственно проявление тенденций к синтезу реализма и романтизма наблюдается в конце XIX — начале XX в. Исследователь творчества В. Г. Короленко, например, обоснованно считает, что его творческая эволюция «подтверждает возможность органического сосуществования, взаимодействия романтических и реалистических принципов типизации в художественном методе одного и того же писателя»⁸².

Любопытно сопоставить с этим выводом интереснейшее письмо самого Короленко В. С. Козловскому, относящееся к концу 80-х годов. В нем писатель говорил, в частности: «По поводу Вашего вопроса о том, насколько я сам считаю себя романтиком, — ответить пока затрудняюсь. Я уже слышал этот «упрек», мне его высказывали и печатно, и это заставило меня еще внимательнее отнестись к вопросу, который интересовал меня и ранее: в чем сущность романтизма?» Подытоживая свои раздумья о соотношении современных ему реалистических и романтических тенденций в литературе, писатель заключал их мыслью о том, что «реализм... всей художественности не исчерпывает», хотя «и романтизму целиком не воскреснуть». «Мне кажется, — заканчивал писатель, — что новое направление, которому суждено заменить крайности реализма, — будет синтезом того и другого»⁸³.

⁸¹ В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М. 1959, стр. 623.

⁸² Е. И. Цой. Романтизм в творчестве В. Г. Короленко 80—90-х гг. Автореф. канд. дисс., М., 1965, стр. 19.

⁸³ В. Г. Короленко. Собр. соч. в 10 томах, т. 10, М., 1956, стр. 70—71.

Широко известны высказывания Горького о «сосуществовании» романтизма и реализма в творчестве наиболее выдающихся писателей русской и мировой литературы⁸⁴, как и наличие несомненного синтеза этих двух методов в творчестве самого писателя, особенно в его произведениях конца XIX — начала XX в. Раздумывая о судьбах литературы социалистического реализма, Горький писал о возможности и необходимости «объединения реализма и романтизма в нечто третье»⁸⁵.

Интенсивное изучение в последние 10—15 лет советскими литературоведами проблем художественного метода, прежде всего романтизма и реализма в их конкретно-исторических соотношениях, привело в итоге к необходимости уяснения их глубинной типологической сущности. При этом мнения ученых опять-таки разделились. Одни считали возможным дать определение романтизма через систему необходимых признаков, характеризующих этот метод⁸⁶; другие — через один главный признак, обуславливающий собою специфические черты романтизма⁸⁷. Очевидно, необходимо сочетание этих двух подходов. Чтобы система признаков не превратилась в эмпирически констатируемую сумму разрозненных, не связанных между собою черт, среди них следует выделить один самый существенный, доминантный по отношению ко всем другим.

Мне представляется наиболее приемлемым примерно такое разграничение романтизма и реализма. Если для реалиста главным является образное воссоздание различных сторон объективной человеческой действительности в свете определенных идеалов художника, то для романтика главное — образное воссоздание идеалов художника в свете реальной действительности.

Действительность и идеал — равно необходимые компоненты произведения искусства — романтического и реалистического. Но их роль и конкретное соотношение в нем далеко не одинаковы и во многом противоположны. Этим

⁸⁴ См.: М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 24, М., 1953, стр. 471 и др.

⁸⁵ Там же, т. 26, стр. 53.

⁸⁶ См.: А. Н. Соколов. К спорам о романтизме. В сб.: «Проблемы романтизма». М., 1967, стр. 29; К. Н. Григорьян. К изучению романтизма. «Русская литература», 1967, № 3, стр. 137, и др.

⁸⁷ См.: В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966, стр. 58; Н. Гуляев. О спорном в теории романтизма. «Русская литература», 1966, № 1, стр. 76, и др.

объясняется единство и противоположность методов романтизма и реализма, их конкретно-исторические расхождения и схождения, многообразие их форм и оттенков в литературных процессах различных эпох, в творчестве различных писателей. Отсюда принципиальная возможность их «борьбы» и «сосуществования», вплоть до полного слияния и органического синтеза.

Современная концепция о двух основных типах творчества, соотношение и развитие которых является «субстратом» конкретно-исторических художественных методов в национальных литературах, восходит к гениальной мысли Белинского о двух основных способах отражения жизни в искусстве. На эту мысль так или иначе опираются самые различные ученые, стремящиеся в своих исследованиях уяснить типологическую сущность романтизма и реализма⁸⁸.

Еще в 1835 г. Белинский писал: «Поэзия двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на идеальную и реальную» (I, 262).

Это глубокое суждение не получило у Белинского впоследствии своего дальнейшего развития. Отсюда вплоть до нашего времени весьма несходные трактовки данной концепции великого критика. Идеальная и реальная поэзия понимаются по-разному: как субъективная и объективная, лирическая и эпико-драматическая, романтическая и реалистическая, условная и в «формах жизни» и т. д. Однако ближе всего это деление к современному типологическому разделению искусства на два типа творчества — романтическое и реалистическое. Очень существенно замечание Белинского о том, что эти два способа «противоположны друг другу», но

⁸⁸ См.: Л. Тимофеев. О понятии художественного метода. В сб.: «Творческий метод». М., 1960, стр. 16—17 и др.; Н. Гуляев. О спорном в теории романтизма, стр. 70, 73; В. В. Ванслов. Эстетика романтизма, стр. 374—378; К. Н. Григорьян. К изучению романтизма, стр. 135—136; А. А. Гаджиев. Романтизм и реализм как типы художественного творчества. Автореф. докт. дисс., Баку, 1970, и др.

вместе с тем «ведут к одной цели» (I, 262), как две ипостаси подлинного искусства, и «трудно было бы решить, которой из них должно отдать преимущество» (I, 270). Больше того, критик считал нужным подчеркнуть, что «есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии» (I, 269). К ним Белинский относил «поэмы Байрона, Пушкина, Мицкевича», а также те произведения, в которых «предмет есть жизнь действительная», но в то же время «эта жизнь как бы пересоздается и преобразуется им (поэтом. — Б. У.) вследствие какой-нибудь любимой, задушевной мысли, или одностороннего, хотя и могучего таланта...» (I, 269). Именно такое слияние «жизни действительной» с «любимой, задушевной мыслью» необыкновенно «могучего таланта» явило миру творчество Лермонтова. И если Белинский не указал в своей статье на него, как на образец подобного слияния «идеальной» и «реальной» поэзии, то только потому, что в 1835 г. имя Лермонтова еще не было известно, а впоследствии критик к своей концепции реальной и идеальной поэзии не возвращался.

Поразительно другое: Белинский уже в этой статье словно предчувствовал скорое появление в России поэта, которому суждено будет поднять на новую ступень «идеальную поэзию», обогащенную завоеваниями «поэзии реальной», пронизанную современным «духом времени». Можно подумать, что он представлял себе Лермонтова, когда писал об идеале поэта своего времени: «Лирический поэт нашего времени более прустит и жалуется, нежели восхищается и радуется, более спрашивает и исследует, нежели безотчетно восклицает. Его песнь — жалоба, его ода — вопрос. Если его песнь обращена на природу, он не удивляется ей, не хвалит ее, а ищет в ней попытаться тайны своего бытия, своего назначения, своих страданий. <...> Мысль — вот предмет его вдохновения» (I, 268).

Не возвращаясь в дальнейшем к своей концепции об идеальной и реальной поэзии, Белинский в процессе идейно-эстетической эволюции развил и углубил отдельные ее моменты. В частности, им была развита мысль об одной из главных причин внутренней близости идеальной и реальной поэзии, несмотря на их внешнюю противоположность. В статье 1835 г., характеризуя реальную поэзию, критик писал: «...неизменный предмет ее вдохновений есть человек, существо самостоятельное, свободно действующее, индивидуальное, символ мира, конечное его проявление, любопыт-

ная загадка для самого себя...» (I, 267). Здесь критик во многом еще идеалистическим языком говорил о действительном предмете искусства — лично-родовом человеке, в котором конкретно-историческое, «видовое» переплетается с «родовым», «реально-идеальным». Двусторонняя сущность реальной человеческой личности и обуславливает акцентирование внимания художников то на одной, то на другой из этих сторон, на большем или меньшем их слиянии, что и обуславливает прежде всего появление «реальной» и «идеальной» поэзии или их «слияние».

В качестве примера именно такого понимания критиком предмета искусства сошлюсь на его высказывания в статьях о народной поэзии, относящиеся как раз к году трагической гибели Лермонтова. Белинский вновь повторяет мысль, ранее высказанную в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя»: «Для искусства нет более благородного и высокого предмета, как человек, — и чтобы иметь право на изображение искусства, человеку нужно быть человеком, а не чиновником 14-го класса или дворянином» (V, 303). Здесь сделано, однако, и значительное уточнение. Предмет искусства — не просто «видовая» человеческая сущность, а соотношение ее в индивидуальном человеке с сущностью «родовой», общечеловеческой. «Не должно забывать ни на минуту, — развивал свою мысль критик, — что герой искусства и литературы есть человек, а не барин, и тем более не мужик» (V, 303). В человеке искусство интересуется прежде всего общечеловеческое, воплощающее его родовую, т. е. общественную сущность. Белинский был далек от понимания социально-исторической, общественной природы общечеловеческого в человеке. Но многое им в этом плане было гениально предугадано. «Чем больше понижен человек общим, тем разительнее достоинство и прелесть его личности, тем он *особнее*...» (V, 315).

Итак, в реальном человеке, в «особной» личности как предмете искусства в большей или меньшей мере наличествует и человек родовой, идеальный. Эта реально-идеальная основа предмета искусства и обуславливает прежде всего возможность и необходимость существования как «реальной», так и «идеальной» поэзии, реалистического и романтического типов творчества в их бесконечном конкретно-историческом, национальном и эпохальном своеобразии. Это своеобразие зависит от различных причин, в том числе и от конкретных «видовых» свойств отображаемых реальных ха-

ракторов, и от особенностей понимания их «родовых», «идеальных» свойств. Реально-идеальная природа предмета искусства является также глубинной подосновой различных «синтезов» романтизма и реализма в творчестве отдельных художников.

Таким образом, как многообразный опыт развития русского и мирового литературного процесса, соотношения в нем различных форм романтизма и реализма, так и новейшие теоретические обобщения этого опыта свидетельствуют о возможности, а порою и о необходимости синтеза романтического и реалистического методов. В одной из последующих глав своеобразие метода «Героя нашего времени» будет рассмотрено «изнутри», в его образно-структурном воплощении, в художественной ткани романа.

Учитывая всю важность исследования проблемы метода в лермонтовском романе, нельзя вместе с тем не согласиться со справедливым замечанием на этот счет Д. Е. Максимова. «В связи с вопросом о своеобразии возникают некоторые пожелания, имеющие отношение к изучению типологии творческого метода Лермонтова, его причастности к романтизму и реализму. <...> Изучение форм, генезиса и связи романтизма и реализма в художественном строе Лермонтова следует продолжать и углублять, но оно не должно принимать абстрактно-схематического характера и вытеснять другие аспекты исследования...»⁸⁹.

Рассматривая образно-смысловую структуру романа Лермонтова в непосредственной связи с проблемой его метода (см. главу четвертую этой части), я стремился в то же время не подчинять свой анализ только ей. Проблематика, образная система, архитектоника «Героя нашего времени», его языковое, стилистическое и жанровое своеобразие представляют сами по себе интереснейший художественно-эстетический материал и заслуживают вполне самостоятельного, а не «попутного» исследования. Несомненный самостоятельный интерес представляют и проблемы, связанные с генезисом романа — в плане его творческой истории и связи с общелитературным процессом лермонтовской поры. Об этом, а не только о методе, говорится в последующих главах.

⁸⁹ Д. Максимов. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова. «Русская литература», 1964, № 3, стр. 8—9.

Глава вторая

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1. ТРИ РЕДАКЦИИ РОМАНА

Зачинатель жанра творческой истории художественного произведения Н. К. Пиксанов с сожалением констатировал, что все еще «не написана история... «Героя нашего времени»¹. С тех пор прошло ровно полвека, но и до сих пор мы не имеем сколько-нибудь полного представления об истории создания «Героя нашего времени». Объясняется это прежде всего ограниченностью дошедших до нас материалов, относящихся к работе Лермонтова над романом.

Как известно, поэт был чрезвычайно скуп на признания о своих творческих планах и свершениях. Достаточно сказать, что о «Герое нашего времени» нет ни одного упоминания в его письмах и заметках. Не богат и рукописный фонд романа. Все это дало основание одному из исследователей утверждать: «Ввиду полного отсутствия прямых данных о работе М. Ю. Лермонтова над романом «Герой нашего времени», вопрос его творческой истории по существу еще не ставился в нашем литературоведении»².

¹ Н. К. Пиксанов. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра (Принципы и методы). «Искусство», 1923, № 1, стр. 107.

² Е. Е. Слащев. К истории создания романа Лермонтова «Герой нашего времени». «IX научная конференция. Секция русской филологии». Фрунзе, 1960, стр. 3.

Попытки воспроизвести различные моменты творческой истории лермонтовского романа предпринимались. В результате установлены прототипы некоторых персонажей, прослежено вызревание в творчестве писателя характерных для романа образов, тем и идей, осуществлено текстологическое изучение романа путем сличения первых и последующих публикаций с сохранившимися рукописями³. Все это важно и необходимо, но относится в основном или к творческой «предыстории» романа, или к конечному результату процесса его создания. Что же касается самой творческой истории «Героя нашего времени», то здесь по-прежнему остается много непроясненного.

Подытоживая усилия лермонтоведов, В. А. Мануйлов констатировал: «Творческая история романа Лермонтова «Герой нашего времени» может быть восстановлена лишь в самых общих чертах. Сохранились настолько скудные материалы, что нет возможности детально проследить, как создавалось это самое значительное произведение нашего поэта. В этом отношении исследователь «Евгения Онегина» находится в несравненно лучших условиях, в его распоряжении громадный рукописный фонд от черновых набросков Пушкина до белых автографов»⁴.

³ См.: С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, стр. 105—118; его же. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940 (раздел «Из творческой истории романа»); Б. М. Эйхенбаум. [Комментарий к роману] «Герой нашего времени». В кн.: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. VI, М.—Л., 1957, стр. 649—651; 656—667 (в дальнейшем ссылки на комментарий даются в тексте с указанием тома и страницы); его же. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 243—250; В. А. Евзерихина. М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина. «Тр. IV науч. конф. Новосибирского гос. пед. ин-та», 1957, т. 1, стр. 217—248; Е. Е. Слащев. К истории создания романа Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 3—4; С. Ф. Елеонский. Генезис романа «Герой нашего времени». В кн.: С. Ф. Елеонский. Изучение творческой истории художественных произведений. Пособие для учителей. М., 1962, стр. 176—230; А. В. Попов. «Герой нашего времени». Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова. «Литературно-методический сборник». Ставрополь, 1963, стр. 30—35; Б. Т. Удодов. «Герой нашего времени» как явление историко-литературного процесса. В сб.: «М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы». Воронеж, 1964, стр. 17—52; В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966, стр. 16—20, и др.

⁴ В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 16.

Этот справедливый, хотя и неутешительный итог может быть подтвержден перечнем нерешенных вопросов, связанных с изучением творческой истории романа Лермонтова. Остается неясным, в частности, когда именно возник замысел «Героя нашего времени», когда поэт приступил к написанию романа и когда эта работа была завершена. Не установлена последовательность в создании повестей и новелл, входящих в состав романа. Не известно, были ли у Лермонтова черновые варианты, предшествовавшие рукописи «Один из героев начала века», или она написана сразу «набело».

Большинство этих вопросов остается без ответа в значительной мере из-за недостаточной изученности и тех немногих рукописных материалов, которыми мы располагаем. «Рукописи Лермонтова, — справедливо утверждает С. В. Обручев, — в большинстве своем ждут еще исследователя, хотя их сравнительно немного, гораздо меньше, чем пушкинских»⁵. Рукописи остаются пока главным источником наиболее объективных сведений о творческом процессе художника. Разумеется, при этом должна в полной мере использоваться совокупность всех других имеющихся материалов.

Первые более или менее достоверные сведения о времени непосредственной работы Лермонтова над «Гером нашего времени» восходят к А. П. Шан-Гирею. Друг и родственник поэта утверждал, что роман был начат по возвращении Лермонтова из первой ссылки в Петербург, т. е. в 1838 г.⁶ Такой знаток Лермонтова, как Б. М. Эйхенбаум, тоже считал, что «работа над «Героем нашего времени» развернулась не раньше 1838 года» (VI, 657). Этой точки зрения придерживается большинство лермонтоведов.

Однако имеются данные, позволяющие думать, что «Тамань» вчерне была написана уже в 1837 г. Пока известна одна рукопись новеллы, авторизованная копия, с пометкой П. А. Висковатого: «Писана рукою двоюродного брата Лермонтова Ак. Павл. Шан-Гирея, коему Лерм. порою диктовал свои произв.»⁷. Судя по чистоте копии, «Тамань» дикто-

⁵ С. В. Обручев. Над тетрадами Лермонтова. М., 1965, стр. 6.

⁶ См.: А. П. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов. В сб.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». М., 1964, стр. 46.

⁷ ГПБ, ф. 429. Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 3, л. 1.

валась поэтом не «экспромтом», а с какой-то черновой рукописи.

Это предположение находит подтверждение в ряде свидетельств современников и родственников поэта. Так, Д. В. Григорович в своих воспоминаниях упоминает виденный им черновой автограф новеллы. «Возьмите повесть Лермонтова «Тамань», — пишет он, — в ней не найдешь слова, которое можно было бы выбросить или вставить; вся она от начала до конца звучит одним гармоническим аккордом; какой чудный язык, как легко, кажется, написано. Но загляните в первую рукопись: она вся перемарана, полна вставок, отметок на отдельных бумажках, наклеенных облатками в разных местах»⁸. Это «показание» маститого писателя обычно расценивается как любопытное, но не очень достоверное⁹. А между тем не исключено, что младший современник Лермонтова, Григорович, мог видеть ныне утраченные рукописи поэта. Описание черновика «Тамани» подкупающе конкретно; оно не противоречит рабле Лермонтова над рукописями. Заметки, наброски на клочках бумаги характерны для него, для его беспокойной, кочевой жизни.

Григорович ничего не сообщил о местонахождении автографа и его владельце. Но в наше время стало известно воспоминание, перекликающееся с рассказом Григоровича. В 1947 г. была опубликована переписка П. А. Висковатого с родственником поэта П. С. Жигмонтом. Последний в письме биографу Лермонтова сообщал: «Кажется, в 1839 г. Лермонтов в Ставрополе, в квартире моего отца Семена Осиповича Жигмонта... набросал начерно «Тамань» из «Героя», а потом передал этот набросок кому-то из Петровых. У членов этой семьи, не знаю, сохранился ли он»¹⁰. Неуверенное «кажется» относилось П. С. Жигмонтом не к факту существования чернового автографа, а к датировке его, сделанной через полвека после самого события. Об этом доказательно писал А. В. Попов: «Дело в том, что Лермонтов и С. О. Жигмонт встречались в Ставрополе в 1837 г., а в 1839 г. ни Лермонтова, ни Жигмонта в Ставрополе не

⁸ Д. В. Григорович. Литературные воспоминания. М., 1961, стр. 107.

⁹ См.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 142.

¹⁰ Д. М. Иофанов. М. Ю. Лермонтов. Нові матеріали про життя и творчість. Київ, 1947, стр. 36—37.

было»¹¹. Следовательно, черновой набросок «Тамани» следует отнести к 1837 г.

В основу «Тамани» положено, как известно, какое-то происшествие, пережитое Лермонтовым в Тамани в сентябре 1837 г. и, разумеется, творчески им преображенное¹². В ноябре поэт был уже в Тифлисе. К этому времени относится его любопытный набросок «Я в Тифлисе». И. Л. Андроников рассматривает его как сплав следовавших друг за другом жизненных впечатлений и замыслов поэта: «Очевидно, сюжет, подсказанный ему действительным происшествием в Тамани, стал потом обрастать новыми впечатлениями и превратился в замысел «тифлисской повести», более сложной по фабуле, чем Тамань»¹³.

Развивая свою мысль, И. Андроников утверждает, и весьма убедительно, что в наброске «Я в Тифлисе» содержится в зародыше сюжеты и «Тамани» и «Фаталиста»¹⁴. Можно думать, что из-за сложности и сюжетной перегруженности этого «синкретического» замысла писатель разделил его на два самостоятельных произведения, набросав сначала «Тамань» во время своих странствий по Кавказу в ноябре-декабре 1837 г.

Во второй половине декабря Лермонтов, возвращаясь в Петербург, остановился в Ставрополе, где встречался со своими родственниками Петровым и С. О. Жигмонтом¹⁵. Вот в это время поэт, переписав «Тамань», оставил, очевидно, Петровым ее черновик, который впоследствии видел Григорович.

Таким образом, совокупность данных свидетельствует: работа над черновым вариантом «Тамани» должна быть отнесена в периоду не раньше сентября и не позже декабря 1837 г. (в Тамани поэт был в сентябре, в конце декабря он

¹¹ А. В. Попов. «Герой нашего времени». Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова, стр. 33.

¹² См.: М. Цейдлер]. На Кавказе в 30-х годах. «Русский вестник», 1868, № 9, стр. 138—139; П. А. Висковатый. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, стр. 252; С. Н. Мартынов. История дуэли Н. С. Мартынова с М. Ю. Лермонтовым, «Русское обозрение», 1891, № 1, стр. 317, и др.

¹³ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 339; ср. его же. Лермонтов в Грузии. «Красная новь», 1939, № 10-11, стр. 252—253.

¹⁴ См. Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 339—341.

¹⁵ См.: В. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.—Л., 1964, стр. 89.

уже покинул Ставрополь). Казалось бы, в связи с этим можно считать установленным, что к непосредственному осуществлению замысла «Героя нашего времени» Лермонтов приступил не в 1838 г., как полагает большинство исследователей, а в 1837 г., как считали до сих пор А. В. Попов и Е. Е. Слащев¹⁶.

И все же такой вывод был бы поспешным. Подлинная история создания романа Лермонтова оказывается сложнее, причудливее привычных «или-или». Об этом говорит прежде всего изучение вопроса о порядке написания произведений, входящих в состав «Героя нашего времени».

«Порядок написания повестей определить трудно», — писал Б. М. Эйхенбаум, касаясь истории создания романа (VI, 656). Еще определеннее высказывание В. А. Мануйлова: «Не представляется возможным определить порядок написания повестей, составивших роман «Герой нашего времени»¹⁷.

Однако, как мы видим, раньше других была написана «Тамань». Б. М. Эйхенбаум на основе анализа текстов «Тамани» и «Бэлы», независимо от указанных выше фактов, пришел к тому же выводу. «В тексте «Тамани», — отмечал он, — есть признаки того, что новелла была написана прежде, чем определилась вся цепь повестей» (VI, 663). И действительно, в авторизованной копии «Тамани», в конце новеллы, Печорин, объясняя причины, побудившие его вторгнуться в мир «честных контрабандистов», говорил: «...любопытство вещь свойственная всем путешествующим и записывающим людям»¹⁸. В отдельном издании романа эти слова, почти без изменений, были вложены в уста офицера-повествователя из повести «Бэла», который, говоря

¹⁶ См.: А. В. Попов. «Герой нашего времени». Материалы к изучению романа М. Ю. Лермонтова, стр. 32; Е. Е. Слащев. К истории создания романа Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 4. Следует отметить, что Е. Е. Слащев, относя начало работы поэта над «Героем нашего времени» к 1837 г., в отличие от А. В. Попова, полагал, что «Тамань» написана не первой, а последней из произведений, вошедших в состав романа, что маловероятно, поскольку не согласуется с другими данными о времени создания всего романа.

¹⁷ В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 18.

¹⁸ ГПБ, ф. 429, Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 3, л. 8. В дальнейшем варианты рукописей будут указываться (за исключением случаев, когда требуются ссылки непосредственно на рукописи) по изданию: М. Ю. Лермонтов. Сочинения, т. VI, М.—Л., 1957.

о своем стремлении «вытянуть» из штабс-капитана «какую-нибудь историйку», замечает: «...желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям» (VI, 218). Из этого следует, что «Тамань» была написана раньше «Бэлы». Но Эйхенбаум делал здесь и еще один интересный вывод: «Тамань» была создана первоначально без связи с «Журналом Печорина» и вообще с «Героем нашего времени» (VI, 663). Правда, позднее ученый усомнился в справедливости своего предположения и, по существу, отказался от него в итоговой статье о «Герое нашего времени», хотя по-прежнему утверждал, что «Тамань» была написана до «Бэлы»¹⁹.

А между тем, имеются, как мне кажется, объективные доказательства первоначальной непричастности «Тамани» к более позднему замыслу романа, а героя новеллы — к образу Печорина.

Во-первых, отметим, что в тексте новеллы имя Печорина не упомянуто ни разу; во всех других главах романа Печорин упоминается.

Во-вторых, из повести «Княжна Мери» известно, что Печорин сослан на Кавказ за какую-то «историю» (в рукописном варианте — «страшную историю дуэли», VI, 577). Однако, герой в «Тамани» не похож на ссыльного, только что едущего из Петербурга. Его сопровождает денщик, «линейский казак»; следовательно, офицер уже служит на Кавказе и не такой новичок, каким предстал Печорин впоследствии перед Максимом Максимычем (см. VI, 209). Эти фабульные неувязки — следы былой самостоятельности «Тамани», героем которой был первоначально очень близкий автору «странствующий и записывающий офицер».

В-третьих, во всех новеллах и повестях романа обязательно показывается или упоминается параллельно главному еще один «сквозной персонаж» — Максим Максимыч, играющий роль антипода Печорина. Отсутствует он только в «Тамани», что также в какой-то мере свидетельствует о самостоятельности ее происхождения.

Наконец, в-четвертых, в известном письме С. А. Раевского от 8 июня 1838 г., говоря о «Княгине Лиговской», поэт

¹⁹ См.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 246—247. Впрочем, исследователь так и не пришел тут к определенному выводу. В конце упомянутой статьи он неожиданно вновь утверждает, что «Тамань» вменитрована в роман и что «она... была написана, по-видимому, вне связи с ним» (там же, стр. 279).

сообщал: «Писать не пишу, печатать хлопотно, да и попробовал, но неудачно. Роман, который мы с тобой начали, затянулся и вряд ли кончится...» (VI, 445). Здесь ни слова, ни намек на «Героя нашего времени», на его замысел, хотя «Тамань» была написана за полгода до письма.

Больше того. Есть основания утверждать, что не только «Тамань», но и «Фаталист» был написан вне связи с замыслом «Героя нашего времени» и до его возникновения. Эта новелла, выросшая, как показал И. Андроников, из того же наброска 1837 г., что и «Тамань», была второй из первоначально задуманного, видимо, самостоятельного цикла «кавказских повестей». Написан «Фаталист» вслед за «Таманью, скорее всего сразу по возвращении поэта в Петербург, в начале 1838 г.²⁰

Таким образом, до середины 1838 г. Лермонтов, судя по всему, не оставлял мысли вернуться к работе над «Княгиней Лиговской», прерванной драматическими событиями 1837 г. Но теперь ему хотелось многое, если не все, написать заново, и прежде всего перенести действие на Кавказ. Параллельно с этим шла работа над «кавказскими повестями», обдумыванием их новых вариантов. Поэта увлекли жанровые перспективы, возможность синтеза реалистического путевого очерка, записок с остросужетной романтической повестью и новеллой. Первым опытом таких «гибридных» (определение В. В. Виноградова) по своему жанру и методу произведений явились «Тамань» и «Фаталист».

Во второй половине 1838 г. эти два параллельных потока творческих планов, возможно, уже слились воедино в замысле нового романа. Он должен был объединить в себе жанровые возможности очерка-новеллы, вновь открытые в «Тамани» и «Фаталисте», и психологической повести, ранее разрабатывавшейся в «Княгине Лиговской», но не их конкретное содержание. Самая ранняя редакция состояла, вероятнее всего, из трех относительно самостоятельных и чрезвычайно своеобразных по жанру и методу произведений: «Бэла», «Максим Максимыч», «Княжна Мери». Повести «Тамань» и «Фаталист», как мы говорили, первоначаль-

²⁰ И. Андроников, вскрывший общность «прасюжета» «Тамани» и «Фаталиста», их раннее происхождение, считает, что отрывок «Я в Тифлисе» (1837) представляет собой «самый первоначальный план записок Печорина» (Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 339).

но в состав романа не включались²¹. Каким было название этой первой редакции романа, мы не знаем²².

Раньше всего из произведений этой редакции романа была написана «Бэла». Наряду с предварительной обрисовкой близкого Лермонтову типа «странного человека» в образе Печорина писатель сделал здесь другое важнейшее художественное открытие, создав в лице Максима Максимыча «тип чисто русский» (Белинский). «Максим Максимыч» написан, несомненно, после «Бэлы», о чем говорит все его содержание. В нем упоминается, как нечто хорошо известное, служба Печорина в крепости под начальством Максима Максимыча, история Бэлы и пр. Этот очерк-новелла мыслился автором как завершение экспозиции образа Печорина, раскрытия внутренней сущности Максима Максимыча, начатых в «Бэле», и как переход к исповеди Печорина в «Княжне Мери».

Последнее обстоятельство обусловило появление в первоначальном варианте рукописи «Максима Максимыча» такой концовки: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. — В самом деле, Печорин в некоторых местах обращается к читателям; вы это увидите...» (VI, 570). В тексте «Княжны Мери» подобных обращений нет. Это говорит о том, что текст «Княжны Мери» создавался уже после написания этого «предупреждения», т. е. после «Максима Максимыча». В процессе работы над «Княжной Мери» поэт изменил свое первоначальное намерение и не только нигде не дал обращений Печорина к читателям,

²¹ У Б. Эйхенбаума, колебавшегося в окончательном решении этого вопроса, имеется интересное наблюдение, подтверждающее высказанное здесь предположение. «Есть вообще некоторые основания думать, — писал он, — что первоначальный состав «длинного рассказа» ограничивался тремя вещами: «Бэла», «Максим Максимыч» и «Княжна Мери»; остальные две — «Тамань» и «Фаталист», во-первых, не подходят под понятие «Журнала» (т. е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из «Журнала», а иной раз и с его стилем, кругом представлений и т. д.» (Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 347).

²² Тетрадь Лермонтова, содержащая автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста», «Княжны Мери» и озаглавленная поэтом «Один из героев начала века» (ГПБ, ф. 429, № 2), отражает, по моему мнению, вторую редакцию романа «Герой нашего времени». Реконструируя здесь композиционно-текстовый состав первой редакции, черновые автографы которой до нас не дошли, я использую и рукописные материалы указанной тетради, но с учетом их, так сказать, вторичности.

а напротив, подчеркнул непредназначенность его «журнала» для печати: «Ведь этот журнал пишу я для себя», — говорит Печорин (VI, 295). Предположение о создании «Княжны Мери» после «Максима Максимыча» подтверждается и таким наблюдением. В знаменитом портрете Печорина в рукописном варианте «Максима Максимыча» была фраза: «Чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны... родинка на правой щеке...» (VI, 569). Рисуя внешность Веры в «Княжне Мери», поэт вначале написал: «...блондинка с правильными чертами... а над бровей черная родинка» (VI, 579). Получалось слишком похоже на реальный облик прототипа Веры — В. А. Лопухиной. И Лермонтов заменил родинку над бровью у Веры родинкой «на правой щеке» (VI, 273), убрав сходную «примету» из портрета Печорина (VI, 244).

Последовательность в расположении произведений из первой редакции романа была уже на этом этапе не только естественной, но и строго продуманной. Столкновение героя с «детьми природы» в первой повести «Бэла» и представителями современного «цивилизованного» общества — в последней («Княжна Мери»), одинаково драматический их исход подчеркивали невозможность принятия для Печорина ни того, ни другого мира, безысходность его положения. Максим Максимыч, появляясь как «вспомогательный» персонаж в первом и последнем произведении (см. упоминание о жизни в крепости с Максимом Максимычем в последней записи Печорина в «Княжне Мери»), выступает как полноправное действующее лицо, «диалогически» взаимодействующее с главным героем в серединном звене романа («Максим Максимыч»). Силы «притяжения» и «отталкивания» между Печориным и Максимом Максимычем опосредствованно отражали сложность взаимоотношений дворянской интеллигенции с патриархально-народной стихией, драматизм положения обеих сторон.

Ощущение безысходности в судьбе Печорина акцентировалось уже здесь удачно найденным композиционным обрамлением «крепост.—крепость» («Бэла» — «Княжна Мери»). Но здесь же проявилось неприятие Лермонтовым однозначных выводов. Трезво признавая объективную непреодолимость трагических конкретно-исторических обстоятельств, поэт не примиряется с ними и заставляет героя закончить записки своего рода «Парусом» в прозе (см. VI,

338). Важно отметить, что в этой редакции автор оставлял своего героя жить, а для такого характера это означало искать и действовать.

Одной из особенностей творческого процесса Лермонтова является параллельность работы над несколькими произведениями. Одновременно с разработкой первоначальных вариантов «Героя нашего времени» поэт напряженно трудился над последними редакциями «Демона». 8 сентября 1838 г. он закончил VI редакцию поэмы, 4 декабря — VII. В конце 1838 — начале 1839 г. была завершена последняя, VIII ее редакция. В марте 1839 г. поэт опубликовал в «Отечественных записках» «Бэлу» с подзаголовком «Из записок офицера о Кавказе». А 5 августа 1839 г. он уже завершил работу над поэмой «Мцыри». Примерно в это же время он начал интенсивно готовить свой роман к печати. С этой целью поэт собственноручно переписал его с черновиков в одну тетрадь. Дорабатывая текст, он существенно изменил и состав романа, включив в него новеллу «Фаталист». На обложке тетради Лермонтов написал название романа — «Один из героев начал авека». Это и была вторая его редакция.

Сделав на первом после обложки листе общий для «Бэлы» и «Максима Максимыча» заголовок «Из записок офицера», поэт не стал переписывать «Бэлу», поскольку она была уже напечатана (почему мы и лишились драгоценной для нас рукописи). Он поставил ниже цифру «II» и сразу приступил к переписыванию «Максима Максимыча». Вслед за этой новеллой Лермонтов поместил «Фаталиста», который теперь открывал записки Печорина, предшествуя «Княжне Мери». Уверенным и четким почерком поэт начал писать: «Листо<к>», но, не дописав слова, остановился²³. Можно предположить, что он хотел написать «Листок из записок (журнала?) Печорина»²⁴. Зачеркнув начатое, Лермонтов написал: «Тетрадь III (Фаталист)». Скорее всего, это было обозначение не столько для читателей, сколько для издателей третьей «главы» романа (I — «Бэла», II — «Максим Максимыч», III — «Фаталист»).

²³ ГПБ, ф. 429, № 2, л. 10.

²⁴ А. Н. Михайлова расшифровывала недописанное слово как «Листы», что менее вероятно, хотя и не противоречит нашему предположению о заголовке в целом (см.: А. Н. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Описание. «Тр. Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», т. II, Л., 1941, стр. 28).

Включение «Фаталиста» получилось органичным прежде всего благодаря известной внутренней близости между автором и Печориным. Тем более, что в новелле затрагивались наиболее важные социально-философские проблемы современного Лермонтову и Печорину поколения (переключки «Фаталиста» и «Думы» не раз отмечались). Введение новеллы в роман подчеркнуло общую философичность романа, придало образу Печорина еще большую глубину.

Переписывая «Фаталиста» в тетрадь, Лермонтов, чтобы крепче связать его с другими произведениями романа, органичнее ввести ранее самостоятельную новеллу в его состав, сделал, надо думать, лишь два изменения. Он ввел упоминание фамилии Печорина (один раз) в обращении к нему Вулича (VI, 341) и приписал концовку, не связанную с новеллой сюжетно, но зато возвращавшую Печорина в крепость и вновь ставившую рядом с ним фигуру Максима Максимыча (VI, 347).

Завершающей в тетради с рукописью «Одного из героев начала века» осталась, как и в первой редакции, «Княжна Мери». В. А. Мануйлов высказал верную догадку: «По-видимому, в истории создания романа был такой момент, когда по композиционным соображениям Лермонтов принял именно такой порядок»²⁵. Этот порядок сложился, как мы видели, во второй редакции²⁶.

Вторая редакция романа («Один из героев начала века») относится к августу — сентябрю 1839 г. Это подтверждается следующим. До 5 августа 1839 г. поэт напряженно работал над «Мцыри». А в сентябре он уже передал в «Отечественные записки» «Фаталиста, журнальный текст которого совпадает с текстом «Фаталиста» в рукописи «Одного из героев начала века». 16 сентября в печати появилось сообщение о предстоящем опубликовании лер-

²⁵ В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», стр. 157.

²⁶ «Тамань», судя по ее отсутствию в тетради с «Одним из героев начала века», в этой редакции в состав романа еще не входила. Правда, возможно и другое предположение: «Тамань» не была переписана в тетрадь потому, что к этому времени имелась ее беловая «шан-гиреевская» копия, и не исключено, что поэт думал ее напечатать в самом конце романа, после «Княжны Мери». Предположение маловероятное. В таком варианте концовка романа («Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих...») слишком расходится с мажорной тональностью финала и первоначальной редакции (образ мятежного паруса в концовке «Княжны Мери»), и окончательной, в «Фаталисте» («Что до меня касается, то я всегда иду смелее вперед...»).

монтовской новеллы»²⁷. Несколькими днями раньше А. И. Тургенев записал в дневнике: «1839. 12. сентября... к Карамзиным: слушал чтение Лермонтова — повесть»²⁸. Б. Эйхенбаум полагал, что это был «Фаталист»²⁹ Лермонтов еще не объявлял публично, что «Фаталист» — часть его нового романа. Но в предисловии к новелле в «Отечественных записках» он уже указывал на него как на часть большого целого: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина, переданных мне Максимом Максимычем...»³⁰. В опубликованной «Бэле» о передаче записок Печорина ничего не говорилось. Об этом было сказано в рукописи «Максима Максимыча», к тому времени не напечатанной, но, следовательно, уже переписанной в тетрадь «Одного из героев начала века» к моменту сдачи в печать «Фаталиста» в сентябре 1839 г.

Вторая редакция романа состояла из двух повестей и двух новелл. Они и здесь естественно делились на две части: записки офицера-повествователя и записки героя. Части по сравнению с первой редакцией стали более уравновешенными, зеркально отражающими друг друга. Первая часть состояла из повести и рассказа («Бэла», «Максим Максимыч»), вторая — из рассказа и повести («Фаталист», «Княжна Мери»). Образ Печорина обрел объемность и глубину изображения в трех аспектах — внешнем («физическом»), психологическом и социально-философском.

Однако и после этого поэт продолжал поиски более совершенной структуры романа, наиболее полного воплощения своего замысла, что и было осуществлено им в завершающей третьей редакции.

Вплотную занявшись подготовкой романа к отдельному изданию в конце 1839 г., Лермонтов снова вносит в него немало изменений. Представление о них дает сопоставление рукописи «Одного из героев начала века» с печатным текстом «Героя нашего времени», связующим звеном между которыми была, очевидно, наборная копия, до нас не дошедшая.

Только на этой заключительной стадии создания романа поэт ввел в него «Тамань», передав в ней функции рассказчика и героя, как и в случае с «Фаталистом», от авто-

²⁷ «Литературные прибавления» к «Русскому инвалиду», 1839, т. II, № 11, отд. «Литературные известия», стр. 216.

²⁸ А. И. Тургенев. Дневник. ИРЛИ, ф. 309, № 319, л. 7.

²⁹ См.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 248.

³⁰ «Отечественные записки», 1839, т. VI, № 11, отд. III, стр. 146.

ра-повествователя Печорину. Новелла вошла в его записки. Включение в роман «Тамани» с Печориным в качестве героя раскрывало дополнительно некоторые грани его характера и судьбы. «Тамань» — еще один особый мир, в который пытается заглянуть Печорин. Поставив «Тамань» первой в записках Печорина, писатель передвинул новеллу «Фаталист» в их конец, что в наибольшей мере соответствовало ее итоговому философскому смыслу.

В третьей редакции появилось название записок героя — «Журнал Печорина». Вычеркнув концовку «Максима Максимыча», поэт взамен ее написал отдельное предисловие к «Журналу». В нем, помимо мотивации «обнародования» записок Печорина, появляются важные авторские декларации, позволяющие глубже понять сущность героя романа. Тогда же возникло авторское решение «умертвить» героя к моменту опубликования его записок. В вычеркнутой концовке «Максима Максимыча» о нем говорилось как о здоровяющем человеке.

Сообщение о смерти Печорина в середине романа подчеркивало трагическую обреченность его попыток найти цель и смысл жизни, отображенных в последующем повествовании. Перемещение же из середины в конец книги новеллы «Фаталист» с ее пафосом мужественного, хотя и трагического единоборства с судьбой, утверждало героинку этой борьбы³¹.

В итоговой редакции романа достигает наивысшего воплощения пронизывающая его содержание и форму диалектико-философская антиномичность, динамика взаимоисключающих и взаимосвязанных правд. Ни одна из них не содержит в себе истины в полном объеме, ибо она, по убеждению поэта, в их противоречивом, развивающемся жизненном единстве.

В третьей редакции роман разросся до шести «глав», включая и «Предисловие» к «Журналу Печорина», которое еще Белинский, учитывая его значимость, называл «родом главы романа» (IV, 225). В этой редакции поэт обозначил деление романа на две части, что лишь подразумевалось в первых двух редакциях. В первой части стало четыре «главы», во второй — две. Несмотря на внешнюю асимметричность по сравнению с «зеркальной» композицией второй редакции, части стали еще более внутренне соразмерными,

³¹ Подробнее об этом см.: Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 212—213.

гармонически взаимосвязанными. Они составили удивительно единую, целостную художественную систему. Белинский не раз с восхищением отмечал это единство и гармоническую «замкнутость» романа Лермонтова (IV, 147, 199—200).

К последней стадии творческого процесса относится окончательное определение названия — «Герой нашего времени». Касаясь вопроса об эволюции названия романа, в частности заглавия «Один из героев начала века», Б. М. Эйхенбаум делал ошибочный вывод: якобы этим названием поэт хотел подчеркнуть, что Печорин — «не типичное «дитя века», зараженное его болезнью, а личность, наделенная чертами героини и вступающая в борьбу со своим веком»³².

В изображении Лермонтова, Печорин как раз наиболее типичный герой своего века, и зараженный его болезнями, и в то же время находящийся в разладе, в непрестанном столкновении с ним. Именно поэтому постепенное расширение и углубление замысла, кристаллизация состава и структуры романа в процессе ступенчатой истории его создания дала основание автору от заглавия, определявшего не совсем точно героя как разновидность основного типа («один из героев») перейти к названию, утверждавшему его как центральный тип («герой... времени»), наиболее полно, многосторонне отражавший дух своей трагической переходной эпохи.

Весьма спорно и другое утверждение Б. М. Эйхенбаума, связанное с осмыслением эволюции названия романа. По его мнению, в «Одном из героев начала века» слово «герой» звучит без всякой иронии и, может быть, прямо намекает на декабристов («герои начала века»); в окончательной формулировке («Герой нашего времени») есть иронический оттенок, падающий, конечно, не на слово «герой», а на слово «нашего», т. е. не на личность, а на эпоху³³. Переходный, двойственный характер эпохи обусловил противоречивую двойственность личности героя. Поэтому «трагическая ирония» окончательного заглавия затрагивала не только «время», но в какой-то мере и «героя», хотя это и не было односторонним его «развенчиванием». Оба заглавия романа не столь противоположны и однолинейны по скрытой в них перекличке с декабристскими традициями.

³² Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 251.

³³ Там же.

В обоих случаях в них содержится «прямая» и «обратная» связь с этими традициями. К. Ф. Рылеев, имея в виду своих современников, призывал:

Старайтесь разгадать цель жизни человека,
Постичь дух времени и назначенье века³⁴.

И, как бы раздумывая над этими словами поэта-декабриста, Печорин (и в «Одном из героев начала века» и в «Герое нашего времени») с горьким пристрастием допрашивает самого себя: «Зачем я жил, для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необычные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных» (VI, 321). Печорин близок декабристам по своим потенциальным героическим возможностям, и он бесконечно далек от них по своим реальным действиям и судьбе.

Итак, последним, итоговым этапом в создании романа явилась третья редакция, получившая необыкновенно значительное и емкое название.

Примерно в декабре 1839 г., сдавая роман в печать, Лермонтов отдал А. А. Краевскому и рукопись «Тамани», которая появилась во второй книжке «Отечественных записок», в середине февраля 1840 г. В феврале было получено цензурное разрешение и на выпуск романа. В апреле 1840 г. книга поступила в продажу, разойдясь в короткий срок. Через год роман вышел вторым изданием. В нем было напечатано предисловие к роману в целом, написанное Лермонтовым, видимо, в феврале 1841 г., в его последний приезд в Петербург из ссылки.

Так определенно наконец «канонический» состав этого гениального произведения, одного из лучших в мировой романистике XIX в.

2. РАБОТА НАД РУКОПИСЯМИ РОМАНА

Большинство исследователей склонны думать, что черновых рукописей, предшествовавших написанию «Одного из героев начала века», не было вовсе. Входящие в эту тетрадь автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста»,

³⁴ К. Ф. Рылеев. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, стр. 363.

и «Княжны Мери», содержат в себе не очень существенные и довольно немногочисленные поправки, которые, как правило, не меняют общего плана, трактовки образов, их роли в сюжете и т. д. Рукопись не производит впечатление черновика, но, с другой стороны, имеющиеся в ней варианты заставляют сомневаться в ее «перебеленности».

Вероятно, поэтому такой авторитетный исследователь, как Б. М. Эйхенбаум, изучая автографы «Одного из героев начала века», пришел к следующему заключению: «Рукопись производит впечатление перебеленной, но по всем признакам это не копия, а первоначальный текст» (VI, 649). Для подкрепления своей мысли ученый ссылается на свидетельство С. А. Раевского: «Мишель почти всегда писал без поправок» (там же). Детальное изучение творческой истории «Героя нашего времени», сохранившихся рукописей решительно противоречит подобным утверждениям. Опровергают их и некоторые конкретные наблюдения самого Эйхенбаума.

Так, исследуя рукопись «Княгини Лиговской», ученый сделал на мой взгляд, весьма обоснованный вывод: «Сохранившаяся рукопись, несомненно, не черновая, а копия с черновика. Страницы, писанные рукою Лермонтова, содержат все-таки значительное количество вариантов, но остальные страницы (писавшиеся С. А. Раевским и А. П. Шан-Гиреем под диктовку Лермонтова. — Б. У.) представляют собой совершенно белой текст, только кое-где содержащий небольшие стилистические изменения»³⁵. Если это утверждение верно по отношению к рукописи «Княгини Лиговской», то оно должно быть отнесено и к рукописи «Одного из героев начала века», ибо имеющиеся в ней поправки и варианты в главных своих чертах сходны с теми изменениями в тексте, которые содержатся в рукописном тексте «Княгини Лиговской». К тому же, говоря о рукописи «Одного из героев начала века», Б. М. Эйхенбаум писал, что она «содержит автографы «Максима Максимыча», «Фаталиста» и «Княжны Мери», но ничто не указывает на то, что такова была последовательность работы» (VI, 656).

Но ведь если рукопись «первоначальная», то последовательность расположения в ней автографов (без всяких про-

³⁵ Б. М. Эйхенбаум. [Комментарий к роману] «Княгиня Лиговская». В кн.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. V, «Academia», 1937, стр. 449.

пусков между ними) должна отражать «последовательность работы» по их созданию. Мы же имели возможность убедиться, что последовательность в их написании на самом деле не совпадает с их расположением в тетради. Значит, рукопись «Одного из героев начала века» не первичная, а вторичная; она не просто «производит впечатление перебеленной», а такой и является.

Однако и на этой стадии работы над текстом «Героя нашего времени» Лермонтов не переставал его совершенствовать — и в процессе его перебеливания и позже.

Раньше всего обращает на себя внимание авторское стремление к углублению и уточнению психологических характеристик и мотиваций. Один из моментов дуэли Печорина с Грушницким изображался поначалу так: «Вдруг он (Грушницкий. — Б. У.) опустил дуло пистолета и, побледнев как полотно, повернулся к своему секунданту:

— Не могу, — сказал он глухим голосом.

— Трус! — отвечал капитан.

Грушницкий обратился ко мне.

— Хотите помириться?

— Вы подлец! Стреляйте!

Выстрел раздался» (VI, 601, 329). В этом варианте Грушницкий проявлял несвойственное ему благородство, решимость прекратить далеко зашедшую ипсу жизнью и смертью своего бывшего приятеля. Печорин же, напротив, заведомо уничтожал возможность раскаяния и «исправления» Грушницкого, явно провоцируя его оскорблением на выстрел. Вычеркнув выделенные разрядкой слова, поэт устранил эти несоответствия. Психологические акценты в окончательном варианте расставлены лаконично и точно.

Не менее показательна работа над отрывком из той же дуэльной сцены, начинающейся таким предложением: «Следующие слова я произнес нарочито громко и внятно, как произносят смертный приговор». Далее следовала тирада Печорина: «Доктор, эти господа, вероятно второпях, забыли положить пулю в мой пистолет; прошу вас зарядить его снова, — и хорошенько; а вы, господин Грушницкий, вы подлец! — я знал давно все ваши намерения, но оставил вас в покое, надеясь, что вы опомнитесь... теперь поздно. Что касается до господина капитана, который во всем этом деле распоряжался, то и ему предлагаю, если ему угодно, стреляться со мною на тех же условиях, как теперь, если он не хочет, чтоб я...» (VI, 602, 330). Здесь Лермонтов оста-

новился. Фраза, которую Печорин должен был произнести с расстановкой, «громко и внятно», оказалась явно затянутой. Она от этого теряла в силе и выразительности; утрачивался психологический эффект неожиданности и мгновенности; Печорин с несвойственной ему откровенностью разом раскрывал все свои карты, обретая к тому же чуждые ему черты резонера и проповедника; наконец, стремление расчитаться одновременно и с Грушницким, и с капитаном уводило в сторону от кульминации не столько сюжетного, сколько психологического порядка — от нравственного поединка Печорина с Грушницким. И Лермонтов сначала вычеркнул часть реплики, относившуюся к капитану, а затем и обращение к Грушницкому. В итоге осталась только первая часть реплики Печорина, обращенная к Вернеру, и она стала по-настоящему многозначительной, психологически насыщенной, краткой и ошеломляющей, как приговор.

Уже из приведенных примеров видно умение Лермонтова безжалостно сокращать собственный текст — признак большого таланта. Но поэт умел найти в отдельных случаях выбрасываемому из одного контекста его истинное место в другом. Так, предложение капитану стреляться, изъятое в цитированном отрывке, было использовано несколько ниже. И оно стало обоснованнее сюжетно и психологически, естественнее и выразительнее стилистически. «— Не может быть, — кричал капитан: — не может быть! Я зарядил оба пистолета, — разве что из вашего пуля выпала... Это не моя вина! — А вы не имеете права перезаряжать...

— Хорошо, — сказал я капитану: — если так, то мы будем с вами стреляться на тех же условиях...

Он замялся» (VI, 330).

Другой пример: В первоначальном варианте письма к Печорину Вера говорила: «Прощай, не следуй за мною, не старайся меня видеть... к чему?.. один лишний горький прощальный поцелуй не обогатит твоих воспоминаний, а мне после него только будет труднее с тобою расстаться...» (VI, 604). Письмо Веры подверглось существенной переработке, в том числе был выброшен и приведенный отрывок. Но он нашел свое место в раздумьях Печорина после неудачной попытки догнать Веру: «...я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. Чего мне еще надобно? — ее видеть? — зачем?.. Один горький про-

шальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться» (VI, 334).

Использование ранее найденного, умение выявить и обогатить его содержание, применяя при этом самые различные «комбинации», мы наблюдали и в процессе компоновки состава романа. Это вообще одна из характернейших особенностей творческого процесса Лермонтова, связанная с его так называемыми «самоповторениями», целеустремленным и настойчивым экспериментаторством.

Нередко «вымарки» Лермонтова обусловлены сознательным стремлением к упругому ритму повествования, к пушкинскому лаконизму. И в этом он не уступал своему учителю. Из двух-трех фраз он нередко оставлял одну, самую необходимую. И без того сжатое «Наконец танцы кончились. Стали разъезжаться» (VI, 591) поэт делает предельно лаконичным: «Стали разъезжаться» (VI, 303). Добиваясь словесной концентрации, писатель часто усиливает драматизм и напряженность действия. Возьмем три варианта в их последовательности: 1) «Вулич спустил курок... порох вспыхнул... И пистолет не выстрелил»; 2) «Вулич спустил курок... порох вспыхнул... осечка!»; 3) «Вулич спустил курок... осечка!» (VI, 609, 342).

Безжалостно изгонял Лермонтов из текста рукописей романтические штампы. Подобной «автоцензуре» подвергся отрывок из размышлений Печорина о взаимоотношениях с окружающими: «...невидимая сила кидала меня среди их надежд, намерений и связей; и все разбивалось, и все погибало от моего прикосновения» (VI, 598). Тут Печорин неожиданно для автора заговорил языком романтического Вадима из одноименного юношеского романа Лермонтова, и он немедленно убрал эти строки.

Однако следует подчеркнуть, что устранение романтических «излишеств» не означало для Лермонтова отказа от романтизма вообще, в период создания «Героя нашего времени» в частности. Работа над рукописями романа свидетельствует о том, что Лермонтов широко и свободно пользовался средствами как реализма, так и романтизма, сливая их воедино в своем неповторимом творческом методе.

Вымарка Лермонтовым сравнения Печорина с тигром стала почти хрестоматийным образцом, используемым для доказательства мысли о движении поэта «от романтизма к реализму», о полном «преодолении» романтизма во имя «по-

следовательного» реализма³⁶. Но так ли это все самоочевидно? Действительно ли в сравнении, о котором речь, все от «обветшалого» романтизма? Нет ли в нем попытки по-своему «скрестить» романтическую образность с некоторыми реалистическими тенденциями того времени? Чтобы ответить на эти вопросы, перечитаем выброшенный отрывок:

«Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то Печорина можно было сравнить только с тигром; сильный и гибкий, ласковый или мрачный, великодушный или жестокий, смотря по внушению минуты, всегда готовый на долгую борьбу, иногда обращенный в бегство, но не способный покориться, не скучающий один в пустыне с самим собой, а в обществе себе подобных требующий бесприкословной покорности; по крайней мере таков, казалось мне, должен быть его характер физический, то есть тот, который зависит от наших нерв и от более или менее скорого обращения крови: душа другое дело; душа или покоряется природным склонностям или борется с ними, или побеждает их: от этого злодеи, толпа и люди высшей добродетели; в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым — то это я уверен от лени» (VI, 568—569).

Несомненно, в этом развернутом сравнении налицо определенная романтическая приподнятость героя. Но есть и другое: стремление автора уравновесить ее «заземлением» изображения, объяснить исключительность героя, так сказать, естественнонаучно. Эта тенденция была особенно присуща зарождавшемуся тогда «физиологическому очерку», испытавшему большое воздействие естественных наук. Одним из распространенных приемов и методов в этом жанре было, кстати, раскрытие сущности человеческих особенностей путем уподобления их различным видам животных³⁷. Поэтому нет основания сводить анализируемый отрывок к эпигонскому

³⁶ См., например: С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, стр. 112; С. А. Бах. Работа М. Ю. Лермонтова над языком романа «Герой нашего времени». Уч. зап. Саратовского гос. ун-та, т. 56, вып. филологический, 1957, стр. 96, и др.

³⁷ Интересно в этом плане сопоставить лермонтовскую характеристику с началом «физиологического очерка» В. И. Даля «Денщик»: «Говорят, в каждом человеке есть сходство с тем или другим животным — по наружности, по приемам, собственно по лицу или даже по свойствам и качествам...» (В. И. Даль. Повести. Рассказы. Очерки. Сказки. М.—Л., 1961, стр. 258).

«романтическому стилю». Напротив, он отличается откровенной «поисковостью» стиля, экспериментальным соединением далеко отстоящих явлений. А вычеркнута эта важная характеристика-сравнение не столько за «романтическую изысканность», сколько за ее преждевременность в новелле «Максим Максимыч», так как по-настоящему Печорин раскрывается только в его «журнале».

Что касается «элементов романтизма», то в отдельных случаях поэт не только не изгонял их, но даже усиливал. В раннем варианте письма Веры к Печорину было: «...но в твоей природе есть что-то поглощающее, что-то непокорное» (VI, 602). Но и эта достаточно романтическая характеристика показалась автору слишком бледной в данном случае для его героя. Он исправил: «...но в твоей природе есть что-то особенное, что-то гордое и таинственное» (VI, 332). И хотя признание таинственности противоречит находящемуся выше утверждению Веры: «Я проникла во все тайны души твоей», писатель остановил в окончательном тексте свой излюбленный романтический эпитет, подчеркивающий необычность героя.

Лермонтов может написать сначала просто и точно: «Вечер был росистый» (VI, 594). А потом придать этому предложению явно романтическую окраску: «Росистый вечер дышал упоительной прохладой» (VI, 311). В одном случае поэт исправляет возвышенно звучащий «священный долг» на буднично-прозаический «неприятный долг» (VI, 608, 310). Зато во многих других он насыщает повествование субъективно-эмоциональными, экспрессивными эпитетами, сравнениями и метафорами, например: «Ее легкая, но благородная походка имела в себе что-то девственное, ускользающее от определения, но понятное взору. Когда она проходила, от нее повеяло тем неизъяснимым ароматом, которым дышит записка милой женщины» (VI, 265). Но в контексте это выглядит не эклектическим смешением реалистического и романтического, а их особым органическим сплавом.

Работа Лермонтова над рукописными вариантами «Героя нашего времени», в соответствии с его редакциями, характеризуется тремя стадиями. Первая получила свое отражение в недошедших до нас черновиках, вторая — в рукописи «Одного из героев начала века», третья — в авторизованной рукописи «Тамани», наброске предисловия к «Журналу Печорина», а также в найденной наборной копии романа, в которую поэт внес до трехсот различных поправок и из-

менений (не считая опечаток, в которых он не был повинен). Представление о них дает сопоставление сохранившихся рукописей с печатным текстом. Здесь и мелкие поправки (переставление слов, изменение при отрицании винительного падежа на родительный и пр.), и более существенные доработки текста.

Так, в рукописи «Одного из героев начала века» Печорин, пытаясь запечатлеть всю противоречивость обуревавших его чувств, мыслей и настроений после тщетной погони за Верой, делал это в пространных восьми пунктах-абзацах. Поэт как бы хотел здесь воспроизвести во всех подробностях многосложную «диалектику души» героя (см. VI, 604—605). Однако в печатном варианте он оставил только начальный и конечный моменты этого психологического процесса в их несовместимости и взаимосвязанности. Такое «прерывистое» отображение, видимо, лучше вписывалось в напряженно-динамический ритм повествования в финале «Княжны Мери» (см. VI, 334).

Немало разночтений между рукописной копией «Тамани» и окончательным текстом. В рукописи концовка новеллы, к примеру, существенно отличается от ставшего привычным для нас печатного текста. Воспроизведем рукописный вариант, выделив разрядкой слова, подвергнувшись переработке в окончательном варианте: «Что сталося с бедной старухой, со всевидящим слепым, — не знаю и не желаю знать. Сбыли они с рук свою контрабанду, или их посадили в острог? какое дело мне до бедствий и радостей человеческих, мне, странствующему офицеру и еще с подорожной по казенной надобности?» (VI, 573). Не очень как будто существенные исключения, замены, перестановки отдельных предложений, слов, даже союзов и знаков препинания, а в итоге — чеканный, филигранно отточенный лермонтовский текст: «Что сталося со старухой и с бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих, мне, странствующему офицеру, да еще по казенной надобности!..» (VI, 260).

Итак, для воссоздания полной картины процесса работы над текстом «Героя нашего времени» нам не хватает его первых черновых набросков. Однако написание одной небольшой части романа, а именно — предисловия к нему, мы можем проследить на всех этапах. Предисловие сначала было

набросано карандашом³⁸. Уже этот черновой вариант содержал основные мысли предисловия. Но поэту пришлось немало потрудиться, чтобы создать окончательную редакцию предисловия, о котором так восторженно отзывался Белинский, считая его образцом особого лермонтовского слога, ибо в нем, «читая строки, читаешь и между строками» (V, 455).

Проследим за некоторыми моментами написания этого маленького шедевра. Начал поэт уверенно, без помарок, как нечто хорошо обдуманное: «Во всякой книге предисловие есть вместе первая и последняя вещь: обыкновенно оно или служит объяснением цели написания или оправданием и ответом на критики, но как читателям дела нет...» Здесь он первый раз остановился, зачеркнул «как», написав «вообще», но и этот вариант не удовлетворил писателя. Возвратившись к началу предложения («обыкновенно оно или служит...»), решительно зачеркнул там слово «обыкновенно», используя его в недавней концовке фразы, которая получилась такой: «но обыкновенно читателям дела нет до нравственной цели и до журнальных нападок». И, как бы наверстывая темп, Лермонтов продолжал: «А жаль — особенно у нас. Наша публика еще так наивна, что не понимает басни, если в конце не находит в двух строках нравоучения». Перечитав фразу, он к слову «наивна» дописал «и добродушна», затем зачеркнул «наивна», надписав «молода», и, наконец, вымарал «в двух строках». Мысль о публике поэт завершил так: «она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана». Однако этому завершению предшествовали варианты: «не понимает шутки», «не угадывает иронии». Характерны при этом колебания и повторы в выборе одного, казалось бы, простого слова: «не понимает» — «не угадывает» — «не понимает» — «не угадывает» (VI, 562). Как это далеко от представления о том, что Лермонтов «писал почти без поправок»!

Здесь нет возможности проследить все варианты и правки черновика предисловия (их около сорока!). Остановимся на двух-трех отрывках, подвергшихся существенному «авторредактированию». Отвечая на полемику вокруг первого издания романа, поэт посвятил целый абзац реакционному журналисту Бурачку, не называя его по имени: «Я жа-

³⁸ См.: ГПБ, ф. 429, № 11 (Альбом Лермонтова 1840—1841 гг.), лл. 4—6. В «большом» академическом издании сочинений Лермонтова ошибочно указаны лл. 5—7 (см. VI, 649).

любую только на недоразумение публики, не на журналы; они почти все были более чем благосклонны к этой книге, все кроме одного, который как бы нарочно в своей критике смешивал имя сочинителя с героем его повести, вероятно, надеясь на то, что его читать никто не будет; но хотя ничтожность этого журнала и служит ему достаточной защитой <й>, однако все-таки прочитав грубую и неприличную брань — на душе остается неприятное чувство, как после встречи с пьяной бабой на улице...» (VI, 563).

Отрывок набросан «единым духом», с нечетко выписанными словами (одно из них не дописано). И, как видим, эта первичная «скоропись» весьма далека еще от привычного лермонтовского совершенства. Уже в процессе написания процитированного куска поэт пытался на ходу подправлять его (вместо «Я жалуясь» он поставил «Мы жалуемся», вместо «после встречи с пьяной бабой» — «после встречи с пьяным» и т. д.). Особенно настойчиво шлифовал его писатель во второй редакции предисловия, а в третьей кончил тем, что исключил его совсем, поскольку он мельчил содержание важной авторской декларации.

Значительный интерес представляет первоначальное определение Лермонтовым литературно-общественной значимости образа Печорина. «Герой нашего времени», М. <илостивые> Г. <осудари> мои, — точно портрет, но не одного человека; это тип: вы знаете, что такое тип? я вас поздравляю. — Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен — а я вам скажу, что вы все почти таковы; иные немного лучше, многие гораздо хуже» (VI, 563). Здесь важно подчеркивание типичности Печорина, противоречивости его характера и вместе с тем превосходства над теми «многими», кто представлял осуждавшее его общество. С этой оценкой перекликаются гневные слова Белинского, писавшего о Печорине: «Эгоист... безнравственный человек!» — хором закричат... строгие моралисты. Ваша правда, господа; но вы-то из чего хлопчете? За что сердитесь?.. Вы предаете его анафеме не за пороки, — в вас их больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которой он говорит о них» (IV, 235).

Важная авторская оценка не вошла в своем первоначальном виде в окончательную редакцию, видимо, по двум причинам: содержащейся в ней частичной «реабилитацией» героя она давала лишний повод к отождествлению его с авто-

ром; кроме того, она совпадала с оценкой Белинского, уже известной читателю из статьи критика о романе.

Концовка предисловия в черновом наброске мало отличается от его концовки в последней редакции, хотя и в нее поэт внес ряд поправок. Перечитав черновик, Лермонтов сделал еще некоторые улучшения: вычеркивания, вставки, перестановки.

Вторая редакция предисловия дошла до нас в виде авторизованной копии, написанной рукой А. П. Шан-Гирея под диктовку поэта, в процессе которой он продолжал вносить в текст различные изменения. Вместо неполного предложения «А жаль — особенно у нас», показательного для черновой «скорописи», в копии появилась грамматически полная форма: «А жаль, что это так, особенно у нас». Первоначально в копии было, как в черновике: «Наша публика так еще молода и добродушна...», затем рукою Шан-Гирея, очевидно, под диктовку же автора, «добродушна» исправлено на «простодушна» (см. аналогичные исправления: вместо «чистая брань» — «явная брань», «жалкая доверчивость» — «несчастливая доверчивость», «кроме глупостей» — «кроме подобных нелепостей» и т. п.). Имеются в этой редакции и более существенные варианты. Вместо: «это тип...» стало: «это портрет нашего поколения, в полном развитии современных страстей и слабостей» (VI, 564). И в данном варианте поэт не сводит еще сущность героя к порокам своего поколения, открыто расценивая его как образное отражение существенных черт поколения в целом, с его достоинствами и недостатками, «страстями и слабостями». Тем более важен этот вариант для уяснения истинного отношения автора к своему герою, включавшего не только «развенчание», но и «утверждение». По окончании диктовки Лермонтов внес в текст предисловия еще несколько собственноручных поправок (ср. рукопись «Тамани», написанную под диктовку).

Третий, завершающий этап в работе над предисловием был осуществлен поэтом, как и в работе над всем романом, в наборной копии, возможно, в корректуре предисловия. Он убрал откровенно эпатажный выпад против светского общества («...вы все почти таковы... многие гораздо хуже»). Отметая назойливое смешение автора с героем, Лермонтов несколько нарочито односторонне определил Печорина как «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения», адресуя эту оценку любителям «нравоучения», имеющим «несчастную доверчивость... к буквальному значению слов».

Создание предисловия к роману, как это видно из счастливо сохранившихся его вариантов, повторяет в миниатюре основной ход работы поэта над рукописями романа: те же три стадии в обработке текста. В свою очередь отдельные моменты в написании предисловия (особенно набрасывание черновика, переход от него к первому беловому тексту) могут быть распространены в какой-то мере на работу поэта над текстом всего романа.

Итак, подытожим наши наблюдения, касающиеся творческой истории «Героя нашего времени».

Находясь в первой ссылке на Кавказе, Лермонтов задумывает и начинает писать цикл «кавказских повестей», первой из которых явилась новелла «Тамань» (конец 1837 г.), второй — «Фаталист» (начало 1838 г.). В то же время он не перестает думать о возможности продолжения романа «Княгиня Лиговская» с перенесением места действия из Петербурга на Кавказ.

Летом 1838 г. в Петербурге у Лермонтова созрел замысел нового романа о Печорине. По жанру он должен был объединять особенности психологического романа типа «Княгини Лиговской» и очерков-новелл типа созданных уже «Тамани» и «Фаталиста». До конца 1838 г. поэт создает первую редакцию романа (название неизвестно), состоявшую из трех относительно самостоятельных произведений («Бэлы», «Максима Максимыча», «Княжны Мери»); последовательность их написания совпадала с последовательностью их расположения в романе.

В первой половине 1839 г. поэт интенсивно работал над последней редакцией «Демона», а затем над «Мцыри», обдумывая и подправляя в то же время варианты своего нового романа, написанного вчерне. В августе — сентябре 1839 г. он создает вторую редакцию романа, озаглавив его «Один из героев начала века». Включив в состав романа новеллу «Фаталист», Лермонтов переписал с черновиков в особую тетрадь все входившие в него произведения, кроме «Бэлы», к этому времени напечатанной («Максим Максимович», «Фаталист», «Княжна Мери»). Во второй редакции роман стал не только композиционно стройнее, но и глубже, философичнее.

К концу 1839 г. Лермонтовым создана третья, завершающая редакция романа, получившая свое окончательное название — «Герой нашего времени». В этот раз поэт включил в роман и «Тамань», определил окончательную его ком-

позицию, порядок новелл и повестей, написал особое «Предисловие» к «Журналу Печорина», сделал последние поправки и доработки в наборных копиях для первого издания романа, вышедшего в свет в апреле 1840 г. В начале 1841 г. было написано предисловие ко второму изданию романа.

Таким образом, творческая история «Героя нашего времени» оказывается не менее сложной и напряженной, чем история создания других лермонтовских шедевров. В работе над тремя редакциями романа проявились многие характернейшие особенности творческого процесса Лермонтова. Она имеет сложную предысторию, охватывающую не только роман «Княгиня Лиговская» или драму «Два брата». Поэт широко и многообразно использовал в ней и свои «заготовки», созданные первоначально вне связи с «Героем нашего времени». В результате парадоксальный, но характерный для Лермонтова факт: «главы» романа «Тамань» и «Фаталист» были написаны прежде, чем возник и оформился его замысел.

Важное место в творческом процессе Лермонтова занимает компоновка материала, определение его состава и композиции, «своего места» для каждого элемента художественной системы, будь то отдельный повторяющийся у поэта образ, более или менее крупная часть произведения, образная деталь или даже отдельное слово. Творческая история «Героя нашего времени» демонстрирует своеобразное проявление этой особенности процесса творчества поэта на всех художественных уровнях,

Детальное изучение рукописей романа опровергает мнение о том, что Лермонтов писал их «почти без помарок», без предварительных черновых и иных вариантов. Работа над текстом «Героя нашего времени» распадается на три стадии: первоначальных черновых набросков и двух последующих беловых, весьма существенных переработок. Но создавая отдельную редакцию, Лермонтов стремился быстрее набросать ее как законченное целое, не задерживаясь излишне долго на частностях и деталях. Они шлифовались от редакции к редакции в связи с уточнением законченного художественного целого. В этой особенности проявились, видимо, навыки и методы Лермонтова — живописца и рисовальщика.

Глава третья

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОБРАЗА ГЕРОЯ ВРЕМЕНИ

1. ИСТОКИ И ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА «СТРАННОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Когда речь заходит о литературной родословной Печорина, обычно ссылаются на «Евгения Онегина» да еще на два-три западных романа, «в которых отразился век и современный человек...». Так, в статье Б. В. Неймана «Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова» утверждалось: «Разрешение вопроса о литературной почве, на которой вырос «Герой нашего времени», уводит нас к «Евгению Онегину» и к французскому роману — к произведениям Б. Констан, де Виньи и т. д.»¹. Традиции западного романа, разумеется, сыграли известную роль в становлении образа Печорина как «героя века». Если в дореволюционном литературоведении связь лермонтовского романа с произведениями западноевропейских писателей трактовалась несколько упрощенно и сводилась подчас к выискиванию «параллелей», рассматривавшихся вне связи с художествен-

¹ Сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 463.

ным целым², то советскими лермонтоведами немало сделано в плане подлинно научного изучения «Героя нашего времени» как явления мирового литературного процесса в действительных его связях с зарубежной литературой³.

Меньше изучены русские историко-литературные традиции в становлении образа Печорина. Здесь, как правило, дальше романа Пушкина дело не шло⁴. А ведь еще Белинский отмечал: «Мысль изобразить в романе героя нашего времени не принадлежит исключительно Лермонтову. «Евгений Онегин» тоже — герой своего времени; но и сам Пушкин был упрежден в этой мысли, не будучи никем упрежден в искусстве и совершенстве ее выполнения. Мысль эта принадлежит Карамзину. Он первый сделал не одну попытку для ее осуществления. Между его сочинениями есть неоконченный, или, лучше сказать, только начатый роман, даже и названный «*Рыцарем нашего времени*». Это был вполне «герой того времени»... В повести «Чувствительный и холодный» (два характера) Карамзин в лице своего Эраста тоже изобразил одного из героев своего времени» (IX, 78—79).

Трудно переоценить значение этого принципиального высказывания Белинского, в котором он подчеркивает историческую длительность и многоступенчатость процесса «героеобразования» в русской действительности и литературе, необходимость вглядываться не только в конечные, вершинные результаты этого процесса, но и в его начальные и промежуточные стадии.

Печорин — «странный человек». Так его аттестует добродушный Максим Максимыч: «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен... Да-с, с большими

² См.: С. И. Родзевич. Лермонтов как романист. Киев, 1914; Э. Дюшен. Поэзия Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейской литературам. Казань, 1914, и др.

³ См.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 160—164; Б. Томашевский. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция. ЛН, т. 43—44, 1941, стр. 469—516; А. Федоров. Творчество Лермонтова и западные литературы. Там же, стр. 224—226; его же. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 350—357; М. Нольман. Лермонтов и Байрон. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 508—515; Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 372—381; Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 221—228, 250—252, 258—265, и др.

⁴ О влиянии «Евгения Онегина» на роман Лермонтова см.: Б. Нейман. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Киев, 1914, стр. 111—117; Д. Д. Благой. Лермонтов и Пушкин. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 395—408, и др.

был странностями...» (VI, 209). Станным человеком его называют княжна Мери (VI, 288), Вернер (VI, 326). Отмечает странность в облике Печорина офицер-повествователь (VI, 244). Наконец, сам Печорин не раз признается в своих странностях (VI, 279, 321, 334 и др.).

Эпитет «странный» повторяется применительно к Печорина — этого странного человека, который, с одной из эмоционально-экспрессивных средств языка автора и героев, приобретая оттенок терминологически-определяющий. За ним встает склад характера, тип человека. И Белинский, очевидно, это имел в виду, когда писал: «Вспомните Печорина — этого странного человека, который, с одной стороны, томится жизнью, презирает и ее и самого себя, не верит ни в нее, ни в самого себя... а с другой — гонится за жизнью, ловит ее впечатления, безумно упивается ее обаяниями» (IV, 526).

Если это действительно особый тип «странного человека», посмотрим, не было ли у него своих «странных» предшественников — в жизни и литературе?

В «Рыцаре нашего времени» (1799—1803) основоположник русского сентиментализма пытался нащупать новый путь отображения действительности, который был предчувствием романтизма и в какой-то мере реализма. Автор ставит своей целью, отталкиваясь от лишенных исторических примет времени сентиментально-идиллических повестей и в то же время от псевдоисторических романов с бесконечными авантурными приключениями героев, дать историю души своего героя Леона. Стремление Карамзина к преодолению сентиментализма, но на его же положительной основе (внимание к внутреннему миру человека), а не просто путем его отрицания, попытки дать психологически углубленное изображение своего реального современника — все это делает «Рыцаря нашего времени» примечательным явлением в становлении образа «героя века» в русской литературе.

Переходный характер романа Карамзина, его метода тонко подметил П. Н. Сакулин. В нем, по мнению исследователя, «Карамзин не перестает быть сентиментальным писателем, но он стоит за «истинную чувствительность» (как Пушкин будет искать «истинного романтизма»)»⁵.

⁵ П. Н. Сакулин. Русская литература, ч. II, М., 1929, стр. 299.

Повесть «Чувствительный и холодный» представляет собой психологический очерк двух противоположных характеров — Эраста и Леонида. Один из них по натуре, мы бы теперь сказали, романтик, другой — скептик, «реалист». Леонид — воплощение фрассудочности, охлажденности человека, который ни во что не верует, кроме собственного «я». Он легко приспосабливается к обстоятельствам и преуспевает в жизни. Эраст — восторженный «идеалист», щедро и подчас легкомысленно расточающий свои душевные богатства; он поклонник всего необычайного, героического. Непрактичность, чудаковатость придают ему черты странности.

Эти качества Эраста и Леонида в какой-то мере соответствуют основным чертам противоречивой природы Печорина, как бы объединившей в себе эти ранее порознь существовавшие характеры. Причем не только психологическое содержание образов Карамзина заставляет вспомнить Печорина. Некоторые приемы характеристик, используемые Карамзиным, напоминают афористически чеканные характеристики «Героя нашего времени». Возьмем исповедь Печорина перед Мери («Да! такова была моя участь с самого детства...» и т. д., VI, 297) и сопоставим ее с отрывком из повести Карамзина, в котором дается сравнительная характеристика Эраста и Леонида. «В первом с самого младенчества обнаружилась редкая чувствительность; второй, казалось, родился благоразумным. Эраст удивлял своим понятием, Леонид прилежанием... Эраст делал иногда маленькие проказы, ссорился с товарищами и нередко заслуживал наказания; но все его любили. Леонид вел себя тихо, примерно и не оскорблял никого, но его только хвалили. Одного считали искренним, добродушным: таков он был на самом деле. Другого подозревали в хитрости и даже в лукавстве: но он был только осторожен... Эраст еще в детстве пленялся романами, поэзией... Леонид не понимал, как можно заниматься небылицами, то есть романами... Эраст восхищался бурными временами преческой и римской свободы; Леонид думал, что свобода есть зло, когда она не дает людям жить спокойно. Эраст верил в истории всему необычайному; Леонид сомневался во всем, что не было согласно с обыкновенным порядком вещей»⁶.

⁶ Н. М. Карамзин. Избр. соч. в 2 томах, т. 1, М.—Л., 1964, стр. 742—743.

По-своему в повести затрагивается такая важная для романа Лермонтова проблема, как антиномия свободы и необходимости: «Первый бросался в опасности, другой шел, куда посылали его...», «первый умом обожал свободу, но сердцем зависел всегда от других людей; второй соглашал волю свою с порядком вещей и не знал тягости принуждения»⁷.

Признавая, видимо, очерченные им характеры за наиболее типические для своего времени, Карамзин отдает предпочтение Эрасту. Именно люди, подобные Эрасту, способны на «великие жертвы, добродетели, удивляют свет великими делами, для которых, по словам Монтаня, нужен всегда «небольшой примес безрассудности...»⁸. В сущности, и Эраст с его безрассудностью не так уж близок Карамзину, тяготившему к идеалам душевной умиротворенности как основы внутренней свободы. Поэтому его отношение к своему герою времени довольно сложно: тут и сочувствие, и неприятие, что, может быть, и дало ему возможность создать довольно объективный портрет «героя века» в его жизненном становлении. Эта двусторонность отношения к герою напоминает в известной мере отношение Лермонтова к Печорину.

Эраст — один из первых в русской литературе (и действительности) характеров, к которым «души малые, но самолюбивые, каких довольно много в свете», относились как к «чужакам», «странным» и даже «сумасшедшим» людям.

В 1801 г. Н. В. Сушков издает роман «Российский Вертер», автором которого был его брат М. В. Сушков, покончивший самоубийством на 17-м году жизни, сразу после завершения романа. В предисловии к роману, написанному в форме писем, говорится: «При издании сих писем мое намерение состоит в том, чтобы представить глазам общества странного молодого человека, описывающего с непонятным для меня хладнокровием собственный свой характер, почти все обстоятельства своей жизни и, наконец, смерти»⁹.

Герой романа — разочарованный молодой человек, нахо-

⁷ Там же, стр. 744, 746—747.

⁸ Там же, стр. 741.

⁹ «Российский Вертер, полусправедливая повесть, оригинальное сочинение М. С., молодого чувствительного человека, печальным образом самоизвольно прекратившего свою жизнь». СПб., 1801, стр. I—II.

дящийся в конфликте с обществом, переживающий трагедию гордого одиночества, а затем неудачной любви. В нем уже дают себя знать характерные симптомы развившейся впоследствии «болезни века». «Мне скучно, — пишет он другу, — мне чего-то недостает, а это чего-то я едва постиг»¹⁰. И ему не дает покоя «охота к перемене мест», как большинству его потомков. «Испытаю, — пишет он, — перемена места не переменит ли моей скуки»¹¹.

Лермонтов, очевидно, не только знал роман М. В. Сушкова, но и все подробности трагической истории автора, который был дядей Е. А. Сушковой. И. Л. Андроников пишет об этом с полной убежденностью¹². Отмечает И. Л. Андроников и связь образа «странного человека» из романа М. В. Сушкова с творчеством Лермонтова, в частности с его драмой «Странный человек»¹³.

Осознание себя как личности, своих прав, хроническая неудовлетворенность современной действительностью, углубление конфликта с косной и душной средой, в которой он принужден жить, порывы к высоким идеалам — все это постепенно развивалось и углублялось в наметившемся в начале века типе «странного человека». С годами и десятилетиями самодержавно-крепостническая действительность России создавала все более «благоприятные» условия для формирования и развития «странных» характеров. С одной стороны, неуклонный подъем национального самосознания и освободительного движения в 1-й четверти XIX в., с другой — постепенное разрушение иллюзий, крушение общественных надежд, возлагавшихся вначале на отмену крепостного права в России «по манифесту царя» после героической эпопеи 1812 г., а затем на восстание 14 декабря 1825 г. Декабрьская катастрофа, уничтожившая последние надежды, резким ударом завершила одну эпоху и начала другую. Вот эта историческая почва и питала рост все большего числа

¹⁰ «Российский Вертер», стр. 21—22. Ср. характеристику Онегина Белинским: «Он даже не знает, что ему надо... но он знает... что ему не хочется того, чем так довольна, так счастлива самолюбивая посредственность» (VII, 457).

¹¹ «Российский Вертер», стр. 38. Подробнее об этом произведении см.: В. М. Жирмунский. «Российский Вертер». В кн.: «Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова». Л., 1934, стр. 547—556.

¹² Ираклий Андроников. Лермонтов. М., 1951, стр. 55—56.

¹³ Там же, стр. 56.

разновидностей «странных людей» в России, из среды которых впоследствии выходили и «лишние», и «новые», и «особенные», и опять-таки просто «странные люди».

Эволюция образа «странного человека» в русской литературе самым тесным образом связана с важной проблемой положительного героя. В условиях обостренных противоречий и крайностей русской действительности 1-й половины XIX в. положительный герой по необходимости должен был тяготеть к романтической исключительности и «странности», чем нередко затруднялось его реалистическое, к тому же цензурное изображение. Об этом говорил Белинский в 1847 г. в письме К. Д. Кавелину: «Что хорошие люди есть везде, об этом говорить нечего, что их на Руси, по сущности русского народа, должно быть гораздо больше, чем нежели как думают сами славянофилы (т. е. истинно хороших людей, а не мелодраматических героев), и что, наконец, Русь есть по преимуществу страна крайностей и чудных, странных, непонятных исключений — все это для меня аксиома, как $2 \times 2 = 4$ » (XII, 460).

В работах разных исследователей тип «странного человека» не раз отмечался в творчестве отдельных писателей, но всякий раз попутно. Не было попытки проникнуть в его сущность и значение, проследить его эволюцию в литературном процессе, соотношение с типом «лишнего человека» и т. д. А это важно для уяснения конкретных путей развития, взаимодействия, смены художественных методов и жанров.

Становление образа «странного человека» в русской литературе 1-й трети XIX в. шло в русле перекрещивающихся направлений и стилей, начиная с классицизма и кончая реализмом. Но в конечном счете все «изводы» данного типа заключают в себе потенциальное или определенно выраженное тяготение к романтизму и реализму. Это обусловлено больше всего сущностью самого типа, определяемого понятием «странный человек». В нем одинаково важны обе его составные части. Странность, выходящая из ряда обычных явлений, исключительность и, как правило, внутренняя близость к автору обуславливают прежде всего субъективированность его изображения, приподнятость над повседневной действительностью, большую или меньшую романтизацию. В то же время, несмотря на «странности», это всегда земной человек, а не демон или ангел, представитель реального, невыдуманного, чаще всего современного общества. Он потому-то и кажется странным, что берется в неразрывной связи с мас-

сой обычных, повседневно встречаемых людей. Это прежде всего и обуславливает реальную, а потом и реалистическую природу образа «странного человека». Он нес в себе проблему современного человека, шагнувшего в своем развитии дальше большинства современников.

Не ко всякому романтическому герою приложимо понятие «странного человека». В «Теоне и Эсхине» (1814) В. А. Жуковского тоже в какой-то мере отражены два типа современника. Но в этом романтическом произведении противопоставляются не герой и общество, а герой и вся земная действительность, а последняя — вечной жизни и красоте потустороннего мира. Другое мы видим в стихотворной повести К. Н. Батюшкова «Странствователь и домосед» (1814—1815). При всем романтизме здесь больше «своего времени», хотя герои переодеты в античные одежды. Как Эраст и Леонид, Филалет и Клит тоже антиподы. Беспокойный Филалет поначалу полон дерзких замыслов, он рвется к полезной деятельности, к славе, в отличие от своего брата Клита, довольствующегося, как большинство, тем малым, что дает жизнь. В конце повести Филалет после долгих исканий, мытарств, странствий, во время которых он так и не находит места и дела по плечу («повсюду гость среди людей»), отправляется «на чужбину», видимо, умирать. Здесь уже намечена в общих чертах «жизненная канва» большинства его «странных» собратьев, в том числе и «лишних людей». Поэт в последние годы своего творчества вынашивал замысел романа, в центре которого должен был стоять «образ разочарованного, пресыщенного, скучающего героя, весь комплекс переживаний которого был исключительно близок Батюшкову»¹⁴. Отзвуки этого замысла можно найти в отдельных прозаических набросках, отрывках из записной книжки. В этой связи представляет интерес очерк «Прогулка по Москве» (1811—1812); в нем между прочими типами современников намечен образ «доброего приятеля», скучающего молодого человека, который «Зевал на скачке, на гулянье Везде равно зевал...»¹⁵. Здесь так и хочется продолжить: «Средь модных и старинных зал».

Наибольшее значение имеет отрывок из записной книжки Батюшкова, относящийся к 1817 г., в котором, на мой взгляд, автор наиболее всесторонне обрисовывает облик ге-

¹⁴ Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.—Л., 1950, стр. 34—35.

¹⁵ К. Н. Батюшков. Сочинения. М., 1955, стр. 307.

роя своего ненаписанного романа. «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, *каких много*»¹⁶, — так начинается этот набросок. Как видим, автор стремится сразу подчеркнуть не только «странность» своего героя, но и его типичность («каких много»). Это один из первых характеров «странного человека», в котором противоречиво уживаются два противоположных характера: «Ему около тридцати лет. Он то здоров, очень здоров, то болен, при смерти болен. Сегодня беспечен, ветрен, как дитя; посмотришь завтра — ударился в мысли, в религию и стал мрачнее инок. Лицо у него точно доброе, как сердце, но столь же непостоянное...»¹⁷. Подытоживая описание героя, Батюшков констатирует: «В нем два человека... Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю»¹⁸. Поневоле в памяти всплывают слова из лермонтовского романа: «Во мне два человека...» (VI, 324). И еще: «Да это злая ирония! — скажут они. — Не знаю» (VI, 249).

Затрагивал Батюшков и проблему добра и зла, столь существенную для Лермонтова: «Каким странным образом здесь два составляют одно? Зло так тесно связано с добром и отмечено столь резкими чертами?...»¹⁹. Заканчивается очерк несколько неожиданно: «Заклучим: эти два человека или сей один человек теперь в деревне и пишет свой портрет... Это я! Догадались теперь?»²⁰. То, что герой — alter ego автора, в порядке вещей для романтика. Главное же заключается в попытке объективировать героя, нарисовать его не посредством субъективно-эмоциональной исповеди, а как бы со стороны, трезво аналитически, без утайки самых неприглядных и подчас мелочных (а это уже не для романтизма!) черт. У Лермонтова в «Герое нашего времени» эта реалистическая объективация пойдет неизмеримо дальше, хотя романтический субстрат образа сохранится и у него.

Пожалуй, Печорин Лермонтова находится в более тесных родственных отношениях со «странным человеком» Батюшкова, чем с Адольфом Б. Констана или Октавом А. Мюссе. Это говорится не для замены одних литературных источников другими. В данном случае литературное влияние исключено: отрывок Батюшкова был опубликован в 1885 г. Образ

¹⁶ Там же, стр. 401.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, стр. 401—402.

¹⁹ Там же, стр. 402.

²⁰ Там же, стр. 403.

Печорина является результатом «влияния» прежде всего самой русской действительности, в которой по исторической необходимости складывался тип «странного человека» как героя времени, притягивавшего к себе все более пристальное внимание различных художников; поэтому их образы и типы неизбежно должны были соприкасаться вплоть до самых разительных совпадений.

В 1821 г. в «Невском зрителе» в отделе «Нравы» появилась повесть-очерк «Чудак». Автор сразу же так аттестует своего героя: «Угрюмов был странный человек»²¹. Его «странности» выражались в самостоятельности взглядов, в повышенных требованиях к отношениям между людьми, в протесте против бесчеловечности и бездушия, освященных традициями. Отказавшись от брака, не скрепленного глубоким взаимным чувством, он неожиданно для себя влюбляется в прежнюю свою невесту. Но в это время Лиза была уже женой его друга, и она «осталась верною супругою Ариста, за которого отдана была против желания»²². Обращение Рылеева к образу современного «странного человека» весьма знаменательно. Это свидетельство не получивших в дальнейшем творчестве Рылеева, трагически оборванном, попыток выйти в отображении действительности за пределы собственно общественно-политической тематики в сферу более широких человеческих взаимоотношений — социально-бытовых, нравственно-психологических. Эти новаторские устремления вступают в повести в противоречие со старой формой, с приемами, в которых еще много от классицистического дидактизма и схематизма.

Примерно в одно время с Батюшковым и Рылеевым вынашивал образ своего «странного человека» В. Ф. Одоевский. Почти всю свою творческую жизнь он пытался осуществить синтез романтического и реалистического искусства. Одно из ранних произведений писателя — нравоописательный очерк «Странный человек» (1822). Основная цель очерка — сатирическое изображение нравов светского общества и утверждение новых идеалов, навеянных временем. Арист, главный герой очерка, — человек истинно образованный, он оригинально мыслит, способен на глубокие движения души, к тому же не желает подлаживаться под общий светский

²¹ К. Ф. Рылеев. Стихотворения. Статьи. Очерки. Докладные записки. Письма, М., 1956, стр. 286.

²² Там же, стр. 287.

тон. Он «все добивается чего-то мечтательного, едва ли существующего»²³. Для света этого вполне достаточно, чтобы назвать его «странным человеком». Эти слова, выделенные в тексте, повторяются как своего рода рефрен. Впоследствии таким же рефреном зазвучат они в одноименной юношеской драме Лермонтова. Кстати, выражение «странный человек» в тексте лермонтовской драмы тоже графически выделяется. Все эти и другие совпадения не случайны²⁴.

В этом произведении В. Одоевский в поисках самостоятельного литературного пути в одном случае идет как бы назад, к классицизму, особенно в сатирическом изображении нравов, в другом, например, в образе Ариста, — от сентиментализма к романтизму, хотя и в этом персонаже, начиная с имени, сильны традиции классицизма. Возможно, они использовались писателем как средство преодоления отвлеченной психологизации сентименталистов, насыщения ее общественным содержанием. Во всяком случае становление нового метода осуществляется как синтез лучших сторон существующих методов. Еще в большей мере это проявляется в повести Одоевского «Дни досад», являющейся продолжением «Странного человека». В ней обнаруживается стихийное влечение писателя к отдельным элементам реалистического письма. По мнению исследователя творчества В. Одоевского, писатель здесь «уже старается типы общепсихологические превратить в типы общественные и пытается живописать самый быт в характерных сценах»²⁵. Реальный тип, еще не окончательно сложившийся в жизни, настойчиво прокладывая себе дорогу сквозь пестроту стилей, из которых не один не мог в то время схватить его сущность с достаточной полнотой и глубиной.

²³ В. О <Одоевский>. Странный человек. «Вестник Европы», 1822, № 13—14, стр. 146.

²⁴ Так, П. Н. Сакулин, характеризуя «Странного человека» Одоевского, писал: «Лет через десять (в 1831 г.) Лермонтов напишет своего «Странного человека». Интересное совпадение эпитетов и типов» (П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. I, ч. 1, М., 1913, стр. 195). Б. М. Эйхенбаум в работе «Драмы Лермонтова», продолжая наблюдения П. Н. Сакулина, заключает: «Это, конечно, не совпадение». И дальше довольно подробно обосновывает мысль о «Странном человеке» Одоевского как об одном из литературных источников одноименной юношеской драмы Лермонтова (Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 188—190).

²⁵ П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 1, стр. 208.

В. Одоевский, как и Батюшков, не скрывает своей близости к герою. Однако у В. Одоевского композиционные формы подачи героя усложняются. Он начинает со ссылки на «реальное» существование Ариста, с рассказа о нем, о его «странностях». Затем, как бы приближая героя к читателю, автор дает возможность высказаться самому герою в его сатирических записках «Похвальное слово невежеству», предпосылая этому «слову» нечто вроде предупреждения от «издателя»²⁶. В «Похвальном слове» Арист в основном выступает как рассказчик, хотя и здесь раскрываются некоторые его черты и взгляды. Но в целом эти «записки» с необыкновенными событиями в форме сна — своего рода подступ к главной части повествования, где герой получает завершающее раскрытие. Эта главная часть — дневник Ариста, его, так сказать, «журнал», озаглавленный как самостоятельное произведение «Дни досад». Дневнику опять предпослано нечто вроде предисловия автора, в котором он уточняет свое отношение к изображаемому им типу, подчеркивает свою внутреннюю близость к нему, называет его «моим чудачком-приятелем», не желающим жить как все обыкновенные смертные. Все это окрашено густым налетом иронии, направленной против света. «Он, право, добрый малый, — говорит автор об Аристе; — но неумение жить в свете, упорство в мнениях, педантство — погубили его»²⁷. В конце «предисловия», выдержанного в форме письма автора «Лужницкому старцу», говорится: «...я буду сообщать Вам, м. г., посредством сего журнала статьи из Аристовы Дневника, в котором мой приятель записывает свои мысли, замечания и примечательные случаи, с ним бывающие, и который он мне дает в полное мое распоряжение. Авось-либо пожурят Ариста, и он исправится»²⁸.

Не следует преувеличивать степень близости и сходства композиционно-жанровых приемов, стиля «очерков-повестей» В. Одоевского и «цепи повестей» лермонтовского романа. Различие между ними более существенно. Тем не менее перекличка налицо.

У В. Одоевского в его «цепи очерков» реально-жизненные мотивировки были еще чисто внешним, но уже важным средством подчеркивания жизненной реальности «героя вре-

²⁶ См.: «Вестник Европы», 1822, № 20, стр. 280.

²⁷ «Вестник Европы», 1823, № 9, стр. 35. Кстати, как тут не вспомнить другого «доброего малого», который был «ученый малый, но педант».

²⁸ Там же, стр. 36.

мени», образу которого еще не хватало художественной рельефности и всесторонности реалистических характеров. Одоевский ощупью пробирался к созданию образа передового современника между лабиринтами классицизма, сентиментализма и романтизма, подчас механически объединяя элементы всех этих методов с элементами «стихийного реализма». Лермонтову понадобились те же реально-жизненные мотивировки (передача «в полное распоряжение» автора «журнала Печорина», его реальное существование и т. п.), поскольку он также шел между двумя литературными направлениями. Они были необходимы как средство усиления жизненной достоверности романтико-реалистического изображения. Главный художественный недостаток рассматриваемых произведений В. Одоевского — слабая индивидуализированность характеров-типов, в том числе образа Ариста. Лермонтов блестяще овладел искусством реалистической индивидуализированной типизации, используя ее в обрисовке не только главного, но и второстепенных персонажей.

Забегая вперед, можно сказать, что впоследствии, в 30-е годы, В. Одоевский становится крупным художником, достигшим значительных высот как в романтическом, так и в реалистическом отображении жизни. Его лучшие произведения, «Княжна Мими» (1834), «Княжна Зизи» (1839), наиболее тесно сочетают оба эти метода. Но в отличие от Лермонтова, В. Одоевский так и не достиг органического их синтеза. Интересна композиция повести «Княжна Зизи», в которой В. Одоевский развивает ранее найденные им приемы, но использует их более тонко и художественно впечатляюще. Сначала мы слышим отзывы о странностях княжны, бытующие в свете. Затем тетушка рассказчика говорит в духе Максима Максимыча: «Княжна в самом деле имеет большие странности в характере... В ней много, много странностей»²⁹. Наконец, следует рассказ близко знавшей ее женщины и «исповедь» княжны Зизи в ее письмах-дневнике. Повесть построена как система «перепроверяющих» друг друга рассказчиков (автор, его приятель, Мария Ивановна, сама княжна Зизи, Радецкий и др.). Проблематика «Княжны Зизи» при всей ее остроте носит несколько отвлеченный морально-нравственный характер, ей не хватает социальной остроты.

²⁹ В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. М., 1959, стр. 355.

Образ «странного человека» получает качественно новое воплощение у Грибоедова. Уже в ранней его комедии «Притворная неверность» (1817) мы находим наметки этого типа. Здесь, как у Карамзина в «Чувствительном и холодном», герой пока не столько вступает в прямой конфликт с обществом, окрестившим его кличкой «странного человека», сколько противопоставляется своему «другу», воплощающему в себе это общество. Ленский, отзываясь о своем друге, говорит: «Престранный человек!»³⁰. Заявляет он об этом и самому Рославлеву, ссылаясь на мнение «всех» о его «странностях». В ответ Рославлев разражается монологом:

Кто же говорит об них?
Прелестницы с толпой вздыхателей послушных,
И общество мужей, к измене равнодушных,
И те любезники, которых нынче тьма:
Без правил, без стыда, без чувств и без ума,
И в дружбе, и в любви равно непостоянны.
Вот люди! И для них мои поступки странны!
Я не похож на них, так чуден им кажусь;
Да, я пустых людей насмешками горжусь;
А ты б, я чай, хотел, чтоб им я был угодным...
И переделался на их бы образец,
Или на твой; — ведь ты таков же наконец!³¹.

В сюжете комедии намеченный конфликт не получает развития: он не органичен еще для строя комедии, выдержанной в духе легкой светской интриги. Но он очень органичен для Грибоедова³². Монолог Рославлева — это зерно, из которого разовьется бессмертное «Горе от ума». Напряженно-ораторский тон, сила чувства, негодования против ничтожного общества, сборища людей «без правил, без стыда, без чувств и без ума» — все это стоит в нескольких шагах от монологов Чацкого.

Намеченный в Рославлеве тип «странного человека» в Чацком показан во весь рост, во всем богатстве внутреннего мира и драматизме своего положения. Вторя разгневанному Рославлеву, Чацкий с горечью и сарказмом говорит Софье, тоже упрекавшей его в «странностях»:

³⁰ А. С. Грибоедов. Сочинения. М., 1953, стр. 236.

³¹ Там же, стр. 232—233.

³² Как известно, «Притворная неверность» — вольный перевод комедии Николая Барта «Les fausses infidélités» (1768). Примечательно, что обыкновенного ревнивца, которого изображает Н. Барт в своей комедии, Грибоедов превращает в «странного человека». Ср.: Barthe. Oeuvres choisies. Paris, 1833, pp. 17—18.

Я странен, а не странен кто ж? ^
Тот, кто на всех глупцов похож;
Молчалин, например...³³

В «Горе от ума» впервые «странный человек» и противостоящее ему общество получают полнокровное реалистическое воплощение. Конфликт назрел, стороны самоопределились.

Тем не менее в комедии еще наблюдается своеобразное смешение реализма и классицизма. Но если в «цепи очерков» В. Одоевского были лишь зачатки реализма при господстве классицизма, то в «Горе от ума», появившемся двумя годами позже, — господство реализма при рудиментах классицизма³⁴.

В семье «странных людей» Чацкому повезло более других, несмотря на весь драматизм его судьбы. Подхваченный волной преддекабрьского подъема, он полон воодушевления, внутренней силы и энергии. У него определенные идеалы, близкие к декабристским. Несмотря на личную катастрофу, он внутренне не сломлен, его заключительный монолог — не капитуляция, а обет верности своим идеям до конца. Чацкий — последний «странный» (но пока еще не «лишний») человек в русской литературе 20—30-х годов, первым из них получивший реалистическую плоть и кровь.

Воздействие «Горя от ума» на творчество Лермонтова несомненно. Яркая фигура Чацкого заняла прочное место в ряду созданных Лермонтовым образов «странных людей»: Чацкий даже назван среди гостей в драме Лермонтова «Странный человек».

В начале 1827 г. Д. Веневитинов начал работать над большим романом из современной жизни «Владимир Паренский». Этому замыслу не суждено было осуществиться: гениальный юноша-поэт умер в марте того же года. О значительности замысла свидетельствуют сохранившиеся отрывки из романа, некоторые характеристики Веневитиновым своего героя, свидетельства друзей поэта. Владимир Паренский — молодой человек, в котором виден «избыток жизни» и страстей при «полном неверии» в их значительность и необходимость. «Он живой был уже убит и ничем не мог на-

³³ А. С. Грибоедов. Сочинения, стр. 51.

³⁴ Цикл очерков о «странном человеке» В. Одоевского сразу же обратил на себя внимание Грибоедова, положил начало знакомству и тесной дружбе между ними (см.: «Русский архив», 1864, вып. 7—8, стр. 808, примечание 1).

полнить пустоту души»³⁵. Это уже новое качество «странного человека», превращающее его в особую разновидность этого типа — в «лишнего человека». Появляется тот смертельный душевный надлом, поразивший многих и многих современников Веневитинова и его самого после катастрофы 14 декабря, наиболее полное воплощение которого суждено было дать Пушкину и Лермонтову. Отчаяние безысходности и полного одиночества захватывает Паренского, друзья бессильны помочь ему, любовь не может его возродить. Влюбленной в него девушке он говорит: «Милая... я кажусь тебе странным, может быть, жестоким: ты счастлива, не понимая, что могут быть люди, мне подобные, в которых убито все, даже чувство»³⁶.

Трудно сказать, что представлял бы собою роман как законченное целое. Кажется, это было бы романтическое произведение с элементами реалистической поэтики. Отдельные места по стилю предвосхищают сжатую, энерпичную, точную прозу Пушкина и Лермонтова, например, описание жизни Владимира в Германии, изображение ночи перед дуэлью другого героя романа — Владислава.

2. РАЗВИТИЕ ОБРАЗА «СТРАННОГО ЧЕЛОВЕКА» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1-й ТРЕТИ XIX в.

Что не удалось завершить Карамзину, Батюшкову, Веневитинову, впервые осуществил А. С. Пушкин в «Евгении Онегине». Это первое законченно реалистическое воспроизведение «странного человека» как «героя времени» и как «лишнего человека» в жанре романа.

Определение Онегина как «лишнего человека» стало настолько привычным, что все другие воспринимаются как частные уточнения. А ведь для Пушкина Онегин не был «лишним человеком», в литературном обиходе пушкинской поры этого определения попросту не существовало. Для него Онегин был прежде всего тип «странного человека»³⁷.

³⁵ Д. В. Веневитинов. Избранное. М., 1956, стр. 22.

³⁶ Там же, стр. 145.

³⁷ Знаменательно, что для подтверждения самим Пушкиным трактовки Онегина как «лишнего человека» мы вынуждены извлекать из черновых вариантов единственные два стиха, которые как будто говорят об этом: «Кто там меж ними в отдаленье Как нечто лишнее стоит» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 6, Изд-во АН СССР, 1937, стр. 623).

Пушкин продолжал ставшую к тому времени устойчивой традицию изображений «рыцаря своего времени» как «странного человека». В первой же главе романа, говоря о своем знакомстве с героем, поэт особо отмечает, что ему в нем нравились «Мечтам невольная преданность, Неподражательная странность...»³⁸. Заканчивая роман, Пушкин снова говорит, обращаясь к своему герою: «Прости ж и ты, мой спутник странный» (V, 191). Татьяна с жадным любопытством рассматривает книги Онегина. «Но показался выбор их ей странным» (V, 149). А вот сам Онегин, так неожиданно и «нелогично» влюбившийся в Татьяну, ранее отвергнутую им: «Что с ним? в каком он странном сне!» (V, 175).

Но дело, разумеется, не в слове как таковом, а в образном содержании, которое в него вкладывает поэт. Автор изображает Онегина в обществе окружающих его «людей благообразных» как непонятного, «пасмурного», «опаснейшего чудака», «сумасброда» — одним словом «странного человека». Поэт не раз вступает в спор с теми, кто обвиняет Онегина в странностях, например в строфе IX главы VIII: «Зачем же так неблагоклонно Вы отзываетесь о нем...» и т. д. Здесь Пушкин высказывается вполне в духе защищаемых им «странных людей», как Чацкий, разя сарказмом «самолюбивую ничтожность» и «посредственность», воображающих себя «важными людьми». Именно им, самодовольным пигмеям, нужна молчалинская стертость лица и мыслей, чувств и помыслов, так как лишь «посредственность одна Им по плечу и не странна» (V, 169).

Совершенно в ином, лирическом плане размышляет поэт о печальной судьбе человека, предававшегося «странным снам» вместо того, чтобы делать благополучную карьеру: «Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана...» (V, 170). В этой строфе — итог жизни Онегина, отражение судьбы «странного человека» в новых общественных условиях после 1825 г. (хотя, может быть, и не показанных еще во всей их напряженной трагичности: в Пушкине и после 14 декабря что-то оставалось от «поры надежд» в жизни русского общества). В Онегине нет уже желчи и «досады» Ариста, благородного кипения и негодования Чацкого. Это новое качество характера Онегина в ряду предшествующих ему «странных людей» прозорливо подметил по первым двум

³⁸ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. V, М.—Л., 1949, стр. 28. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

главам романа Д. Веневитинов: «Мы видим, что Онегин уже испытан жизнью; но опыт поселил в нем не страсть мучительную, не едкую и деятельную досаду, а скуку, наружное бесстрашие...»³⁹.

«Странные люди» М. Сушкова, Н. Карамзина, К. Батюшкова, К. Рылеева, В. Одоевского — очень близкие предки Печорина. Герои же А. Грибоедова, А. Пушкина — его старшие братья. Отметим не реализованные в окончательной редакции «Евгения Онегина», но имевшие место в черновиках некоторые, так сказать, «печоринские» аспекты в изображении Онегина. Представляет интерес вариант к одной из строф романа: «Блажен, кто понял голос строгой Необходимости земной...» (V, 554). Это о той необходимости, которую Печорин никак не мог согласовать со своей личной ничем не ограниченной свободой. Там же: «Блажен... Кто цель имел и к ней стремился, Кто знал, зачем он в свет явился...» Цель и смысл жизни для Онегина имели, может быть, свой философский интерес (как и проблема свободы и необходимости), но еще не стали вопросом вопросов, как для Печорина. Поэтому, видимо, Пушкин и не ввел эти стихи в окончательный текст. Они звучат как стихотворное переложение вопроса, которым мучается беспрестанно Печорин: «Зачем я жил? для какой цели я родился?..» (VI, 321).

Оказался неиспользованным и такой важный замысел, сближающий романы двух великих художников, как намерение Пушкина ввести в повествование «Альбом Онегина», представляющий собою «искренний журнал, В котором душу изливал Онегин...» (V, 539). Несмотря на драматизм положения, Онегину, как человеку в основном преддекабристской эпохи, не было еще свойственно безусловно трагическое мироощущение Печорина. Раздумья Онегина, подчас мучительные, не превращались у него в постоянную рефлексию, ставшую неотъемлемой принадлежностью «странных людей» 30—40-х годов. Вот почему «журнал» для Онегина был не обязателен, не в той мере характерен, как для Печорина. Есть и другая, не менее важная причина различного отношения писателей к «журналам» своих героев.

Пушкин рисовал Онегина, с одной стороны, как «героя своего времени», с другой же — роковая грань, прочерченная 14 декабря, отделила Пушкина от его героя целой эпохой, он смотрел на него уже как бы со стороны. Поэтому

³⁹ Д. В. Веневитинов. Избранное, стр. 216.

Онегин в своем «журнале» не сказал бы больше того, что мы узнали о нем из его поступков и характеристик автора. Иное дело у Лермонтова. Жизнь еще не провела ту линию, которая бы отделила автора от героя. Печорин для Лермонтова в большей мере герой сегодняшнего дня, чем для Пушкина, в нем есть даже кое-что от будущего дня, особенно дорогого для писателя. Потенциальные богатые возможности Печорина, внутренне близкие автору, не получают в жизни, в деятельности героя полного своего раскрытия и воплощения. Они требуют лирико-субъективного выражения, что можно было сделать или путем законченного романтического слияния голоса автора и героя, или, чтобы хоть как-то разделить эти два голоса и сохранить определенную степень реалистической объективации, путем отображения их в форме записок героя, в его исповеди, «без вмешательства автора». Именно этот путь и избрал Лермонтов в «Герое нашего времени».

В 30-е годы только Пушкин сумел до конца отделить себя от изображаемого типа «странного человека», что позволило поэту дать его реалистический портрет. Большинство же писателей этого времени рисовали «странного человека» романтическими красками. Лермонтов наиболее полно и органично синтезировал эти две тенденции в создании образа «героя века».

В начале 30-х годов появляется целый ряд повестей, в центре которых стоит романтический образ современного «странного человека». Таковы повести А. Теплякова «Человек не совсем обыкновенный», «Печальная судьба», В. Андросова «Случай, который может повторяться» и др.⁴⁰ Ко все более тесному объединению романтизма и реализма в своих произведениях шел Н. Ф. Павлов, один из наиболее талантливых беллетристов 30-х годов. Еще в 1831 г. в нравоописательном очерке «Кто вы? что вы?» он в ряду прочих современных типов рисует образ «человека странного»⁴¹. Через четыре года Н. Ф. Павлов публикует повесть «Маскарад»⁴², в которой пытается воссоздать образ «странного че-

⁴⁰ См. о них: Г. Г. Шевченко. На путях становления русского социально-психологического романа. «Уч. зап. Харьковского ун-та» т. СХVI, «Тр. филол. факультета», т. 10, 1962, стр. 59—60.

⁴¹ «Телескоп», 1831, ч. IV, № 13, стр. 120.

⁴² «Московский наблюдатель», 1835, ч. I, кн. 2; 1836, ч. IV, кн. 1. Впоследствии повесть вошла в сборник Н. Павлова «Новые повести» (1839).

ловека», говоря словами Батюшкова, «каких много». Не без влияния Пушкина и Гоголя, романтик Павлов стремится сделать своего героя как можно более жизненно достоверным, подчеркнуть в нем отсутствие гордого сознания своего избранничества: «Измерив силы своего ума и своей души с холодностью постороннего наблюдателя, он стал в разряд людей обыкновенных»⁴³. Но его простые человеческие запросы вступают в непримиримое столкновение с условностями и пустотой света. Он чувствует себя все более одиноким, «припадок странного сумасшествия терзал его душу»⁴⁴. Для окружающих он «непостижимый», «странный» человек⁴⁵.

Долго и мучительно ищет Левин, герой повести Павлова «Маскарад», цели, которая оправдала бы его жизнь, — и не находит. Любовь, счастливое супружество, казалось, возродили его. Но и здесь его ждало разочарование, обман. Разбиты последние остатки веры в жизнь, даже для лучших из людей это не что иное, как «маскарад». Не следует, видимо, переоценивать значение павловской повести для оформления замысла Лермонтова в его «Маскараде», последний является логическим развитием предшествующего творчества прежде всего самого поэта. Но нельзя и игнорировать общности тенденций в творчестве двух весьма несхожих писателей, обусловленной закономерностями историко-литературного процесса 30-х годов.

В борьбе романтических и реалистических тенденций в повести Павлова победу одерживает романтизм. Она изобилует такими атрибутами романтизма, как таинственные маски, предсказывающие судьбу героев, неожиданные сюжетные повороты, резкие контрасты, эмоционально насыщенные, повышено красочные описания, портреты и т. п. В то же время Павлов делает шаг вперед в раскрытии внутреннего мира героя, подготавливая возможность углубленной реалистической психологизации, к которой в это время быстро движется Лермонтов. Нарисовав подробную картину духовного умирания Левина, автор подчеркнуто скупой и неразвернутой сообщает о его физической смерти: «Левин уехал куда-то умирать»⁴⁶. Так же лаконично и сухо говорит в середине романа о смерти своего героя Лермонтов, после

⁴³ Н. Ф. Павлов. Повести и стихи. М., 1957, стр. 145.

⁴⁴ Там же, стр. 146.

⁴⁵ Там же, стр. 140.

⁴⁶ Там же, стр. 166.

чего развертывает «клинически» точную историю его духовного умирания.

Как отмечалось, образ «странного человека» тесно связан не только с проблемой героя времени, но и с проблемой положительного героя. Поэтому отчасти в творчестве Гоголя, имеющем преимущественно критическую и сатирическую направленность, этот образ не занял такого большого места, как у Пушкина или у Лермонтова. Тем примечательнее, что и Гоголь не ушел от общей тенденции века. В первом же своем произведении, в романтической поэме «Ганц Кюхельгартен» (1829) он нарисовал образ «странного» юноши, совершающего обычный для романтического героя круг странствий, исканий и разочарований. Так, молодой Гоголь вносит свою лепту в постижение сущности «странного человека», хотя еще в художественно незрелой форме.

В конце творческого пути, и это мне кажется глубоко знаменательным, Гоголь вновь возвращается к тому же типу, но теперь он хочет нарисовать его реалистическими красками, трезво изучить его жизненные силы и возможности, слабости и противоречия. К нему он прежде всего обращает взоры в поисках «положительного зерна» русской жизни, а потом уже к Костанжогло, Муразову и пр. Первый том «Мертвых душ» открывается появлением Чичикова. Второй начинается с описания характера Андрея Ивановича Тентетникова.

«Кто ж он, что ж он, — задает вопрос автор, — каких качеств, каких свойств человек?»⁴⁷ И вслед за этим приводит, как чаще всего поступают авторы при изображении людей со «странностями», свидетельские показания окружающих, опять-таки, очень противоречивые, и в целом очень не лестные. Наиболее благожелателен отзыв соседа-генерала, да и тот содержит в себе многозначительное «но»: «Молодой человек неглупый, но много забрал себе в голову» (5, 252). Затем Гоголь дает читателю возможность увидеть непосредственно героя, а не довольствоваться мнением о нем других. День Тентетникова, подробно описанный, заставляет подумать, что хотя он и неплохой человек, но «байбак» и «копитель неба». Однако это все внешнее, готовый результат, а каковы причины такой судьбы? «Родятся ли уже такие

⁴⁷ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6 томах, т. 5. М., 1949, стр. 252. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

характеры, или потом образуются, как порождение печальных обстоятельств...?» (5, 254).

И Гоголь приступает к истории «внутреннего человека», как и Лермонтов в своем романе, идя от конца к началу. Только Гоголь начинает с еще более раннего периода — с детства и юности героя. Оказывается, Тентетников не всегда был увальнем и лежебокой. Была пытливая, беспокойная пора юности с приготовлением к жизненным подвигам, были честолюбивые стремления служить, а не прислуживаться. Он сближается с подобными себе «странными» молодыми людьми, которые еще больше укрепили его в истинности этих стремлений. «Это были, — говорит писатель, — те беспокойно странные характеры, которые не могут переносить равнодушно... несправедливостей...» (5, 260). Эти ли, другие «странные» молодые люди вовлекли Тентетникова в какое-то «филантропическое общество», делами которого скоро заинтересовалась полиция, и так серьезно, что Тентетников потом много лет спустя при въезде к нему в имение незнакомого человека принимает его «за чиновника от правительства».

Кончилось тем, что Тентетников, кое-как рассчитавшись с «обществом» и полицией, подал в отставку и уехал в свое имение, чтобы там начать новую «службу» по улучшению благосостояния вверенных ему 300 душ. Но ни он мужиков не понял, ни мужики его. Вот тут-то Тентетников и начал писать, вернее, обдумывать большое сочинение о России, в котором хотел сначала решить теоретически те вопросы, о которые он споткнулся практически. Узнав «предысторию» Тентетникова, мы уже не так иронически смотрим на его замысел «обнять» в своем сочинении «всю Россию со всех точек — с гражданской, политической, религиозной, философической, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность...» (5, 254).

Тентетников — это «современный человек», которого стремились изобразить, как мы видели, почти все более или менее значительные писатели начала века, а не только Пушкин в «Евгении Онегине». Лермонтов тоже прямо заявляет о своей цели — нарисовать «современного человека, каким он его понимает...» (VI, 203). Гоголь, как бы продолжая эту эстафету, задается целью наряду с Чичиковым отобразить в своей эпопее «современного человека» из породы «странных». Говоря о мучивших Тентетникова вопросах, которые

представляются Гоголю «заданными ему временем», он уточняет их характер: «...словом — все так и в том виде, как любит задавать себе современный человек» (5, 254). Гоголь перекликается здесь с Лермонтовым в том внимании, которое он уделяет «внутреннему», «родовому» человеку в его соотношении с человеком «внешним», «видовым». Он прежде всего пытается исследовать, отчего в Тентетникове не успел образоваться и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек...» (5, 266).

Гоголь по замыслу хотел не только показать Тентетникова в настоящем, реальном положении, в умном, но бездеятельном теоретизировании, но и дать почувствовать в герое не убитые до конца возможности «высокого внутреннего человека», требующие только благоприятных обстоятельств, толчка для своего деятельного проявления. Ему не терпелось угадать в своем герое то «назначение высокое», для которого он родился, как это пытался сделать Лермонтов в отношении Печорина. Наряду с Гоголем-реалистом появляется Гоголь-романтик. На сцену выходит еще одно «странное существо» — Улинька, дочь соседа — генерала Бетрищева. Улинька, по характеристике автора, «существо невиданное, странное. Она была что-то живое, как сама жизнь... Воспитывалась она как-то странно... Как в ребенке, возросшем на свободе, в ней было все своенравно» (5, 267).

По последнему замыслу писателя именно этому «невиданному существу» и суждено было сыграть решающую роль в возрождении Тентетникова⁴⁸. И не просто в любви, а в приобщении через любовь к борьбе с «несправедливостью», которая воодушевляла его в юности. Есть свидетельства современников о том, что Тентетников по ходу действия должен был подвергнуться ссылке в Сибирь, а Улинька — последовать за ним⁴⁹.

Однако даже гению Гоголя, очевидно, было не под силу соединить лермонтовскую «реалистическую романтику» с беспощадной реалистической сатирой; сопряжение их приводило к распаду художественной формы, вне единства которой для Гоголя не было художественного содержания.

⁴⁸ См.: «Гоголь в воспоминаниях современников». М., 1952, стр. 484—486, 549—552.

⁴⁹ См. кн.: Е. С. Смирнова-Чикина. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души». М., 1964, стр. 203, 209, 251, 256 и др.

Обращение к эволюции типа «странного человека» показывает, насколько длительнее и сложнее процесс формирования образа «героя века» в русской литературе 1-й трети XIX столетия, чем мы обычно его представляем. Изучение его разновидностей свидетельствует, что сведение типа «героя времени» к образу «лишнего человека» обедняет реальное многообразие историко-литературного процесса. Даже при первом рассмотрении типа «странного человека» в его становлении и развитии возникает необходимость по-новому взглянуть на сущность и значение тех образов, которые обычно относятся к категории малозначительных, случайных или недоработанных. Установление связи образов Чацкого, Онегина, Печорина с далеко уходящими традициями в изображении «странного человека» в русской литературе ликвидирует тот историко-литературный вакуум, который образовался вокруг этих образов-гигантов, помогает глубже понять их жизненную и художественную природу.

3. ОБРАЗ ПЕЧОРИНА КАК ТИП «СТРАННОГО ЧЕЛОВЕКА»

Печорин — закономерный итог и дальнейшее развитие типа «странного человека» в русской литературе и вместе с тем один из наиболее органичных для творчества Лермонтова образов. В лермонтоведении давно упрочилось мнение, что образ Печорина поистине «вынашивался Лермонтовым... в течение всей его жизни»⁵⁰. Между тем только в одной работе более чем полувековой давности была сделана попытка проследить эволюцию образа «странного человека» в творчестве Лермонтова и поставить в этот ряд образ Печорина, попытка, нужно сказать, малоудачная⁵¹.

Наметим основные вехи, указывающие на связь Печорина с его «странными» собратьями. Этот образ как отраже-

⁵⁰ С. В. Касторский. «Герой нашего времени». В сб.: «Лермонтов». М., 1941, стр. 114. См. также: В. А. Евзерикина. М. Ю. Лермонтов на пути к созданию образа Печорина. «Тр. IV науч. конф. Новосибирского пед. ин-та», 1957, т. I, стр. 217—248; С. Ф. Елеонский. Генезис романа «Герой нашего времени». В кн.: «Изучение творческой истории художественных произведений». М., 1962, стр. 176—230.

⁵¹ Г. Ю. Феддерс. Эволюция типа «странного человека» у Лермонтова. Опыт психологического исследования. Нежин, 1914. Работа устарела в момент своего выхода (см. рец.: А. В. Багриль. М. Ю. Лермон-

ние реального героя эпохи «безвременья» обретает свои первоначальные очертания у Лермонтова уже в ранней лирике. Постепенно вырисовывающийся лирический герой молодого поэта воплощает в себе наиболее характерные черты, присущие его лучшим современникам. Мотивы столкновения с пустым и жестоким светом, одиночества, утраченных надежд, трагической обреченности повторяются, все углубляясь, из стихотворения в стихотворение. Уже в «Монолог» (1829) весь комплекс этих настроений получает удивительно сосредоточенное, глубокое выражение. Это ранняя «Дума» Лермонтова и, как отмечено С. Н. Дурылиным, своеобразный пролог к «Герою нашего времени»⁵².

В стихотворении «1831-го июня 11 дня» уже вырисовывается лермонтовский «герой века» с его рефлексией и действительностью, противоречивостью и единством, хотя все это выражено пока сугубо романтическими средствами. Неистребимая «жажда бытия», борьбы в самом обреченном и трагическом положении и есть тот коренной «лермонтовский элемент», который будет все более углубляться в творчестве поэта, питая образы его «странных людей». Этот же лирический герой выступает, по существу, и в юношеских поэмах Лермонтова, хотя здесь связь с современностью и реальной действительностью подчас больше завуалирована, чем в лирике. Однако и в них живет дух времени, современный герой, только иногда в экзотическом маскарадном костюме, которым наделяет его поэт-романтик. Наиболее близок по своему содержанию к типу «странного человека» образ Измаил-Бей.

В юношеских драмах Лермонтов стремится конкретизи-

тов в юбилейной литературе 1914 г. Пг., 1915, стр. 12—14). Все вопросы, затрагиваемые в ней, рассматриваются удивительно отвлеченно, вне связи с литературным процессом и эпохой, в отрыве от подлинного своеобразия художественного метода Лермонтова. Конкретно-историческое и художественно-эстетическое содержание понятия «странный человек» осталось у Г. Ю. Федерса совершенно не раскрытым. Своеобразие творчества Лермонтова автор ставит в непосредственную связь с его личностью, но рассматриваемой в отрыве от ее связей с временем и обществом. В книге проводится мысль о равнодушии Лермонтова к общественным вопросам (стр. 60), о «Герое нашего времени» как свидетельстве примирения поэта с действительностью (стр. 123), о Печорине как «внеобщественном типе» (стр. 111) и т. п. Более верную постановку вопроса см.: Н. К. Пиксанов. Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. «Искусство», 1923, № 1, стр. 109.

⁵² См.: С. Н. Дурылин. На путях к реализму. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 234—235.

ровать и объективировать образ своего лирического героя, привязать его к современной ему жизни. В драме «Люди и страсти» (1830) ее герой Юрий Волин показывается уже прошедшим жизненное превращение из идеалиста-мечтателя с его несбыточной, но прекрасной мечтой «земного, общего братства» (V, 147), в изверившегося «странного человека». Он говорит о себе другу: «Тот, который перед тобою, есть тень; человек полуживой, почти без настоящего, без будущего...» (V, 147—148). Печорин тоже будет характеризовать себя как человека «полуживого», одна часть души которого похоронена навеки.

Свою «странную», трагическую судьбу Юрий склонен рассматривать как нечто неизбежное. Он замечает: «...от колыбели какое-то странное предчувствие мучило меня...» (V, 149). И тут же мы наталкиваемся на зародыш знаменитой исповеди Печорина («Княжна Мери»), последовательно развивавшейся в «Вадиме», в драмах «Маскарад» и «Два брата», чтобы затем уж перейти в последний роман. «Несправедливости, злоба — все посыпалось на голову мою, — говорит Юрий. — По какому-то машинальному побуждению я протянул руку — и услышал насмешливый хохот — и она обратно упала на сердце... Любовь мою к свободе человечества почитали вольнодумством — меня никто... не понимал» (V, 149).

Романтический герой гибнет, сломленный враждебными силами обстоятельств и людской злобы. Перед смертью он бросает вызов самому богу: «Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель?» (V, 200). Уже здесь затрагивается проблема свободы и необходимости. Исключительности героя, противостоящего всему миропорядку, соответствуют и ультраромантические приемы создания его образа. Но уже в этой драме, как неоднократно отмечалось, встречаются отдельные реалистические штрихи.

Дух времени особенно осязателен в драме «Станный человек» (1831). Противостоящее Владимиру Арбенину общество показано социально дифференцированно, здесь еще больше элементов реализма, хотя в целом драма остается романтической. Владимир, как и Юрий, отрицает не только общество, свет, но и весь мир, бога. Сильнее всего его заставляет страдать потеря веры в людей, в земное добро, необходимость самому стать на сторону зла. Он презирает общество, в котором живет, но не имеет силы порвать с ним («Я б желал совершенно удалиться от людей, но привычка

не позволяет мне...», V, 210). С гневом, перемешанным с желчью, говорит он о жалких «людях теперешнего века», о «несносном полотерстве», охватившем современную дворянскую молодежь (V, 218). Характеризуя себя, он перефразирует Грибоедова: «...со мною случится скоро горе, не от ума, но от глупости!» (V, 218).

Чувствуя, что жизнь, общество шаг за шагом отнимают у него все заветное, Арбенин восклицает: «Где мои исполинские замыслы? К чему служила эта жажда к великому? все прошло!» (V, 257). Другой Арбенин, Евгений, восклицает: «О! Кто мне возвратит... вас, буйные надежды, Вас, нестерпимые, но пламенные дни!» (V, 342). Этот же вопрос будет задавать себе и Печорин, пытаясь понять, для чего ему были даны «силы необъятные», в чем состояло его «высокое назначение» (VI, 321).

В «Странном человеке» Лермонтов, пожалуй, впервые в русской литературе применяет к этому типу эпитет «лишний». Незадолго перед смертью Владимир говорит: «Теперь я свободен!.. Никто... никто не дорожит мною на земле... Я лишний!» (V, 268). Но этот образ «лишнего странного человека» еще недостаточно художественно рельефен, в значительной мере он абстрактно-романтичен. И все же если «странный человек» В. Одоевского сочетал в себе традиции классицистической сатиры с зачаточными проблесками романтизма и реализма, то «Странный человек» Лермонтова, написанный всего несколько лет спустя, объединяет уже романтизм как основу драмы с элементами реализма.

От драматических опытов Лермонтов переходит к созданию широкого эпического полотна, к историческому роману. Это его первый опыт в прозе, первая попытка развернуто нарисовать картину общества во всей социальной противоречивости и пестроте. Молодой писатель словно берет разгон для овладения следующей высотой — таким же широким изображением современного ему общества и современного героя в жанре романа.

Вадим — попытка объединить образ «странного человека» с образом Демона, над которым все это время напряженно работал Лермонтов. И если от такого «скрещивания» образ на первых порах несколько проигрывал в его правдоподобности, конкретно-жизненной убедительности, зато характер героя выигрывал в силе, душевной мощи, что соответствовало романтическим устремлениям Лермонтова того времени. «О! ты великий человек!» — говорит Вадиму

Ольга (VI, 31). Вместе с тем это уже не Демон, которому чуждо все земное, это человек, хотя и «странный». Вадим обращается к Ольге: «Перед тобой я могу обнажить странную душу мою» (VI, 31).

Самое примечательное в том, что наряду с усилением романтизма в обрисовке героя в романе наблюдается и противоположный процесс расширения реалистических моментов в изображении «крепостной действительности XVIII в. Начавшееся «воссоединение» романтизма и реализма отвечало как потребностям эпохи, так и особенно творческой индивидуальности Лермонтова. В драме «Маскарад» этот процесс «сплочения» получает дальнейшее развитие и углубление на материале современного общества. Реализм в ней проявляется главным образом в сатирическом изображении светского окружения Евгения Арбенина, образ которого в основе своей остается романтическим. Арбенин — тип «странного человека». Так называет его Нина (V, 307), так думает о нем большинство. Своим прошлым и настоящим он оправдывает это название (см. его «исповедь», V, 306—307).

От своих предшественников в драматургии Лермонтова Арбенин отличается действенностью натуры, опромной волей, ярко выраженной демоничностью, способностью перешагнуть границу, отделяющую добро от зла («Преграда рушена между добром и злом!»). Но от этого его судьба не менее, а пожалуй, еще более трагична («И этот гордый ум сегодня изнемог!»).

Реализм в творчестве Лермонтова предьявляет все большие права. Он уже не довольствуется «фоном» произведения, постепенно проникая в сердцевину романтизма — в образ главного героя. Этот процесс начинался тогда же, когда создавался «Маскарад» (1835—1836): именно в это время работает Лермонтов над стихотворным романом «Сашка»⁵³. Образ «странного» героя времени всегда тяготел к жанру романа (вспомним «Рыцаря нашего времени» и др.). Очевидно, и у Лермонтова рождается идея романа со «странным человеком», его современником в центре. Однако теперь поэт хотел не только изобразить героя в реальной обстановке, но и показать его (под влиянием пушкинского «Евгения Онегина») как жизненный тип «доброего малого»,

⁵³ Я присоединяюсь к тем исследователям, которые считают это произведение незаконченным и относят его в основном к периоду 1835—1836 гг.

в котором романтические «странности» отходят на второй план. Но это ему не совсем удастся. Странности героя не всегда получают достаточно мотивированное, реалистическое объяснение. В характеристику героя врываются время от времени прежние ультраромантические ноты («Он был рожден под гибельной звездой. С желаньями безбрежными, как вечность...» и т. д., IV, 68).

Сашка дерзко бросает вызов свету, решительно сбрасывая с себя «цепь предубеждений». Как впоследствии Печорин, он считается только со своими желаниями и волей, индивидуалистически понимаемой свободой личности. Мысленно обращаясь к своей «подруге» Тирзе, стоящей вне законов и приличий света, он говорит: «Как ты, я чужд общественных связей...» (IV, 54). Эпатируя «общественное мнение» благоразумных посредственностей, он заключает «странные» союзы с людьми, отверженными обществом, такими, как Тирза или безродный раб Зафир («Союз довольно странный заключен Меж им и Сашей был...» IV, 90)⁵⁴.

Стремясь наполнить характер героя объективно-реалистическим содержанием, поэт дает его развернутую предысторию, насыщает свой рассказ о детстве, юности героя большим количеством реалистических деталей. Однако самая существенная пора для формирования его личности — пребывание в университете — опущена. Нет в поэме углубленного проникновения в психологию центрального персонажа. От формы исповеди автор отказывается как от «романтической», но и не находит заменяющих ее приемов объективного раскрытия внутреннего мира героя. Стремясь отделить от себя героя и тем самым его объективировать, Лермонтов вводит в поэму самостоятельный образ рассказчика, который порою, несмотря на все антиромантические выпадки, своими отступлениями-исповедями оттесняет героя на задний план. Из этих отступлений постепенно вырисовывается тот же романтизированный образ «странного человека» (см. его исповедь, IV, 94).

Перейти от романтизма к реализму оказалось не так просто, потому что прошлое продолжало жить в душе поэта («Первого восторга чудный звук В груди не умирает...» или

⁵⁴ Проглядывают в Сашке и непосредственно «печоринские» черты. Ср.:

Любил он заговоры злобы тайной
Расстроить словом, будто бы случайно;
Любил врагов внезапно удивлять... и т. д. (IV, 85).

«Минувших лет безумный сон Со смехом повторить не смеет лира!» и т. д., IV, 50).

А между тем стремление к отображению неприкрашенной правды и прозы жизни, неудовлетворенность «выспренними» романтическими мечтами все глубже входит в душу поэта. Лермонтов как бы ставит перед собой цель разобратся до конца в сильных и слабых сторонах «романтического» и «реалистического» отношения к жизни. С этой целью он создает два противоположных характера, воплощающих эти крайние позиции, два типа «странных людей», подмеченных не только в себе, но и в окружающей действительности. Один из них — беспочвенный романтик, живущий в мире благородных, но прекраснодушных идеалов, другой — скептик и циник, отрицающий всякие идеалы, верящий только в прубую жизненную «существенность». Это Юрий и Александр Радины из драмы «Два брата» (1836). То, что эти антиподы и враги сделаны братьями, имеет свой внутренний смысл. Эти типы существуют в жизни порознь, но часто и слитно, в одном человеке. Это «два конца одной цепи».

Здесь еще немало от романтического психологизма. Но это был путь к постижению реальной сложности современного Лермонтову «странного человека» последекабристской поры, в котором сохранялась верность былым романтическим идеалам и все более настойчиво развивалась не знающая преград трезвая критическая мысль, ищущая объяснение всему на почве самой действительности. В этой драме Александр Радин произносит монолог, который потом почти слово в слово повторит Печорин в «Герое нашего времени».

Сразу же после чернового наброска «Двух братьев» Лермонтов переходит к роману в прозе, на этот раз о современности. Он усиленно работает над «Княгиней Лиговской» (1836). Два типа, намеченные в предшествующей драме, должны были получить в романе многогранную объективно-реалистическую обрисовку на широком социально-бытовом фоне современной русской жизни. В этом романе Лермонтов использует достижения реалистического письма Пушкина, Гоголя.

Впервые появляющийся в романе Григорий Александрович Печорин — это прямое продолжение Евгения Арбенина и Александра Радина. Он тоже из разряда «странных людей». Он не в ладу со светом, не терпящим «в кругу своем...

ничего, что бы могло обличить характер и волю» (VI, 124). А в Печорине они в избытке. Его привычки и вкусы изобличают «любовь к странному, оригинальному» (VI, 127). Его необычность, исключительность проявляются во внешнем облике, отражением которого является развернутый портрет. В нем есть кое-что от портрета Печорина из «Героя нашего времени». Особенно подчеркивается необычность улыбки и выражения глаз героя: «Толпа... говорила, что в его улыбке, в его странно блестящих глазах есть что-то...» (VI, 124).

Как Онегин и большинство других «странных людей», Печорин еще в юности «получил такую охоту к перемене мест, что если бы жил в Германии, то сделался бы странствующим студентом» (VI, 154)⁵⁵. Но здесь же Лермонтов вносит и нечто новое в изображение героя по сравнению с его предшественниками в своем творчестве. Он стремится показать зависимость поведения и судьбы Печорина от его реального положения в обществе, жизненную ограниченность его «странностей» конкретными социально-историческими обстоятельствами: «Но скажите ради бога, какая есть возможность в России сделаться бродягой повелителю 3 т<ысяч> душ и племяннику 20 т<ысяч> московских тетушек» (VI, 154).

Жизнь постепенно отрезвляет Печорина, избавляет его от иллюзий и заблуждений. В конце концов он приходит к убеждению в непреодолимости законов реальной действительности, о которые разбиваются все его романтические мечты. Печорин и в этом романе изображен как натура незаурядная, волевая, действенная, однако он не только не самообольщается насчет истинной ценности и значения своих действий, сводящихся к светским любовным интригам, но и не проявляет никаких внутренних порывов к чему-нибудь более значительному, выходящему за пределы, очерченные вокруг него светской средой.

Эта «обескрыленность» Печорина в «Княгине Лиговской» резко отличает его от романтических персонажей из

⁵⁵ Нет ли здесь отдаленного намека на определенные политические симпатии Печорина? Известно, что «странствующие студенты» в Германии 20—30-х годов были активными участниками оппозиционного общественного движения. Исследователь деятельности Грибоедова пишет: «В Германии оживленно развивалось студенческое движение, резко враждебное принципам Священного Союза. Выражаясь образно, Чацкий в Италии был бы карбонаром, в Испании — «эксальтадо», в Германии — студентом» (М. В. Нечкина. А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951, стр. 233).

юношеских произведений Лермонтова, погибавших, но не отказывавшихся от своих идеалов. Новой ступенью в их художественном осмыслении является в романе образ Красинского. Это романтик с ног до головы, живущий не столько в реальной действительности, сколько в мире своего пылкого воображения, романтических идеалов. Мечты его беспочвенны, порывы бессильны изменить его реальное положение: он не знает действительной жизни и людей. И в этом романе Лермонтов не достиг определенности в отношении к своим двум основным героям, олицетворявшим два различных подхода к действительности, два пути, которые открывались «странным людям» в условиях России 30-х годов. Ему импонирует внутренняя сдержанная сила Печорина, его близость к реальной жизни без всяких прикрас, его глубокое знание людей, их скрытых пружин. Но его не может удовлетворить в нем бескрылая приземленность, полное отсутствие идеалов. Не больше устраивала его бесперспективная «идеальность» Красинского, хотя Лермонтову по-прежнему была близка его позиция защиты прав и достоинств человеческой личности, протест против грубой, жестокой действительности.

Полной определенности в отношении к современному герою с новых, последовательно реалистических позиций Лермонтов достигает в поэме «Тамбовская казначейша» (1837—1838). Он снова обращается к реалистическому опыту Пушкина, («Пишу Онегина размером»). Здесь уже нет неопределенности отношения, которая наблюдалась в «Сашке», нет раздвоения героя и зыбкости трактовки его двух ипостасей, которые имели место в «Двух братьях» и «Княгине Лиговской». В поэме Лермонтов сводит своего «странного» героя до уровня других объектов сатирического изображения действительности, наделяя его чертами провинциального демонизма, иронизирует над его «странностью», которая так неотразимо действует на женское воображение («Улан большое впечатленье На казначейшу произвел Своею странностью...» IV, 129). Поэт как будто решил уже здесь «отделаться стихами» от буквально преследовавших столько лет его воображение образов неземного демона и связанного с ним земного «спранного человека». Некоторые места поэмы звучат как автопародия⁵⁶.

⁵⁶ Например: «И сердце Дунн покорилось,
Его сковал могучий взор...» (IV, 133).

Ср. в «Демоне»: «Могучий взор смотрел ей в очи,
Он жег ее...» (IV, 211).

И все же Лермонтов, овладев последовательно реалистическим методом изображения, не мог ограничиться негативно-критическим изображением «героя времени», и не только таким резким, как в «Тамбовской казначайше». Его не удовлетворяла даже та мера благожелательной, хотя и критической объективности, образцом которой было изображение Пушкиным Онегина. В Лермонтове наряду с отрицанием всегда жила потребность в прямом утверждении идеала, в непосредственно образном воплощении положительного начала жизни. Этот идеал косвенно дает о себе знать даже в «Тамбовской казначайше», прозаической из прозаических вещей Лермонтова. Расставшись как будто окончательно с былыми идеальными увлечениями («Я жить спешил в былые годы, Искал волнений и тревог...» IV, 137), поэт не может не признаться, что ему и сейчас «сожаленье день и ночь твердит о прошлом» (там же). В глубоко символическом образе томящегося в клетке орла Лермонтов выражает свою мечту о «вольном и роскошном» мире, где «снегом и туманом Одеты темные скалы, Где гнезда вьют одни орлы» (там же).

О том, что впоследствии Лермонтов, как в «былые годы», «искал волнений и тревог», свидетельствует образ Мцыри, созданный спустя два года. Его, как и автора, по-прежнему влечет к себе неудержимо «тот чудный мир тревог и битв, Где в тучах прячутся скалы, Где люди вольны, как орлы» (IV, 151). Здесь даже рифма общая с «Тамбовской казначайшей» (скалы — орлы).

Еще не закончив «Тамбовскую казначайшу», Лермонтов приступает к работе над основным своим произведением — «Героем нашего времени» (1837—1839), где вновь обращается к образу Печорина. Это тот и не тот Печорин, который был намечен в «Княгине Лиговской». Он тоже «странный человек». Но в нем Лермонтов объединил главные черты Печорина из «Княгини Лиговской» и Красинского: скептический острый ум, действенность характера и силу воли одного и непримиренность с действительностью, бунтарско-индивидуалистический протест против нее, порывы к идеалам другого. А «выспренние мечты» Красинского и в то же время внутреннюю «бескрылость» прежнего Печорина автор передает образу Грушницкого.

В период создания «Героя нашего времени» Лермонтову была еще не ясна дальнейшая эволюция типа современного

«странного человека», который в его лучшей разновидности пробуждался к активной борьбе против «гноусной» николаевской действительности. Лермонтов тянулся к людям типа Белинского, Герцена, Огарева⁵⁷, но в тот период и для них во многом грядущее было «иль пусто, иль темно». И тем не менее свое смутно-инстинктивное предчувствие рождения нового жизненного типа Лермонтов вложил в образ обновленного Печорина, в живущие в нем потенциальные возможности возрождения к борьбе, освещенной большой реальной жизненной целью.

Лермонтов не отказался от беспощадно реалистической оценки и обрисовки своего героя со всеми его противоречиями. Но в то же время в его герое живут те задатки и возможности подлинно героической личности, которые делают его романтико-реалистическим воплощением идеалов, вынашивавшихся Лермонтовым со времен романтической юности до конца его жизни.

Как справедливо отмечает Е. Михайлова, эта «романтическая мятежность, эти поиски прекрасного в бурях, борьбе, преодолении, свойственные не только герою, но и автору, не могли не отразиться на характере изображения Печорина...»⁵⁸.

⁵⁷ Ср. высказывание Герцена о себе как о типе в «Былом и думах»: «Разумеется, я был странностью первой величины в Вятке» (А. И. Герцен. Собр. соч., т. VIII, стр. 248).

⁵⁸ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 255.

Глава четвертая

ОБРАЗНО - СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА РОМАНА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1. ОБРАЗ ПЕЧОРИНА И ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА

Вершинное произведение Лермонтова роман «Герой нашего времени» — это тот фокус, к которому стягиваются все лучи его творческой энергии. В нем сплочены воедино его юношеская лирика и кавказские поэмы, «Странный человек» и «Маскарад», «Сашка» и «Тамбовская казначейша», «Княгиня Лиговская» и «Два брата», «Демон» и «Мцыри», «Бородино» и «Дума». От него же тянутся нити к очерку «Кавказец» и незаконченной повести «Штосс» — последним прозаическим произведениям Лермонтова.

В «Герое нашего времени» писатель не только ничего «не забыл» из своих прежних идейно-художественных исканий и достижений, он в нем многому «научился», создав произведение, с одной стороны, теснейшим образом связанное со всем предшествующим творчеством, а с другой — представляющее качественно новую ступень в его творческой эволюции, равно как и во всей русской литературе.

При всей своей краткости «Герой нашего времени» поражает насыщенностью содержания, многообразием проблематики — социальной, философской, психологической. Не ставя перед собой в качестве специальной цели анализ всего многообразия затрагиваемых в романе проблем¹, ограничусь рассмотрением некоторых из них в той мере, в какой они связаны с образом главного героя и творческим методом писателя.

Проблема личности центральная в романе. Личность прежде всего в ее отношении к обществу, к социальной среде, ее породившей и сформировавшей, — таков новый, в своей основе реалистический аспект подхода Лермонтова к этой извечной проблеме романтиков, противопоставлявших избранную личность обществу, не показывавших зависимости личности от среды и общества. Но в то же время главный герой лермонтовского романа, как и его романтические предшественники, не приемлет окружающей его действительности, отрицает ее, стремится к активному противостоянию обстоятельствам, подчинению их своей воле, действуя при этом как типичный романтический герой-индивидуалист.

Невозможность прямого общественного действия в условиях последекабристской действительности способствовала внутреннему самоуглублению, заставляла нередко обращаться от вопросов социально-политических к нравственно-философским. Невозможность свободы политической обостряла интерес к проблеме свободы духовно-нравственной. Вот почему, как глубоко справедливо отмечал Белинский, «пафос поэзии Лермонтова заключается в нравственных вопросах о судьбе и правах человеческой личности» (VII, 36). В значительной мере поэтому после реалистических произведений Пушкина и Гоголя с их углубленным художественным исследованием соотношения характеров и обстоятельств, личности в ее социально-исторической обусловленности Лермонтов обратился в соответствии с ду-

¹ Много ценного о проблематике романа сказано в работах: Е. Михайлова. Проза Лермонтова. М., 1957; Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове. М.—Л., 1961, стр. 221—285; Д. Е. Тамарченко. Свободный роман М. Ю. Лермонтова. В кн.: «Из истории русского классического романа». М.—Л., 1961, стр. 59—103; И. Виноградов. Философский роман Лермонтова. «Новый мир», 1964, № 10, стр. 210—231; В. М. Маркович. «Герой нашего времени» и становление реализма в русском романе. «Русская литература», 1967, № 4, стр. 55; М. М. Уманская. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971, и др.

хом времени прежде всего к внутреннему миру человека, к субъекту, рассматривающему весь мир по отношению к себе.

«В основной идее романа г. Лермонтова, — писал Белинский в первой же рецензии на «Героя нашего времени», — лежит важный современный вопрос о внутреннем человеке» (IV, 146). Глубоко знаменательно, что критик, определяя спустя некоторое время существо романтизма, прибегает к этому же понятию «внутреннего человека». Так он писал: «Романтизм — это внутренний мир человека» (V, 548). И здесь же Белинский роняет мимоходом важную мысль об органической связи «поэзии действительности» 30-х годов с лучшими традициями романтизма. Критик полагал, что новое литературное направление (т. е. реализм), «выступившее из него же (из романтизма. — Б. У.), не отрешилось от него, но расширило его новыми элементами и уравнесило их, помирило его и с историей и с практической деятельностью» (V, 548). Эта тенденция литературного процесса 30-х годов к взаимообогащению двух методов наиболее яркое выражение получила у Лермонтова в «Герое нашего времени».

«Жгучее чувство личности», характерное для Лермонтова, как и для многих его современников, развивалось в его раннем романтическом творчестве рука об руку с темой одиночества. Присутствует она и в романе, в образе героя. Социальный аспект этой темы по-прежнему переплетается с романтической трактовкой ее в философских, «космических» масштабах. Одинокая фигура едущего умирать в Персию Печорина заставляет вспомнить трагические финалы его романтических собратий: Арбенина, холодно закрывшего «объятья для чувств и счастья земли»; Демона, замкнувшегося в непримиримом одиночестве; Мцыри, обреченного роком на одиночество и смерть.

Проблема «личность и общество» в романе нередко перерастает в традиционно романтические проблемы «человек и природа», «человек и вселенная». Не только «земля», но и «небо», втягивается в орбиту размышлений и действий героя. Вспомним рассуждения о человеческой судьбе, которая, возможно, «написана на небесах» (VI, 338), о «людях премудрых», полагавших, что «светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах» (VI, 343) и т. п.

Тема судьбы, предопределения, или, иначе говоря, проблема свободы и необходимости, является одной из важней-

ших сторон центральной проблемы личности в «Герое нашего времени». Наиболее остро поставлена проблема свободы и необходимости в «Фаталисте», но так или иначе она затрагивается во всех повестях и новеллах романа. Выясняя «родословную» этой стороны проблематики «Героя нашего времени», нельзя не отметить тесной связи ее с эстетикой и поэтикой романтизма². Однако, в отличие от романтиков, Лермонтов рассматривает проблему свободы и необходимости удивительно многогранно, не сводя ее к теме рока, судьбы и трагической борьбы с ними избранных натур (хотя и эта сторона проблемы не отбрасывается!).

Тонко и ненавязчиво варьирует писатель эту проблему от повести к повести, от образа к образу, пытливо всматриваясь в ее реальные жизненные проявления. Свобода воли, активное противодействие среде и обстоятельствам — и социальная детерминированность характера, его судьбы; свободные порывы чувства, мысли — и сковывающая их сила традиций, привычки, косной среды; личная «собственная надобность» — и казенно-служебная необходимость; не знающая пределов духовно-нравственная свобода сильной личности — и необходимость уважения прав и достоинства любой другой, самой незаметной человеческой личности. Все эти и другие оттенки единой проблемы получают свое многообразное воплощение в романе.

Даже Максим Максимыч, казалось бы, далекий от подобных философских вопросов, втягивается в их орбиту, и не только в форме «метафизических прений», до которых он не был охотником. Вспомним драматический эпизод его последней встречи с Печориным, когда он «в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы для *собственной надобности...* и как же он был вознагражден!» (VI, 247). По «казенной надобности» скитается на Кавказе Печорин. Но, в отличие от Максима Максимыча, он всюду стремится утвердить «собственную надобность». Направленный «в действующий отряд по казенной надобности» (VI, 249—250), он страстно рвется в «действующий отряд» жизни, туда, где действуют по велению сердца, свободно и бесстрашно. Вот почему его так влечет романтика своевольной, нерегла-

² См.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова. ЛН, т. 43—44, 1941, стр. 619. Ср.: И. М. Тойбин. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист». «Уч. зап. Курского гос. пед. ин-та», 1959, вып. IX, стр. 43 и др.; М. М. Уманская. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971, стр. 160—167 и др.

ментированной жизни «честных контрабандистов» с их дерзким вызовом всему узаконенному, казенному, с их решительным, хотя и своекорыстным самоутверждением.

Полны глубокого социально-исторического содержания суждения автора-повествователя в «Бэле» о «здравом смысле» русского простого человека, «который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (VI, 223). Весьма любопытна эпизодическая фигура ярославского мужика, этого «беспечного русака», не слезшего даже с облучка при опасном спуске с Горы Крестовой. «И, барин! — говорит он рассказчику. — Бог даст, не хуже их доедем: ведь нам не впервые» (VI, 225). Здесь запечатлена и беспечная удаля руского человека, и его — воспитанная веками, но живущая до поры, до времени — покорность судьбе, как неотвратимой силе.

Не таков Печорин. Лишенный возможности посвятить себя какой-либо одной большой цели, он тем не менее настойчиво и дерзко испытывает судьбу: под пулями чеченцев, на охоте, в неожиданных и опасных авантюрах, вроде истории с Бэлой и «ундиной», под пистолетом Грушницкого и пьяного казака. Не желая безропотно подчиниться уготованной ему жизнью судьбе, он втягивает в свою смертельную игру с ней и других.

Невозможность до конца разрешить проблему свободы и необходимости на конкретно-исторической и социальной основе заставляет Лермонтова перевести ее в план нравственно-этический: «И если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?» (VI, 339). Но решение этих вопросов только «изнутри» неизбежно соприкасается с романтизмом, с поэтизацией воли как таковой³.

Не знающая преград, несокрушимая воля Печорина живет в нем как некая сила, поднимающая его над обычными людьми и роднящая с исключительными демоническими характерами романтиков. Демоническая воля Печорина проявляется прежде всего в его отношениях с женщинами, это подчеркивается самим героем: «Я никогда, — записывает он в своем «журнале», — не делался рабом любимой жен-

³ Ср. монолог Вадима в одноименном романе Лермонтова: «И в самом деле, что может противостоять твердой воле человека?.. воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию или разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть...» (VI, 94).

щины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть». (VI, 279). Как бы подтверждая «объективность» этой автохарактеристики, автор заставляет Веру говорить о Печорине почти теми же словами: «...в твоём голосе... есть власть непобедимая» (VI, 332). Не может противостоять его воле и Мери. Даже Бэла, казалось бы, наименее подвластная по условиям ее жизни и воспитания чарам Печорина, и та не смогла долго противиться этой всеокрушающей силе. Печорин говорит Максиму Максимычу о Бэле: «... она никому не будет принадлежать, кроме меня» (VI, 219). И добрый штабс-капитан только разводит руками: «Что прикажите делать? Есть люди, с которыми непременно должно соглашаться» (там же).

Вокруг Печорина как бы образуется поле высокого волевого напряжения. Соприкосновение с ним высекает искры страстей огромного накала, порождает трагические столкновения. Сознательно усиливая черты демонизма своего героя, автор заставляет его признаться, что временами он понимает Вампира. Однако это только одна сторона образа и связанной с ним проблемы. Лермонтов умеет убедительно мотивировать самые романтические «странности» своего героя. Так обстоит дело и с демонической волей Печорина.

Из ряда обстоятельств, выраженных иногда намеками, начинают понемногу вырисовываться жизненные истоки подобных нравственных аномалий. Мрачная, удушливо-застойная эпоха 30-х годов раньше всего подписывала духовный смертный приговор натурам деятельным, потенциально героическим, с большими запросами к жизни. Такой натурой был Печорин. В его журнальной записи есть примечательное наблюдение: «...идеи — создания органические... тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума, точно так же, как человек с могучим телосложением, при сидячей жизни и скромном поведении, умирает от апоплексического удара» (VI, 294). Здесь звучит еще один, предельно заземленный вариант судьбы Прометея.

Печорин — «гений действия», прикованный к чиновническо-дворянской «безгеройной» действительности России 30-х годов XIX в. Это было время переоценки ценностей, пора раздумий, длительной и кропотливой подготовительной работы «изнутри», которая должна была обеспечить потенциальные возможности для нового взлета общественной борь-

бы. Но «необъятные силы» действительной природы Печорина требовали немедленного выхода и применения, иначе он должен был «умереть или сойти с ума». И он умирает в расцвете сил и возможностей, не нашедших достойного применения.

Поступки Печорина мелки, кипучая деятельность его пуста и бесплодна. Время поставило его, по словам Белинского, перед альтернативой: «или решительное бездействие или пустая деятельность» (XI, 527) ⁴.

В этом свете становится не то что более оправданным, а реалистически более объяснимым печоринский демонизм. Отдельные, мимоходом брошенные романтические признания вдруг приоткрывают завесу над реально-жизненными обстоятельствами формирования этого романтического типа в самой действительности. Так, Печорин говорит: «Сам я больше не способен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинить моей воле все, что меня окружает» (VI, 294).

Намеки на вполне реальные и жизненно существенные обстоятельства, не раскрытые в романе, но соотношенные со многими конкретными приметами эпохи, в какой-то мере реалистически переосмысливают и социально-исторически обуславливают такие атрибуты прежних романтических образов, как нескрушимая воля, «власть непобедимая» и т. п. Развернуто показывая обстоятельства личной жизни Печорина в один из моментов его биографии, Лермонтов ограничивается опосредствованным воспроизведением социальных обстоятельств, сформировавших его характер, — или суммарно и обобщенно (как в исповедях Максиму Максимычу, Мери, Вернеру), или намеками (на обстоятельства, подавившие в герое честолюбие, забросившие его на Кавказ и т. д.). Как у романтиков, эти наиболее существенные обстоятельства скорее подразумеваются, чем непосредственно изображаются. Но в романтических произведениях, в том же «Демоне» и даже «Мцыри», отображенные обстоятельства и стоящие за ними обстоятельства реальной жизни как источник изображения — явления не одного ряда. Последние нельзя «дописать» и механически присоединить к изображенному, а в

⁴ О невозможности «революционного» выхода для Печорина в решении этой альтернативы см.: Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 153—154, 359—362.

«Герое нашего времени» эти неразвернутые, угадываемые социальные обстоятельства могли быть присоединены как естественное расширение рамок повествования. Недаром автор обещал «когда-нибудь» рассказать о всей жизни своего героя.

Недосказанность многих моментов биографии и обстоятельств жизни героя, помимо своих прежних романтических функций — придания ему ореола таинственности и повышенной значительности, — приобретает под пером Лермонтова иное, реалистическое качество. Романтическая недоговоренность служит одновременно средством затрагивания вполне реальных, важных социально-политических проблем современности. Романтический подтекст с его подчас безбрежной символикой сливается с реалистически конкретным смыслом «междустрочий». Этим объясняется отчасти впечатление насыщенности и социальной остроты проблематики романа при всей его сжатости и углубленной «психологизированности» содержания. Этим в значительной мере обусловлено его злободневное общественно-политическое звучание в момент появления, хотя, на первый взгляд, в нем все повествование сосредоточено на интимно-личном мире человека в его не самых значительных социальных проявлениях.

Одной из главных проблем юношеского романа Лермонтова «Вадим» в соответствии с эстетикой романтизма была проблема добра и зла. Образ Печорина несет в себе и эту проблему. Для него, как и для Вадима, величайшее добро и зло — «два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29). Зло Печорина, как и Демона, — это добро, оскорбленное злым началом жизни. «Я глубоко чувствовал добро и зло, — говорит Печорин, — никто меня не ласкал, все оскорбляли; я стал злопамятен. <...> Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял; и я научился ненавидеть» (VI, 297).

О Печорине можно сказать, как о Вадиме: «...есть люди, заражающие своим дыханием счастье других; все, что их любит и ненавидит, обречено на гибель» (VI, 13). Или вспомним характеристику Демона в ранних редакциях поэта, начиная с I и кончая V: «Он жег печатью роковой Все то, к чему ни прикасался» (IV, 262). Как воплощение роковой силы зла, Печорин всюду приносит несчастье и смерть — этим отмечена буквально каждая глава романа. Как и его прежний демонический собрат, он «сеял зло без наслаждения» (IV, 184). И при всем том Печорин не прежний романтиче-

ский герой, его зло получает известную жизненную основу и мотивировку. Реалистическая правда печоринского «зла» — его эгоизм, переходящий в эгоцентризм, источники которого уходят в реальные жизненные условия, сформировавшие его характер. Это понимает и автор, и его герой: «...во мне душа испорчена светом», — говорит он о себе (VI, 232). И еще: «Моя любовь никому не принесла счастья... я ничем не жертвовал для тех, кого любил; я любил для себя...» (VI, 321).

Романтическое зло получает реальную земную «прописку», и все же это не простое реалистическое переосмысление романтической темы: там и сям скользят приглушенные отсветы романтизма. Оскорбленное, страдающее зло «близко и Лермонтову-реалисту, он не желает развенчивать его до конца. Ведь это дорогое ему мятежное начало жизни, семена, из которых разовьется добро будущего. Чтобы сохранить известный ореол вокруг печоринского зла, Лермонтов наделяет его особой притягательной силой. «Неужели зло так привлекательно?» — спрашивает себя Печорин (VI, 392). Как бы отвечая на его мысли, Вера пишет Печорину в прощальном письме о том, что «ни в ком зло не бывает так привлекательно», как в нем (VI, 332).

Но это не та необъяснимая привлекательность, у которой единственным обоснованием является надчеловеческая мощь и красота всего, чем наделена романтическая избранная натура. В основе привлекательности зла Печорина лежит реальное человеческое качество: герой сам глубоко страдает от невозможности свободного выбора между добром и злом, от необходимости быть палачом и вместе с тем орудием в руках судьбы. А поскольку «судьба» в «Герое нашего времени» в значительной мере освобождается от мистико-романтической окраски, начинает рассматриваться и как власть конкретных социально-исторических обстоятельств, постольку и зло Печорина получает более конкретный и реальный смысл. Оно уже является не самодовлеющей мировой силой, а лишь какой-то стороной личности и поступков героя, порожденной определенными обстоятельствами. При всей своей исключительности Печорин земной человек. А если что и промелькнет в нем демонически-вампирического, то здесь же сам герой «приземлит» эти черты замечанием: «А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия» (VI, 311). Не демон, не ангел, не «добрый малый», но и не «мерзавец»: «И то и другое будет ложно» (VI, 322), — говорит о себе герой, и к нему присоединяется автор.

Печорин — тип «современного человека», каким автор «его понимает» и каким его «слишком часто встречал» (VI, 203). В этих словах Лермонтова очень точно подчеркнута двойственная, субъективно-объективная основа образа Печорина, обуславливающая романтико-реалистический подход к проблемам, связанным с этим героем романа.

В нашем литературоведении за образом Печорина прочно закрепился термин «лишнего человека». И это определение в общем-то верно. Однако оно не раскрывает всей многогранной сущности образа — социально-психологической и художественно-эстетической. Понятие «лишнего человека» применительно к образу Печорина сужает круг историко-литературных явлений, с которыми он связан генетически и сущностно. Кроме того, этот термин привносит в трактовку образа оттенки, которые, собственно, не были характерны для 30-х — начала 40-х годов XIX в., поскольку он появился в литературно-критическом обиходе только в середине XIX в. (с выходом в свет в 1850 г. повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека»). Как для Пушкина Онегин, так и для Лермонтова Печорин были типами не «лишних людей», а прежде всего типами «современного человека», преждевременно развившегося в личность.

Однако у Печорина, как говорилось, есть и еще одно определение, к которому очень часто прибегает сам Лермонтов, вкладывая его в уста самых различных персонажей: он представляет собою особую разновидность типа «странного человека» последекабристского периода.

Специфическую трудность изображения жизненного типа «пероя безвременья», подобного Печорину, Белинский видел в том, что это «лицо в одно и то же время удивительно много-сложное и удивительно неопределенное... требующее для своего изображения огромного таланта» (IX, 79).

Свою внутреннюю сложность отмечает и сам Печорин. «Во мне два человека, — говорит он Вернеру: — один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» (VI, 324). На самом деле «народонаселенность» души Печорина гораздо плотнее. По его же признанию, в нем причудливо уживается Вампир с «добрым малым». В другом месте герой самокритично отмечает возможность думать о нем как о «добром малом» и «мерзавце» (VII, 322).

С одной стороны, это равнодушный скептик, с другой — человек, жадно влюбленный в жизнь, в красоту природы. Для него вся жизнь — игра, в то же время он способен на

глубокие искренние чувства. Это необыкновенный человек — и типичный светский лев; подчеркнуто циничный «материалист» — и неисправимый «идеалист»; непосредственно чувствующий и действующий «естественный» человек — и испорченный светом эгоист. «Родовое» и «видовое» в нем неразторжимо переплетается самым причудливым образом.

Почти каждое сколько-нибудь значительное свойство в Печорине обретает свою противоположность. Иронии в нем сопутствует подлинный лиризм, пустой и мелкой деятельности — постоянные мучительные раздумья о своем неразгаданном «назначении высоком», подчеркнутому равнодушию — поистине неумное любопытство. По верному наблюдению А. А. Жук, относящемуся прежде всего к образу Печорина, великим «открытием Лермонтова была глубокая диалектика характера: образ строится на антиномиях, вошедших внутрь, воплощает крайности, объятые художественным целым»⁵.

В конечном счете характер Печорина, взятый Лермонтовым в качестве «объекта» изображения, объединяет в себе черты «романтика» и «реалиста». Умудренный опытом жизни трезвый мыслитель-реалист уже ничего не ждет от жизни. А живущий в нем же романтик жадно подстерегает жизнь: вдруг она все же подарит неожиданно прекрасным, ради чего стоит жить и бороться.

При самом реалистическом подходе к изображению такого характера есть немало возможностей «сбиться» на обычный романтический путь. Ведь для романтических образов как раз наиболее характерно это причудливое сочетание контрастов (любовь — ненависть и т. п.). Но в данном случае характер почерпнут из реальной действительности и показан в его реальной жизненной сложности.

Новым в характере Печорина по сравнению с большинством предшествующих образов «странных людей» в русской литературе и в творчестве самого Лермонтова, помимо этой необыкновенной сложности, является то, что он производит странное впечатление не только на представителей света, для которых странно все подлинно человеческое, или на добрых и ограниченных Максимов Максимычей. Станным Печорин кажется и Вернеру, человеку, казалось бы, способному разобраться в тонкостях самых сложных человеческих

⁵ А. Жук. «Герой нашего времени» и проза Герцена 1830—1840-х годов. «Науч. докл. высшей школы. Филол. науки», 1968, № 6, стр. 68.

натур. И это потому, что Печорин, постоянно подвергаясь тлетворному воздействию окружающей среды, постепенно начинает терять свои лучшие качества или приобретать такие, которые глубоко чужды его натуре. Действительность и в самом деле порождает всевозможные странные искажения замечательного по задаткам и потенциальным возможностям характера, богатого общеродовыми человеческими чертами.

Тонко чувствующая натура Печорина, открытая всему подлинно прекрасному в природе и человеке, вдруг поражает своей черствостью и бесчеловечностью. В этом «пороке», как в зеркале, отражается сущность «света», в котором немудрено «окаменеть». Близок к этому же источнику и печоринский эгоизм и другие уродливые стороны его личности. Но не всегда между «пороками» Печорина и обществом существует прямая связь. Чаще всего дело обстоит сложнее. В частности, эгоцентризм Печорина — результат не столько воздействия на него общества, сколько стремления освободиться полностью от его влияния. Оставаясь в недрах этого общества практически, житейски, Печорин порывает с ним нравственно. Он не признает для себя обязательным ни одного из его моральных заветов и устоев, ибо видит их внутреннюю несостоятельность и пустоту. Для Печорина нет ничего святого в таких понятиях, столь громко провозглашаемых обществом, как любовь, дружба, долг супружеской верности, честь, идеалы добра, самоотверженности и т. п. Однако, выйдя духовно за пределы своей среды, Печорин не обрел другой, у него нет пока иной нравственной опоры, кроме его всеотрицающего «я». Отсюда не только индивидуализм, но и не знающий пределов эгоцентризм.

К Печорину вполне приложимы замечательные слова Белинского, сказанные им о другом лермонтовском герое — Кирибеевиче: «Он вышел из-под опеки естественной нравственности своего общества, а другой более высшей, более человеческой не приобрел» (IV, 508). Но следует сказать, что Печорин, и это в какой-то степени примиряет с ним, искренно мучается своей неприкаянностью и «гордым одиночеством», он жадно ищет подходящей для себя нравственной опоры и приемлемой социальной среды — и не находит...

Отсутствием твердых нравственных критериев объясняется «игра» Печорина в любовь, ненависть, дружбу — вообще во всякого рода переживания, которые он не может в этом обществе, в этой действительности воспринимать всерьез. Но ведь и подмена действительной жизни игрой в нее, пусть

и опасной, увлекательной, острой, — это уже ненормально в человеке, полном жизненных сил и возможностей. Здесь начинаются действительные странности как отклонения от высших человеческих идеалов, а не узких эталонов «общества», преимущественно светского. Эти странности не случайная и единичная патология, а проявление «болезни века».

Таким образом, в Печорине и «странности» удваиваются, превращаются в свои противоположности. О странностях последнего, не выдуманного и не мнимого рода в людях, подобных Печорину, хорошо сказал Белинский: «Самое усилие развиться самостоятельно, вне влияния общества, сообщает человеку какую-то странность, придает ему что-то уродливое, в чем опять видна печать общества же» (VII, 485).

Одним из главных противоречий характера Печорина является сочетание в нем кипучей действительности с постоянным самоанализом, всеразъедающей рефлексией, лишаящей непосредственной живости малейшие движения его души. Это свойство Белинский также относил к проявлениям «болезни века» (IV, 253—254, 518—520).

Постоянное самоисследование, повышенное внимание к своему внутреннему миру, который становится средоточием всего мира, отличает Печорина от ближайшего его предшественника Онегина. Тот о многом и подчас мучительно размышлял, но не был еще подвержен болезни рефлексии. Можно поэтому сказать, что Печорин, в отличие от Онегина, был по духу своего времени не только «эгоистом поневоле», но и «романтиком поневоле». Сама действительность выдвигала в то время для каждого мыслящего существа на первый план проблемы личности, субъективности, «внутреннего человека», которые, как отмечалось, были главной питательной почвой романтизма в ту эпоху.

Можно утверждать, что последекабристская действительность в России представляла не менее, а более благоприятную почву для развития романтизма в жизни и литературе, чем предшествующая ей эпоха.

Итак, погруженность в себя, в свой внутренний мир, бунтарско-индивидуалистическое неприятие действительности, порывы к неопределенным высоким идеалам сближают Печорина с обычным типом романтиков. Вместе с тем умение подняться до критического отношения к себе и своим качествам, дать им объективную оценку, способность глубоко трезво и пронизательно судить об окружаю-

щих его людях и реальных обстоятельствах делают его «реалистом».

Печорин не Онегин, но еще в меньшей мере Ленский. Он не то и не другое, а очень своеобразное «третье», объединяющее и то и другое. Этот синтез в характере героя не был плодом творческого воображения Лермонтова, его породила переходная действительность 30-х годов XIX в., и перед Лермонтовым стояла труднейшая задача его отображения.

Отношение Лермонтова к Печорину не менее сложно и противоречиво, чем сама натура героя. Главное в том, что характер Печорина не был для Лермонтова только «объектом» изображения, хотя и очень сложным. Вопреки утверждениям многих современных исследователей, он все же в значительной мере оставался для писателя и «субъектом», выражением его душевнейших идеалов и стремлений. Следовательно, и отношение автора не укладывается в рамки только объективно-реалистического воспроизведения этого противоречивого характера. Здесь нужно соглашаться или не соглашаться с Белинским, который указывал, и не раз, на недостаточную отделенность героя от автора (IV, 255, 262, 267)⁶. «Но этот недостаток, — отмечал Белинский, — есть в то же время и достоинство романа г. Лермонтова» (IV, 267). Недостаточная объективированность характера возмещалась субъективно-романтическим утверждением идеалов борьбы, бунтарской непримиренности, могущества человеческого разума и воли, которые были инстинктивным предчувствием назревавшего общественного подъема.

Против подобного субъективно-романтического пафоса, которому в реальной действительности еще нечего было противопоставить, но который предугадывал ее развитие, Белинский никогда не выступал. Он обрушивался на субъективизм, подменявший существующую действительность, уводивший от нее в сферу отвлеченных фантазий и безжизненных идеалов. «В таланте великом, — писал он, — избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности» (IV, 521). Разделяя стихотворения Лермонтова на «чисто художественные» и «субъективные», Белинский видел значение последних в том, что в них отразилась прежде все-

⁶ Вполне определенно не соглашался с великим критиком, кажется, только Д. Е. Тмарченко, который писал по поводу утверждения Белинского о недостаточной объективированности образа Печорина: «Это суждение Белинского о романе Лермонтова давно пора снять» (Д. Е. Тмарченко. Из истории русского классического романа, стр. 72).

го личность поэта с его субъективным миром, «поэта, в котором выразился исторический момент русского общества» (там же). В «субъективных» стихотворениях, по мнению критика, Лермонтов является не только художником, но и «внутренним человеком» (IV, 517).

О «внутреннем человеке» Белинский говорил как о главном вопросе романа «Герой нашего времени», затем как о главном предмете романтического изображения и, наконец, как о главном предмете «субъективной» лирики. Вот она, связь объективно-реалистического и лирико-романтического в изображении характера Печорина. В другом месте Белинский писал: «Горе тому, кто, соблазненный обаянием... внутреннего мира души, закроет глаза на внешний мир <...> Но горе и тому, кто увлеченный одною внешностью, делается и сам внешним человеком... он воин, он купец, он все, что хотите, но никогда не «человек»... оба эти мира равно нуждаются один в другом <...> Развитие романтических элементов есть первое условие человечности» (V, 548—549).

В образе Печорина наблюдается именно такое сложное со- и противопоставление «внешнего» и «внутреннего», «функционально-ролевого» и «целостно-родового». Синтезирующий лермонтовский метод выступает здесь как неповторимое проявление важнейших типологических особенностей жанра «нового» русского и мирового романа. О них глубоко верно сказал М. М. Бахтин: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. <...> Человек до конца невоплотит в существующую социально-историческую плоть... Всегда остается нереализованный избыток человечности <...> появляется существенный разрыв между внешним и внутренним человеком... Это распадение эпической... целостности человека в романе... сочетается с подготовкой новой сложной целостности его на более высокой ступени человеческого развития»⁷.

В отношении автора к характеру своего героя объединяется и его критическое развенчивание и его утверждение. Для Лермонтова Печорин — личность, превосходящая по совокупности своих человеческих качеств всех, с кем ему приходится сталкиваться в жизни, к тому же очень близкая автору внутренне. В этом отношении Печорин сближается с

⁷ М. М. Бахтин. Эпос и роман. «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 119—120.

идеально-романтическими героями раннего творчества Лермонтова, с героями его поздних романтических произведений (Демон, Мцыри), что и обуславливает романтическую приподнятость образа. Вместе с тем Печорин уже не удовлетворял в это время Лермонтова как безусловный идеал. Отсюда критически трезвое, всестороннее его рассмотрение и оценка, конкретно-историческое изображение как характера, что определяет реалистическую основу образа.

Следовательно, в «Герое нашего времени» Лермонтов, оставаясь в известной мере верным своим юношеским идеалам, под влиянием реальной действительности «перерастает» их, настойчиво ищет их дальнейшего развития и воплощения на почве самой действительности. Сближение с Белинским и его окружением, быть может, подводило поэта к открытию новых идеалов и героев современности. Гибель его прервала эти напряженные искания.

Образ Печорина представляет собою сложное, нерасторжимое переплетение «двойной двойственности»: двойственного характера героя и двойственного отношения к нему автора. Это не просто реалистическое изображение обычного характера, далекого в своей жизни от какой-либо романтики. Это и не реалистическое изображение романтического характера, как утверждают многие. Более того, образ Печорина не является реалистическим воспроизведением сложного характера, несущего в себе черты «романтика» и трезвого «реалиста» одновременно. Это своеобразное романтико-реалистическое изображение характера, в котором «реалист» причудливо уживается с «романтиком».

Двусторонний сплав романтизма и реализма, лежащий в основе образа Печорина, прежде всего и обуславливает противоречивость, подчас полярную противоположность оценок его жизненной и художественно-эстетической сущности вплоть до наших дней.

2. СИСТЕМА ОБРАЗОВ РОМАНА

Раскрытию центрального образа Печорина подчинено изображение всех других персонажей. В этом нельзя не видеть традиций романтической поэтики. Вместе с тем второстепенные персонажи имеют самостоятельное значение, а это соответствует реалистическим принципам изображения. Было бы, однако, неверным полагать, что черты романтизма присущи только центральному образу, и относить второсте-

пенные образы целиком к реалистическим⁸. В них, как правило, реализм уживается с романтизмом.

Таковы прежде всего образы горцев. Они не походят на романтических героев, скажем, А. Марлинского, в которых все необыкновенно, начиная с внешности, кончая страстями и поступками. Однако и в них есть что-то от «дико бушующих» страстей «Аммалат-бека», «Муллы-Нура». Романтики, изображая исключительных героев, наделяли их столь же исключительной внешностью, необыкновенной яркостью, красотой или, по контрасту, уродством (у Лермонтова в «Вадиме» Ольга и Вадим). В создании образов героев романа Лермонтов идет принципиально иным путем. Он дает в них «сплав» обычной, повседневной внешности с внутренней, постепенно раскрываемой исключительностью и яркостью.

В первоначальной характеристике Казбича, которую ему дает Максим Максимыч, нет ни приподнятости, ни нарочитой сниженности, то есть чего-либо исключительного: «Он, знаете, был не то, чтоб мирной, не то чтоб не мирной. Подозрений на него было много, хотя он ни в какой шалости не был замешан» (VI, 211). И затем упоминается о таком будничном занятии Казбича, как продажа баранов, хотя вскользь замечается, что торговаться он не любил; говорится о его неказистом наряде, хотя и обращается внимание на его страсти к оружию и своему коню. Правда, Максим Максимыч отмечает, что «рожа у него была самая разбойничья», но последующая «расшифровка» этого определения ничего не оставляет в нем ни от «высокого» («разбойничья»), ни от «низкого» («рожа»): оказывается, Казбич был «маленький, сухой, широкоплечий» (VI, 211).

В дальнейшем образ Казбича получает свое раскрытие в острых сюжетных ситуациях, демонстрирующих его действительную, волевою, глубоко страстную, дико порывистую натуру. Но и эти внутренние качества Казбича, роднящие его с романтическими характерами, Лермонтов всем ходом повествования обосновывает в значительной мере реалистически, вскрывая их связь с обычаями и правилами, господствующими в реальной жизни горцев («по-ихнему... он был совершенно прав»).

В то же время, по верному замечанию Е. Михайловой, «типы горцев у Лермонтова не превращаются в воплощение

⁸ См., например: У. Ф о х т. Пути русского реализма. Стр. 217—218. Ср. в сб.: «Развитие реализма в русской литературе», т. I, М., 1972, стр. 212.

любопытных этнографических изысканий...». В них он «вкладывает какой-то отблеск своей мечты о человеке сильном, свободном и цельном»⁹.

Как и в случае с Печориным, отношение автора к горцам как объекту изображения двойственно. Он видит их социально-историческую ограниченность, известную духовную примитивность при всей яркой колоритности и силе натур. Но в каждом из них есть нечто такое, что сохраняет для него значение идеала, недостижимого в условиях современного ему «цивилизованного общества». Эта внутренне близкая писателю сторона характера горцев поэтизируется, приподнимается, но не внешне романтическими приемами, а изнутри.

Образам горцев противостоит реалистический в своей основе образ Максима Максимыча. Его роль как рассказчика и «романтического противоядия» настолько существенна, что порою в этом и усматривают его главное назначение¹⁰.

Несомненно, вопрос об идейно-художественном значении образа Максима Максимыча как рассказчика, привлекавший большое внимание исследователей, заслуживает дальнейшего углубленного анализа. Однако еще более важным является исследование этого образа как самостоятельного типа. На это обращал внимание Белинский, отмечавший, что Максим Максимыч — «тип чисто русский», у него «чудесная душа, золотое сердце» (IV, 205). Белинский же подчеркнул и другую сторону его характера — ограниченность, инертность и шаблонность воззрений (IV, 205, 224—225).

Эта своеобразная двойственность «цельной» натуры штабс-капитана заслуживает пристального внимания. Интересно суждение о природе этой двойственности Д. Е. Тамарченко: «В его образе неразрывно связаны народ и власть эпохи николаевской реакции, когда Россия была забита и неподвижна»¹¹. Нельзя не отметить в этом заключении излишней прямолинейности, тем не менее оно более справедливо, чем распространенные рассуждения об «особой гармоничности» и «цельности» Максима Максимыча, в образе ко-

⁹ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 232.

¹⁰ См.: Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 150—151. Ср.: его же. Статьи о Лермонтове, стр. 250.

¹¹ Д. Е. Тамарченко. Из истории русского классического романа, стр. 88.

того якобы разрешаются, хотя и не полностью, трагические противоречия печоринского образа.

Образ Максима Максимыча трагичен в своей двойственной сущности, о гармонии здесь не может быть и речи. Это воплощение, с одной стороны, лучших качеств русского народа, а с другой — его ограниченности в определенный момент исторического развития, косной силы вековых традиций, служившей основанием для антинародной самодержавной власти. Это сила, о которую разбивалась беспokoйная, страстно ищущая мысль Печорина. В этом смысле, на мой взгляд, глубоко знаменательны и символически житейские «превращения» доброго Максима Максимыча, который инстинктом человека, близкого к народу, «понимает все человеческое» (Белинский), в ограниченного штабс-капитана. Вот Максим Максимыч, надев эполеты и шпагу, приходит к Печорину получить объяснения по поводу похищения Бэлы и на его добродушное приветствие отвечает: «Извините! Я не Максим Максимыч: я штабс-капитан» (VI, 218). После встречи Максима Максимыча с Печориным на «большой дороге» странствующий офицер говорит: «Мы простились довольно сухо. Добрый Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном» (VI, 248).

Так, оказывается, в «цельной», «гармоничной» натуре Максима Максимыча тоже живут «два человека», и его, как Печорина, жизнь разлагает на свои противоположности, «родовые» и «видовые», и ему знакомы противоречия.

Максим Максимыч несет в себе правду непосредственного, патриархально-народного сознания. Как и печоринская правда критически мыслящей личности, она далека от гармонической целостности и завершенности. Правда развивающейся жизни, правда будущего могла, по мысли автора, возникнуть не как преобладание одной из них, даже не как их сумма, а как синтез этих правд, как полифонический контрапункт этих голосов¹². «Личность вне народа есть призрак, — писал Белинский впоследствии, — но и народ вне личности тоже призрак... Народ — почва, хранящая жизненные соки всякого развития; личность — цвет и плод этой почвы» (X, 368).

¹² Г. М. Фридендер, полемизируя с М. М. Бахтиным, высказал, на мой взгляд, глубоко верную мысль о том, что «тенденция к своеобразному социально-психологическому полифонизму определилась в русской литературе до Достоевского», в частности уже в «Герое нашего времени» (см.: Г. М. Фридендер. Лермонтов и русская повествовательная проза. «Русская литература», 1965, № 1, стр. 45).

Циркота, неоднозначность оценок автора проявляется нередко в том, что во многом близкий к нему характер Печорина оказывается в чем-то ему противостоящим, в далеком же от него Максиме Максимыче открывается нечто ему родственное.

В образе Максима Максимыча неожиданно начинает иногда просвечивать, как и в случае с Печориним, «лирический герой» самого автора. Мотивы одиночества, страстного желания найти в мире «душу родную», характерные для лирики Лермонтова, входят органически в образ старого «слушаки» Максима Максимыча (ср. лермонтовское «Завещание»). «Надо вам сказать, — признается штабс-капитан, — что у меня нет семейства; от отца и матери я лет 12 уже не имею известия, а запастись женой не догадался раньше, — так теперь уж, знаете, и не к лицу...» (VI, 228). Тем сильнее он привязывается к Бэле. И тем горше ему вспоминать, что «она перед смертью ни разу не вспомнила» о нем. Безысходное одиночество еще больше подчеркивается его деланно-равнодушным заключением: «И вправду молвить: что же я такое, чтобы обо мне вспоминать перед смертью?..» (VI, 237).

Жизнь безжалостно отнимает у Максима Максимыча его последние небольшие радости, делая его все более одиноким, посягая даже на память о прошлом, ничего не обещая в будущем. Растерянный, подавленный и сам хорошенько не зная, на кого обозленный, говорит он о своей дружбе с Печориним, воспоминания о которой ему были еще недавно так дороги: «Что я разве друг его какой?.. или родственник? Правда, мы жили долго под одною кровлей... Да мало ли с кем я не жил?..» (VI, 247).

И писатель рисует щемящий душу образ одинокого, всеми остановленного существа: «Давно уже не слышно было ни звона колокольчика, ни стука колес по кремнистой дороге, а бедный старик еще стоял на том же месте в глубокой задумчивости» (VI, 246). Образ «кремнистой дороги» и одинокого человека ассоциируется с аналогичными образами и настроением собственно лермонтовского «лирического героя» (ср. «Выхожу один я на дорогу, Сквозь туман кремнистый путь блестит...»). Лирико-романтическая подоснова, глубоко запрятанная вглубь реалистического образа, прорывается на поверхность в концовке новеллы «Максим Максимыч» в виде авторского лирического отступления, звучащего как стихотворение в прозе: «Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда перед ним от-

дергивается розовый флёр, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее переходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» (VI, 248).

«Тамань» — своего рода кульминация в «сшибке» двух стихий романа: реализма и романтизма. Тут не знаешь, чему больше удивляться: необыкновенной прелести и очарованию тонкого, всепроникающего романтического колорита, который лежит на образах и картинах новеллы, или предельно убедительной реалистичности и безукоризненному жизненному правдоподобию.

Стремление во что бы то ни стало свести в «Герое нашего времени» все к реализму приводит подчас к прямому искажению самых поэтических его моментов. А. А. Титов видит, например, весь смысл «Тамани» с ее повышенной поэтичностью в намеренном снижении и развенчивании образа Печорина. Убеденный, что именно таков был «замысел» автора, он так и пишет об этой поэме в прозе: «Мимолетный роман, который Печорин завязывает с контрабандисткой, смахивает скорее на грубоватую интрижку, вполне в духе «странствующего офицера»...»¹³.

В действительности все, конечно, сложнее. Печорин с его глубоким презвыном умом лучше, чем кто-либо другой, понимает невозможность обретения в среде «честных контрабандистов» той полноты жизни, красоты и счастья, которых так жаждет его мятущаяся душа. Он понимает с самого начала безрассудность своих поступков, всей истории с «ундиной» и другими контрабандистами. Но в том-то и «странность» его характера, что, несмотря на присущий ему в высшей степени реальный «здравый смысл», он никогда не подчинялся ему целиком, для него существует в жизни нечто более высокое, чем житейски выверенное благоразумие. Поэтому, подсмеиваясь и иронизируя над собой, он все же не может не откликнуться на зов загадочно манящей, свободной, наполненной опасностями и тревогами жизни контрабандистов. И пусть во всем этом ему потом до конца откроется своя прозаическая сторона, реальные жизненные противоречия и несовершенства, — и для героя, и для автора реальный мир контрабандистов сохранит в себе не получивший должного

¹³ А. А. Титов. Художественная природа Печорина, стр. 92.

развития, живущий в нем как зародыш идеал вольной, исполненной «тревог и битв» человеческой жизни.

Это и есть романтико-реалистическое воспроизведение Лермонтовым реальной действительности, в котором одинаково значительны и важны правда сущего и правда желаемого, правда жизни и черпаемая из ее же глубин правда идеала, намекающая на возможное и необходимое его воплощение.

Это постоянное колебание между «реальным» и заключенным в его глубинах «идеальным» ощущается почти во всех образах «Тамани», но особенно ярко в девушке-контрабандистке. Отсюда эти резкие переходы в восприятии ее Печориным — от замороженного удивления и восхищения к подчеркнутой прозаичности и будничности. Этому в немалой мере способствует и характер девушки, весь построенный на неуловимых переходах и неожиданных контрастах. Она так же изменчива и неуловима, как ее жизнь, беззаконно вольная, исполненная неожиданностей, в которой имеются свои романтические глубины и прозаические мелочи.

В новелле есть образы, полностью выдержанные в реалистических тонах. Они относятся, как правило, к третьестепенным эпизодическим персонажам. Их назначение — создать реально-бытовой фон повествования (урядник, десятник и др.). Более сложными функциями наделен образ денщика Печорина. Этот персонаж неизменно появляется в самые напряженно-романтические моменты и своим сугубо «земным», реальным обликом сдерживает повествование, как только оно грозит сбиться на патетику или откровенную романтику. К тому же своей пассивностью он оттеняет активную, романтически-беспокойную натуру Печорина.

Припомним, например, как Печорин, отправляясь на рискованное ночное randevu, будит денщика с наказом бежать немедленно на берег моря, как только он услышит там выстрел. «Он выпучил глаза и машинально отвечал: «Слушаю, ваше благородие» (VI, 257—258). Так и видишь этого сонного казака, который, толком не проснувшись, не пытаясь вникнуть в суть приказания (все равно ничего не поймешь у этих господ!), чувствуя что-то вроде вины за то, что он вот спал, а начальство бодрствует, поспешно, заученно готово выпаливать: «Слушаю, ваше благородие!». Когда Печорин возвратился, в сенях «трещала догоравшая свеча в деревянной тарелке», а казак «спал крепким сном, держа ружье обеими руками» (VI, 260).

Но у Печорина есть и свой, так сказать, внутренний недремлющий «денщик», который появляется каждый раз, когда есть опасность сбиться на романтический шаблон, — это самоирония, особый вид самоконтроля. Все это обуславливает частую и прихотливую смену романтических и реалистических планов, их тонкое взаимопроникновение.

Любопытно в этом отношении всмотреться в небольшой, но целостный отрывок, в котором Печорин рассказывает о приходе к нему вечером «ундины». Начинается он предельно просто и даже деловито. «Только что смерклось, я велел казаку нагреть чайник по-походному, засветил свечу и сел у стола, покуривая из дорожной трубки». Простые конструкции фразы, будничная, обиходная лексика, спокойная тональность реалистического описания немудреного дорожного быта... «Уж я доканчивал второй стакан чая, как вдруг...»

Это «вдруг» резко переводит повествование в другой план, в иной стиль и ритм: «...вдруг дверь скрипнула, легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, — то была она, моя ундина! Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и, не знаю почему, но этот взор показался мне чудно нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моей жизнью. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения. Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное; рука ее без цели бродила по столу, и я заметил в ней легкий трепет; грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание...»

Напряжение, кажется, достигает своего предела. Вот-вот наступит кульминация под стать всей романтической тональности этой части отрывка, так отличающейся от начала. Здесь и инверсионное строение фраз, постановка эпитетов после определяемых слов, их эмоционально-выразительный характер; здесь и трепетный разговор глаз и тусклая бледность и т. п.

И вдруг — теперь уже наша очередь произнести это слово — неожиданно прозаический, но оправданный «печоринский» переход: «Эта комедия начинала мне надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чая...». Этот «перебой» не только вносит «торможение» в развитие действия перед самой кульминацией, что, собственно, не противоречит законам романтического сюжетосложения, он несет с собой

«приземляющий» элемент, не дает романтической стихии захлестнуть повествование, вводит его в реалистические «берега». Но здесь снова появляется «как вдруг» рассказчика. Это, однако, не повторение, а дальнейшее нарастание повествовательного напряжения: «...как вдруг она вскочила, обвила руками мою шею, и влажный огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всей силой юношеской страсти, но она, как змея, скользнула между моими руками, шепнув мне на ухо: «Нынче ночью, как все уснут, выходи на берег» и стрелою выскочила из комнаты».

Эта часть отрывка исполнена динамизма: накапливающиеся чувства прорываются, страсть мгновенно охватывает героя, только что столь трезво рассуждавшего. В нескольких предложениях вздымается вихрь глагольных форм: вскочила, обвила, прозвучал, потемнело, закружилась, сжал, скользнула и т. д. В несколько мгновений в душе героя пронеслась целая буря чувств, ощущений, отрывочных мыслей. Вот она, кульминация! Но романтический смерч пронесся так же быстро, как и возник, снова вступает в свои права проза жизни. «В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоящую на полу. «Экой бес девка!» — закричал казак, расположившийся на соломе и мечтавший согреться остатками чая. Только тут я опомнился» (VI, 257).

Отрывок в целом как бы концентрирует в себе все содержание, все особенности новеллы, основных ее образов, композиции и сюжетики, стиля и ритмики. Это «Тамань» в миниатюре. Увертюра к ней, вставленная в середину. Начало отрывка перекликается с подчеркнуто прозаичным зачином новеллы, стремительное нарастание действия, переплетение прозы и поэзии одинаково присущи новелле в целом и рассмотренному отрывку. По существу, в нем действуют три главных типа героев новеллы: «ундина» как представительница загадочно-таинственного мира вольной жизни и неподдельно-естественной красоты, «линейский казак» — воплощение мира обыденной, регламентированной повседневности и, наконец, Печорин, стоящий, вернее, беспокойно мятущийся между этими двумя мирами. Буря, окончившаяся ничем, поманившая призраком счастья, оборачивается для героя в конце отрывка, как и вся новелла, прозаическим «ущербом», иронически оттеняющим опустошенность, усиливающуюся в душе неудовлетворенного в своих ожиданиях героя. В одном случае опрокинут чайник с остатками чая, в другом — укра-

дена шкатулка, шашка и кинжал. В отрывке, как и в новелле в целом, в начале и в конце маячит фигура казака, этого Максима Максимыча «Тамани», низведенного в своей заурядности до чина рядового. Повествование «Тамани» словно впитало в себя отраженную в нем морскую стихию. Чередование романтического и реалистического планов в отрывке и новелле выдержаны в упругом, беспокойном ритме морского прибойя.

Система образов в «Княжне Мери» глубоко продумана и уравновешена. В первых же записях Печорина от 11 и 13 мая мы узнаем о Грушницком и Мери, о Вере и Вернере. Сразу намечен круг основных персонажей, дана их полная экспозиция. По одну сторону от Печорина — Грушницкий и Мери, в отношениях с которыми раскрывается внешняя сторона его жизни. По другую сторону — Вернер и Вера, из отношений с которыми мы узнаем о подлинном Печорине, лучшей части его души.

Грушницкий — один из наиболее реалистически объективированных образов. В нем отображен тип романтика не по внутреннему своему складу, а по следованию за модой¹⁴. Это тот вид романтизма, который нравится «романтическим провинциалкам до безумия», который только «драпируется» в романтические «необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания» (VI, 263).

Иной тип представляет Вернер. Он из разряда «странных людей»¹⁵. Одним из его литературных предшественников можно было бы считать доктора, друга главного героя повести Н. Павлова «Маскарад» — Левина. По словам Павлова, этот «доктор был из русских немцев»; как и у Вернера, «его значительная наружность представляла страшные противоречия...». Но вернее предположить, что и Павлов, и Лермонтов использовали для создания своих образов один и тот же прототип — доктора Майера.

¹⁴ Героиня повести В. Одоевского «Княжна Зизи» (1839) произносит знаменательные слова: «Я знаю, теперь в моде у молодых людей играть роль страдальцев, твердить об увядшей молодости, о потерянных надеждах; вы не можете себе представить, как все это смешно» (В. Одоевский. Повести и рассказы. М., 1959, стр. 369).

¹⁵ Е. Михайлова отмечает: «Характерно, что обычному трафаретному светскому «обществу» он (Печорин. — Б. У.) предпочитает «странных людей». Единственным своим приятелем он избрал доктора Вернера, который, подобно Печорину, поражает «странным сплетением противоположных наклонностей» (Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 297).

Грушницкий и Вернер — это две порознь существующие в жизни ипостаси характера Печорина. Первый — отражение чисто внешних печоринских черт, второй — внутренних. В этом смысле Грушницкий и Вернер представляют полную противоположность. Внешняя красота и эффектность Грушницкого контрастируют с непривлекательной наружностью Вернера. Мелкой, уродливо себялюбивой душонке Грушницкого противопоставлено обаяние «красоты душевной» Вернера (VI, 269). В душе первого «ни на грош поэзии» (VI, 263); другой — «поэт на деле» (VI, 218). Грушницкий — ограниченный эгоист, Вернер способен на подлинно гуманные чувства и т. д. Между тем «арифметическая сумма» качеств одного и другого не может дать характер, подобный Печорину. Он намного сложнее и значительнее их вместе взятых, хотя порою и «впадает в Грушницкого», и действительно близок к Вернеру. И Грушницкий, и Вернер неспособны к активному вторжению в действительность. Первый потому, что «занимался целую жизнь одним собою» и поэтому «не знает людей и их слабых струн» (VI, 263). Второй, напротив, «изучил все живые струны сердца человеческого», но также не умел «воспользоваться своим знанием» (VI, 268), для этого у него не хватало последовательности и действительной решимости. Для Печорина знание «живых струн» человеческих, как и «идеи» вообще, — это прежде всего «страсти», которые требуют жизненного воплощения, формы, «и эта форма есть действие» (VI, 214).

В княжне Мери и Вере Лермонтова интересует прежде всего преломление различного отношения Печорина к любви как сильнейшему человеческому чувству. Его отношения с Мери — доведенная до своего крайнего и по-печорински последовательного выражения светская «наука страсти нежной», утонченная и жестокая игра в любовь, поединок, в котором побеждает наименее поддающийся искренним, естественным порывам человеческого сердца. Здесь сказывается вся мера светской «испорченности» Печорина.

Мери — светская девушка, не лишенная духовных запросов, настроенная несколько романтически. В ее романтизме много наивно-незрелого и внешнего. Однако есть в этом романтизме и положительное зерно, стремление к иной, более содержательной жизни. Особую многозначительность приобретает фраза Вернера о московских барышнях, которые, презрев пустое кокетничанье, «пустились в ученость» (VI, 272). Мери «знает алгебру», читает «по-англински» Бай-

рона и т. д. Несмотря на обычный для Вернера налет иронии, в этих словах получили отражение существенные жизненные процессы, которым суждено было развиваться, как и многому из намеченного в романе, в будущем («женский вопрос», «эмансипация» и пр.).

Жертвой прихоти Печорина становится не бездушная кокетка, а существо юное, с порывами к идеальному не только в книжно-романтическом смысле; именно поэтому Мери вызывает такое сочувствие читателя. Конечно, наиболее вероятно, что Мери, благополучно пережив этот поэтический возраст, превратилась бы в заурядную светскую даму. Это в какой-то мере оправдывает Печорина. Своеобразную двойственную сущность образа Мери отмечал Белинский: «В ее направлении есть нечто общее с Грушницким, хотя она и несравненно выше его» (IV, 268).

Романтическая основа образа Мери в значительной мере затушевывается психологически мотивированным изображением постепенного зарождения и развития в ее душе чувства любви. Этого нельзя сказать о Вере. Она так до конца и остается не раскрытой — ни извне, ни изнутри. Ее всепоглощающая любовь к Печорину дана, так сказать, в готовом виде, никак не мотивируется, ни ее характером, ни конкретными обстоятельствами. Это наименее объективированный, чисто лирического плана образ, представляющий собой как бы синтез образов Бэлы с ее «естественностью» и страстностью и Мери с ее утонченностью и сложной умственно-душевной организацией. Несмотря на некоторое сознательное «снижение» образа в отдельных его чертах, он остался в целом лирико-романтическим. В образе Веры, по словам Белинского, «особенно отразилась субъективность взгляда автора» (IV, 268). Но и этот образ лишен романтической ходульности и выпренности и поэтому не выпадает из общего строя романа.

«Водяное общество» дано Лермонтовым в духе будущих «физиологических» описаний, суммарно, в наиболее характерных приметах, фиксирующих не столько индивидуальные особенности характеров-типов, сколько подробности нравов и быта. Реалистическая тенденция, используемая Лермонтовым в целях создания жизненного фона для показа крупным планом немногих персонажей, перекликается с романтическим принципом изображения исключительных, избранных личностей, противопоставляемых обществу, рисуемому обобщенно-суммарно. Гоголь же и его последователи обратятся

к изображению именно «толпы», добираясь до каждого, самого малого и незначительного представителя общества, закрепляя принцип многогеройности в литературе.

В целом повесть «Княжна Мери» с ее развернутым психологическим анализом, отсутствием экзотики, обычностью для дворянско-светской среды ситуаций, многогранностью большинства образов-характеров является наиболее «реалистической» среди других глав романа, хотя в целом и здесь ярко выражен сплав романтизма и реализма.

Венчающая роман новелла «Фаталист» дает новый взлет «реалистической романтики». В ней, как и в «Тамани», берет верх «реализм исключительного», вступает в свои права романтико-реалистическая эстетика отображения странного, загадочного в реальной жизни человека.

В начале новеллы подчеркивается исключительность самой темы и связанных с ней рассказов: «...разговор против обыкновения был занимателен», «каждый рассказывал разные необыкновенные случаи...» (VI, 338). И сразу же в действие вступает лицо, в наружности которого все придавало «ему вид существа особенного» (VI, 339). В отличие от «Бэлы», здесь писатель безбоязненно наделяет героя с самого начала внешней и внутренней исключительностью. Этого требовала острота и значительность проблематики новеллы. Нарисовав романтико-психологический портрет человека с необычным, видимо, прошлым, с тщательно скрываемыми под внешним спокойствием и сдержанностью глубокими страстями, автор углубляет эту характеристику Вулича: «Была только одна страсть, которой он не таил: страсть к игре» (VI, 339). Очевидно, игра была средством заглушить голос страстей более сильных. В то же время страсть к игре, неудачи, упрямство, с которым он каждый раз начинал все сначала с надеждой выиграть, обличают в Вуличе что-то родственное с Печориным, с его страстной «игрой» как своей собственной, так и чужой судьбой и жизнью.

Наряду с портретом героя в экспозиции новеллы дается характерная для Лермонтова небольшая «новелла в новелле» — рассказ о карточной игре Вулича при начавшейся перестрелке и его расплате с долгом под градом пуль неприятеля.

«Рассказывали, что раз, во время экспедиции, ночью, он на подушке метал банк; ему ужасно везло. Вдруг раздались выстрелы, ударили тревогу. Все вскочили и бросились к оружию. «Поставь ва-банк!» — кричал Вулич, не подымаясь,

одному из самых горячих понтёров. — «Идет семерка», — отвечал тот, убегая. Несмотря на всеобщую суматоху, Вулич докинул талью. Карта была дана.

Когда он явился в цепь, там была уж сильная перестрелка. Вулич не заботился ни о пулях, ни о шашках чеченских: он отыскивал своего счастливого понтёра.

— Семерка дана! — закричал он, увидев его, наконец, в цепи застрельщиков, которые начинали вытеснять из лесу неприятеля, и, подойдя ближе, он вынул свой кошелек и бумажник и отдал их счастливцу, несмотря на возражения о неуместности платежа. Исполнив этот неприятный долг, он бросился вперед, увлек за собою солдат и до самого конца дела прехладнокровно перестреливался с чеченцами» (VI, 339—340).

Из этого небольшого вводного эпизода еще более отчетливо вырисовываются оригинальные черты характера Вулича: способность до самозабвения увлечься и вместе с тем необыкновенное умение владеть собою, всепреодолевающая настойчивость и воля при удивительном невезении, хладнокровие и презрение к опасности смерти. Вот почему идущие вслед за этим эпизодом слова, возвращающие читателя к начавшейся было завязке: «Когда поручик Вулич подошел к столу, то все замолчали, ожидая от него какой-нибудь оригинальной выходки», — звучат как нечто подготовленное и поэтому убедительное. Верится, что такой человек мог поставить на карту свою жизнь, чтобы сыграть «ва-банк» с самой судьбой.

Этим не исчерпывается мастерство Лермонтова в естественной, неопровержимо убеждающей подаче самых исключительных характеров в исключительных обстоятельствах. «Новелла в новелле», как и в случае с отрывком из «Тамани», заключает в себе, как в зародыше, основное содержание всего «Фаталиста», предсказание судьбы героя. В той, первой игре при перестрелке поначалу ему «ужасно везло». Во второй смертельной игре ему везет еще больше. Но как изменило ему счастье в первую ночь, так оно трагически подвело его и в последнюю ночь. Всю жизнь стремился Вулич вырвать у судьбы свой «выпрыш», оказаться сильнее ее, и все-таки она победила его, подкараулив там, где он меньше всего ожидал с ней встретиться (ср. судьбу самого Печорина).

Романтический колорит загадочности и даже таинственности, приданный образу Вулича, обусловлен прежде всего

идейно-художественным заданием, характером проблемы, положенной в основу новеллы. Вопрос о предопределении, свободе и необходимости, получивший такую злободневность в последекабристскую эпоху, не мог быть в ту пору до конца разрешен с последовательных естественнонаучных, философских и социальных позиций. Поэтому, как правило, с этой проблемой связывалось представление о чем-то сверхъестественном, непознаваемом или в лучшем случае непознанном. Атмосфера необъяснимо исключительного, господствующая в повести и столь характерная для романтических произведений, обусловлена конкретной целью художника — дать наиболее художественно достоверное воспроизведение определенной стороны сознания «современного человека».

Между тем самые, казалось бы, сверхчувственные моменты сюжета в значительной мере могут быть мотивированы их реальной связью с особенностями характеров Вулича и Печорина. Показательны в этом отношении размышления Печорина о возможных обвинениях его в эгоизме: «...потому что я держал пари против человека, который хотел застрелиться; как будто он без меня не мог найти удобного случая!..» (VI, 342). Действительно, мысль о самоубийстве для Вулича была, вероятно, не столь неожиданной, как показалось большинству присутствовавших. Естественно-реальное и мистико-романтическое в новелле постоянно чередуются. Концовка новеллы, в которой Максим Максимыч высказывает свое мнение о случившемся, закрепляет возможность двойственного истолкования вопроса о предопределении.

Печорин и здесь остается верен себе в этом сложном философском вопросе. Поскольку в конце жизни стоит такая неприятная «точка», как смерть, которая настаивает и действующего и бездействующего, Печорин в соответствии со своим характером предпочел бы встретить смерть «лицом к лицу, как в битве следует бойцу» (IV, 164). Не переставая подвергать все критическому сомнению, он никогда им не ограничивается, а идет «вперед»: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив; что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (VI, 347). Проблема свободы и необходимости, в разных аспектах освещавшаяся в «Демоне» и «Мцыри», остается одной из центральных и в «Герое нашего времени». О смысле своих «ис-

пытаний» судьбы Печорин мог бы, как Мцыри, сказать, что главное в них — «узнать, для воли иль тюрьмы На этот свет родимся мы» (IV, 155).

3. АРХИТЕКТОНИКА «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Сюжетно-композиционная структура романа Лермонтова сложна и своеобразна. Она вобрала в себя приемы как субъективно-романтического, так и объективно-реалистического раскрытия героя, которые к моменту создания «Героя нашего времени» были широко представлены не только в западной, но и в русской литературе.

Ощущение потребности такого «сращивания» противоположных композиционно-жанровых приемов и способов изображения в романе хорошо выразил в одном из своих писем Е. Баратынский, для поэзии которого были особенно характерны попытки слить воедино романтизм и реализм. «Все прежние романы, — писал он в 1831 г. И. В. Киреевскому, — неудовлетворительны для нашего времени по той причине, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни — спиритуалисты, другие — материалисты. Одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность. Нужно соединить оба рода в одном. Написать роман эклектический, где бы человек выражался и тем, и другим образом. Хотя все сказано, но все сказано порознь. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, в новом свете»¹⁶. Таким романом и явился «Герой нашего времени».

Важно отметить, что Баратынский говорит о неудовлетворительности порознь взятых субъективного и объективного отображения человека именно для «своего времени» — 30-х годов, когда в литературе и жизни все более закрепляется объективно-реалистический взгляд на действительность, но в то же время приобретает небывалое значение «духовность» — проблема личности, «внутреннего человека». Печорин и явился героем того своеобразного времени, которое так остро ощущалось Баратынским и другими современниками.

«Герой нашего времени» состоит как бы из двух резко от-

¹⁶ Е. А. Баратынский. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, стр. 497.

личающихся частей. В одной преобладает изображение «физических явлений человеческой природы», в другой — «духовность». Одна представляет собой объективное повествование о Печорине в записках странствующего офицера, другая — субъективное самораскрытие героя в его «Журнале». В каждой «части» по три своеобразных «главы». Уравновешенность членения в какой-то мере свидетельствует о сознательном соединении «обоих родов» в одном стройном целом.

Лермонтов не механически объединяет субъективный и объективный способы раскрытия героя, каждый из них, обладая в одной из частей, проникает и в другую. В объективно-повествовательной «Бэле» содержатся и элементы «исповеди» Печорина, в «Княжне Мери» наряду с развернутой «историей души» героя присутствует широко разветвленный сюжет, объективно-предметное изображение жизни. Происходит тонкое взаимопроникновение субъективного и объективного способов изображения, генетически восходящих к романтизму и реализму.

Указанное деление на две части в романе объективно существует. Однако сам Лермонтов счел нужным несколько «нарушить» стройность подобной двучленной композиции. В первом же отдельном издании романа в 1840 г. «Тамань» из «Журнала Печорина» отнесена к I части, объединяющей записки офицера. Независимо от побудительных причин такого смещения, нельзя не заметить, что оно сделало переплетение двух основных композиционно-повествовательных форм еще более тесным. К тому же такое деление романа на две части помогает соблюсти между ними соразмерность и чисто объемную (принимая во внимание размеры «Княжны Мери»). Кроме того, еще Белинский указывал, что в «Тамани» Печорин — только участник эпизода, а изнутри по-прежнему не раскрыт (IV, 146, 199, 225, 227)¹⁷.

Как и его романтические предшественники, Лермонтов в изображении своего героя ведет читателя от загадки к разгадке (вначале показываются «странности» героя, потом дается их объяснение). Так же раскрывается образ героя в

¹⁷ Интересное наблюдение высказано Р. Я. Домбровским в его в целом спорной статье о «Герое нашего времени». Он полагает, что I часть представляет нам Печорина в кругу «простых людей», II — в близкой ему дворянско-привилегированной среде (см.: Р. Я. Домбровский. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. «Уч. зап. Ульяновского гос. пед. ин-та», 1956, вып. VIII, стр. 404—405).

«Латнике» А. Марлинского. Изобразив загадочные и странные поступки своего героя, «черного латника», кирасирского офицера, писатель заставляет потом его раскрыть таинственные обстоятельства, обусловившие их странность. Обращаясь к своим случайным товарищам по оружию, офицер говорит: «Господа! я чувствую, что странность моих поступков должна была изумить вас... Я бы желал... в извинение себе молвить словцо-другое о том, что привело меня к этому безумию... может быть, вы повстречаете родных моих и передадите им мою последнюю исповедь»¹⁸.

Композиционная схема здесь, как видим, довольно близка к тому, что получило свое развитие в лермонтовском романе. Однако в «Латнике», как и в большинстве произведений романтического плана, загадочность, таинственность героя связаны с роковыми событиями его жизни, ужасными фактами, которые и раскрываются в большей или меньшей степени. Лермонтов переносит акцент с чисто внешней загадочности на характер героя. Характер Печорина — вот главная загадка романа, ответ на которую дает его вторая часть. Романтический прием обретает новые функции, хотя и нельзя утверждать, что эти функции имеют только реалистическое назначение, о чем уже говорилось в связи с образом Печорина.

О близости композиционного чертежа романа Лермонтова романтическим способам построения произведения свидетельствует и сравнение его с архитектоникой «Мцыри» — одной из вершин романтизма поэта¹⁹. Основной части поэмы, исповеди Мцыри, предшествует краткая экспозиционная часть, в которой с подчеркнутой объективностью простым и даже порою «прозаическим» языком изложена жизнь Мцыри в монастыре, его попытка бежать, возвращение, смертельная болезнь. Затем следует его исповедь. «Мцыри», таким образом, делится тоже на две части с «объективной» и «субъективной» подачей героя. Первая часть «Героя нашего времени» — это, как отмечал Белинский, что-то вроде вступления к основному содержанию (IV, 227). В «экспозициях» того и другого произведения много общего. Скупым строчкам

¹⁸ А. А. Бестужев-Марлинский. Соч. в 2 томах, т. 1, М., 1958, стр. 588.

¹⁹ Сходство тем более показательнее, что часто эту поэму, как отмечалось, считают всего лишь завершением юношеских романтических замыслов, нехарактерным для нового «реалистического» этапа, результатом которого явился «Герой нашего времени».

о жизни Мцыри в монастыре («Без жалоб он томился... И тихо, гордо умирал...») соответствует изображение постепенного духовного умирания Печорина, отображенного в экспозиционной «главе» романа «Бэла». В экспозиции поэмы далее сообщается об исчезновении Мцыри и его возвращении через 3 дня. Печорин тоже «исчезает», но на 3—4 года, после чего возвращается на Кавказ, где Максим Максимыч, а с ним и странствующий офицер вновь встречаются с ним. На вопрос штабс-капитана о его жизни в Петербурге Печорин отвечает: «Право, мне нечего рассказывать...» (Ср. в поэме: «Он на допрос не отвечал»). И, наконец, подобно тому, как Мцыри изливает свою душу в предсмертной исповеди, Печорин исповедуется в своем «Журнале».

В этом сходстве есть, разумеется, и свои существенные отличия. В романе значительно расширены пределы объективно-экспозиционной части. Если в главной, «исповедальной» части «Мцыри» герой поставлен в условия, далекие от реальных обстоятельств жизни общества, что усиливает романтическое звучание поэмы в целом, то в романе Лермонтов поступает наоборот: его «романтически-исповедальную» часть насыщает конкретными социально-бытовыми обстоятельствами («Княжна Мери»), а в «объективно-реалистическую» экспозиционную часть переносит все наиболее «романтико-экзотические» обстоятельства и события («Бэла», «Тамань»).

Само чередование глав романа подчинено волнообразно-ритмическому движению от романтизма к реализму и наоборот. «Бэла» при всей реалистической достоверности имеет ярко выраженный романтический колорит, особенно оттеняемый реалистической сдержанностью рассказа «Максим Максимыч». Вслед за ним наблюдается новый взлет романтики в «Тамани», которая, пожалуй, наиболее романтична в «Герое нашего времени». Она сменяется наиболее реалистически разработанным повествованием «Княжны Мери», хотя и эта повесть представляет сложный сплав методов. И, наконец, новая вспышка романтической исключительности поражает наше воображение в «Фаталисте», в котором, однако, много тонкой реалистической достоверности. Таких переходов нет в «Мцыри», поэме последовательно романтической, хотя и здесь романтизм во многом обогащен завоеваниями реализма.

Роман состоит из отдельных законченных и самостоятельных повестей и рассказов, которые представляют собою эпизоды из жизни главного героя. Используя компози-

ционную разорванность романтической поэмы, Лермонтов в то же время придал «фрагментам» романа внутреннюю самостоятельность распространенных в современной ему литературе циклов повестей, объединив их опять-таки, как в романтической поэме и повести, вокруг одного героя. Однако, если в романтическом произведении его композиционная целостность зависит не столько от центрального героя, сколько от всепроникающего субъективно-лирического «я» автора, то в «Герое нашего времени» композиция во многом определяется объективным содержанием изображаемого характера главного героя, что придает композиции реалистическую углубленность.

Лермонтов искусно чередует в романе сюжетные «вершины» — конкретно изображаемые яркие эпизоды с межсюжетными «впадинами» — пунктирно обозначаемыми событиями и целыми периодами в жизни героя. Лермонтовский роман как бы отражает в своей композиционной структуре типичный кавказский пейзаж с его цепями горных вершин.

Исследователями давно установлено, что главы романа расположены не в хронологической последовательности изображенных в нем событий, а в ином порядке, внутренне оправданном художественными задачами наиболее полного раскрытия героя. Это имел в виду Белинский, когда писал: «Части этого романа расположены сообразно с внутренней необходимостью»; «его нельзя читать не в том порядке, в каком расположил его сам автор» (IV, 267, 146).

Одним из первых развил эту мысль В. М. Фишер. Он попытался уяснить, с чем конкретно связано такое смещение хронологической последовательности. «Роман дает нам, — писал он, — сначала слышать о герое («Бэла»), потом посмотреть на него («Максим Максимыч»), потом раскрывает перед нами его дневник. Но это вопреки хронологии»²⁰. И далее, исходя из сведений, рассеянных по роману, автор восстанавливает «хронологическую канву» жизни Печорина²¹. Если расположить в соответствии с ней главы, то их последовательность будет такой: 1) «Тамань», 2) «Княжна Мери», 3) «Бэла», 4) «Фаталист», 5) «Максим Максимыч», 6) «Предисловие» к «Журналу Печорина». Оставалось не совсем ясным, как указывал В. М. Фишер, «когда Печорин жил в казачьей станице..: было ли это до истории с Бэлой

²⁰ В. М. Фишер. Поэтика Лермонтова. В сб.: «Венок М. Ю. Лермонтову». М.—Пг., 1914, стр. 232.

²¹ См. там же, стр. 232—233.

или после?»²². В своей «канве» В. М. Фишер историю с Бэлой предпосылает событиям «Фаталиста», не пытаясь, однако, как-либо это аргументировать.

Таким образом, по В. М. Фишеру, соотношение расположения глав в «Герое нашего времени» с хронологией отображенных в нем событий выглядит следующим образом (слева повести и рассказы из «Героя нашего времени» даны в том порядке, в котором они следуют друг за другом; справа они расположены в соответствии с хронологией описываемых в них событий):

- | | |
|---|--|
| 1. «Бэла». | 1. «Тамань». |
| 2. «Максим Максимыч». | 2. «Княжна Мери». |
| 3. «Предисловие» к «Журналу Печорина». | 3. «Бэла». |
| 4. «Тамань». | 4. «Фаталист». |
| 5. «Княжна Мери». | 5. «Максим Максимыч». |
| 6. «Фаталист». | 6. «Предисловие» к «Журналу Печорина» |

В дальнейшем все исследователи воспроизводили схему В. М. Фишера. Отклонения касаются «Бэлы» и «Фаталиста»: одни ставят раньше «Бэлу», другие — «Фаталиста», не обосновывая, однако, как и В. М. Фишер, вариантов. А между тем от уяснения этого частного вопроса зависит многое в понимании не только своеобразия архитектоники романа, но и особенностей его художественного замысла.

Если действительно более вероятен вариант «Бэла» — «Фаталист», тогда картина хронологических смещений может быть представлена в виде следующей «формулы», где цифры обозначают хронологическую последовательность отображенных в главах романа событий: 3—5—6—1—2—4. Здесь смещения таковы, что нельзя говорить о какой-либо внешней упорядоченности в построении романа, которая, очевидно, приносится в жертву внутренней последовательности в раскрытии героя. В случае же справедливости варианта «Фаталист» — «Бэла» эта «формула» принимает иной вид²³: 4—5—6—1—2—3.

²² Там же, стр. 232.

²³ «Формула» приводится в работе В. А. Мануйлова, однако без аргументирования соответствующего варианта «хронологической канвы» (см.: В. А. Мануйлов. Лермонтов. В кн.: «История русской литературы», т. VII, М.—Л., 1955, стр. 348). Несколько позже в своем комментарии к роману Лермонтова исследователь дает более дробную хронологию со-

При последнем смещении композиция, создавая ощущение сложности, противоречивости жизненного пути героя, не лишается стройности и строгой, столь свойственной Лермонтову ритмичности. Начинается роман с середины и доводится последовательно до конца жизни героя (с 4-го по 6-й эпизод). Затем события разворачиваются от их начала к середине (с 1-го по 3-й эпизод) — опять-таки без нарушения временной последовательности. Нарастание событий во времени приводит к крутому спаду в середине, откуда опять начинается подъем и последовательное нарастание. В этих подъемах и падениях по-своему отражены противоречия характера Печорина, совмещающего в себе бездны отчаяния и безысходности с неистребимыми порывами к активному самоутверждению. Однако для принятия такого соотношения в романе фабулы и сюжетики необходимо доказать, что события, изображенные в «Фаталисте», произошли раньше тех, которые запечатлены в «Бэле». Попытаюсь, хотя бы кратко, сделать это.

По свидетельству Максима Максимыча, Печорин прибывает в крепость осенью. Прошло полтора месяца, и он снова взялся за прерванный дневник. Вспоминая подробности дуэли с Грушницким, Печорин восклицает: «Смешно! — Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (VI, 322). Психологически Печорин здесь больше подготовлен к отчаянно смелым испытаниям судьбы, что он и делает в «Фаталисте», чем в романтической любовной страсти, отображенной в «Бэле».

Может быть, в первые полтора месяца пребывания в крепости с Печориным и произошел случай, описанный в «Фаталисте»? Вряд ли. В своем продолжении «Журнала» Печорин целиком живет событиями недавней истории с Мери и Грушницким, здесь нет и намека на случай с Вуличем. В таком случае действие «Фаталиста», возможно, происходило в те оставшиеся три месяца, что провел Печорин в крепости

битый, отображенных в романе, насчитывая их не 6, а 12 (см.: В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.—Л., 1966, стр. 38—39). Однако при этом, на мой взгляд, нарушается единство принципа, лежащего в основе такого деления. Так, например, в «хронологическую канву» романа включено и «Предисловие» к нему, хотя оно и не содержит в себе сюжетных моментов (в отличие от «Предисловия» к «Журналу Печорина», в котором сообщается о смерти главного героя).

после смерти Бэлы? Это плохо согласуется с рядом важных деталей. Смерть Бэлы произвела на Печорина очень сильное впечатление: он долго был нездоров, исхудал. Трудно поверить, что вскоре, оказавшись в казачьей станице, он утешался любовью хорошенькой дочки урядника Насти («Она по обыкновению дожидалась меня у калитки», VI, 334). К тому же, поскольку Печорин долго болел, он не сразу приехал в станицу, а пробыв там полмесяца, должен был успеть написать «Фаталиста» до своего отъезда в Грузию. На все это не так уж много было времени, чтобы начать «Фаталиста» словами: «Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице...» (VI, 338).

По целому ряду деталей, которые я здесь опускаю, можно установить, что похищение Бэлы произошло где-то в апреле — мае. Печорин прибыл в крепость осенью предыдущего года. Следовательно, наиболее вероятное пребывание Печорина в станице — зима, конец одного, начало другого года. О зиме (южной, разумеется) говорят и некоторые детали. Настя дожидается Печорина у калитки, «завернувшись в шубку, луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода» (VI, 344).

История с «Бэлой» уже не была записана Печориным. Издатель его «Журнала» уведомлял, что он опубликовал «то, что относилось к пребыванию Печорина на Кавказе» (VI, 249). Остается предположить, что после истории с «Бэлой» Печорин вообще уже ничего не записывал, потеряв интерес к запискам с утратой интереса к жизни. Следовательно, «Фаталист» был записан, очевидно, раньше истории с «Бэлой». Об этом косвенно, но, на мой взгляд, убедительно свидетельствует характер записей в «Фаталисте». В нем у Печорина есть еще искры надежды, он полон энергии и способен бросить дерзкий вызов жизни, бороться и страдать («еще не осушил чаши страданий»), не сдаваясь ни скуке, ни судьбе («Я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает»). Здесь еще живет отважное стремление пойти навстречу неизведанному, сулящему не только поражение, но и возможность победы.

Совершенно иная тональность в «исповеди» Печорина Максиму Максимычу в конце истории с Бэлой. Именно здесь духовно хоронит себя Печорин: «Мне осталось одно средство: путешествовать... авось где-нибудь умру на дороге!» (VI, 232). Не удивительно, что после этого признания Печо-

рин оставляет штабс-капитану ставшие ненужными и незначительными, как вся прожитая жизнь, записки, в том числе и молодые по духу страницы «Фаталиста», которые никак не могли появиться после только что цитированных слов героя в «Бэле». Принимая во внимание заботу Лермонтова о тщательности всех реально-психологических мотивировок и деталей в романе, можно думать, что все это не могло не учитываться писателем в его композиционно-хронологических построениях. Тем более, что у него, как и в пушкинских романах, «все рассчитано по календарю».

Таким образом, из двух возможных вариантов следует отдать предпочтение тому, по которому действие «Фаталиста» предшествовало событиям «Бэлы». В этом случае становится еще более наглядной графическая четкость, смысловая емкость и значительность элементов архитектоники романа, целиком обусловленной характером героя и его истолкованием у автора.

Судьба Печорина как определенного жизненного типа, несмотря на всю его потенциальную героичность, была трагически беспросветной в своей обреченности. Как реалист, Лермонтов не мог этого не понимать и не отобразить в своем романе. Однако, как романтик, он не мог ограничиться только таким изображением героя, сохранявшего для него при всей своей ущербности значение идеала. Писателю необходима была какая-то перспектива в изображении этого же героя, за неимением пока другого.

Разрешению этого противоречия во многом способствует композиция романа. В формуле, отражающей, как мы видели, реальное соотношение фабулы и сюжетики романа (4—5—6—1—2—3), два хронологических «среза» выступают со всей наглядностью: сначала идут три главы последовательно углубляющегося трагического финала в жизни героя, а затем даются в такой же строгой хронологической последовательности более ранние этапы бурной жизнедеятельности Печорина. В «Бэле», «Максиме Максимыче», «Предисловии» к «Журналу» (4—5—6) подчеркнуто фатальное движение героя к неотвратимому концу — духовному омертвлению и физической смерти. И наоборот: зовущей романтикой борьбы наполнена «Тамань», живет она в «Княжне Мери» (достаточно вспомнить ее концовку — «Парус» в прозе) и в «Фаталисте» (1—2—3). Причем три последние произведения и по объему, и по внутренней, идейно-смысловой зна-

чимости являются основными в романе, определяющими его тон и пафос²⁴.

Таким образом, не отходя ни на шаг от реальной трагической судьбы своего «странного» героя, от его бесцельно, бесполезно прожитой жизни, превратившей его в «лишнего человека», Лермонтов посредством необыкновенно искусной композиции наполнил образ главного героя более емким и значительным содержанием, чем «объективные» проявления его характера и конкретная, социально-исторически обусловленная его судьба, а роман в целом — романтическим одушевлением своеобразного «трагического оптимизма», устремленностью в будущее, бунтарско-наступательным духом.

Многогранно значение такого композиционного приема, как перенесение жизненного финала героя в середину сюжетной цепи²⁵. Этим достигается прежде всего еще большая внешняя отделенность героя от автора (о чем Лермонтов так заботился): автор настолько «чужд» герою, что даже «обрадован» его смертью, поскольку она дает ему возможность осуществить свои литературные планы — опубликовать любопытные записки. Изображая такую исключительную натуру, как Печорин, не только реалистически, но и романтически, писатель, заранее сообщая о ничем не примечательной смерти героя, как бы усиливает реалистическую достоверность своего повествования. Кроме того, сообщение о смерти героя задолго до конца романа полемически противостоит ложноромантической занимательности, основанной на неожиданных поворотах в судьбе героя, на его внешних «приключениях».

Заслуживает внимания своеобразное «кольцевое» обрам-

²⁴ Б. М. Эйхенбаум в своей последней работе о «Герое нашего времени» отмечал мажорное звучание «Фаталиста» как эпилога романа, не заметив мажорной тональности всего «Журнала Печорина», как хронологически более раннего, духовно более молодого этапа в жизни героя, последовательным завершением которого и является «Фаталист», в то время как «Бэла» хронологически открывает собой иной, финальный этап в жизни Печорина. Это объясняется отчасти, видимо, тем, что Б. М. Эйхенбаум так и остался в убеждении, что между «Княжной Мери» и «Фаталистом» надо вставить историю с Бэлой, никак этого не обосновывая (см.: Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 249, 282). Е. Михайлова также считала, что хронологической последовательности первых трех глав противостоит «случайный, не мотивированный хронологический порядок записей эпизодов в печоринских бумагах» (Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 211).

²⁵ Интересные наблюдения по этому вопросу см.: Е. Михайлова, Проза Лермонтова, стр. 213.

ление романа: начинается действие в крепости («Бэла») и заканчивается в ней же («Фаталист»). Если это и случайное совпадение, то глубоко знаменательное. Образ неподвижной, глухой крепости рядом с бурлящей, как горная речка, натурой Печорина, тщетно фвущейся на простор вольной, кипучей жизни, приобретал на фоне русской действительности того времени особый смысл. Образы тюрьмы и узника очень характерны для творчества Лермонтова. В первой же своей юношеской поэме «Черкесы» Лермонтов избирает эту тему: «Взгляните: в крепости высокой В цепях, в тюрьме мой брат сидит» (III, 9). За ней следуют поэмы, в которых так или иначе ставится тема тюрьмы и узника: «Кавказский пленник», «Две невольницы», «Исповедь», «Литвинка», «Боярин Орша», «Мцыри». Параллельно создается вереница стихотворений того же плана: «Жалобы турка», «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь» и др. Большинство из них относится к зрелой поре.

Венцом в разработке этой темы явилась поэма «Мцыри», создававшаяся в одно время с «Героем нашего времени». Как известно, Мцыри удается вырваться из своей тюрьмо-монастыря, но ненадолго. Круг замыкается. Судьба с ее железными законами оказалась сильнее Мцыри, Печорин тоже рвется из крепости-тюрьмы, окружающей его душной, несвободной жизни. Фабульно он покидает крепость навсегда. Но сюжетно Печорин возвращается в ту же крепость под начало того же штабс-капитана, куда он когда-то прибыл «молоденьким» и «тоненьким». Круг замыкается... Уже говорилось, что Печорин в его «Журнале», хронологически являющемся первой частью романа, показан полным энергии и решительно идущим навстречу судьбе. Но, с другой стороны, очевидно, нельзя не принимать во внимание и этот зловещий образ крепости, словно бы ставящий предел дерзким свободолюбивым порывам героя, как сама грозная, неумолимая действительность, посредством которой писатель поверял и сдерживал свои романтические порывы. В этом блуждании по кругу, в титанических и вместе с тем трагически обреченных усилиях вырваться за его железные пределы — отражение судьбы поколения, людей 30-х годов.

Итак, сюжетно-композиционное обрамление романа «крепость — крепость» удивительно соответствует отображаемой в нем действительности, судьбе «героя времени», сложной идейно-художественной концепции автора. Реалистический образ крепости превращается в романтически обобщенный

образ-символ, который используется в то же время для реалистического опрощения романтико-субъективных порывов героя и в какой-то мере самого автора. Это и есть искусство нерасторжимого сплава двух методов в третий. Композиционно-образное «кольцо» вырастает в символ не только большого социально-исторического, но и философского содержания, так как сама проблема свободы и необходимости в романе ставится в этих двух тесно связанных между собой аспектах. Это наблюдение заставляет еще раз убедиться в справедливости мнения Белинского о необыкновенной художественной цельности, «замкнутости» романа Лермонтова: «Тут нет ни страницы, ни слова, ни черты, которые были бы брошены случайно; тут все вытекает из одной главной идеи и все в нее возвращается» (IV, 146).

Композиция «Героя нашего времени» может быть названа концентрической. И не только потому, что все в ней тяготеет к одному центральному герою. Все части романа являются не столько отдельными сторонами единого целого, сколько замкнутыми кругами, содержащими в себе суть произведения во всем объеме, но не во всей глубине. Наложение этих кругов друг на друга не столько расширяет рамки повествования, сколько углубляет его. Так, первая же повесть — «Бэла» очерчивает по существу весь круг основных проблем романа, контуры главного героя, его прошлого, настоящего, будущего. Многое здесь только намечено пунктиром, но не развито, не углублено. Печорин совершает перед нами первый жизненный круг — приезжает на Кавказ из Петербурга и туда же возвращается. В «Максиме Максимыче» и «Предисловии» к «Журналу» он совершает свой второй круг. Опять приезд из Петербурга на Кавказ и дальше — в Персию, возвращение в Петербург, которое прервано смертью. Новых событий, раскрытых сюжетно-образно, почти нет, во всяком случае мало. Но из того немногого, что есть, мы начинаем глубже понимать Печорина, изображенного в «Бэле».

Первые три главы вместе образуют в свою очередь как бы «концентр первой степени» в романе, на который потом накладывается углубляющий его «концентр второй степени» — «Журнал Печорина», тоже состоящий из трех глав. Герой словно еще раз повторяет перед нами в чем-то знакомый и в чем-то новый (по глубине раскрытия главным образом) жизненный круг. В «Тамани» снова приезд из Петербурга на Кавказ, опять встреча с «дикаркой», углубляю-

шая наше представление о герое и его судьбе, потом отъезд... почти в Петербург, ибо прибытие Печорина на воды Пятигорска — это по существу возвращение в обычную для него петербургско-московскую среду дворянского общества, резко отличающуюся от армейского быта кавказских экспедиций и крепостного «сидения». В «Княжне Мери» прежние истории Печорина, все его «круги» получают наибольшее углубление и почти исчерпывающее объяснение. Отъезд из Пятигорска в Кисловодск, а оттуда снова в крепость замыкает последний круг. Соединились «два конца одной цепи». Конец сомкнулся с началом. Мысленно от «Фаталиста» мы возвращаемся к тому, о чем поведал нам Максим Максимыч, как бы заново, иными глазами перечитывая «Бэлу».

Если в «Евгении Онегине» каждая последующая ступень повествования является шагом в раскрытии новых обстоятельств, новых качеств постепенно формирующегося в этих обстоятельствах характера, то в «Герое нашего времени» каждое последующее звено повествования направлено на объяснение и более всестороннее постижение ранее показанного уже сформировавшегося характера. Если в «Онегине» последовательно разворачивается перед нами вся жизнь героя, то в романе Лермонтова отражен только «кавказский» период из жизни Печорина. Такой принцип построения романа дает своего рода «геологический разрез» всех пластов одного куска жизни героя, начиная с самого верхнего, кончая его глубинным основанием.

Повествование в «Герое нашего времени» идет не столько вширь, сколько вглубь. Его композиция не экстенсивна, а интензивна. В этом смысле архитектура романа удивительно соответствует всему ходу творческой эволюции Лермонтова, которая также шла в основном не вширь, от одних тем, образов, идей к другим, а вглубь, ко все более глубокому постижению и художественно совершенному воплощению их излюбленного круга.

Концентрический принцип композиции настолько характерен для романа, что он буквально пронизывает всю его ткань. Белинский рассматривал «Княжну Мери» как «роман в романе» (IV, 227). Выше было отмечено наличие «новелл в новеллах» («Тамань», «Фаталист») ²⁶. Нередко можно об-

²⁶ Эпизоды, вставляемые в предварительную характеристику персонажей, имеются в описании Грушницкого (прощание с хорошенькой соседкой перед отъездом на Кавказ), Вернера (разговор в «шумном круте» молодежи, послуживший началом знакомства Печорина и Вернера).

наружить еще более мелкие «клеточки» собственно языковой ткани, концентрированно отражающие суть повести, новеллы или образа-персонажа. Таково начало одной из новелл: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (VI, 249). В двух предложениях очерчено основное содержание «Тамани». Дальнейшее повествование не только не добавляет чего-либо нового к наметенным здесь событиям, а напротив, одно из них совершенно отбрасывается («чуть-чуть не умер с голоду»), чтобы сконцентрировать все внимание на другом («меня хотели утопить»). И здесь наблюдается характерный для Лермонтова композиционный прием: вначале выдвигается на первый план наиболее реальное, повседневно-будничное («чуть не умер с голоду»), а потом вскользь, «между прочим» сообщается и о необычном, романтическом («хотели утопить»). В дальнейшем соотношение меняется: второстепенное оказывается главным, а главное, буднично-реальное превращается в средство придания подлинной достоверности исключительному, его жизненного обоснования. Собственно повествование в «Тамани» тоже начинается и заканчивается таким реально-бытовым обрамлением²⁷. Фраза из начала «Тамани» характерна в то же время предварительным сообщением о самом остром сюжетном моменте, в чем опять сказывается нарочитое пренебрежение к чисто внешней занимательности.

Признавая, как и все реалисты, определяющее значение обстоятельств для формирования характеров, Лермонтов, однако сосредоточивает внимание не на их связях, а непосредственно на характерах. Его интересует не процесс формирования характера, а конечный итог развития человеческой личности, ее предельные возможности, последняя решающая схватка с судьбой. Он сосредоточивает внимание не столько на обусловленности конкретными обстоятельствами судьбы человека (хотя он всегда учитывает эту сторону), сколько на его сопротивлении обстоятельствам, на бунтарском неприятии их. И этим Лермонтов во многом близок романтикам.

Евгений Онегин — отражение начального периода формирования «лишнего человека». Печорин — сформировавшийся «лишний человек». В «Евгении Онегине» отображен

²⁷ Нечто подобное мы видим и в «Бэле», которая открывается и заканчивается акцентировкой внимания не на образе Печорина, а на образе Максима Максимыча.

мучительный процесс превращения светского денди в личность. В «Герое нашего времени» запечатлена трагедия сложившейся человеческой личности. В этом смысле совершенно прав В. В. Сиповский, утверждавший: «Что у предшественников Лермонтова было лишь «завязкой» трагедии, то в его личных и поэтических переживаниях оказалось «развязкой», кризисом»²⁸. Отсюда «развязочный» характер большинства сюжетов лермонтовских произведений, в том числе и «Героя нашего времени»²⁹.

Если в «Евгении Онегине» постепенно и последовательно раскрыта драма всей жизни, то в «Герое нашего времени» — драма жизненного финала. Сужение «площадки» приводит к особой концентрации действия, к его повышенной напряженности и драматичности. Это в свою очередь предопределяет остроту сюжетных ситуаций романа, насыщенного исключительными событиями, неожиданными поступками, что сближает его с романтической прозой, хотя бы того же А. Марлинского. Но у Лермонтова есть то, чего так недоставало Марлинскому, — глубокая психологическая мотивированность всех поступков героев, особенно главного, реалистическая взаимосвязь характеров, обстоятельств, действий.

И в этом Лермонтов оставался верен себе: щедро черпал свои композиционно-сюжетные приемы сразу из обоих источников — романтизма и реализма.

4. О ЯЗЫКЕ И «СЛОГЕ» РОМАНА ЛЕРМОНТОВА

«Лермонтов в высшей степени обладал тем, что называется «слогом», — писал Белинский. Как наиболее важное для писателя в языке он отмечал умение, «выражаясь сжато, высказывать много, тесно сливать идеи с формой и на все налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа» (V, 454). Образцом подобного слога для критика был роман «Герой нашего времени».

Лермонтов сумел обогатить даже пушкинский, казалось бы, непревзойденный язык. Точность, простоту, естествен-

²⁸ В. В. Сиповский. Лермонтов и Грибоедов. Пг., 1914, стр. 42.

²⁹ Эта композиционная особенность проявляется не только в сюжетно-повествовательных произведениях, но и в лирике Лермонтова (ср. «Умиравший гладиатор», «Смерть поэта», «Памяти А. И. Одоевского», «Завещание» и др.).

ность его прозы он соединил с живописностью, эмоциональной насыщенностью своих лучших предшественников-романтиков. Пушкин заложил основы поэтического и прозаического стилей русского языка. «В языке Лермонтова реалистически уравниваются элементы стиховой романтики и бытового протоколизма»³⁰.

Переплетение стилей в «Герое нашего времени» в значительной мере обусловлено его образно-полифонической структурой. В нем сливаются стили автора, странствующего офицера, Максима Максимыча, Печорина и некоторых других персонажей. Формально собственно авторская речь представлена только в предисловии к роману. Поскольку она ничем не отличается от повествования странствующего офицера, в дальнейшем я не буду дифференцировать этих двух стилевых источников, объединяя их, как правило, в понятие авторского языка.

Роман начинается необыкновенно просто: «Я ехал на перекладных из Тифлиса» (VI, 203). В этом ключе выдержана вся экспозиционная часть «Бэлы». Разговорные интонации и конструкции фраз, бытовая лексика и фразеология, непринужденный живой диалог почти без авторских ремарок — все это сближает повествование с лучшими образцами пушкинской прозы³¹. Временами Лермонтов идет дальше Пушкина в «снижении» повествования, чтобы придать ему как можно больше будничности (см., например, описание сакли). Этому способствуют, в частности, довольно часто используемые автором элементы просторечия («во все горло», «проклятую гору», «втащить», «шесть скотов» и т. п., VI, 203—204). На помощь автору-повествователю приходит и Максим Максимыч, у которого не только просторечная лексика и фразеология, но и вульгаризмы весьма нередки. Вот примеры только из одной его реплики: «ужасные бестии», «чорт их разберет», «ужасные плуты», «деньги драть», «избаловали мошенников» (VI, 205).

Когда «реальная почва» подготовлена, вот тут-то и вступает в свои права подлинная, а не «ложно-величаявая» рр-

³⁰ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 625.

³¹ Сопоставление этой части «Бэлы» с «Путешествием в Арзрум» см.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 580—581; Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 270—274. Сравнение со стилем «Капитанской дочки» см.: Л. Б. Перльмуттер. Язык прозы М. Ю. Лермонтова. В сб.: «Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1941, стр. 347—348.

мантика. И переход к ней настолько тонок стилистически, что читатель его не замечает. Необыкновенные события подготавливаются исподволь, рассказ о них начинается после нескольких стилистически нарастающих «приступов». Странствующий офицер с долей самоиронии описывает свои попытки «вытянуть» из Максима Максимыча «историйку». Рассказчик как будто подсмеивается над своим любопытством. Но почему же и не развлечься в утомительно-долгом пути? К тому же «поболтать было бы о чем: кругом народ дикий, любопытный» (VI, 208). Пытаясь задобрить и хоть немного «развязать язык» у своего не слишком словоохотливого попутчика, офицер предлагает ему: «Не хотите ли подбавить рому? У меня есть белый из Тифлиса; теперь холодно». Услышав отрицательный ответ, рассказчик с комическим отчаянием говорит: «Я почти потерял надежду» (VI, 208). Но «история» все же мало-помалу завязывается. Максим Максимыч вспомнил кстати, как он «разнасилу ноги унес, а еще у мирнова князя в гостях был» (там же). На сцене появляется Печорин со своими «большими странностями». Но и о них Максим Максимыч вспоминает как-то по-домашнему, житейски достоверно. Это ощущение создается абсолютной разговорностью лексико-фразеологического и синтаксического строя его языка. Он говорит: «Ну да уж зато памятен мне этот год; наделал он мне хлопот, не тем будь помянут! Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи.

— Необыкновенные? — воскликнул я с видом любопытства, подливая ему чая» (VI, 209).

Подступы кончились. Слово произнесено. Однако раньше сделано все, чтобы как можно естественнее мотивировать «несочиненность» необыкновенного предмета рассказа. В последней реплике обращает на себя внимание маленькая прозаическая деталь — упоминание о чае, о котором не забывает внимательный слушатель Максима Максимыча. «А вот я вам расскажу...», — начинает штабс-капитан, и в одном абзаце он рисует выразительный портрет Азамата. Из его бесхитростного рассказа вырисовывается диковатая, легко воспламеняющаяся натура горца-подростка. Но Максим Максимыч по-отцовски тепло говорит об этом «головорезе»: «сынишко его», «мальчик лет пятнадцати», и этим оразу переводит характеристику из этнографически-экзотической в план глубоко-человеческий: при всей страст-

ности и дикой необузданности Азамата это всего лишь мальчик, который может горько заплакать от своего мальчишеского горя. Так же по-отчески взыскательно Максим Максимыч говорит: «Одно было в нем нехорошо: ужасно падок был на деньги» (VI, 209). Следующая за этим концовка абзаца-характеристики примечательна своим прозаизмом и юмором (история с похищением за червонец лучшего козла из отцовского стада), подчеркивающим в Азамате соединение детской непосредственности с «испорченностью» существа, прикоснувшегося к «цивилизации». Здесь же попутно проявляется и такая черта Печорина, как стремление к экспериментам над людьми, к удовлетворению своих прихотей. В десятке строк не только охарактеризован Азамат, но и показан в своих существенных качествах Печорин, предсказана история с похищением Бэлы, судьба Азамата, роль в этом Печорина (еще один пример «микроновеллы в новелле»).

Действие стремительно начинает нарастать и развертываться в определенно выраженном романтическом стиле. «Приземляющая» роль сказа Максима Максимыча с его разговорно-бытовой основой отмечалась не раз. Однако не менее важно подчеркнуть имеющиеся в сказе противоположные романтико-патетические стилевые тенденции, связанные с предметом повествования и замыслом автора. Когда идет речь о глубинных свойствах характеров горцев, Максим Максимыч часто использует тропы субъективно-выразительного характера — сравнения, метафоры, гиперболы, а также романтическую фразеологию. Описывая Бэлу, он говорит: «... глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» (VI, 211). В другом месте: «...пуглива, как дикая серна» (VI, 216). Наиболее романтизированы языковые средства создания образа Казбича. В моменты внутреннего напряжения у него «неподвижные, огненные глаза» (VI, 211). Он «как дикий барс», бросился за своим Карагезом, «в два прыжка был на дворе», «завизжал, ударил ружье о камень, разбил его вдребезги, повалился на землю и зарыдал как ребенок...» (VI, 217—218). Он, «будто кошка», выскакивает из кустов (VI, 222) и т. д.

Романтический колорит ярко выражен в монологах Казбича и Азамата, посвященных Карагезу. Если Казбич в ответ на мольбы Азамата поет ему поэтичную старинную песню, то страстное признание Азамата звучит не менее

поэтично и приподнято, чем песня. Не только лексика, но и синтаксис, ритмика, интонация — все в нем обличает высокий строй не просто романтической прозы, а скорее, романтического стихотворения. Этому сходству способствуют и анафорические единоначатия ритмико-синтаксических синтагм с союзом «и».

Вот этот монолог Азамата, обращенный к Казбичу: «В первый раз, как я увидел твоего коня, когда он под тобой крутился и прыгал, раздувая ноздри, и кремни брызгами летели из-под копыт его, в моей душе сделалось что-то непонятное, и с тех пор все мне опостыдело: на лучших скакунов моего отца смотрел я с презрением, стыдно мне было на них показаться, и тоска овладела мной; и, тоскуя, просиживал я на утесе целые дни, и ежеминутно мыслям моим являлся вороной скакун твой с своей стройной поступью, с своим гладким, прямым как стрела хребтом, он смотрел мне в глаза своими бойкими глазами, как будто хотел слово вымолвить. Я умру, Казбич, если ты мне не продашь его! — сказал Азамат дрожащим голосом» (VI, 213—214).

Но тут же Максим Максимыч, пересказав эту своеобразную «песню» Азамата, берет повествование в свои руки, снова «выпрямляя» его стиль, приближая к разговорному: «Мне послышалось, что он заплакал: а надо вам сказать, что Азамат был преупрямый мальчишка, и ничем бывало, у него слез не вышибешь» (VI, 214).

Этой же цели служат краткие реплики, замечания офицера-путешественника. В середине рассказа об истории Бэлы, прерывая его, автор снова рисует продолжение пути случайных знакомцев. Вновь появляется забытый читателем, но не автором и путешественниками чай... Вторая часть «Бэлы» отличается еще большей напряженностью и романтичностью сюжета, сдерживаемыми теми же сюжетно-стилистическими приемами, что и в первой. Окончание истории обрамляется, как и начало, прозаическими деталями быта путешественников «по казенной надобности» офицеров.

Взаимодействие и причудливое соединение романтизма и реализма мы видим в стиле речи не только Максима Максимыча, но и странствующего офицера. С одной стороны, его стиль отличается подлинно лушкинской простотой и точностью, которые еще больше оттеняются полемическими выпадами против языковых штампов романтиков (см., например, ироническое замечание о «романтическом» названии Чертовой Долины, VI, 225); с другой — в стиле рас-

сказчика нельзя не заметить очень искусно и естественно введенных романтических элементов отдельных описаний.

Возьмем пейзаж, рисующий восхождение на Гуд-Гору. Здесь мы встречаемся с яркими метафорами, повышенно-эмоциональными, субъективно-выразительными эпитетами, сравнениями и прочими признаками романтического стиля. Тут и «хороводы звезд», которые сплетались «чудными узорами», и «мрачные, таинственные пропасти», и туманы, которые, «клубясь и извиваясь, как змеи, сползали в пропасть, будто чувствуя и пугаясь приближения дня», и облако, которое «отдыхало на вершине Гуд-Горы, как коршун, ожидающий добычу» (VI, 283). А к какому стилю следует отнести фразу: «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы» (там же)? В чем-то она перекликается с фразой из дневника Печорина: «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка» (VI, 261). Обе они восходят к юношескому романтическому опыту Лермонтова в жанре ритмической прозы — «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» (Ср. в нем: «Воздух там чист, как молитва ребенка», II, 27). В конечном счете романтизированный пейзаж перерастает в прямое лирическое отступление, в котором выражена романтическая мечта о слиянии человека с природой, о «естественном» человеке как о «родовом» существе будущего (VI, 224).

Есть внутри рассматриваемого отрывка, как всегда у Лермонтова в романе, и «античастицы» романтизма. Сразу же после романтизированного описания горного пейзажа следует резкий переход к иному стилю: «Мы тронулись в путь; с трудом пять худых кляч тащили наши повозки по извилистой дороге на Гуд-Гору» (VI, 223).

Новелла «Максим Максимыч» по стилю как будто менее сложна, более однородна, чем «Бэла». Но и здесь прорывается непосредственно авторский лиризм в концовке новеллы, о чем говорилось раньше. Характерно, что главы, наименее экзотические, наиболее обычные по содержанию, «Максим Максимыч» и «Княжна Мери», заканчиваются своего рода взрывом реалистического стиля — лирико-романтическими стихотворениями в прозе. Во всех остальных новеллах начала и концы тщательно оснащаются всеми признаками реалистического стиля, который как бы закрывает все выходы вовне для заключенного в них романтического содержания.

Для уяснения сущности сложной стилистической природы повествования в первых трех главах романа многое может дать сопоставление двух в значительной мере противоположных точек зрения на языковые особенности сказа Максима Максимыча в «Бэле». Белинский считал его бесконечно поэтичным и необыкновенно естественным (см.: IV, 207). Юный Чернышевский в своем дневнике отметил в нем черты романтической «реторики», особенно в речах Азамата и Казбича: «Показалось, что... есть в речах, которые приписываются Азамату и Казбичу, реторика, которой решительно не должно быть и которая не идет к Максиму Максимычу, который их пересказывает...»³². Впоследствии В. М. Фишер, как бы развивая эту мысль Чернышевского, утверждал, что рассказ об истории Бэлы «слишком художествен для штабс-капитана»³³. И в дальнейшем мнения исследователей расходились. Л. Гинзбург, например, полагает, что «речевой стиль» Максима Максимыча «последовательно не выдержан»³⁴. В. В. Виноградов, Л. Б. Перльмуттер, Б. М. Эйхенбаум³⁵ и некоторые другие склонны считать стиль сказа Максима Максимыча вполне «выдержанным», художественно цельным, хотя эта целостность — результат сложного единства весьма разнородных языковых элементов.

Мне представляются принципиально важными выводы, к которым приходят на основе углубленного анализа некоторые из этих исследователей. «Каждое из действующих лиц-рассказчиков, — пишет Л. Б. Перльмуттер, — вносит свой речевой стиль, и все эти речевые стили сплавливаются в одно сложное целое»³⁶. О сплаве романтического и реалистического стилей в сказе Максима Максимыча говорил В. В. Виноградов: «Элементы стиля Марлинского в этом сплаве совершенно преобразуются»³⁷. И это действительно так. Даже в том случае, когда в языковую ткань сказа включаются романтические монологи Азамата или Казбича, их реально-бытовое стилистическое окружение прида-

³² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I, М., 1939, стр. 59.

³³ Сб. «Венок М. Ю. Лермонтову», стр. 233.

³⁴ Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, стр. 165.

³⁵ См.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 573—575; Л. Б. Перльмуттер. Язык прозы М. Ю. Лермонтова, стр. 341; Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 275.

³⁶ Л. Б. Перльмуттер. Язык прозы М. Ю. Лермонтова, стр. 341.

³⁷ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 569.

ет им новое качество, резко отделяющее их от «марлинизмов» романтической прозы той поры³⁸.

Сложность и известная неоднородность стиля речи Максима Максимыча и странствующего офицера объясняются не тем, что Лермонтов не смог «дотянуть» его до последовательно однотонной реалистичности, а тем, что ему необходимы были для осуществления своего замысла романтико-реалистические образы горцев, освещенные «двойным светом», а не просто их реалистическое отображение (как и в случае с Печориным).

Язык и стиль «Журнала Печорина» отличаются не меньшей сложностью и синтетичностью. Печорин, будучи «романтиком» и «реалистом» одновременно, не мог не оставить отпечатка этой особенности характера на стиле своих записок. К тому же неполное отделение автора от героя неизбежно должно было проявиться и в их языковой близости.

Печорин, как и автор путевых заметок из первой части романа, иронически относится к романтической патетике и напыщенности. Он против «готовых пышных фраз», против «декламации» и «вычурности» (см. VI, 263). Его язык отличается меткостью и точностью, простотой в самой сложности. Он включает в себя не только книжно-литературную лексику, фразеологию и синтаксис, но и живую разговорную струю. И в этом он близок стилю автора-повествователя. В наиболее романтической «Тамани» густо представлены разнообразные элементы разговорного языка («схверный городишко», «чуть не умер с голоду», «закричал спросонья», «хоть к чорту, только к месту», «еще одна фатера», «вашему благородию» и т. п., VI, 249—250). И в то же время в «Журнале Печорина» немало описаний, напоминающих предельно точный стиль Пушкина. Очень близки, например, тематически и стилистически начало «Выстрела», и начало «Фаталиста». Прочитав первый абзац пушкинского рассказа, невольно думаешь, что короче, проще и содержательнее нельзя, наверное, написать: «Мы стояли в местечке***. Жизнь армейского офицера известна. Утром ученье, манеж, обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты. В*** не было ни одного открытого дома, ни одной невесты; мы собирались друг у друга, где, кроме своих мундиров, не видели ничего»

³⁸ Именно поэтому не только Белинский (III, 188), но и С. Шевырев («Москвитянин», 1841, № 2, стр. 519) противопоставляли «Бэлу» кавказским повестям А. Марлинского.

(VI, 85). Но обращаешься к началу лермонтовского «Фаталиста» и видишь, что можно и еще короче: «Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге; тут же стоял батальон пехоты; офицеры собирались друг у друга поочередно, по вечерам играли в карты» (VI, 338).

Однако в стиле «Журнала Печорина» ощутима и другая языковая стихия: субъективно-экспрессивная, приподнято-романтическая. Она дает себя знать в лирических раздумьях Печорина, в большинстве пейзажных зарисовок и картин, в некоторых портретах («ундины», Вулича, и др.). И в этом качестве стиль записок Печорина родствен авторскому. Возьмем хотя бы уже упоминавшийся пейзаж из «Бэлы» и пейзаж в начале «Княжны Мери». Одинаковое восприятие природы Печориным и повествователем приводит к одинаковому стилистическому его выражению. Нельзя не заметить общности их изобразительно-выразительных средств и приемов, интонаций, инверсионного построения фраз, придающего им особую романтику, приближающую к стихотворной, переключку отдельных образов и выражений. Отмечу одно почти буквальное совпадение. В «Бэле»: «...какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром...» (VI, 223—224). В «Княжне Мери»: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах» (VI, 260—261). Эта языковая переключка еще раз свидетельствует, насколько близок автору Печорин, который во многом для него оставался «лирическим героем», «субъектом», а не просто романтическим «объектом».

Вот еще несколько случаев языковых совпадений в стиле повествователя и Печорина. Последний при встрече с Максимом Максимычем на настойчивые его просьбы рассказать, как он жил последние годы, отвечает: «Право, мне нечего рассказывать...» (VI, 245). Автор-повествователь, несколько иначе как будто относящийся к штабс-капитану, говорит о второй встрече с ним: «Он уж рассказал мне о себе все... а мне было нечего рассказывать» (VI, 239). В этой же новелле повествователь говорит о своей встрече со штабс-капитаном: «Мы встретились как старые приятели» (VI, 239). Печорин теми же словами говорит о встрече с Грушницким: «Мы встретились старыми приятелями» (VI, 264).

Большая внутренняя близость между автором и Печориным стилистически проявляется и в одинаково частом употреблении некоторых семантически знаменательных слов. Так, к слову «весело» одинаково равнодушно автор и герой. В «Предисловии» к роману автор говорит о том, что ему «было весело рисовать современного человека» (VI, 203). Автор путевых записок неоднократно употребляет это же слово в «Бэле»: «и весело было слышать... фырканы почтовой тройки...» (VI, 206); «и мне было как-то весело...» (VI, 223); «снега горели румяным блеском так весело...» (VI, 224). То же самое наблюдается у Печорина: «Весело жить в такой земле!» (VI, 261); «мне будет весело!» (VI, 279). И здесь же Печорин как бы несколько приоткрывает завесу над смыслом этого словоупотребления: «Весело!.. Да, я уже прошел тот период жизни душевной, когда ищут только счастья, когда сердце чувствует необходимость любить сильно и страстно кого-нибудь...» (VI, 279). Это ощущение человека, у которого всё, чем он когда-то так дорожил, уже потеряно, все позади. Но именно потому, что самое страшное случилось, на смену беспросветному отчаянию вдруг приходит «отчаянная веселость»: теперь ничто не страшно человеку, ему нечем дорожить, терять больше нечего, а приобрести... В рукописном варианте «Фаталиста» первоначально были такие слова: «Весело испытывать судьбу, когда знаешь, что она ничего не может дать хуже смерти и что эта смерть неизбежна...» (VI, 614)³⁹.

Язык Вернера имеет в романе много общего с языком не только Печорина, но и с авторским. Для подтверждения

³⁹ В свете этих конкретных наблюдений представляется весьма произвольным толкование В. Г. Одиноквым фразы Лермонтова из предисловия к «Герою нашего времени» о том, что ему «было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» (VI, 203). Называя эту фразу «темным» местом романа, В. Г. Одинокв следующим образом «просиживает» ее: «Лермонтовское «весело» означает преодоление трагизма, знаменует переход трагедии Печорина в новую фазу, фазу комедии...» (В. Г. Одинокв. Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в. Новосибирск, 1971, стр. 68—69). Исследователь исходит при этом не из конкретного анализа образно-языковой структуры романа, а из предвзятой идеи о «развенчании» Лермонтовым своего героя (см. там же, стр. 69), знакомой нам по некоторым интерпретациям лермонтовской позиции в поэме «Демон». В. Г. Одинокв, однако, превзошел всех своих предшественников в «последовательности» и категоричности выводов, утверждая, что «уродливое огромное, которое мы наблюдали в «Демоне», становится уродливым мелким и ничтожным в «Герое нашего времени». Трагическое переходит в комическое» (там же, стр. 71).

этого достаточно сопоставить портрет Вернера, нарисованный Печориным, с характеристикой княгини Лиговской, которую дает Вернер (VI, 268—269, 272). В них обращает на себя внимание общность композиционно-синтаксических особенностей речи, аналитическая определенность характеристик, своего рода афористичность, наличие тонкой ироничности, антитез, напоминающих о романтическом генезисе этого стиля. Так как Вернер почти не показан в непосредственном действии и не раскрыт изнутри, как Печорин, отсутствие в этом случае яркой речевой характеристики обусловило некоторую бледность этого образа, отмеченную Белинским.

Совпадения в речевой характеристике Печорина и Грушницкого принципиально отличаются от тех, которые я только что отметил: они художественно преднамеренны. Все, что говорит Грушницкий, — это не больше как «готовые пышные фразы», в то время как у Печорина порою почти те же выражения наполняются глубоким смыслом, выстраданным, а не заимствованным из повестей Марлинского; причем у Печорина и этот смысл никогда не бывает прямолинейно однозначен. В литературе отмечалось несколько таких совпадений. Так, сначала Печорин говорит о женах местных властей, которые «привыкли на Кавказе встречать под номерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум» (VI, 261), потом Грушницкий — о «гордой знати», которой нет дела до того, «есть ли ум под номерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью» (VI, 265). В свое время Б. М. Эйхенбаум объяснял это тем, что Грушницкий «лицо подсобное», «пародийное» по отношению к Печорину⁴⁰. В. В. Виноградов считал, что Печорин в этой фразе намекает на декабристов⁴¹, и фраза Грушницкого, не имеющего никакого отношения к ним, становится от этого еще пустее. Думается, Лермонтов демонстрирует здесь еще одно важное внутреннее различие между героями. Печорин, произнося свою фразу, к ее основному смыслу присоединяет иронический оттенок по отношению к восторженно-экзальтированным «хозяевам вод», а в какой-то мере и по отношению к себе. Грушницкий же произносит фразу только в напыщенно-серьезном, однолинейном

⁴⁰ См.: Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 154—155.

⁴¹ См.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 604.

плане, поскольку она почерпнута им не из многогранного и многосложного бытия, а из «ученого сочинения»⁴².

Встречаются в «Журнале Печорина» и места, напоминающие стиль повестей А. Марлинского. Показателен в этом смысле отрывок, рисующий погоню Печорина за Верой. Начиная со слов: «Я как безумный выскочил на крыльцо...» и кончая: «...я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал» (VI, 333—334), — все здесь насыщено необыкновенной динамикой, напряжением мыслей и чувств, чему соответствует предельно-эмоциональный стиль с нагнетанием сравнений, эпитетов, метафор, антитез, инверсий, восклицаний, повторов, нарастаний, скрепляемых прерывистой, «задыхающейся» интонационно-синтаксической конструкцией с широким использованием пауз. «Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! — одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... Я молился, проклинал, плакал, смеялся... нет, ничто не выразит моего беспокойства, отчаяния!.. При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже жизни, чести, счастья. Бог знает, какие странные, какие бешеные замыслы роились в голове моей... И между тем я все скакал, погоняя беспощадно» (VI, 333—334).

Однако в романе этот сгусток романтической стилистики не выпадает из общего строя повествования. И отчасти потому, что его повышенная тональность находит свое художественное оправдание в напряженности сюжетного действия, подготовленного всеми предшествующими событиями, в логике развития характера, который к этому моменту достаточно всесторонне и глубоко раскрыт. К тому же и этот отрывок с ярко выраженной романтической окраской нейтрализуется, как обычно в романе, ближайшим стилистическим окружением. Сразу же после него следуют слова: «Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горячую голову, и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно... Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок» (VI, 334). Это осторожное, «может быть» не очеркивает целиком романтическую сущность только что

⁴² Интересные наблюдения по этому вопросу см. в кн.: Л. Гинзбург. Творческий путь Лермонтова. стр. 168—169.

изображенного эпизода и в то же время дает возможность его сниженно-прозаического толкования. На наших глазах стиль начинает светиться мерцающим, изменчивым «двойным» светом.

Язык и стиль «Журнала Печорина» особенно перекликается с «Предисловием» романа своим тяготением к афористичности, чеканности словесных формул («из двух друзей всегда один раб другого»; «женщины любят только тех, которых не знают»; «зло порождает зло» и пр.). Своими истоками афористичность «Героя нашего времени», как и насыщенность его парадоксами, антитезами, восходит к романтическому стилю, в частности к стилю юношеского «Вадима»⁴³. Когда нужно передать сложные душевные состояния, Лермонтов заставляет своего героя прибегать к своеобразному синтезу лапидарной, афористической манеры с разветвленной конструкцией сложного предложения, включающего в себя отдельные афоризмы. Например: «Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает...» (VI, 294).

Необходимость психологически углубленного раскрытия сложных душевных состояний обуславливает появление таких синтаксических построений, в которых, с одной стороны, есть что-то от сложной разветвленности фразы романтической прозы (прежде всего А. Марлинского) с ее «потокм красноречия», с другой — улавливается нечто от будущего стиля Л. Толстого с его фразами-периодами, сложной системой сочинений и подчинений. Вот одна из таких фраз: «Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого роду чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить, как собаку; ибо раненный в ногу немного сильнее, я бы непременно свалился с утеса» (VI, 329).

Однако там, где изображается непосредственное действие или дается описание внешних деталей, стиль снова обретает упругую «глагольность», пушкинскую стремитель-

⁴³ О роли парадоксов, афоризмов, антитез в «Вадиме» см.: В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 537—538.

ность и простоту: «В 8 часов я пошел смотреть фокусника. Публика собралась в исходе девятого; представление началось. В задних рядах стульев узнал я лакеев и горничных Веры и княгини. Все были тут наперечет. Грушницкий сидел в первом ряду с лорнетом» (VI, 314—315).

Оглядываясь на пройденный Лермонтовым путь стилиста-прозаика, можно сказать, что если в «Вадиме» преобладал стиль субъективно-выразительный, а в «Княгине Лиговской», напротив, главенствующую роль играл стиль объективно-изобразительный, то в «Герое нашего времени» эти две стиливые тенденции органически сливаются в единый мощный поток романтико-реалистического стиля.

Сложное переплетение самых разнородных стиливых традиций и тенденций, в том числе романтических и реалистических, в единое, качественно новое целое делает язык Лермонтова дальнейшим шагом вперед после Пушкина. Даже те исследователи, которые исходят, по моему мнению, из неверных предпосылок о том, что в «Герое нашего времени» Лермонтов «окончательно порывает с романтическим стилем в языке»⁴⁴, в своих конкретных наблюдениях вынуждены констатировать «живучесть» и плодотворность романтических тенденций в стиле романа Лермонтова, вступающих в неразрывный союз с реализмом. Л. Б. Перльмуттер, например, отмечал: «Лермонтов придает лиричность пейзажу, внося в суровую простоту пушкинского языка некоторые элементы романтизма»⁴⁵.

Никак нельзя согласиться с мнением Е. Н. Михайловой о том, что романтика, живущая в романе Лермонтова, — это только романтика «внутреннего смысла», «а не романтизм стиля»⁴⁶. И то и другое в романе неразрывно связано, точно так же, как и проявление реалистического начала мы видим не только в образах, но и в его композиции, в языке и стиле. К стилю «Героя нашего времени» имеет самое непосредственное отношение высказывание Белинского о романе в целом: «Перечитывая вновь «Героя нашего времени», невольно удивляешься, как все в нем просто, легко, обыкновенно и в то же время... возвышенно» (VIII, 117).

Пушкинская точность, объективность реалистического стиля сливается в романе Лермонтова с живописной изобразительностью, повышенной эмоциональной лиричностью, по-

⁴⁴ Л. Б. Перльмуттер. Язык прозы М. Ю. Лермонтова, стр. 340.

⁴⁵ Там же, стр. 352.

⁴⁶ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 258.

этической возвышенностью лучших образцов романтического стиля. Не просто сливаясь, а взаимно обогащаясь, эти две стихии порождают тот неповторимый стиль, о котором Гоголь сказал: «Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой»⁴⁷. Необыкновенная уравновешенность и гармоничность в стиле «Героя нашего времени» простоты и сложности, поэзии и прозы, романтической одушевленности и реалистической точности, литературной правильности и разговорной живости дают в совокупности тот необыкновенный устойчивый сплав, который не тускнеет от времени.

5. ПРОБЛЕМА ЖАНРА «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Жанровая природа «Героя нашего времени» многообразна по своим генетическим корням, самобытна по своей живой целостности.

Уже в «Княгине Лиговской» Лермонтов пытался синтезировать «светскую повесть» и повесть о «маленьком человеке», бедном чиновнике. И дошедшая до нас часть романа дает основание утверждать, что такое скрещивание обогащало оба жанра, порождая новый, в котором «светская повесть» наполнялась глубоким социально-психологическим содержанием, а «повесть о бедном чиновнике» обретала силу активного протеста против несправедливого положения «маленького человека». Романтическая «светская повесть» получила реалистическое переосмысление, а повесть о «маленьком человеке» — романтический колорит. Однако писателю не удалось здесь добиться единства романтического и реалистического из-за несколько механического распределения этих элементов между двумя главными героями романа.

Жанровую синтетичность «Героя нашего времени» отмечали многие исследователи. Б. М. Эйхенбаум писал, например: «Жанр «Героя нашего времени» (роман в виде цепи повестей) был подготовлен распространенными в русской прозе 30-х годов циклами повестей... Лермонтов соединил в своем «сочинении» (как значилось на обложке издания) такие характерные для 30-х годов жанры, как путевой

⁴⁷ Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. VIII, М., 1952, стр. 402.

очерк, рассказ на бивуаке, светская повесть, кавказская новелла. «Герой нашего времени» был выходом за пределы этих малых жанров — по пути к объединяющему их жанру романа» (VI, 658). Кроме того, роман вобрал в себя жанровую форму дневника-исповеди («Журнал Печорина»).

Одним из предшественников Лермонтова на пути к подобному жанровому синтезу был романтик А. Марлинский, долго вынашивавший замысел романа «Вадимов», который должен был состоять из отдельных повестей и отрывков. Замысел свой писатель так и не успел осуществить. Для нас представляет, однако, интерес фрагмент этого романа «Журнал Вадимова». Это предсмертный монолог-исповедь человека, обреченного на гибель. Написан он обычным для Марлинского цветистым слогом, изобилует всевозможными «нействиями». Любопытна отдаленная перекличка его с «Журналом Печорина» прежде всего мотивами трагической обреченности и в то же время мужественного самонаблюдения. Сама зараженность героя чумой имеет у Марлинского несколько символический характер, связанный с действительностью 30-х годов (ср. «Пир во время чумы» Пушкина). Вадимов записывает: «Роковая закваска смерти уже бродит во мне». И тем не менее: «Я буду писать, куда смогу... Это развлекает, это занимает меня... Притом я хочу сделать полезными даже минуты своей кончины. Пускай лекаря разлагают ощущения зараженного чумой, угадывают причину его дивного бреда... Почему знать, может, искусство от этого и выиграет. Я буду историком моих страданий»⁴⁸. «Историком своих страданий» выступает и Печорин, образ которого создавался не без мысли о «лекарях» («Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!», VI, 203).

Представляется не совсем точным определение Б. М. Эйхенбаумом жанра «Героя нашего времени» как первого «личного» или «аналитического» романа в русской литературе. Используя эти термины, заимствованные из истории французской литературы, ученый исходил из утверждения, что в нем «идейным и сюжетным центром служит не внешняя биография («жизнь и приключения»), а именно личность (разрядка автора. — Б. У.) человека — его душевная и умственная жизнь, взятая изнутри, как процесс»⁴⁹.

⁴⁸ «Отечественные записки», 1859, т. I, № 1, отд. III, стр. 74—75.
⁴⁹ Б. М. Эйхенбаум. Статья о Лермонтове, стр. 251.

Такими «личными» романами действительно были «Оберман» Э. Сенанкура, «Адольф» Б. Констана, «Исповедь сына века» А. Мюссе и некоторые другие. В них преобладает углубленный психологизм, оторванный почти совершенно от изображения окружающего героя мира, нет, по существу, образов-характеров, кроме центрального, да и тот раскрывается только изнутри, подчас даже без портретной обрисовки. В них в самом деле «перенасыщенная событиями интрига сменялась *«биографией чувств»*⁵⁰.

Что касается романа Лермонтова, то в нем при всем психологизме изображения герой раскрывается не только изнутри, но и извне во всем богатстве его объективно-жизненного окружения. При сохранении большой доли романтической субъективированности изображения нельзя не видеть и его реалистической объективированности, проявляющейся в поступках героя, в его связях с различными людьми в разнообразной жизненной обстановке. Герой дается в восприятии других персонажей. Роман насыщен предметно-чувственным изображением мира (достаточно вспомнить пейзажи!). Конечно, «личный» роман оказал воздействие на Лермонтова. Но в том-то и заключается своеобразный жанровый полифонизм его романа, что он вмещает в себя и углубленно отображенную «биографию чувств» и в какой-то мере «жизнь и приключения» героя. Лермонтов усвоил и творчески переработал достижения «субъективно-го» французского романа с его психологизмом, но не отбросил и опыта «авантюрного романа», уходящего своими истоками к западному «плутовскому» и русскому авантюрно-бытовому, нравоописательному и даже историческому роману, видными представителями которого были В. Т. Нарезный, А. Ф. Вельтман, М. Н. Загоскин, Н. А. Полевой, И. И. Лажечников и др. В коллективном труде по истории русского романа отмечается: «Действительно, наиболее распространенной схемой сюжетного построения русского романа вплоть до начала 30-х годов XIX века оставалась схема авантюрного (или любовно-авантюрного) романа. Такой роман состоял из ряда новеллистических эпизодов, внешне соединенных между собою похождениями главного героя или двух главных героев-любowników»⁵¹.

⁵⁰ С. Великовский. Этьен де Сенанкур и его «Оберман». В кн.: Сенанкур. Оберман. М., 1963, стр. 22.

⁵¹ «История русского романа в двух томах», т. I, М.—Л., 1962, стр. 252.

Роман Лермонтова, состоящий из отдельных остросюжетных новелл и повестей, как бы возрождает отвергнутые Пушкиным в «Евгении Онегине» традиции авантюрного романа на новой, высшей идейно-эстетической основе. Лермонтов отказывается от последовательного повествования о всей жизни героя, ограничивая его несколькими наиболее яркими эпизодами-«приключениями», имеющими непосредственное отношение к герою. «Приключения» становятся не самоцелью и не средством изображения нравов, а служат раскрытию человеческой сущности главного героя, что придавало им внутреннее единство, в отличие от новелл авантюрного романа. Целиком соглашаясь с утверждением Б. М. Эйхенбаума, что «русский роман 30-х годов не мог быть и не был просто продолжением старого нравоописательного, дидактического и авантюрного романа»⁵², я хотел бы обратить внимание на сложные, опосредствованные связи, существующие между «Героем нашего времени» и «старым авантурным романом», что мешает ему быть «просто продолжением» и «личного» романа. Роман Лермонтова неизмеримо сложнее и богаче всех этих жанровых разновидностей, вместе взятых. Органически объединяя в себе их лучшие стороны, используя достижения пушкинского романа в стихах, богатой русской очерковой литературы, он представлял новое слово в развитии и совершенствовании жанра романа. «Герой нашего времени» — гениальное воплощение «веления эпохи», предугаданного Баратынским в его рассуждении о новом типе современного романа.

Несмотря на жанровое своеобразие и несхожесть каждой из глав романа, есть в них нечто объединяющее. Все они так или иначе связаны с жанром путевых заметок и записок. Впервые мысль об оригинальном скрещивании жанров в «Бэле» высказал В. В. Виноградов. В ней он отметил «новизну гибридного жанра — путевого очерка с вставной драматической новеллой»⁵³. Однако не только в «Бэле», но и в других главах наблюдается своеобразная «гибридность». «Максим Максимыч» — сочетание путевых заметок с рассказом. «Тамань» — гибрид «разбойничьей» новеллы с путевыми заметками. «Княжна Мери» объединяет дневник и светскую повесть с записками. «Фаталист» — сплав записок с философской и приключенческой новеллой.

⁵² Б. М. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 236—237.

⁵³ В. Виноградов. Стиль прозы Лермонтова, стр. 573

Такая гибридность не случайна. Я уже говорил об особой тяге писателей, изображавших «странного человека» как героя времени, к документальной достоверности, к очерковой его подаче. Очерк из всех художественных жанров наименее литературно условен, наиболее непосредственно связан с реальными фактами повседневной и общественной жизни. Он направлен прежде всего на осмысление новых, только что зарождающихся явлений. Поэтому очерк всегда или реалистичен, или чреват реализмом по своей художественной природе. К этому стихийно реалистическому жанру и обратился Лермонтов в поисках путей создания романа нового типа.

Не менее характерно, что почти все жанры, которые скрещиваются в романе Лермонтова с очерками и записками, относятся к разряду романтических: кавказская повесть, маринистская «разбойничья» новелла, светская повесть и «исповедь», романтико-философская новелла. Романтическим жанрам-«подвоям» Лермонтов прививает реалистический «привой» в виде очерка, получается действительно своеобразный жанровый гибрид романа.

Очерковый жанр сыграл значительную роль в сближении русской литературы первой трети XIX в. с жизнью, способствовал выработке новых форм, в том числе и романа. Об этом свидетельствует не только «Герой нашего времени», но и «Мертвые души» Гоголя, «Кто виноват?» Герцена, «Бедные люди» Достоевского. Лермонтов же не просто испытывал влияние очерковой литературы и отдельных ее образцов, типа «Путешествия в Арзрум», о чем много и справедливо писалось; наряду с Гоголем он закладывал и активно развивал очерковые тенденции в художественном изображении. Обычно их усматривают только в «Княгине Лиговской», считая, что в «Герое нашего времени» Лермонтов отказывается от приемов и принципов, близких к гоголевским. В какой-то мере это так. Но в то же время, как мы видели, в композиционно-жанровой структуре «Героя нашего времени» очерковость не только не исчезает, а напротив, приобретает гораздо большее значение. Разница в том, что теперь очерковые тенденции уходят вглубь, приобретают подлинную самобытность, воплотившись в неповторимых жанровых особенностях (об очерковых элементах в «Герое нашего времени» см. также следующую главу).

Поистине, богатство и разнообразие жанрообразующих истоков романа Лермонтова поражает. Разумеется, Лермон-

тов не ставил перед собой цели создать жанр, представляющий конгломерат как можно большего количества жанровых разновидностей. Органический сплав различных повествовательных жанров в «Герое нашего времени» обусловлен, во-первых, предметом изображения — противоречивым характером героя, отражающим реальные противоречия трудной переходной эпохи; во-вторых, сложным отношением к нему автора; в-третьих, переходным характером самого историко-литературного процесса 30—40-х годов, становлением новых жанровых форм, в том числе романа; в-четвертых, присутствием Лермонтову стремлением к художественному и философскому синтезу.

В результате Лермонтову удается создать совершенно новый в русской и мировой литературе жанр социально-психологического, интеллектуально-философского, остросюжетного и вместе с тем исследовательски-очеркового романтико-реалистического романа. Именно такой роман наиболее соответствовал духу времени, потребности в беспощадном анализе современной действительности во всей ее трагичности и в то же время в утверждении идеала, неукротимого стремления к действию, к борьбе против бесчеловечной действительности, несмотря на полную неизведанность и неясность этих путей. Ни романтизм, ни критический реализм, порознь взятые, не могли на этой ступени исторического и литературного развития охватить весь комплекс этих противоположных тенденций. Чтобы последовательно реалистически изобразить эту действительность с сохранением реально-исторической и в то же время оптимистически действенной перспективы, необходимо было или научно предвидеть последующий процесс социально-исторического развития России или ждать, когда направление движения этого процесса прояснится в самой действительности. Лермонтов, как и все его современники, не мог обладать первым, а по своему индивидуальному складу художника и борца не мог ждать второго. Вот почему при своем неуклонном движении к реализму он не мог отказаться и от романтизма, который давал ему возможность идейно-эстетического выхода в будущее.

* * *

Белинский, говоря о различных типах художников, выделял среди них особую группу, которые, «недовольные уже свершившимся циклом жизни, носят в душе своей предчув-

ствие ее будущего идеала... И к такому разряду принадлежит наш Лермонтов» (VIII, 76—77). В этом особом качестве Белинский противопоставлял Лермонтова даже Пушкину, считая главным свойством дарования последнего — изображать «мир, как он есть» (VIII, 76). Лермонтов ощущал неодолимую потребность внесения в это изображение действительности «предчувствие ее будущего идеала»⁵⁴.

Для Лермонтова, особенно для его гениального романа, недостаточна широко бытовавшая формула «от романтизма к реализму». Излишне узкой является для него и другая, более верная по отношению к литературному процессу первой половины XIX в. в целом, — «через романтизм к реализму». К подлинной сложности эволюции Лермонтова наиболее приближается, на мой взгляд, формулировка: «через романтизм и реализм к их синтезу».

Особый синтезирующий, романтико-реалистический метод зрелого Лермонтова с наибольшей органичностью проявился в его «Герое нашего времени». Этот роман создан в эпоху, когда романтизм и реализм были необыкновенно близки друг другу; создан художником, обладавшим непревзойденной способностью к синтезу; посвящен такому жизненному типу, «странности» которого требовали «двуединого» синтезирующего освещения; и главное, этот роман запечатлел одинаково страстное стремление его творца к трезвому познанию реальной действительности и в то же время к утверждению своих заветных идеалов.

Не в том ли главный секрет обаяния этой «вечно юной книги» (Белинский), что в ней писатель сумел взять все лучшее из двух наиболее плодотворных методов для изображения своего трагического героя, в котором отразилась и конкретно-историческая правда незавершенного настоящего и реально-ощутимая правда будущего, живущая в его необъятных человеческих возможностях как родового существа.

Страстная устремленность Лермонтова не только к познанию сущего, но и к утверждению желаемого присутствует в каждой клеточке безысходно-трагических образов и картин его удивительного романа. И этим он особенно дорог и близок нам, его потомкам, о которых он никогда не переставал думать в своих неустанных исканиях истины.

⁵⁴ Подробнее об этом см.: Б. Т. Удодов. О двух героях века (Швабрин и Печорин). В кн.: «Сб. материалов 2-й науч. сессии вузов Центр.-Черноземн. зоны». Воронеж, 1967, стр. 3—13.

Глава пятая

ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ (о поздней прозе Лермонтова)



1. ОЧЕРК «КАВКАЗЕЦ»

После окончания «Героя нашего времени» Лермонтов не успел осуществить ни одного из своих замыслов в масштабе романа или повести. А, как известно, замыслы эти буквально переполняли писателя, вступившего в пору зрелости и расцвета своего гения. В начале апреля 1841 г. была опубликована замечательная лермонтовская «Родина». В «Отечественных записках» этому стихотворению предшествовала заметка от редакции, в которой между прочим сообщалось, что сам поэт «теперь в Петербурге и привез с Кавказа несколько новых прелестных стихотворений, которые будут напечатаны в «Отечественных записках». Тревоги военной жизни не позволяли ему спокойно и вполне предаваться искусству, которое назвало его одним из главнейших жрецов своих, но замыслено им много, и все замышленное превосходно. Русской литературе готовятся от него драгоценные подарки»¹.

¹ «Отечественные записки, 1841, т. XV, отд. VI, стр. 68.

О некоторых из этих замыслов, в частности об обширной прозаической трилогии, мы знаем из рассказов современников поэта. Наиболее достоверный и пространный из них принадлежит Белинскому. В рецензии на второе издание «Героя нашего времени», написанной после гибели Лермонтова, Белинский сообщал своим читателям: «...уже кипучая натура его начала уставаться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни. Уже затевал он в уме, утомленном суетою жизни, создания зрелые; он сам говорил нам, что замыслил написать романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собой связь и некоторое единство...» (V, 455).

Грандиозный этот замысел, как и многие другие, был похоронен вместе с поэтом. И мы можем только делать гадательные предположения об их возможном развитии и воплощении. «Много поэтов в мире погибало раньше срока... — писал в этой связи А. В. Дружинин, — но никогда еще судьба не поступала так жестоко с надеждами, ею же возбужденными, никогда она так безвременно не похищала существа, в такой степени украшенного присутствием гения»².

Трудно даже предположить, каких новых высот достиг бы писатель, не оборвись его жизнь так трагически внезапно и рано. Однако целостная совокупность лермонтовского творчества как процесса, произведения последнего года жизни поэта дают нам известный материал для уяснения существа его идейно-художественной эволюции, основных ее тенденций. Думается, прав был А. В. Дружинин и в том случае, когда, развивая свои мысли о безвременной гибели поэта, писал: «Последний, загадочный год в жизни Лермонтова, весь исполненный деятельности — сокровище для внимательного ценителя, всегда имеющего склонность заглядывать в «лабораторию гения»... Тут на всяком шагу виден новый порыв в сокровеннейшие тайники творчества, — новый шаг к той неразгаданной грани, которая отделяет деятелей гениальных от деятелей высокоталантливых»³.

Для определения возможного направления в потенциальном развитии Лермонтова-прозаика огромное значение имеют два произведения последнего года его жизни. Это очерк

² «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 383.

³ Там же.

«Кавказец» и незавершенная повесть «У графа В. был музыкальный вечер...», не имеющая в рукописи названия и озаглавленная впоследствии редакторами изданий Лермонтова как «Штосс» на основании воспоминаний Е. П. Ростопчиной. «Кавказец» выдержан в манере физиологического очерка. Он явился одним из самых ранних образцов этого своеобразнейшего реалистического жанра в русской литературе. Труднее определить жанровую и художественную природу повести «Штосс». И не только потому, что она осталась незаконченной. В повести все в высшей степени оригинально и своеобразно: и образы героев, и сюжет, и стиль, и метод, а не только жанр.

Нельзя сказать, что этим двум последним прозаическим произведениям Лермонтова не уделялось внимания, но изучены они гораздо меньше других. Очевидно, эта недостаточная изученность и породила вокруг них ряд «больших» и «малых» историко-литературных легенд, которые, как и всякие легенды, удивительно живучи, хотя и не имеют под собой реальных оснований. Обратимся же к рассмотрению как этих легенд, так и скрывающейся за ними «реальной почвы».

Продолжительное время «Кавказец» оставался не известным ни читателям, ни критикам. Он был обнаружен только в 20-е годы нашего века в копии с лермонтовского автографа. Но и после того, как очерк вошел во все собрания сочинений поэта, он долгое время как-то не «вписывался» в привычный круг лермонтовских произведений, стоя там особняком.

К настоящему времени насчитывается немало работ, в той или иной мере обращенных к рассмотрению этой своеобразной лермонтовской вещи. «И все же надо признать, что «Кавказец» до сих пор не исследован и даже не прокомментирован с необходимой тщательностью и полнотой»⁴. С этим утверждением исследователей нельзя не согласиться. Действительно, многое остается непроясненным: когда написан «Кавказец», почему он не был своевременно опубликован, какова судьба его автографа, в чем главная сущность образа «настоящего кавказца», каково отношение к нему автора и т. д. Комментарии к очерку далеки от полноты и той научной тщательности, которые достигнуты в целом совре-

⁴ Б. С. Виноградов и В. Б. Виноградов. «Кавказец» М. Ю. Лермонтова. «Изв. Чечено-Ингушского НИИ истории, языка и литературы», т. 5, вып. 3, Грозный, 1968, стр. 61.

менным лермонтоведением по отношению к другим произведениям писателя.

Возьмем простейший вопрос: когда и где был впервые опубликован длительное время находившийся под спудом очерк Лермонтова? Вероятно, нет ничего легче, как взять одно из академических собраний сочинений поэта и найти там точный ответ. Открываем «большое» академическое издание в 6 томах и в комментарии к «Кавказцу» читаем: «Автограф не известен. Впервые опубликовано Н. О. Лернером в журнале «Минувшие дни» (1929, № 4, стр. 22—24)» (VI, 669). В «малом» академическом издании сказано точно так же: «Впервые опубликовано в журнале «Минувшие дни», 1929, № 4»⁵. Кажется, ясно. На всякий случай обратимся к изданию 1935—1937 гг. под редакцией Б. М. Эйхенбаума. Все то же самое⁶. Продолжать «разыскания» как будто нет смысла. И во всех других изданиях комментаторы никаких «открытий» в этом плане нам не сулят. Эти же сведения находим и в «нелермонтоведческой» литературе. А. Г. Цейтлин в книге, специально посвященной русскому физиологическому очерку, о лермонтовском «Кавказце» писал: «Советские лермонтоведы почти не касались этого очерка. Он был опубликован лишь в 1929 г. Н. О. Лернером в журнале «Минувшие дни»⁷. Все настолько очевидно, но...

В книге С. Н. Дурылина о «Герое нашего времени» вопреки всем упомянутым и не упомянутым свидетельствам утверждается, что очерк Лермонтова был впервые опубликован годом раньше («Минувшие дни», 1928, № 4)⁸. Неточность?.. Эту же дату указывает А. Н. Михайлова в описании рукописей Лермонтова⁹. В лермонтовском «Семинарии» говорится: «В 1928 году Н. О. Лернер опубликовал «Кавказца» по копии Н. А. Долгорукова в журнале «Минувшие дни» (№ 4)»¹⁰.

⁵ М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. в 4 томах, т. 4, М.—Л., 1959, стр. 657.

⁶ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. V, «Academia», 1937, стр. 491.

⁷ А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965, стр. 27.

⁸ См.: С. Н. Дурылин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1940, стр. 111.

⁹ См.: А. Н. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова. Описание. «Тр. Гос. публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», т. II, Л., 1941, стр. 34.

¹⁰ В. А. Мануйлов, М. И. Гиллельсон, В. Э. Вацуро. М. Ю. Лермонтов. Семинарий. Л., 1960, стр. 167.

Где же искать первую публикацию «Кавказца»? Ясно только, что в журнале «Минувшие дни», хотя полной уверенности теперь нет и в этом. В одном из авторитетнейших библиографических трудов находим такие выходные данные: «М. Ю. Лермонтов. Кавказец. — Неизданный очерк. Под редакцией, с предисловием и примечаниями Н. О. Лернера. — *Минувшие годы*, 1928, № 4, стр. 17—26»¹¹. В статье об утраченных рукописях Лермонтова Э. Найдич гораздо позже писал: «В 1928 г. в архиве Долгорукова была обнаружена копия неизданного очерка Лермонтова «Кавказец» («Минувшие годы», 1928, № 4, с. 17—26)»¹².

Так все же «Минувшие дни» или «Минувшие годы»? И журнал ли это? Хотя все говорят единодушно о журнале, сомнения поневоле возникают и в этом...

Не будем больше гадать и обратимся непосредственно к первоисточникам. В 1928—1929 гг. журнал «Минувшие дни» не издавался, как не существовало в это время и журнала «Минувшие годы». В 1928 г. был альманах «Минувшие дни», издававшийся в качестве приложения к вечернему выпуску ленинградской «Красной газеты». Вот в этом-то альманахе в 1928 г. и опубликован очерк «Кавказец» со вступительной статьей и примечаниями Н. О. Лернера¹³.

В кратком вступлении к публикации очерка говорилось: «Печатаемый нами неизданный очерк М. Ю. Лермонтова принадлежит самой зрелой поре его творчества. Читатель узнает руку, которая написала «Героя нашего времени», и увидит в беглой, сгущенной вытяжке типы, знакомые ему по гениальному роману, но здесь подвергшиеся иной обработке»¹⁴. В предисловии Н. О. Лернер дает краткую характеристику князя Н. А. Долгорукова (в его архиве был обнаружен список «Кавказца»), писателя А. П. Башуцкого и его издания «Наши, списанные с натуры русскими», для которого предназначался очерк Лермонтова, описание долгоруковского списка этого очерка, краткий анализ содержания «Кавказца». В примечаниях исследователь прокомментировал неко-

¹¹ «Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений». Составили К. Д. Александров и Н. А. Кузьмина. М.—Л., 1936, стр. 336.

¹² ЛН, т. 58, 1952, стр. 482.

¹³ См.: «Минувшие дни. Иллюстрированный исторический альманах». Под ред. М. А. Сергеева и П. И. Чагина. [Л.], Изд-во «Красная газета», 1928, № 4, стр. 17—26.

¹⁴ Там же, стр. 17.

торые исторические и бытовые реалии лермонтовского очерка.

Оставим на время публикацию Н. О. Лернера и обратимся вновь к современным комментариям к очерку, Лермонтова. В предыдущем случае с определением места и даты первой публикации очерка можно было видеть, что подавляющее большинство комментаторов шло за Б. М. Эйхенбаумом (датируя публикацию не 1928, а 1929 г., называя альманах журналом и пр.). Рассмотрим следующую часть комментариев к «Кавказцу» и начнем, естественно, с Б. М. Эйхенбаума. В своем первом развернутом комментарии к очерку он писал: «Очерк «Кавказец» был написан Лермонтовым в 1841 г. для издания А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими». В вышедшем первом сборнике очерков среди вещей, предназначенных для следующего сборника, упомянут и этот очерк Лермонтова. Второй сборник, а вместе с ним и очерк Лермонтова, не появился, очевидно, по цензурным причинам»¹⁵.

Не буду приводить аналогичных по содержанию комментариев в других изданиях, скажу только, что в них «первый сборник» очерков, издававшихся А. П. Башуцким, нередко именуется «первым томом», соответственно второй — «вторым томом»¹⁶. Впоследствии добавились некоторые детали и уточнения. В большинстве изданий лермонтовских сочинений указывается, как и в шеститомном собрании сочинений (комментатор А. И. Перепеч): «В первом выпуске сборника «Наши, списанные с натуры русскими» в предисловии (дозв. цензурой 10 октября 1841 года) среди подготовленных к изданию статей упоминается «Кавказец» (без указания имени автора). Сборники представляли серию так называемых «физиологических очерков», по одному очерку в выпуске» (VI, 669).

Скажу сразу, что и здесь содержится много неточностей. Издание, предпринятое А. П. Башуцким, выходило не сборниками, не томами, а отдельными небольшими, богато иллю-

¹⁵ М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. V, «Academia», 1937, стр. 491.

¹⁶ См., например, в одной из последних работ: «В 1841 году вышел первый том задуманного А. П. Башуцким сборника «Наши, списанные с натуры русскими». В нем среди подготовленных для второго тома статей был указан очерк Лермонтова «Кавказец». Но второй том не появился. Лермонтовская рукопись «Кавказца» была обнаружена только в советское время, в 1929 году» (П. А. Вырыпаев. Лермонтов. Новые материалы к биографии. Воронеж, 1972, стр. 204).

стрированными выпусками («тетрадами») в 8—12 страниц, которые впоследствии должны были объединиться в большой сборник с общим названием. Выпуски не всегда заключали в себе «по одному очерку». Так, например, очерк самого А. П. Башуцкого «Водовоз» занял 4 первых выпуска. Всего вышло 14 выпусков, в них напечатано 7 очерков, после чего издание «Наших» прекратилось по цензурным причинам. Поэтому не было ни «первого», ни «второго» сборников, как и «томов». То, что комментаторы называют предисловием к первому сборнику или к первому выпуску, представляет собою также весьма своеобразную часть издания. Для ясности здесь нужно хотя бы кратко сказать, как было задумано и осуществлялось издание Башуцкого.

В 1841 г. А. П. Башуцкий, писатель, журналист и видный чиновник, тяготевший в своей писательской практике к очерковости¹⁷, решил издать серию очерков под упоминавшимся уже общим названием «Наши, списанные с природы русскими». Издание было задумано в известной мере по образцу французского очеркового альманаха «*Les français peints par eux mêmes*»¹⁸ (1840—1842), пользовавшегося огромным успехом у современников. Изданию «Наших» предшествовало несколько объявлений, помещенных в «Отечественных записках», после чего вышел своего рода «проспект» для подписчиков. Этот «проспект» издавался как «пробный листок», который служил и объявлением об условиях подписки на все издание, и образцом бумаги, шрифтов, художественно-иллюстративного оформления «Наших». На двух листах большого формата, воспроизводивших формат будущих выпусков-тетрадей, размещались образцы гравюр на дереве, которыми должно было щедро украшаться издание.

Когда появился первый выпуск, этот «пробный листок» был вновь в нем воспроизведен, поскольку подписка на «Наших» еще продолжалась. Вот в этом проспекте-объявлении с цензурным разрешением от 10 октября 1841 г. имелось такое «предупреждение», обращенное к подписчикам: «Приготовлены к изданию статьи: Водовоз, — Барышня, — Книго-

¹⁷ Об А. П. Башуцком (1801—1876) см.: И. И. Панаев. Литературные воспоминания. [Л.], 1950, стр. 122—124, 259—260; «Русский биографический словарь», т. II, СПб., 1900, стр. 619—622; Н. О. Лернер. «Кавказец». Незданный очерк. «Минувшие дни», 1928, № 4, стр. 18—19; А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе, стр. 115—122, 136—142; В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965, стр. 121—123.

¹⁸ «Французы в их собственном изображении».

продавец-издатель, — Армейский офицер, — Гробовой мастер, — Сплетницы, — Кавказец, — Неизвестный...»¹⁹ и т. д., всего 22 названия. Здесь действительно имена авторов, в том числе и Лермонтова, названы не были (кроме Лермонтова, в издании предполагалось участие В. Даля, И. Панаева, Г. Квитка-Оснотьяненко и др.).

Кроме того, на обложках первого и некоторых последующих выпусков «Наших» помещались «Объявления и объяснения по поводу сего издания». Так, в объявлении к первому выпуску говорилось о целях и характере задуманного сборника в целом: «Наши имеют двойное назначение: литературное и художественное... Литературная часть должна представить возможно верные очерки — наших, т. е. русских, природных и заемных, но уже усвоенных, прочно укоренившихся нравов, привычек, причуд, странностей, в них должны выразиться мы с нашим общественным устройством, с нашим бытом, характером, с нашей физиономией, с нашими качествами и недостатками. Оригиналы берутся везде. На каждой очерке сосредоточивается все отличительное, составляющее атрибуты касты или специальности, к которой он принадлежит. <...> Будущему читателю эта книга должна доставить материалы не поддельные, а настоящие, по природе их, качествам и обделке, — материалы, из которых он бы мог сам для себя воздвигнуть снова наше общественное здание»²⁰.

Широко задуманное издание Башуцкого просуществовало недолго. В 1842 г. оно уже прекратилось. Современники связывали этот факт с цензурными гонениями, которые не замедлили обрушиться на демократическое в целом начинание Башуцкого. А. В. Никитенко, бывший тогда одним из цензоров, в дневниковой записи от 22 января 1842 г. помечал: «Новая тревога в цензуре. А. П. Башуцкий издает тетрадами книгу «Наши», где помещаются разные отдельные статьи. Одна из них, «Водовоз», наделала много шума. Действительно, демократическое направление ее не подлежит сомнению. В ней, между прочим, сказано, что народ наш терпит притеснения и добродетель его состоит в том, что он не шевелится. Государь очень недоволен»²¹.

¹⁹ «Наши, списанные с натуры русскими». Изд. А. Я. Исакова. СПб., 1841, [стр. III].

²⁰ Там же.

²¹ А. В. Никитенко. Дневник, т. I, Л., 1955, стр. 244.

Подробности истории с очерком Башуцкого «Водовоз» содержатся в воспоминаниях другого хорошо осведомленного лица, близкого к придворным кругам, барона М. А. Корфа: «В числе начавших появляться у нас с сороковых годов иллюстрированных, или, как их тогда называли, роскошных (разрядка автора — Б. У.) изданий, одно из первых мест... занял сборник под заглавием: «Наши», начатый в подражание «*Les français peints par eux mêmes*» служившим в то время помощником статс-секретаря в Государственном совете Башуцким. <...> В первых выпусках помещена была статья «Водовоз», в которой верными и живыми, но именно оттого и очень резкими красками описывалась труженическая, каторжная и сопряженная со всевозможными лишениями и бедствиями жизнь этого класса людей. Эта статья... возбудила против себя большое неудовольствие государя. Граф Бенкендорф, призвав Башуцкого, объявил ему, что государь, хотя и любит и уважает его талант, но велел сделать ему строгое замечание за упомянутую статью, изображающую такими мрачными красками бедственное положение нижних слоев народа, в такую эпоху, когда умы и без того расположены к волнению»²².

В связи с этим обретает особую достоверность надпись, сделанная Н. А. Долгоруковым на его списке «Кавказца» Лермонтова: «Список с статьи собственноручной покойного М. Лермонтова, предназначенной им для напечатания в «Наших» и не пропущенной цензурой»²³. Если серьезные осложнения вызвал «Водовоз» Башуцкого, то «Кавказец», особенно после внушений, сделанных свыше и Башуцкому и цензурному комитету, никак не мог быть пропущен цензурой, поскольку в нем некоторые стороны военного быта изображались в тонах, совершенно неприемлемых для цензуры.

В связи со списком Н. А. Долгорукова с рукописи «Кавказца» встает другой вопрос: насколько бесспорно приписывание его авторства Лермонтову. Ведь уже первый публикатор очерка Н. О. Лернер отмечал, что в «предисловии» к «Нашим» при перечислении очерков, приготовленных к напечатанию, среди которых упоминается и «Кавказец», «имена их авторов не названы»²⁴. Главным свидетельством автор-

²² Из записок барона М. А. Корфа. «Русская старина», 1899, № 10, стр. 30—31.

²³ ГПБ, ф. 429, Собрание рукописей М. Ю. Лермонтова, № 57, л. 1.

²⁴ «Минувшие дни», 1928, № 4, стр. 20.

ства Лермонтова остается надпись Н. А. Долгорукова на списке «Кавказца». Н. О. Лернер приводил ряд интересных подробностей из жизни Н. А. Долгорукова (1811—1873), свидетельствующих о том, что он мог быть знаком с Лермонтовым и встречаться с ним у общих знакомых. Так, родственник Н. А. Долгорукова, князь Р. А. Долгоруков, «служил вместе с поэтом в лейб-гусарском полку»²⁵. Сам Н. А. Долгоруков находился на службе в канцелярии Государственного совета, где в 30—40-х годах с ним служили В. А. Соллогуб, как известно, близко общавшийся с Лермонтовым, и А. П. Башуцкий, от которого Н. А. Долгоруков мог получить автограф лермонтовского очерка²⁶.

В пользу лермонтовского авторства многое говорит, безусловно, и в самом очерке: в особенностях его содержания, образов, слога и пр. И тем не менее сомнения возможны. Однако в тех же «Наших» есть одна ускользнувшая от внимания исследователей «деталь», помогающая получить бесспорное и окончательное решение вопроса об атрибуции очерка «Кавказец». Я уже говорил, что отдельные выпуски «Наших» помимо титульных листов снабжались особыми обложками, на которых помещались объявления. Эти обложки из серой грубой бумаги, отличавшейся от высококачественной бумаги самих выпусков, впоследствии, когда отдельные выпуски переплетались в книгу, уничтожались, как не представлявшие «художественной» ценности — и по сугубо деловому содержанию, и по оформлению. Сборники «Наши, списанные с натуры русскими» в настоящее время большая библиографическая редкость. Сохранились считанные экземпляры. И в большинстве из них обложки отсутствуют совершенно. Большой знаток редкой книги, и альманахов в частности, Н. Смирнов-Сокольский, описывая «Наших», отмечал: «На внутренних страницах обложек выпусков 1—3—4 помещены «Объявления и объяснения по поводу сего издания», написанные, очевидно, А. П. Башуцким»²⁷.

²⁵ Там же, стр. 18.

²⁶ Там же. Следует отметить, что Э. Э. Найдич в качестве обладателя списка с рукописи «Кавказца» называет иного князя Н. А. Долгорукова (1833—1873), врача, библиофила, музыканта, художника. Однако при этом он никак не оспаривает мнения Н. О. Лернера. См.: Э. Найдич. Утраченные рукописи Лермонтова (письмо Н. А. Долгорукова к А. А. Краевскому), ЛН, т. 58, 1952, стр. 480—482.

²⁷ Ник. Смирнов-Сокольский. Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв. М., 1965, стр. 210.

Оказывается, была такая обложка и в VI выпуске. Этот экземпляр «Наших» мне удалось обнаружить в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. На обертке VI выпуска, где напечатано начало очерка «Армейский офицер» кн. Львова, имелось следующее объявление: «Приготавливаются к изданию: Уральский казак, В. И. Даля; — Гробовой мастер, А. Башуцкого; — Кавказец, покойного Лермонтова; — Дальний родственник, Гребенки; — и многие другие, сверх поименованных в объявлении, приложенном к первому выпуску»²⁸.

Таким образом, мы располагаем абсолютно бесспорным свидетельством принадлежности очерка «Кавказец» Лермонтову.

Остается пока не до конца проясненным вопрос о датировке «Кавказца». И хотя здесь по-прежнему нет еще исчерпывающих данных, думается, можно с достаточной основательностью датировать очерк февралем — началом апреля 1841 г.

Тесная связь возникновения замысла и написания очерка с изданием Башуцкого не подлежит сомнению. Судя по всему, идея создания «Наших» появилась у Башуцкого в самом начале 1841 г. Эта идея получила активную поддержку «Отечественных записок», и прежде всего Краевского и Белинского, а также ряда писателей, группировавшихся вокруг журнала: В. Одоевского, Соллогуба, Даля, Гребенки и др. Уже в апреле 1841 г. в «Отечественных записках» было помещено первое извещение о предполагавшемся издании Башуцкого²⁹. Лермонтов, прибывший в начале февраля в Петербург с Кавказа в двухмесячный отпуск, находился в средоточии литературных интересов «Отечественных записок». Возможно, не только Башуцкий, но в какой-то мере Краевский и Белинский постарались привлечь Лермонтова к участию в «Наших», в результате чего у поэта и родился замысел «Кавказца». О том, насколько заинтересованно отнесся Белинский к «Нашим», говорит хотя бы то обстоятельство, что он не пропустил ни одного из 14 выпусков сборника, выходящих с декабря 1841 г. по декабрь 1842 г., без того, что-

²⁸ «Наши, списанные с натуры русскими», вып. VI. Армейский офицер. Изд. Я. А. Исакова. СПб., 1841 (оборотная сторона обложки VI выпуска, следующая за стр. 49, без пагинации).

²⁹ См.: «Отечественные записки», 1841, т. XV, № 4, отд. VI, стр. 68—70. Ср.: «Отечественные записки», 1841, т. XVI, № 6, отд. VI, стр. 54—55.

бы не откликнуться на них в своем журнале (см.: V, 602; VI, 67, 234—235, 340—342, 496—497, 552—560).

Уезжая в середине апреля 1841 г. на Кавказ, Лермонтов, видимо, оставил рукопись «Кавказца» Башуцкому, который упомянул о нем в числе первых произведений, подготовленных для «Наших», сначала без указания имени автора, а потом, как говорилось, «расшифровав» его полностью.

Однако было бы неверным рассматривать появление в творчестве Лермонтова «Кавказца» как нечто случайное. Жанр физиологического очерка имеет свои глубокие истоки не только в русском и мировом литературном процессе, но и в творчестве самого Лермонтова. Становление и широкое бытование в 20—30-е годы XIX в. во французской, английской, а затем и русской литературе жанра литературных «физиологий» явилось важным этапом в развитии реализма, углублением его социальных основ, проникновением в самые разнообразные пласты и слои общества, в «механизм» человеческих отношений. Большое воздействие на формирование разновидностей жанра физиологического очерка оказали успехи естественных наук. Во многом эти очерки выросли из стремления сблизить художественное исследование жизни с исследованием естественнонаучным, объективным. В этом сближении искусства с наукой было немало незрелого, наивного, как и в отождествлении жизни общества с развитием естественно-природного организма, человеческих типов с видами животных. Однако стремление разобраться прежде всего в детерминированных какими-то естественными законами, а не являющихся прихотью случая человеческих типах объективно подводило писателей к постижению глубоких социальных закономерностей жизни.

Бальзак, уделивший много сил и времени культивированию жанра физиологического очерка, писал: «Общество создает из человека такое же количество различных людей, сколько разновидностей содержится в зоологии — в зависимости от среды, в пределах которой развивается его деятельность. Различие между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, коммерсантом... так же значительно... как то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворона, акулу, тюленя, овцу и т. д.»³⁰.

³⁰ О. Бальзак. Соч. в 15 томах, т. 1, М., 1951, стр. 2—3.

Большое воздействие на жанр физиологического очерка, приемы его характеристик и описаний при изображении «человеческих особей», их различных типов сыграли книги Лафатера «Искусство познания людей посредством физиономистики» и Галля «Анатомия и физиология характера», появившиеся в 1-й четверти XIX в.³¹

Среди многочисленных «зачинателей» жанра физиологического очерка в русской литературе 30—40-х годов XIX в. почетное место по праву отводится Пушкину, Гоголю, Лермонтову³². Однако при этом иногда лермонтовский «Кавказец» рассматривается несколько изолированно от других произведений поэта, что укрепляет распространённое мнение о его «особности» в творческом наследии Лермонтова. Возможно, это происходит потому, что небольшой лермонтовский очерк, так полно воплотивший в себе существенные жанровые признаки физиологического очерка, теснит собою все другие, менее законченные и последовательные проявления «физиологичности» в творчестве поэта.

Именно с таким подходом мы сталкиваемся в книге А. Г. Цейтлина. «В разработке жанра физиологического очерка, — писал он, — наряду с Пушкиным и Гоголем немалая заслуга принадлежит Лермонтову. Правда, из произведений, опубликованных при его жизни, одна только «Казначейша» могла бы представлять известный интерес для избранной нами темы. В этой шутильной поэме живо охарактеризовано общество русской провинции, атмосфера званых вечеров, сытных обедов и азартных игр. В прозе Лермонтов или вовсе не дает нам чисто бытовых зарисовок, или же ограничивается лаконичными замечаниями. Тем более значительным является

³¹ Интересно отметить, что Лермонтов проявил особый интерес к этим книгам именно в период, когда он скорее всего работал над очерком «Кавказец». Во второй половине февраля 1841 г. в письме к своему приятелю А. И. Бибикову, находившемуся в это время на Кавказе, Лермонтов сообщал: «Покупаю для общего нашего обихода Лафатера и Галля и множество других книг» (VI, 458). В 1841 г. во Франции только что появилось новое издание книги Лафатера под характерным названием: «Лафатер. Физиономистика, или Искусство распознавать людей по чертам их лица, их сходству с различными животными и т. д.»

³² Истоки, формирование и развитие жанра физиологического очерка в России, кроме указанного выше исследования А. Г. Цейтлина о русском физиологическом очерке, обстоятельно рассмотрены в книге: В. И. Кулешов. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965.

факт прямого обращения Лермонтова к физиологическому очерку — написания им «Кавказца»³³.

Ученый прав только отчасти. Действительно, многое из написанного Лермонтовым и содержащее элементы «физиологий» при его жизни не было опубликовано и поэтому не могло оказать воздействия на литературный процесс. Но, во-первых, рассмотрение этих неопубликованных произведений не менее важно для уяснения степени органичности в творчестве писателя его замечательного очерка, предназначавшегося к печати; во-вторых, и из числа опубликованных при жизни поэта вещей есть представляющие «известный интерес для избранной нами темы», т. е. для формирования жанра «физиологии» в русской литературе. Кратко скажу о тех и других.

У Лермонтова, кроме «Кавказца», есть еще одно произведение, представляющее собою по существу ранний образец физиологического очерка. Оно было написано поэтом в 1834 г. и для печати не предназначалось. Я имею в виду «Панораму Москвы». В этом очерке, давно заслуживающем перевода из разряда «приложений» в корпус собственно художественных произведений поэта, дано чисто лермонтовское по сжатости, точности и глубине описание Москвы в ее географических, исторических, социальных приметах как сложного и целостного явления. В очерке немало еще от романтической поэтики. В то же время в нем проявилась острая наблюдательность художника, проницательность историка и социолога. Поэт метко схватывает характерные для города контрасты и противоречия, присущее ему соединение европейского и азиатского, исторического и современного, старого и нового, роскоши и нищеты.

Описывая знаменитую Сухареву башню и ее окрестности с «боярскими домами», поэт замечает: «Ее мрачная физиономия, ее гигантские размеры, ее решительные формы, все хранит отпечаток другого века, отпечаток той грозной власти, которой ничто не могло противиться».

Ближе к центру города здания принимают вид более стройный, более европейский; проглядывают богатые колоннады, широкие дворы, обнесенные чугунными решетками... Еще ближе, на широкой площади, возвышается Петровский театр, произведение новейшего искусства...» (VI, 370).

³³ А. Г. Цейтлин. Становление реализма в русской литературе, стр. 26—27.

После живописного и вместе с тем точного, лаконичного описания храма Василия Блаженного, этого чуда русского национального зодчества, писатель продолжает: «Его мрачная наружность наводит на душу какое-то уныние; кажется, видишь перед собою Иоанна Грозного, — но таковым, каков он был в последние годы своей жизни». И тут же следует резкий переход к сегодняшнему дню во всей его пестроте: «И что же! — рядом с этим великолепным, упрямым зданием, прямо против его дверей, кипит грязная толпа, блещут ряды лавок, кричат разносчики, суетятся булешники у пьедестала монумента, воздвигнутого Минину; гремят модные кареты, лепечут модные барыни... все так шумно, живо, неспокойно!..» (VI, 371).

Не будет излишним провести такую любопытную параллель. В 1834 г. А. П. Башуцкий, с которым поэту через семь лет суждено будет сблизиться на «почве» физиологического очерка, издал «Панораму Санкт-Петербурга». В отличие от лермонтовской «Панорамы Москвы», это было громоздкое сочинение в нескольких частях. А. Г. Цейтлин склонен видеть в нем элементы будущих физиологий. «Составленная наполовину из небеллетристического материала, — писал ученый, — (география, история, статистика и пр.), «Панорама Петербурга» в какой-то степени изображала и «нравственную физиономию города». Башуцкий стремился раскрыть в жизни Петербурга черты, типичные для большого города»³⁴.

Нетрудно заметить, что примерно те же задачи ставил перед собою и Лермонтов. Что же касается соотношения объемов этих двух «панорам» и их достоинств, то оно и тут было примерно таким же, как и через семь лет: лермонтовский «Кавказец» значительно короче не только очерков, помещенных в «Наших» (он не занимает и 4 страничек; «Водовоз» Башуцкого печатался в 4 выпусках), но и всех русских физиологических очерков.

Конечно, подлинно физиологическим очерком не была ни «Панорама Санкт-Петербурга», ни «Панорама Москвы»; но обе они стоят у его истоков. Как я уже сказал, в очерке Лермонтова еще сильны романтические нотки, хотя они и не являются уже здесь единственными и основными. Реалистическую основу элементы «физиологий» впервые обрели у Лермонтова в «Княгине Лиговской». А. Г. Цейтлин на них не

³⁴ Там же, стр. 137.

останавливается, вероятно, потому, что роман ни закончен, ни опубликован при жизни поэта не был. Но ведь и «Кавказец» был опубликован долгое время спустя после смерти Лермонтова, гораздо позже «Княгини Лиговской»!

Не буду останавливаться на романе Лермонтова специально, поскольку элементы физиологического очерка в нем неоднократно служили предметом внимания исследователей. Содержательный вывод из конкретных наблюдений этого плана сделала Е. Михайлова: «Тенденция к объективному, точному, почти естественнонаучному познанию общественной среды проявляется в «Княгине Лиговской» в своеобразных обобщенных описаниях типических особенностей этой среды с их категориями и разрядами, а также обобщенных очерках типических жизненных карьер той или иной их разнородности и, наконец, в виде беглых зарисовок некоторых типических жизненных ситуаций. Это — своего рода «физиологические очерки» в миниатюре...»³⁵.

Немало можно было бы сказать о близости к физиологическому очерку многих мест в поэме «Сашка», в стихотворении «Валерик»³⁶ и других произведениях Лермонтова. Однако в целях самоограничения остановлюсь на главном из опубликованных творений Лермонтова — на «Герое нашего времени». В образной и композиционно-жанровой структуре вершинного романа Лермонтова очерковость по сравнению с «Княгиней Лиговской» не только не исчезает и не уменьшается, как порою склонны думать отдельные исследователи, а напротив, приобретает пораздо большее значение. Разница в том, что теперь очерковые тенденции уходят вглубь, приобретают подлинную самобытность и зрелость, необыкновенно естественно вплетаясь в художественную ткань романа.

В «Герое нашего времени» происходит оригинальнейшее соединение физиологического очерка с индивидуально-психологической характеристикой. Этот чисто лермонтовский сплав особенно ярко проявляется в портретах романа. Даже в знаменитом психологизированном портрете Печорина ощутимо сказываются приемы физиологического очерка, проявляющиеся в подчеркнутую объективной, почти «естественнонаучной» манере характеристики этого любопытного человеческого «экземпляра». Автор подробно говорит о признаках, «изобличающих» в Печорине «привычки порядочного чело-

³⁵ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 161.

³⁶ О последнем в указанном аспекте см.: Б. Эйхенбаум. Статьи о Лермонтове, стр. 348.

века», его аристократизм, о его «породе», сознательно усиливая «физиологичность» этих наблюдений сравнением породы в человеке с породой в лошадях (автор не преминул сделать то же в портрете «ундины»). Присущие очерку «общегрупповые» характеристики, так сказать, социально-биологического порядка объединяются с углубленными психологическими наблюдениями, вскрывающими индивидуальную сложность и противоречивость личности Печорина.

Еще больше «физиологичности» в портретах второстепенных персонажей. Как правило, развернутая портретная характеристика такому персонажу дается перед введением его в действие, при первом же представлении читателю. Сначала рисуется внешний облик героя с обычной для «физиолога» подробностью и дотошностью, попутно делаются комментарии социально-психологического характера. Затем рассказываются один-два эпизода, в которых комментируемые черты проявляются особенно выпукло. И только после этого персонаж включается в сюжет.

Оставим на какое-то время роман и обратимся непосредственно к «Кавказцу». Посмотрим, какова в нем основная тональность и манера описаний, характеристик. «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское, — поворится в начале очерка... — Ему большею частью от 30 до 45 лет, лицо у него загорелое и немного рябоватое; если он не штабс-капитан, то уж верно майор...» А вот отрывок из середины: «Он равно в жар и в холод носит под сюртуком ахалук на вате, и на голове баранью шапку; у него сильное предубеждение против шинели в пользу бурки; бурка его того, он в нее драпируется; дождь ли льет за воротник, ветер ли раздувает — ничего! бурка, прославленная Пушкиным, Марлинским и портретом Ермолова, не сходит с его плеча, он спит на ней и покрывает ею лошадь» и т. д. (VI, 348—350). Здесь Лермонтова интересует прежде всего социально-характерное, позволяющее раскрыть социальную сущность жизненного типа. «Он» — это не конкретная личность, а тип подобных людей. Конкретные детали направлены не на воссоздание портрета отдельного характера, а на раскрытие существенных примет представителя определенного социального разряда людей, определенного человеческого «вида».

А теперь посмотрим на другое описание, которое вполне могло быть самостоятельным физиологическим очерком и называться, предположим, «Юнкер на Кавказе». «Он только год в службе, носит по особенному роду франтовства толстую

солдатскую шинель. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать 25 лет, хотя ему едва ли 21 год... Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы... Производить эффект — их наслаждение» и т. д. (VI, 262—263).

Сходство в приемах характеристики с «Кавказцем» почти полное. Разница только в том, что «кавказец» так и остается безмянным неиндивидуализированным существом, «кавказцем» вообще, а юнкер наделяется именем, а с ним и индивидуальными свойствами, которые будут развернуты уже не в портрете Грушницкого, а в дальнейшем непосредственном действии.

Такой же «физиологизированный» портрет мы находим в описании Вернера. «Он скептик и материалист, как все медики» и т. д. (VI, 218). Изъятая из романа эта портретная характеристика вполне могла бы фигурировать в издании А. П. Башуцкого «Наши, списанные с натуры русскими» как «физиология» типа русского интеллигента-разночинца, представителя раннего материализма и своеобразного скептического гуманизма. В сущности и портрет Булича, несмотря на его романтичность, строится по той же схеме: наружные признаки, по которым он относится к разряду существ «особенных», комментарий психологического порядка, небольшой характерный эпизод, и только после этого он включается в сюжетную канву новеллы.

В подобных очерках-портретах персонажи получают законченную, тщательно мотивированную характеристику как определенные социально-психологические типы и их разновидности. После такой объективно-очерковой экспозиции их образы, в каких бы исключительных ситуациях они потом ни раскрывались, воспринимаются как жизненно достоверные характеры, хотя мы и не знаем почти обстоятельств, их сформировавших.

Не буду пока говорить об элементах физиологического очерка в «Штоссе»; о нем речь впереди. Уже из сказанного видно, что эти элементы достаточно сильны не только в «Тамбовской казначейше», как утверждал исследователь русского физиологического очерка, но и в еще большей мере в других произведениях Лермонтова — как ранних, так и особенно поздних. «Кавказец» — их глубоко закономерный итог.

Многие исследователи отмечали тесную связь образа «на-

стоящего кавказца» из очерка Лермонтова с образом Максима Максимыча. Однако эта связь понимается и толкуется ими подчас весьма неодинаково. Так, Н. О. Лернер писал: «Особенно близок Кавказец к любимцу автора, Максиму Максимычу»³⁷. Различие между этими типами ученый видел главным образом в неодинаковой жанровой их «обработке»³⁸.

Б. М. Эйхенбаум полагал, что в очерке Лермонтова «завершается рисовка того типа «старого кавказца», которая была начата в «Герое нашего времени»; по его мнению, в «Кавказце» писатель «окончательно отступает от романтических традиций описания Кавказа и изображения русских «героев»³⁹.

Е. Н. Михайлова утверждала, что в «Герое нашего времени» писатель «не мог очертить с достаточной полнотой весь круг жизни Максима Максимыча», он сделал это позже, в своем очерке. Вместе с тем исследовательница считала, что и Максим Максимыч и безымянный герой лермонтовского очерка «остаются верны своему органическому стихийному приятию жизни как она есть и безропотно подчиняются жизненному жребию»⁴⁰.

И. Л. Андроников, сравнивая интересующие нас образы, приходит к следующему выводу: «Максим Максимыч и кавказец из очерка — офицеры ермоловской школы. Вот кто был в глазах Лермонтова настоящим кавказцем»⁴¹.

Против этих сближений решительно выступила Э. Г. Герштейн. «Большинство исследователей, — отмечает она, — рассматривают «Кавказца» как развитие образа Максима Максимыча. Некоторые прямо утверждают, что в очерке Лермонтов выразил то, что осталось недосказанным в романе. Нам представляется это недоразумением: «Герой нашего времени» — художественно целое произведение, в котором сказано автором все, что нужно. «Кавказец» — очерк, то есть произведение жанра, преследующего совсем другие задачи»⁴². Само по себе это суждение не вызывает возражений, поскольку оно нацеливает на выяснение специфических жанровых и иных художественных заданий, которые

³⁷ «Минувшие дни», 1928, № 4, стр. 21.

³⁸ Там же, стр. 17.

³⁹ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. V, «Academia», 1937, стр. 492.

⁴⁰ Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 281.

⁴¹ Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 483.

⁴² Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 358—359.

ставил перед собой Лермонтов, создавая в очерке тип «настоящего кавказца». Вызывает несогласие с Э. Герштейн ее конкретный анализ этого типа, конечные выводы из него.

Полемизируя с трактовкой образа кавказца И. Л. Андрониковым, исследовательница утверждает, что в образе «настоящего кавказца» поэт дал не тип русского офицера-служачки, выносящего на себе основные тяготы жестокой и подчас бессмысленной войны, человека простого, бесхитростного, глубоко одинокого и т. д., а запечатлел в нем якобы иронический портрет существа «полурусского, полуазиатского», ставшего жертвой увлечения ложной кавказской романтикой. «Показывая недоумение, растерянность и разочарование рядового офицера, — заключает она, — Лермонтов вместе с тем развенчивает романтику Кавказа»⁴³. Исходя из чисто внешних сопоставлений, исследовательница в конце концов сближает тип «настоящего кавказца» с убийцей поэта Н. Мартиновым...⁴⁴

Приходится признать, что несравненно более правы те лермонтоведы, которые склонны в той или иной мере сближать тип «настоящего кавказца» с образом Максима Максимыча. Однако здесь следует сделать необходимые уточнения. Помимо особых жанровых заданий, помимо сжатого очерчивания в «Кавказце» «полного круга жизни» человека, во многом подобного Максиму Максимычу, Лермонтов в своем очерке преследовал, очевидно, и другие существенные цели. При всем сходстве с Максимом Максимычем «настоящий кавказец» принципиально иной жизненный тип.

Весьма близко стоящий, как и Максим Максимыч, к демократическим низам общества, к народу, «настоящий кавказец» знаменует собою новую ступень в развитии стихийно-патриархального сознания, близкого в своих основах к народному. Если Максим Максимыч действительно остается верным «органическому приятию жизни», безропотному подчинению существующей действительности, то «настоящий кавказец» обнаруживает в своем развитии иные тенденции. В нем зреет чувство неудовлетворенности своей жизнью, молчаливого, но все более крепнувшего протеста против уготованного ему судьбою жизненного жребия.

Последовательное изображение разных периодов в жизни «кавказца» дается не ради самоцельной полноты его «жиз-

⁴³ Там же, стр. 357.

⁴⁴ Там же, стр. 362, 399—400.

ненного круга», а как естественно-жизненное обоснование эволюции самосознания этого простого человека. Кадетский корпус, чтение Марлинского, романтическая страсть к Кавказу, куда он был отправлен по окончании корпуса «на казенный счет с большими надеждами и маленьким чемоданом» (VI, 348), первые опыты военной жизни на Кавказе, походный быт, проза войны с ее бесчеловечной непарадной изнанкой — все это вехи в развитии не просто «биографии» героя, а его самосознания, дающегося, в отличие от большинства физиологических очерков, в напряженной внутренней динамике. В этом прежде всего и заключается «лермонтовский элемент» очерка.

Изменение сознания героя не сводится к замене романтически восторженного отношения к действительности умудренно трезвым ее восприятием. Писатель тонко, без нажима передает постепенное нарастание в нем чувства неудовлетворенности окружающей жизнью и отводимой ему в ней ролью. «Между тем хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут. Он стал мрачен, молчалив...» (VI, 349). Этот молчаливый протест, как мы помним, перерастет в конце концов в протест иного, более «действенного» порядка: «Но годы бегут, кавказцу уже 40 лет, ему хочется домой, и если он не ранен, то поступает иногда таким образом: во время перестрелки кладет голову за камень, а ноги выставляет на пенсию...» (VI, 350). Конечно, это еще весьма пассивная форма протеста, но она уже свидетельствовала о необратимых процессах, происходивших в людях традиционного, «роевого» сознания, что для поэта было чрезвычайно важно. «Настоящий кавказец, — обоснованно утверждают новейшие исследователи «Кавказца», — насколько было возможно, отстранился от официальной политики, от мерзости николаевщины, чтобы сохранить моральную чистоту души, человеческое достоинство. И в этом сказался его русский характер, определяемый социально-историческими факторами. Но в этом же проявилась и его слабость»⁴⁵.

Определяя место «Кавказца» в творческой эволюции писателя, некоторые исследователи склонны рассматривать его чуть ли не как высшую ступень в развитии лермонтовского реализма⁴⁶. Нужно иметь в виду, что Лермонтов дей-

⁴⁵ Б. С. Виноградов и В. Б. Виноградов. «Кавказец» М. Ю. Лермонтова, стр. 70.

⁴⁶ Так, Е. Михайлова писала: «Кавказец» — последняя ступень в реалистическом воплощении Лермонтовым кавказской темы. Простота

ствительно продвигается здесь «вперед» — по пути дальнейшей демократизации изображения, углубления и заострения его социальной конкретности. И в этом смысле многое «находит». Но при всем том, он что-то и «теряет», ограничив себя рамками «физиологического» исследования «усредненного» социально-профессионального типа, лишенного не только конкретного имени, но и определенно выраженной человеческой индивидуальности. Лермонтов в стремлении к постижению современной действительности последовательно испытывает самые различные художественные «инструменты» ее познания и отображения, в том числе жанровые разновидности лирики, поэмы, драмы, повести, романа, новеллы, очерка... И всюду он выступает как смелый экспериментатор, «разрушающий» и «обновляющий» жанры, методы и стили, меньше всего склонный подчиняться заданным образцам и формам.

Не составляет большого труда обнаружить в «Кавказце» специфические жанровые приметы физиологического очерка: описательность, отсутствие сюжетно организованной системы событий, особое внимание к социальной, «типовой» стороне изображаемого жизненного явления, его неиндивидуализированность, художественно-публицистическую, подчеркнута исследовательскую направленность изображения, объективный «естественнонаучный» характер подхода к отображаемому, особый «деловито-прозаический» тон повествования и т. д. Все эти качества проявляются буквально чуть ли не в первых строчках очерка: «Во-первых, что такое именно кавказец и какие бывают кавказцы? Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское» и т. д. (VI, 348). Для физиологического очерка нередко свойственно слегка ироническое, окрашенное легким юмором отношение к изображаемым человеческим «особям» и «видам», и это качество великолепно использовано Лермонтовым в «Кавказце». Если образ Максима Максимыча — глубоко индивидуализированный характер, полифункциональный художественный тип, то герой «Кавказца» — тип художественно-публицистический, тяготеющий к социально-профессиональной стереотипности; «настоящий кавказец» — не типический характер, а характерный тип, предельно обобщенный социальный тип кавказского армейского офицера, близкого к солдатской массе. В нем на первом

стиля здесь достигает своего предела» и т. д. (Е. Михайлова. Проза Лермонтова, стр. 288).

плане не неповторимая индивидуальность, не личностно-родовая значимость, а социально-видовая, функционально-«ролевая» характерность.

В этих своих особенностях «Кавказец» Лермонтова превосходил физиологические очерки В. Даля, И. Панаева, Д. Григоровича, Я. Буткова и др. Если учесть многообразные проявления «физиологичности» в творчестве Лермонтова и помимо «Кавказца», становится особенно несомненной роль Лермонтова как одного из предшественников, наряду с Пушкиным и Гоголем, «натуральной школы» 40-х годов.

Однако «Кавказец», являясь своего рода эталоном физиологического очерка, представляет собою органичайший элемент лермонтовской художественной системы. Перейдя от отдельных физиологических зарисовок и вкраплений в предшествующих произведениях непосредственно к жанру физиологического очерка, Лермонтов, почувствовав предел его возможностей, как бы изнутри «взрывает» эту ограниченность, раздвигает его жанровые рамки. В «Кавказце» для него важно не только очертить социальный и профессионально-бытовой тип в его «видовой» устойчивости стереотипа, но и вскрыть его внутреннюю противоречивость, текучесть, чреватость потенциальными возможностями, не получающими своей полной реализации. Не до конца осознанная, но глубокая внутренняя неудовлетворенность «кавказца» своей судьбой, окружающей его действительностью, обманувшей все его надежды, наполнила этот образ более значительным и широким нравственно-психологическим и социально-историческим содержанием, чем это было обычно в физиологических очерках.

Образ «настоящего кавказца» родственен по своему глубоко внутреннему потенциальному содержанию не только Максиму Максимычу, но в известной мере и его антиподу Печорину. Об этом говорит перекличка отдельных моментов и ситуаций в жизни Печорина и «кавказца». В молодости «кавказец» полон надежд и мечтаний. Он влюбляется, «как следует, в казачку», мечтает, «как следует в молодости, о битвах...». Но «промелькнуло пять, шесть лет; все одно и то же...». И повествователь характеризует новое отношение героя к жизни одним словом: «Скучно!» Мечты разлетаются одна за другой. «Казачки его не прельщают, он одно время мечтал о пленной черкешенке, но теперь забыл и эту почти несбыточную мечту» (VI, 348—349).

Вспомним исповедь Печорина Максиму Максимычу о сво-

ей «первой молодости», о том, как он «пустился.. в большой свет», «влюблялся в светских красавиц», о том, как скоро они, как и другие эфемерные радости жизни, перестали его «прельщать». И в итоге Печорину тоже «стало скучно». И от этой скуки не спасает его романтика Кавказа, кавказских войн. Печорин не только мечтал, как «кавказец», о «пленной черкешенке» — была черкешенка, была любовь; но, как оказалось, «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» (VI, 231—232). Прошло «пять, шесть лет», и Печорин вновь встретился с Максимом Максимычем. Позади кавказская служба, снова Петербург. На жадные расспросы Максима Максимыча о его житье-бытье Печорин отвечает одним словом: «Скучал!» (VI, 245). Он, как и герой «Кавказца», «стал мрачен, молчалив», чем привел в недоумение и расстройство бедного Максима Максимыча.

И Печорин, и «кавказец», каждый на своих ступенях общественной лестницы, проходят весьма схожий путь от мечтаний «первой молодости» к познанию неприкрашенной, гнетущей правды действительности. На вопрос Максима Максимыча о причинах разочарованности в жизни современной дворянской молодежи автор-повествователь в «Бэле» высказал глубокое замечание о том, что это разочарование, «начав с высших слоев общества, спустилось к низшим» (VI, 232). Максим Максимыч по своему добродушию полагает, что все эти недуги и несчастья «происходят от пьянства» (VI, 233). Герой стихотворения «Завещание», умирая, как жил, одиноким и обездоленным, произносит лишь одну осуждающую фразу: «...плохи наши лекаря» (II, 174). Но фраза эта необыкновенно существенна и многозначна. Очерком «Кавказец» Лермонтов расширял социальный диапазон своих художественных исследований, ставя тот же итоговый диагноз о неизлечимом недуге, охватывающем все более широкие слои самодержавно-крепостнической России. Как и в «Герое нашего времени», писатель не тешит себя надеждой найти всеисцеляющее, немедленно действующее лекарство от тяготеющего над всеми недуга; и здесь он как бы говорит: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает» (VI, 203). Главное, считал Лермонтов, осознать глубину и нетерпимость недуга, ненормальность примирения с ним.

Своим «Кавказцем» Лермонтов, оставаясь верным себе, продолжал бить тревогу, подавая сигнал общественного бедствия и всеобщего неблагополучия.

Однако последующие творческие искания поэта вряд ли были бы связаны с жанром физиологического очерка. В «Кавказце» он исчерпывающе использовал заложенные в этом жанре возможности. В дальнейшем наблюдается выход очеркового жанра за пределы чистых «физиологий» в сферу индивидуализированных характеров, в результате чего очерк перерастает в рассказ, повесть и роман. Эта тенденция наглядно проявилась в творчестве И. И. Панаева, Д. В. Григоровича, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева и многих других писателей 2-й половины XIX в. Эту же тенденцию мы видим и в поздней прозе Лермонтова, в его «ускоренном» творческом развитии, а если говорить конкретно — в движении его художественной мысли от «Кавказца» к «Штосс».

2. НЕЗАКОНЧЕННАЯ ПОВЕСТЬ «ШТОСС»

Прежде чем говорить об истории создания «Штосса» и позднейшем истолковании ее исследователями, сопоставлю сразу начало этой повести с содержанием «Кавказца». На первый взгляд, ничего общего обнаружить здесь невозможно — ни в отображаемой среде, ни в героях, ни в приемах и методах их изображения. Разве только необыкновенная простота, лаконичность и точность языка роднит начало повести с «Кавказцем». Да еще социальная острота и содержательность характеристик... Вот это начало:

«У графа В... был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема; в числе гостей мелькало несколько литераторов и ученых, две или три модные красавицы; несколько барышень и старушек и один гвардейский офицер. Около десятка доморожденных львов красовалось в дверях второй гостиной и у камина; всё шло своим чередом; было ни скучно, ни весело».

Типичная светская обстановка и атмосфера, неизмеримо далекая во всех отношениях от военных будней армейской жизни в «Кавказце». Но вот в описании этой размеренной, блестящей светской жизни мелькает что-то знакомое, напоминающее какие-то моменты из «Кавказца». В соседней с костинной комнате, на какие-то минуты опустевшей, остались двое.

«— Здравствуйте, мсье Лупин, — сказала Минская кому-то; я устала... скажите что-нибудь! — и она опустила

в широкое пате возле камина; тот, к кому она обращалась, сел против нее и ничего не ответил... холодное молчание Лугина показывало ясно, что он не принадлежал к числу ее обожателей.

— Скучно, — сказала Минская и снова зевнула: — вы видите, я с вами не церемонюсь! — прибавила она.

— И у меня сплин! — ... отвечал Лугин.

— Вам опять хочется в Италию? — сказала она после некоторого молчания. — Не правда ли?

Лугин в свою очередь не слышал вопроса...» (VI, 352—353).

«Скучно!» — этот крик души мы уже слышали в «Кавказце». А еще раньше — в «Герое нашего времени». В этом возгласе — отзвук всеобщей неудовлетворенности, отражение общественного недуга, переживаемого каждым по-своему. Лугин рассказывает Минской о своем гнетущем состоянии духа. «— Призовите доктора, — сказала она. — Доктора не помогут — это сплин!» — отвечает Лугин. И здесь невольно всплывают слова другого «кавказца» — «плохи наши лекаря».

Таким образом, в «Штоссе» с первых же страниц проявляется внутренняя связь не только с «Кавказцем», но и с другими наиболее «лермонтовскими» произведениями. Перекличка с «Кавказцем» становится особенно наглядной начиная со второй главы «Штосса», где появляются развернутые картины петербургских окраин, выдержанные в духе типичных «физиологий» будущей натуральной школы. Однако тут же в повествование врывается и противоположная натуральной школе стихия — изображение сверхъестественного и фантастического, которое, правда, может быть в какой-то мере объяснено расстроенным, перенапряженным воображением художника Лугина.

Повесть обрывается перед самой кульминацией. Судьбы героев остались до конца не проясненными, равно как и замысел, и идейно-художественная направленность всей повести. Мы мало знаем об истории ее создания. Единственным источником пока остаются воспоминания Е. П. Ростопчиной, где она рассказывает о чтении поэтом повести, вероятнее всего, у Карамзиных. Мне кажется, эти воспоминания дают возможность довольно точно определить время чтения повести, а следовательно, и ее создания. Вспоминая о последних месяцах, проведенных Лермонтовым в Петербурге в начале 1841 г., Е. П. Ростопчина рассказывала и о таком эпизоде:

«Однажды он объявил, что прочитает нам новый роман, под заглавием «Штосс»... Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были заперты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати; наконец Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, принесли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение; спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен.

Отпуск его приходил к концу, а бабушка не ехала. Стали просить об отсрочках, в которых сначала было отказано, а потом они были взяты штурмом, благодаря высокой протекции»⁴⁷.

Я намеренно несколько пространнее процитировал выдержку из воспоминаний Ростопчиной, чем это обычно делается. Выделенные разрядкой места дают, на мой взгляд, довольно точное представление о времени создания повести. Отпуск Лермонтову был разрешен 14 января 1841 г. сроком на два месяца по ходатайству бабушки поэта Е. А. Арсеньевой⁴⁸. Первоначально отъезд Лермонтова из Петербурга назначался на 9 марта, о чем говорил сам поэт в письме к А. И. Бибикову: «...9 марта отсюда уезжаю заслуживать себе на Кавказе отставку...» (VI, 458). Но 9 марта Лермонтов не уехал, поскольку «стали просить об отсрочках...», в результате поэт выехал из Петербурга только 14 апреля 1841 г.⁴⁹ Из слов Ростопчиной видно, что чтение «Штосса» состоялось незадолго до 9 марта, а сама повесть была начата им «только накануне» этого чтения, т. е. в конце февраля — начале марта 1841 г.

Иногда на основании слов Ростопчиной делают вывод о том, что вся повесть Лермонтова была не чем иным, как литературной «шуткой». Такой вывод из слов мемуаристики неправилен. Она говорит о «шутливом» обещании поэта прочесть за один вечер роман целиком, из которого оказались написанными всего около 20 страниц, о торжественных приготовлениях к долгому чтению, окончившемуся через «чет-

⁴⁷ «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 291.

⁴⁸ См.: В. А. Мануйлов. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова, стр. 145.

⁴⁹ Там же, стр. 155.

верть часа», а не о повести как «шутке». К тому же, и это главное, Лермонтов думал над продолжением повести и на Кавказе, о чем свидетельствуют наброски плана дальнейшего развития ее сюжета в записной книжке, подаренной ему В. Одоевским.

Вокруг «фантастической повести» Лермонтова «Штосс» в последние два десятилетия сложилось устойчивое, но тем не менее далекое от истины представление. Согласно этому представлению, «Штосс» — произведение последовательно реалистическое, антиромантическое, «разоблачающее» романтизм как тип жизненного поведения и как метод в искусстве. Впервые эта точка зрения была высказана Э. Э. Найдичем в 1947 г. С тех пор большинство исследователей в обоснование своей трактовки «Штосса» как реалистического и антиромантического произведения чаще всего ограничиваются ссылкой на работу Э. Э. Найдича. Э. Герштейн, например, она представляется настолько исчерпывающей, что по ее мнению, «нет нужды возвращаться к этому вопросу во всем его объеме»⁵⁰. Ссылаясь на Э. Найдича, Б. В. Нейман писал: «К приверженцам романтизма Лермонтов и обращался своей антиромантической повестью»⁵¹.

Конкретно речь идет о комментарии Э. Э. Найдича к повести «Штосс», содержащемся в одном из первых послевоенных изданий сочинений Лермонтова. Этот комментарий затем перепечатывался в большинстве изданий с небольшими изменениями в деталях. «Тема «Штосса», — писал исследователь, — разоблачение романтизма, оторванного от жизни, стремящегося к неясному, «неземному» идеалу и принимающего поэтому неестественные, болезненные формы. Эта тема была подготовлена творчеством Лермонтова 1838—1841 гг. и совпала с борьбой, развернутой Белинским и Герценом в 40-х годах»⁵². Справедливо выступая против механического отождествления «Штосса» с «фантастическими» повестями Гофмана, ученый вместе с тем главное их различие видит в том, что симпатии «Гофмана всегда на стороне мечтателя», а Лермонтов, «напротив, относится к своему герою с нескрываемой иронией». По его мнению, романтические образы и мотивы повести Лермонтова имеют пародийно-поле-

⁵⁰ Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 238.

⁵¹ Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова. «Науч. докл. высш. школы. Филол. науки», 1967, № 2, стр. 15.

⁵² М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. 4, М.—Л., 1948, стр. 469.

мический смысл. «Главную идею «Штооса», — писал Э. Э. Найдич в большом академическом издании сочинений поэта, — можно определить словами Белинского о романтизме: «...как еще для многих гибельны клещи этого искаженного и выродившегося призрака» (VI, 670).

Следует прежде всего сделать небольшое уточнение, касающееся позиций Белинского в вопросе о романтизме в начале 40-х годов. В цитируемом Э. Э. Найдичем высказывании критика речь шла о романтизме «средневековом», «старом»; его представителем в русской поэзии Белинский считал В. А. Жуковского; этому романтизму критик противопоставлял «новый» романтизм. В той же статье, откуда взята цитата Э. Э. Найдичем, Белинский писал о Байроне, который «был провозвестником нового романтизма, а старому нанес страшный удар» (VII, 165). Таким образом, в начале 40-х годов Белинский отрицал не вообще романтизм, а определенные его течения, утверждая, что «без романтизма поэзия то же, что тело без души» (VII, 166).

В двухстраничном комментарии Э. Э. Найдич, разумеется, не мог развернуть свои положения на конкретном текстовом анализе повести. Но поскольку эти положения соответствовали общепринятой тогда формуле творческой эволюции Лермонтова и других писателей «от романтизма к реализму», они звучали убедительно. Чрезвычайно характерно, что исследователи, солидаризировавшиеся с концепцией Э. Э. Найдича, при попытках конкретного рассмотрения повести Лермонтова нередко вступали в противоречие с самими собой. Так, Е. Е. Слащев, исходящий из тезиса о последовательной реалистичности и антиромантичности «Штооса», вынужден часто делать такие признания: «Как истинный романтик, Лермонтов в данном случае использует самые сильные определения, не боясь противоречий с иным материалом повести»⁵³. Или: «В романтических произведениях Лермонтова... трудно было бы найти пример более ярко выраженного романтического женского портрета»⁵⁴, чем в повести «Штоос». Он прямо поворит о «фантастических, или точнее, романтических моментах «Штооса»⁵⁵. Выходит, не такая уж это

⁵³ Е. Е. Слащев. О поздней прозе Лермонтова. «Уч. зап. филол. ф-та Кыргызского гос. ун-та», вып. V. Славянский сб. 1. Фрунзе, 1958, стр. 138.

⁵⁴ Там же, стр. 137.

⁵⁵ Там же.

«последовательно» реалистическая и «антиромантическая» повесть, есть в ней и «романтические моменты»...

Еще в большей мере непосредственный анализ повести идет вразрез с его постулатами в чрезвычайно интересной книге Э. Герштейн. Исследовательница отказывается видеть в описании призрачной красавицы «хоть какие-нибудь отзвуки иронии»⁵⁶; она не считает возможным «отграничиться определением этого произведения только как пародии»⁵⁷; отмечает близость образа Лугина самому Лермонтову и даже его исповедальную автобиографичность, видя в Лугине «типичное явление эпохи»⁵⁸. Что же остается от ироничности, пародийности и антиромантичности как «главных» особенностей повести?

Б. В. Нейман, утверждая «антиромантичность» лермонтовской повести, говорит, что поэт в ней, как и в «Тамбовской казначейше», «смеется над поклонницами романтических страшных историй», что он «высмеивал вкусы поклонников сумрачного, чуждого жизни романтизма»⁵⁹. В то же время, всматриваясь в структуру образа «воздушной красавицы», ученый вынужден констатировать «романтический характер этого портрета» и вопреки ранее сказанному признать: «Его высокая поэтичность свидетельствует о том, что Лермонтов... не смеется над тем, что в течение ряда лет его творческой жизни властвовало над ним самим, над его поэтическим даром». И совсем определено: «В пору создания «Штосса» Лермонтов не смеется над романтизмом...»⁶⁰.

Так смеется или не смеется, иронизирует или не иронизирует? А может быть, как нередко бывает у Лермонтова, смеется и не смеется; может быть, романтизм и реализм одновременно?.. Но не будем спешить с окончательным ответом.

Любопытно, что дореволюционные исследователи почти единодушно расценивали «Штосса» как романтическое произведение, например С. И. Родзевич, Л. П. Семенов⁶¹. В данном случае прав Е. Е. Слащев, отмечавший: «Все прежние выводы исследователей относительно «Штосса» сводились к

⁵⁶ Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 246.

⁵⁷ Там же, стр. 244.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова, стр. 19, 20.

⁶⁰ Там же, стр. 22.

⁶¹ См.: С. И. Родзевич. Лермонтов как романтик. Киев, 1914, стр. 105—109 и др.; Л. П. Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914, стр. 384—402.

высказыванию удивления по поводу появления столь «романтического» произведения в позднем творчестве Лермонтова...»⁶².

Итак, до сих пор одни рассматривали «Штосса» как романтическое произведение, другие — как реалистическое. Поистине Лермонтов предстает перед нами то и дело в одном и том же произведении как двуликий Янус, художником с романтическим профилем и реалистическим анфасом. Повидимому, эта сложность художественной индивидуальности зрелого Лермонтова требует особой, я бы сказал, стереоскопичности взгляда, схватывающего противоположные стороны этой индивидуальности в их реальном противоречивом единстве. Его художественный метод подобен солнечному лучу: это и волна, и частица одновременно.

Повесть «Штосс» в своей целостной многосложности остается пока за пределами конкретных исследований, ибо сумма противоположных ее оценок и толкований все еще не дает верного о ней представления. Как никогда современно звучит и сейчас раздумчивое суждение о «Штоссе» Б. М. Эйхенбаума: «Вопрос о замысле и смысле этого романа остается пока не вполне выясненным»⁶³.

Наиболее близок к верному истолкованию «замысла и смысла» загадочной лермонтовской повести, как мне кажется, А. В. Федоров. Не затрагивая специально вопроса о художественной природе «Штосса», исследователь отмечает наличие в ней «реалистического диалога в духе натуральной школы» и одновременно «романтических портретных изображений»⁶⁴. Ученый впервые заговорил о «многозначительности» фигуры Лугина, о «богатстве внутреннего мира» этого персонажа, «скорее, правда, угадываемого по намекам, чем раскрываемого автором». Вот как пишет он об образе Лугина: «Его скука, тоска, тревога уже иного свойства и происхождения, чем у Печорина. Это человек другого, тоже неблагоприятного и большого поколения, но порожденного уже другим временем — серединой столетия»⁶⁵. В связи с этим А. В. Федоров замечает: «Некоторые исследователи считают отношение Лермонтова к своему герою ироническим. С этим

⁶² Е. Е. Слащев. О поздней прозе Лермонтова, стр. 134.

⁶³ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. 4, М.—Л., 1948, стр. 462.

⁶⁴ А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 225.

⁶⁵ Там же, стр. 226.

трудно согласиться. Лугин — лицо трагическое и обрисованное автором сочувственно»⁶⁶.

Повесть Лермонтова «Штосс», несмотря на ее незавершенность и смысловую непроясненность, не «шутка гения»; не вариации на темы Гофмана, Матюрена, Ирвинга или Гоголя, как ее расценивали некоторые дореволюционные исследователи; не литературная пародия на романтизм, насыщенная в то же время «физиологиями» в духе натуральной школы, как полагают некоторые современные лермонтоведы. Это самостоятельное, в высшей степени оригинальное произведение, по-лермонтовски неоднозначное и глубоко личностное. В нем «лермонтовский элемент» выражен не менее ярко и определенно, чем в других его лучших произведениях. А между тем до сегодняшнего дня сохранилась тенденция считать «Штосса» чем-то не характерным для Лермонтова. Так думали Н. Котляревский, С. Родзевич. Последний заявлял: «В области фантастической повести Лермонтов оказался не на своем месте»⁶⁷. В наше время Б. В. Нейман полагал, что последняя повесть Лермонтова «занимает обособленное место в прозе поэта и мало связана с характером и тематикой его стихотворных созданий»⁶⁸. А. В. Федоров прав отчасти, когда пишет о повести: «Все здесь новое по сравнению с предыдущим творчеством Лермонтова»⁶⁹.

«Штосс» — это «новое» и «старое» в творчестве Лермонтова, сотнями нитей связанное с его предшествующей эволюцией, намекающее в то же время в ней новые пути и перспективы. В «Штоссе» прежде всего интегрирован опыт создания, с одной стороны, «Героя нашего времени», с другой — «Кавказца». За каждым из этих произведений своя, уходящая в глубь лермонтовского творчества традиция, связанная в свою очередь с существенными закономерностями историко-литературного процесса.

В «Штоссе» получают свое дальнейшее развитие реалистические, гоголевские тенденции, наметившиеся еще в «Княгине Лиговской», и наиболее последовательно выраженные в «Кавказце». То, что было в «Кавказце» самостоятельным целым, входит в «Штосс» как отдельные элементы, подчиненные более сложному художественному заданию. Таковы, например, картины петербургской городской жизни

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ С. И. Родзевич. Лермонтов как романтик, стр. 109.

⁶⁸ Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова, стр. 14.

⁶⁹ А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени, стр. 222.

с их подчеркнута социальной окрашенностью, «физиологичностью» изображения⁷⁰.

В начале 2-й главы повести рисуется выразительная картина, предвосхищающая лучшие описания гоголевской натуральной школы середины 40-х годов: «Сырое ноябрьское утро лежало над Петербургом. Мокрый снег падал хлопьями, дома казались грязны и темны, лица прохожих зелены; извозчики на биржах дремали под рыжими полостями своих саней; мокрая длинная шерсть их бедных кляч завивалась барашком; туман придавал отдаленным предметам какой-то серо-лиловый цвет. По тротуарам лишь изредка хлопали калоши чиновника, — да иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке» (VI, 355—356).

Но этот мир полпивных, зеленых фризowych шинелей мелких чиновников, извозчиков, дворников, мелких лавочников, грязных переулков, дворов, похожих на колодцы, мрачных, сдающихся в наем домов, неуютных тесных «номеров» — лишь один из миров, окружающих Лугина. Рядом существует другой мир — блестящих гостиных, музыкальных вечеров, утонченных развлечений, холодного, строго регламентированного этикета, непроницаемый для «непосвященных» аристократический свет, в котором Лугин, хотя и принадлежит к нему, ощущает себя не менее чужим, чем в первом.

Писатель рисует еще и третий мир — внутренний мир самого Лугина с его стремлениями, художественной деятельностью, глубокой неудовлетворенностью реальной действительностью, поисками идеала, отчаянием от невозможности его обретения и воплощения в существующей жизни.

Для каждого из трех миров писатель находит свои, особые краски, приемы и средства изображения, объединяя их

⁷⁰ Представляет интерес наблюдение Б. В. Неймана о том, что герой Лермонтова, разыскивая загадочный дом Штосса, повторяет петербургский маршрут гоголевского Поприщина. Б. В. Нейман полагает, будто этим совпадением Лермонтов хотел подчеркнуть, что его герой «идет по пути гоголевского героя как в буквальном, так и в метафорическом смысле — к безумию» (Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова, стр. 11). Однако, думается, район бывшей Сенной площади Лермонтовым выбран скорее как одно из наиболее мрачных мест Петербурга, приют бедности, нищеты, человеческих страданий и преступлений. Недаром именно в этом районе разовьется действие «Преступления и наказания» Достоевского (см.: А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени, стр. 226).

образом главного героя повести. Особенно напряженно романтичен и фантастичен внутренний мир Лугина. Но этот романтизм особого, лермонтовского свойства. По мнению Э. Э. Найдича, в «Штоссе» Лермонтов изображением Лугина полемизировал с В. Ф. Одоевским, с его изображением «высоких безумцев», развенчивая своего героя путем пародийно-иронического к нему отношения. В качестве объекта непосредственной полемики исследователь называл повесть В. Ф. Одоевского «Сильфида» (1837)⁷¹. Эту мысль развил Б. В. Нейман. Отметив якобы большую общность между героями Одоевского и Лермонтова, как одиноких мечтателей-романтиков, он заключает: «Но если Одоевский считает, что общение его героя с сильфидой дает вдохновение и высшее блаженство, то Лермонтов... рассматривает мнимые встречи Лугина с привидениями как болезненное состояние художника, не дающее ни душевного просветления, ни творческого подъема. Оно приводит лишь к неизбежной гибели. Лермонтов, в противоположность Одоевскому, утверждает примат не мечты над жизнью, а самой жизни над фантазиями и болезненными мечтаниями»⁷².

Следует заметить, что не всякая жизнь выше мечты, как и мечты по своей природе далеко не одинаковы и не равноценны. В повестях Одоевского и Лермонтова все неодинаково: и герои, и их мечты, и отношение к ним авторов. Сильфида в повести Одоевского — воплощение мистически таинственного мира красоты и гармонии, ничего общего с земной жизнью не имеющего. И только в этом призрачном мире с этим неземным идеалом мог быть счастлив герой Одоевского. Другое у Лермонтова. Его герой преследуем тоской по естественным человеческим отношениям без «поддельных чувств», как он сам говорит; он жаждет глубоко человеческой «полной, безотчетной любви» — и не находит ее в обществе людей, у которых «вместо голов лимоны». И если герой Одоевского с течением времени «излечивается» от своего недуга, благополучно освобождается от бремени своих идеальных устремлений, то герой Лермонтова убежден, что в исцелении от владеющего им недуга «доктора не помогут» — здесь иные нужны «лекарства», и он предпочитает идти «к неизбежной гибели», не уступив своих глубоко выстрадавших

⁷¹ См.: М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. 4, М.—Л., 1948, стр. 469—470.

⁷² Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова, стр. 23.

идеалов «примату» окружающей его безыдеальной действительности (и в этом он чисто лермонтовский герой).

И если говорить о моментах литературного пародирования, то создается неожиданно парадоксальное впечатление: не Лермонтов пародировал и развенчивал романтического героя Одоевского, а Одоевский делал все это по отношению к лермонтовскому герою. Гибели «высокого безумца» Лугина (о чем мы знаем из набросков планов повести), не захотевшего поступиться своими идеалами перед пошлой и бездуховной действительностью, противостоит финал «Сильфиды». Ее герой «сделался совершенно порядочным человеком: завел псарную охоту, поташный завод... здоровье у него прекрасное... Одно только худо: говорят, что он немножко крепко пьет... что от него ни одной горничной нет прохода, — но за кем нет грешков в этом свете?.. По крайней мере он теперь человек, как другой»⁷³.

Лугин, как и другие герои Лермонтова, не идет на компромисс с действительностью. И в этом, при всех «недостатках», его огромное достоинство, хотя и романтически окрашенное.

Итак, полемизировал Лермонтов с Одоевским? Возможно. Пародировал его героя? Не похоже.

Еще чаще сопоставляют лермонтовскую повесть «Штосс» с гоголевским «Портретом». Сходство опять-таки налицо. Оба героя — художники. Оба связаны с таинственными портретами, с фантастическими призраками и т. п. Однако главное у Гоголя — измена Чарткова своим высоким идеалам, уступка мечты натиску жизни, его окружающей. Чартков сходит с ума. Но это не высокое безумие Лугина, который является его антиподом и как художник, и как человек.

«Штосс» во многом близок пушкинской «Пиковой даме», особенно переплетением и единством реального и фантастического (не следует только смешивать этого с синтезом романтизма и реализма). Пушкин так ведет повествование, что у читателя все время двойственное ощущение. Об этом ощущении писал Достоевский: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или дей-

⁷³ В. Ф. Одоевский. Повести и рассказы. М., 1959, стр. 293.

ствительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»⁷⁴.

Эта двойственность в высшей степени присуща и «Штоссу». Однако герои Лермонтова и Пушкина и на этот раз во многом антиподы. Для Германна старуха-графиня, превратившаяся в привидение, — средство к богатству во что бы то ни стало. Для Лугина красавица-привидение — воплощение его идеала, смысл его жизненных исканий. Германн в конфликте не с действительностью и средой, а с ее представителями, которые для него «конкуренты». Лугин не находится в открытом конфликте ни с одним из представителей его среды, но между ними пропасть. Германн — плебей, «выскачка», в то же время по духу он «свой» в бездушном «высшем обществе»; Лугин — аристократ по положению и крови, но он бесконечно чужой в этом «обществе избранных». Пушкин стоит над своим героем. Лермонтов со своим стоит рядом. И хотя он уже больше им объективирован, чем Печорин, все же и в романтике Лугине много еще авторского, что обуславливает не только объективно-реалистическое, но и субъективно-лирическое и романтическое его раскрытие и изображение. Поэтому в отличие от «Пиковой дамы», где переплетение реального и фантастического дается на основе реалистического изображения, в «Штоссе» переплетены элементы не только реального и фантастического, но и реалистического и романтического.

Близость образа Лугина к автору отмечают все, даже сторонники «антиромантической» концепции «Штосса»⁷⁵. Близость эта не в прошлом, а в настоящем героя и автора. Поэтому утверждения о глубоко ироничном отношении автора к своему герою по меньшей мере натяжка. В самом деле, в чем ироничность такой, например, развернутой характеристики Лугина: «...он три года лечился в Италии от ипохондрии, — и хотя не вылечился, но по крайней мере нашел средство развлекаться с пользой: он пристрастился к живописи; природный талант, сжатый обязанностями службы, развился в нем широко и свободно под животворным небом юга... Он вернулся истинным художником, хотя одни только друзья имели право наслаждаться его талантом. В его картинах дышало всегда какое-то неясное, тяжелое чувство: на них была печать той горькой поэзии, которую наш бедный

⁷⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, М., 1959, стр. 178.

⁷⁵ См.: Б. В. Нейман. Фантастическая повесть Лермонтова, стр. 20; Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 244, и др.

век выжимал иногда из сердца ее первых проповедников» (VI, 354).

Кстати, и в этом отрывке немало прозрачно автобиографического не только в духовном, но и в чисто внешнем плане. Лермонтов тоже три года был вынужден «лечиться» от своей политической «ипохондри» под «животворным небом юга». Как и герой, он пристрастился там к живописи. И его талант развился «широко и свободно» среди величественной природы Кавказа и его свободолобивых сынов; и его произведения отмечены печатью «горькой поэзии» и т. д. Автобиографична и точна даже такая деталь, связанная с отпуском Лермонтова: «Лугин уже два месяца как вернулся в Петербург. Он имел независимое состояние, мало родных и несколько старинных знакомств в высшем кругу столицы, где и хотел провести зиму» (VI, 354).

Следует говорить не об ироническом, а о проникновенно лирическом и глубоко психологическом рисунке этого самобытного и значительного лермонтовского образа художника, подлинно поэтической, а отнюдь не книжно-романтической натуры. Именно об этом мы читаем в таком, например, отрывке: «Есть люди, у которых опытность ума не действует на сердце, и Лугин был из числа этих несчастных и поэтических созданий. Самый тонкий плут, самая опытная кокетка с трудом могли бы его провесть, а сам себя он ежедневно обманывал с простодушием ребенка». Правда, автор добавляет: «Причуда, понятная в первой молодости, но редкая в человеке, который сколько-нибудь испытал жизнь» (VI, 361). Но ведь потому, очевидно, так мало подлинных поэтов, что подобная «причуда» редка в людях. Не таков ли был Лермонтов? (О роли «детскости» души художника см. главу первую части I).

Фантастические элементы повести находятся в тесной связи с переживаниями героя, с его повышенной реакцией на «прозу жизни», с его необыкновенно ранимым сердцем, не защищенным «опытностью ума». С почти клинической точностью рисует писатель психо-физиологический процесс развития душевной болезни героя. Однако патология естественно-клиническая для Лермонтова лишь средство наиболее заостренного отображения патологии социальной, недугов общественных. Здесь Лермонтов — прямой предшественник Достоевского.

Душевная дисгармония Лугина — отражение вопиющей дисгармоничности общества. «Вообразите, какое со мной не-

счастье, — говорит он Минской, — что может быть хуже для человека, который, как я, посвятил себя живописи! — вот уже две недели, как все люди кажутся мне желтыми, — и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы. Так нет! все остальное как и прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» (VI, 353).

Вместо голов лимоны... Вот она, подлинная ирония, направленная не на героя, а от него, в сторону современного общества, лишенного «лиц», подавленных «приматом» окружающей их жизни.

Для Лермонтова сумасшествие его героя не клинический случай, а закономерный результат социально-исторической «патологии». Вспомним раздумья Печорина: «...гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума» (VI, 294). Печорин, «гений действия» безвременно умирает; Лугин, человек с задатками художника-гения, истинный поэт, прикованный к бесчеловечной, следовательно, антипоэтической действительности, сходит с ума.

Лугин из породы тех же «странных» лермонтовских героев, что и Печорин. Это внутренняя общность проявляется и в некоторых деталях внешнего портрета героев. Описывая глаза Печорина, повествователь особо отмечал: «...они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?» (VI, 244). «Странность» взгляда отмечает автор и у Лугина: «...в странном выражении глаз его было много огня и остроумия...» (VI, 354).

Тоску по идеалу Лугин соединяет с глубоким знанием реальной жизни и окружающих его людей, как и Печорин, он обладает пронизательным умом, умением разбираться в человеческой психологии, подчинять их своей воле. Он, как и Печорин, отличается не только от Грушницкого, который «не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою» (VI, 263), но и от Вернера, который «изучал все живые струны сердца человеческого... но никогда не умел... воспользоваться своим знанием» (VI, 268). Лугин же говорит о себе: «Мне точно случалось возбуждать в иных женщинах все признаки страсти — но так как я очень знаю, что в этом обязан только искусству и привычке к стати трогать некоторые струны человеческого сердца, то и не радуюсь своему счастью...» (VI, 353).

Лугин, как и Печорин, имеет немало довольно близких своих предшественников в более раннем творчестве Лермонтова. Так, «странный человек» Владимир Арбенин, поэт, в опытах которого был «виден гений», кончает жизнь, как и Лугин, из-за разлада идеала и действительности сумасшествием и гибелью. Многие в Лугине соотносятся с другим «странным человеком» — Печориным из «Княгини Лиговской». Вот некоторые штрихи из портрета Лугина, перекликающиеся с описанием внешности Жоржа Печорина: «...он был неловко и грубо сложен, поворил резко и отрывисто...» (VI, 354); и еще: «...среднего роста... нестройный, но с широкими плечами...» (VI, 356). Жорж Печорин почти его двойник: «...он был небольшого роста, широк в плечах и вообще нескладен... Звуки его голоса то густы, то резки...» (VI, 124).

Оба — Печорин и Лугин — с их обостренным чувством красивого, изящного, страдают от своей «невыгодной наружности». «Печорин умел смотреть на себя с беспристрастием и, как обыкновенно люди с пылким воображением, преувеличивал свои недостатки. Убедясь по собственному опыту, как трудно влюбиться в одни только душевные качества, он сделался недоверчив и приучился объяснять внимание или ласки женщин — расчетом или случайностью» (VI, 180). А Лугин о себе говорит так: «Я себя спрашивал, — могу ли я влюбиться в дурную? вышло нет; — я дурен — и следовательно женщина меня любить не может, это ясно... если я умел подогреть в некоторых то, что называют капризом, то это стоило мне неимоверных трудов и жертв — но так как я знал поддельность чувства, внушенного мною, и благодарил за него только себя, то и сам не мог забыть до полной, безотчетной любви; к моей страсти примешивалось всегда немного злости; — все это грустно — а правда!» (VI, 353—354) ⁷⁶.

Тоска по «душе родной», которой героям Лермонтова, в том числе и лирическому, так не хватало «среди ледяного, среди беспощадного света», жажда «любви безотчетной и чистой» (характерно: эта формула дважды повторяется в «Штоссе») — все это в высшей степени свойственно Лугину. Одиноким и неприкаянным в обществе, Лугин — «свой человек» в лермонтовской семье «странных людей». Все они,

⁷⁶ Товарищ Лермонтова по школе А. М. Меринский отмечал известную автобиографичность этих суждений героя Лермонтова (см.: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников», стр. 140).

не умеют и не хотят быть и жить, «как другие», они неотвратимо «выламываются» из своей среды.

В повести «Штосс» Лермонтов пытается как бы уклонить жизненные истоки и закономерность появления романтических идеалов и искусства. В частности, он говорит о них как о созданиях «молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» (VI, 365). Такой молодой, не стареющей душой истинного поэта обладал Лугин.

Свойственная Лугину жажда идеала при невозможности его воплощения внутренне близка самому поэту. В этой антиномичности — основа сосуществования в его зрелом творчестве романтизма и реализма, их слияния и синтеза. В образе Лугина это взаимопроникновение и динамическое взаимодействие столь различных стихий выражается, с одной стороны, в усилении его жизненной, бытовой достоверности, даже по сравнению с Печориным (в нем нет уже, например, печоринокой демоничности), а с другой — в усилении во всем его внутреннем облике романтического начала, связанного с той огромной ролью, которую играют в его отношении к жизни поиски идеала.

Итак, Лугин — один из типично лермонтовских героев, а отнюдь не условно-полюемическая и пародийная фигура. Не является чем-то инородным в лермонтовском творчестве и образ чудной красавицы. Ее образ, в основе своей символический, имеет несколько «уровней». Это прежде всего идеально-образное воплощение мечты Лугина о «душе родной», занимающей такое большое место в поэзии самого Лермонтова. Во-вторых, этот образ олицетворяет идеал красоты как одной из ценностей человеческого мира. И, наконец, в-третьих, образ «воздушной красавицы» вырастает в символ недоуплощенной гармонически прекрасной жизни, находящейся в плену у неумолимой судьбы. Корни всех этих пластов образа уходят в творчество Лермонтова, начиная с его ранних лет.

Не буду цитировать многократно повторяющиеся у раннего Лермонтова стихи о «душе родной», возьму такой шедевр зрелой лирики, как стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен», написанное всего за год до «Штосса». На мгновенье забывшись на шумном балу, поэт вспоминает когда-то созданный им пленительный образ прекрасного существа.

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю.
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье. (II, 137)

Поэт не только не иронизирует над собой за эти детские грезы, он прямо говорит, что «память их жива поныне». А в другом стихотворении, написанном в один год со «Штоссом», Лермонтов рассказывает целую лирическую повесть:

И создал я в своем воображенье
По легким признакам красавицу мою;
Истой поры бесплотное виденье
Ношу в душе моей, ласкаю и люблю. (II, 185)

Это, по существу, та же самая «воздушная красавица» из «Штосса». Можно ли утверждать, что повесть «Штосс» «мало связана с характером и тематикой его (Лермонтова. — Б. У.) стихотворных созданий»?

Образ «воздушной красавицы» наиболее романтичен в повести, но и он пронизан двойственностью, и в нем легко ощутим реальный автобиографический жизненный источник, в нем действительно проступают «черты, полные живой жизни» в ее лирическом воплощении⁷⁷.

Двойственность образа старика-привидения много раз отмечалась. Лермонтов наплетает при его обрисовке бытовые, конкретные детали, упоминая полосатый халат старика, туфли, две колоды карт, использует сугубо разговорный речевой стиль и т. д. В то же время в его изображении все время присутствуют и иные элементы, которые заставляют воспринимать старичка как представителя потустороннего мира.

Подобной неоднозначностью отмечены и, казалось бы, абсолютно реальные персонажи, в обрисовке которых Лермонтов прибегает к приемам и средствам физиологического очерка. Такова фигура дворника, необыкновенно жизненно достоверная и в то же время отмеченная печатью какой-то загадочности (вспомним: «...все для нас в мире тайна...», VI, 191).

Основным композиционным принципом в повести остается сосредоточенность действия и расположение персонажей вокруг центрального героя, по отношению к которому все

⁷⁷ Об автобиографическом содержании образа «воздушной красавицы» см.: Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 236—252.

остальные, сохраняя определенную самостоятельность, выполняют в основном вспомогательно-служебные художественные функции. Сюжетное движение повести обусловлено прежде всего столкновением двух миров: идеального и реального. Композиционно-структурным аналогом повести может служить упоминавшееся уже стихотворение «Как часто построю толпою окружен»; в нем также сталкиваются и противоречиво взаимодействуют два мира: реальный, но бесчеловечный и холодный мир, где мелькают «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски», и трепетный мир хрупкой мечты о человеческой красоте и гармонии. Как и в стихотворении, Лермонтов в повести от изображения подчеркнуто реальной действительности переходит к раскрытию мира мечты, живого человеческого идеала. При этом и обычная, «натуральная» жизнь начинает светиться каким-то таинственным светом, а фантастические картины, сцены и образы приобретают не характерные для романтических произведений черты необыкновенной жизненной конкретности и достоверности. За обычным чудится необыкновенное, в необыкновенном и фантастическом — реально-жизненное. Эти переходы и переливы, имевшие место уже в «Герое нашего времени», в «Штоссе» достигают особой интенсивности и выразительности.

Повесть обрывается в момент, когда герой решается на какое-то действие, от исхода которого будет зависеть конечный итог его напряженной карточной дуэли со стариком-привидением. Карточная игра в произведениях Лермонтова нередко уподоблялась жизненной борьбе — людей между собой, людей в их схватке с судьбою. Ключом к объяснению смысла настойчиво повторяющихся описаний и упоминаний об игре между Лугиным и старичком в «Штоссе» могут служить слова из «Маскарада»: «Мир для меня — колода карт, Жизнь — банк; рок мечет, я играю» (V, 477).

Образ «воздушной красавицы» — символ гармонически прекрасной жизни, которую нужно вырвать из плена, «выиграть» у судьбы. О таком смысле этого поединка говорят его конкретные изображения писателем. Вот как описывается он в финале повести: «...она (девушка-привидение. — Б. У.), казалось, принимала трепетное участие в игре; казалось, она ждала с нетерпением минуты, когда освободится от ига несносного старика; и всякий раз, когда карта Лугина была убита, и он с грустным взором оборачивался <к ней>, на него смотрели эти страстные глубокие глаза, которые, ка-

залось, говорили: «смелее, не упадай духом, подожди, я буду твоя во что бы то ни стало!» (VI, 366). Схватка Лугина со старичком — схватка с судьбой. В ней многое напоминает ту смертельную игру-схватку с судьбой, которую вели Вулич и Печорин в «Фаталисте».

Между «Штоссом» и «Фаталистом» есть и более прямая сюжетно-стилевая связь. Как мы помним, после гибели Вулича Печорин в свою очередь задумал дерзкий эксперимент по испытанию судьбы — план обезоружения казака-убийцы. Он так и говорит: «Подобно Вуличу, я решил испытать судьбу». А чуть раньше он произносит знаменательные слова: «Между тем надо было на что-нибудь решиться» (VI, 346). Именно такими словами заканчивается дошедшая до нас часть «Штосса»: «Надо было на что-нибудь решиться. Он решился» (VI, 366). Можно предположить, что и Лугин, подобно Печорину, принял решение отчаянно и дерзко «испытать судьбу», вырвать из ее рук свои идеалы жизни и счастья.

Такое обобщенно-символическое истолкование сюжета и образов повести, ее предполагаемого финала не противоречит тем любопытным фактам, которые удалось установить Э. Герштейн в связи с происхождением каламбура, построенного на слове «штосс». За год до написания повести Лермонтова некая гувернантка по фамилии Штосс выиграла по лотерее крупную сумму, целое состояние. Эта история широко распространилась по Петербургу. П. А. Вяземский писал родным: «...мой сто рублей пропали, и каналья фортуна тянула меня до конца... А большой выигрыш в 400 000 рублей здесь взят. Выиграла какая-то бедная девица Штосс, а я-то что-с? — спрашиваю я у судьбы, что я тебе в дураки что ли дался?»⁷⁸.

Лермонтов, надо полагать, хорошо знал не только эту историю, но и каламбур Вяземского с шутливым упреком судьбе. Э. Герштейн справедливо возражает тем, кто видит в использовании Лермонтовым каламбура доказательство его якобы иронического отношения к герою повести⁷⁹. К этому следует добавить, что каламбур несет на себе еще одно важное идейно-художественное задание. Этой игрою слов (Штосс — фамилия старика, штосс — карточная игра, что-с — утивно-насмешливая реплика старика) писатель как

⁷⁸ Цит. по кн.: Эмма Герштейн. Судьба Лермонтова, стр. 251.

⁷⁹ См. там же.

бышний раз подчеркивал неоднозначность окружающего нас мира, его многоликость, наличие в каждом простейшем явлении разноглубинных сущностей, не сразу открывающихся человеку.

В смертельной схватке с судьбой Лугин, как отмечалось, должен погибнуть. И дело тут не в его романтической нежизнеспособности, как нередко утверждают, а в его принадлежности к особому разряду лермонтовских героев, необыкновенно точно и глубоко охарактеризованных Белинским: «Герои Лермонтова — натуры субъективные, которые скорее готовы разрушить и себя, и мир, нежели подделываться под то, что отвергает их гордая и свободная мысль. Люди судьбы, они борются с нею или гордо падают под ее ударами» (IX, 593).

Чрезвычайно важно отметить такое обстоятельство. В «Герое нашего времени» судьба главного героя трагична, о его смерти читатели узнают еще в середине романа. Но заканчивается роман новеллой, где герой полон жизни и несокрушимой воли к борьбе. Несмотря на всемогущество судьбы, подстерегающей человека на каждом шагу, Печорин говорит на последней странице романа: «...что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает» (VI, 347). На последней странице повести «Штосс», предназначенной поэтом для объявленного им чтения, поэт, обращаясь к своему герою, говорит: «смелее, не упадай духом...» (VI, 366).

Итак, в незаконченной повести «Штосс» Лермонтов продолжает неустанный творческий поиск, развивает свой особый синтезирующий художественный метод, который уже в «Герое нашего времени» привел к невиданному ранее по естественности и органичности сплаву романтизма и реализма.

В «Штоссе» Лермонтов делает еще один эксперимент, смело обращаясь к фантастике, интегрируя ее с самыми новейшими исканиями реалистической художественной мысли, предвосхищающими и опережающими будущую натуральную школу. Углубляя и совершенствуя свой реализм, что находит выражение в полном отказе от исповедальной формы повествования, в еще большей, по сравнению с «Героем нашего времени», объективации главного героя, в отказе от демоничности в его обрисовке, в широком введении в повесть картин быта и описаний петербургских окраин в духе будущих «физиологий», Лермонтов вместе с тем предельно заостряет в «Штоссе» романтические

«элементы» и тенденции. Он наделяет героя явно романтическими идеалами, относясь при этом к нему отнюдь не иронично, а глубоко сочувственно, как к человеку, не способному на компромисс с «безыдеальной» действительностью; прибегает к откровенной фантастике как средству отображения (отнюдь не пародийного) этих идеалов, придает образам символически многозначный характер. Все это находит отражение в идейно-образной структуре повести, в ее сюжетно-композиционной архитектонике, в жанрово-стилевом полифонизме.

«Штосс» — это синтез «антимиров» реализма и романтизма, образующий единую динамическую художественную систему, позволивший писателю удивительно гибко и глубоко отразить противоречия русской действительности на грани 30-х и 40-х годов XIX столетия. Своим поиском Лермонтов открывал дорогу «фантастическому реализму», «реализму в высшем смысле» Ф. Достоевского, предвосхищая напряженную «диалектику души» человека в произведениях Л. Толстого.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Значение Лермонтова, как Пушкина и Гоголя, в развитии всей русской литературы 2-й половины XIX в. чрезвычайно велико. Александр Блок во вступительной статье к однотомнику избранных сочинений Лермонтова, изданному в первые годы Советской власти, писал: «Наследие Лермонтова вошло в плоть и кровь русской литературы»¹. Действительно, трудно назвать более или менее крупного русского писателя 2-й половины XIX столетия, который бы не испытал на себе благотворного воздействия лермонтовского творческого наследия.

Нельзя сказать, что развитие лермонтовских традиций в русской классической и советской литературе не изучается. Однако это изучение ведется далеко не с той интенсивностью, какой заслуживает названная проблема. Особенно существенным аспектом ее является исследование вопроса о Лермонтове — предшественнике таких корифеев русской и мировой литературы, как Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой.

Определяя основной вклад этих гениальных писателей в процесс художественного развития человечества, В. В. Кожиннов делает глубоко верное заключение: «Едва ли не главное художественное открытие Толстого и Достоевского — способность в повседневных, будничных и, с другой стороны, глу-

¹ М. Ю. Лермонтов. Избранные сочинения. Редакция, вступ. статья и примеч. А. Блока. Берлин—Пг., 1921, стр. XV.

боко личных, даже интимных движениях и переживаниях человека отразить самый грандиозный, всеобщий, всемирный смысл»². Очевидно, не будет преувеличением, сказать, что этой «способностью» Достоевский и Толстой были в значительной мере обязаны Лермонтову с его повышенным вниманием к «всеобщему, всемирному смыслу» «глубоко личных» человеческих устремлений, действий и переживаний, к их личностно-родовой значимости.

Темы «Достоевский и Лермонтов», «Л. Толстой и Лермонтов» одинаково важны для дальнейшего проникновения в тайны творческих индивидуальностей и художественные миры как Лермонтова, так не в меньшей мере Л. Толстого и Достоевского.

Имеющиеся немногочисленные исследования по теме «Достоевский и Лермонтов»³ подтверждают ее правомерность и важность. Так, А. И. Журавлева в своей содержательной статье отмечала: «Для Достоевского лермонтовский «вопрос о судьбе и правах человеческой личности», бесконечно осложняясь, открывал в себе все новые и новые стороны, оставаясь главным с первых написанных им страниц до последнего дня жизни»⁴.

Одной из центральной проблем творчества Лермонтова и Достоевского была проблема свободы и необходимости в жизни и поведении человека. Тема бунта человеческой личности против всего противоречащего идеалам свободной, а следовательно, подлинно прекрасной человеческой жизни пронизывает все творчество Лермонтова и Достоевского. Мельком упомянутые Лермонтовым в «Фаталисте» жаркие споры о предопределении и свободе человеческой воли и обозначенные им как «рго или contra», разрослись в «Братьях Карамазовых» в пятую книгу второй части романа, которую Достоевский так и назвал «Рго и contra». Важно при этом иметь в виду неодинаковость отношения писателей к проб-

² В. В. Кожин о в. Роман — эпос нового времени. В кн.: «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы». М., 1964, стр. 138.

³ См.: А. Скафтымов. Лермонтов и Достоевский. «Вестник образования и воспитания», 1916, № 1—2, Казань, стр. 3—29; В. Кирпотин. Молодой Достоевский. М., 1947, стр. 69—83, 302—303 и др.; его же. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М., 1930, стр. 89—105, 121—122; А. И. Журавлева. Лермонтов и Достоевский. «Изв. АН СССР. Серия лит. и языка», 1964, т. XXIII, вып. 5, стр. 386—392.

⁴ А. И. Журавлева. Лермонтов и Достоевский, стр. 386.

леме бунта человеческой личности против всяческого насилия и запретов. Если Лермонтов в своем бунтарстве последователен и непримирим до конца, то Достоевский приходит к конечному призыву «Смирись, гордый человек!». Однако, несмотря на существенные различия в позициях художников, у них много общего. И прежде всего в сосуществовании в их душе безверия и жажды веры. Достоевский писал о себе в одном из писем: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я это знаю) до пробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне... жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных»⁵. Ни Лермонтова, ни тем более Достоевского нельзя считать атеистами, однако не было в русской литературе более бесстрашных и могучих протестантов-богоборцев, чем эти два писателя.

Объединяет Лермонтова с Достоевским предельный трагизм мироощущения, огромная амплитуда колебаний от утверждения к отрицанию и наоборот. И. Лермонтов, и Достоевский — художники и мыслители непримиримых антиномий. Добро и зло, любовь и ненависть, сущее и желаемое, бунт и смирение, личность и общество, человек и мироздание — между такими полюсами развивалась ищущая художественная мысль писателей. Лучшие герои Достоевского, как и лермонтовские герои, не мыслят себе личной гармонии без гармонии окружающего мира, и напротив: гармонии всеобщей — без гармонии каждой отдельно взятой личности. Герою Достоевского, как и Лермонтова, «необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешево ле он не примирится»⁶.

Достоевский близок Лермонтову своим стремлением изобразить «положительно прекрасного человека», непосредственно воплощающего авторский идеал. И здесь открывается немало различных аспектов для сопоставительного исследования творчества двух гениальных писателей. Представляется, в частности, интересной и важной проблема «детскости», скажем, князя Мышкина, в ее соотносительности с проблемой идеалов Достоевского. Здесь у Достоевского найдется немало точек соприкосновения с Лермонтовым⁷.

⁵ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, М.—Л., 1928, стр. 142.

⁶ Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. 10, М., 1953, стр. 443—444.

⁷ Постановку проблемы «детскости» в мировоззрении и творчестве Достоевского см.: Е. И. Семенов. Тема детей в литературно-философ-

Жажда непосредственного воплощения идеала при внимательнейшем изучении реальной действительности и глубоком ее отображении придает реализму Достоевского особое качество, которое хорошо ощущал сам писатель, называя себя «реалистом в высшем смысле». Проблема соотношения в художественном методе писателя романтизма и реализма представляет значительный интерес при изучении творчества не только Лермонтова, но и Достоевского. В последнее время начинают появляться работы, где эта проблема ставится, хотя еще и недостаточно последовательно, преимущественно на произведениях Достоевского первого периода его творческой эволюции. Так, Е. Порошенков, исследуя движение художественной мысли Достоевского от «Бедных людей» до «Неточки Незвановой», приходит к такому выводу: «Неточка Незванова» — реалистическая повесть, значительно обогащенная за счет романтизма. Повесть завершает длительный путь молодого Достоевского в области поисков индивидуальной поэтики, исканий, в которых реалистическое и романтическое начало приходят в органическое равновесие. Достоевский приходит к романтизированному реализму»⁸.

«Романтизированность» реализма зрелого Достоевского, принимающая несколько иные формы, чем в первый период его творчества, не подлежит сомнению. Однако художественная природа творческого метода зрелого Достоевского в этом плане остается пока должным образом не исследованной и не раскрытой. И здесь сопоставление, а отнюдь не отождествление художественных методов Лермонтова и Достоевского, представляется оправданным и перспективным. При изучении «фантастического реализма» Достоевского нельзя игнорировать огромную роль в нем авторской субъективности. Достоевский-реалист остается, подобно Лермонтову, субъективным писателем. В этом отношении они необыкновенно близки друг другу, и рядом с ними трудно поставить кого-либо третьего. В данном случае был совершенно прав Н. Н. Спрахов, писавший в своих воспоминаниях: «Достоевский — субъективнейший из романистов...»⁹. В связи с этим многое еще предстоит уяснить в характере «полифонизма»

ской концепции Ф. М. Достоевского. «Уч. зап. Псковского гос. пед. ин-та», вып. 25, Псков, 1964, стр. 168—179.

⁸ Е. П. Порошенков. Проблема освоения и преодоления романтизма в творчестве молодого Ф. М. Достоевского. Автореф. канд. дисс., М., 1968, стр. 19.

⁹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. I, М., 1964, стр. 290.

романов Достоевского. Он, бесспорно, существует, но при уяснении его художественной природы нередко абсолютизируется объективная значимость героев писателя, самостоятельность и отделенность их голосов от голоса автора. Проблема осложняется тем, что Достоевский, как никто другой, кроме разве Лермонтова, в своих произведениях запечатлел совсем особую, «объективную субъективность», обусловленную антиномическим единством в искусстве субъективного и объективного начал. Конкретное же соотношение этих начал у различных художников поистине неисчерпаемо. «Объективная субъективность» Достоевского ближе всего стоит к творчеству Лермонтова. Об этой особенности творчества поэта писал Вл. Архипов: «Объективность составляет тайну лермонтовского субъективного начала»¹⁰. Тайна эта — в предельно заостренном лично-родовом подходе к миру.

Для Достоевского с его повышенной субъективностью творчества характерно тяготение, в отличие от универсализма Пушкина, к повторяющемуся и развивающемуся кругу идей, образов, тем, циклические возвраты к ранним творческим замыслам, углубление их и совершенствование. И тут больше возможности для «со- и противопоставлений» Достоевского и Лермонтова как определенных типов художников. Кстати, нельзя не отметить такой характерной особенности творческого процесса Достоевского, как длительное вынашивание им своих замыслов и исключительно быстрое их воплощение, писание им своих произведений «почти набепо», что знакомо нам по творческому процессу Лермонтова. Любопытно в этой связи свидетельство Н. Н. Страхова, имевшего возможность наблюдать за творческим процессом Достоевского вблизи: «Есть писатели, у которых расстояние между замыслом и выполнением чрезвычайно мало; мысль у них является почти одновременно с образом и словом. <...> Федор Михайлович часто мечтал о том, какие бы прекрасные вещи он мог выработать, если бы имел досуг; впрочем, как он сам рассказывал, лучшие страницы его сочинений создались сразу, без переделок, — разумеется, вследствие уже выношенности мысли»¹¹.

Несомненно, при известном сходстве в протекании творческих процессов Достоевского и Лермонтова нельзя не видеть у них и существенных различий. Быстрота написания

¹⁰ Вл. Архипов. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия, стр. 106.

¹¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», стр. 233.

произведений у Достоевского обуславливалась не только внутренними, собственно творческими причинами, но и внешними: постоянными денежными затруднениями, кабальными издательскими договорами и т. п. Но и у Лермонтова, помимо стимулов, обусловленных его особой художественной индивидуальностью, были «двигатели» иного порядка. Его не подгоняли редакторы и издатели, не подстегивала материальная нужда; но его торопило какое-то внутреннее предчувствие, желание успеть сделать как можно больше в самые короткие сроки:

...Мне жизнь все как-то коротка
И все боюсь, что не успею я
Свершить чего-то!.. (I, 183)

Немало интересного сулит сопоставительное исследование поэтики Достоевского и Лермонтова: архитектоники их романов, особой их сюжетной напряженности и некоторой «авантюристичности», сочетающейся с углубленным психологизмом и философичностью, почти полной «освобожденностью» от бытовых подробностей и деталей и т. д. Разумеется, и здесь типология должна не заслонять, а оттенять своеобразие и оригинальность художественных индивидуальностей писателей.

Сопоставление отдельных произведений Лермонтова и Достоевского необходимо и для раскрытия конкретно-исторической преемственности в историко-литературном процессе, и для уяснения соотношения литературных традиций с подлинным новаторством, для установления внутренних закономерностей развития и движения литературного процесса в русской литературе XIX в. Можно утверждать, что без Лермонтова нельзя в чем-то существенном разгадать тайну гения Достоевского. А. А. Блок отмечал: «...нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя»¹².

Для понимания процесса рождения и формирования Достоевского как художника неопределимое значение имеет последняя лермонтовская повесть «Штосс». В своей во многом неприемлемой для нас книге о Лермонтове Д. С. Мережковский высказал одно интересное суждение о связи между «Штоссом» Лермонтова и началом творчества Достоевского.

¹² Александр Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 5, М.—Л., 1962, стр. 79.

«Это начало неоконченной повести Лермонтова... — писал он, — есть начало всего Достоевского с его Петербургом, «самым фантастическим и будничным из всех городов», тут все знакомое: и мокрый, как будто «теплый снег», и «шарманка, играющая немецкий вальс», от которого и Раскольникову, как и Лупину, станет «ужасно грустно», и полусумасшедший герой из «подполья» и, наконец, это привидение, «самое обыкновенное привидение», как выражается Свидригайлов»¹³.

На значение повести Лермонтова как предвосхищения существенных тенденций в литературном процессе 2-й половины XIX в., в частности в творчестве Достоевского, указывает А. В. Федоров. Об образе Лугина он говорит: «Это не столько продолжение персонажей Гоголя или Пушкина, сколько предвестие трагических героев Достоевского — снедаемых тревогой одиноких неудачников, мятущихся, всегда неустroенных в жизни и глубоко неудовлетворенных ею»¹⁴. Исследователь проводит обоснованные, убедительные параллели между «Штоссом», с одной стороны, и «Преступлением и наказанием», «Идиотом» — с другой¹⁵.

Не менее любопытно сопоставить лермонтовский «Штосс» с «Хозяйкой» Достоевского. Это спорное произведение Достоевского показательны для его поисков своего пути, для сложного переплетения в русской литературе 40-х годов различных тенденций, в том числе не только реалистических, представленных гоголевской «натуральной школой», но и романтических, значительно поддержанных и «оживленных» творчеством Лермонтова, синтезировавшего обе эти тенденции.

О внутренних связях (не только преемственных, но и полемически направленных) «Преступления и наказания» с образами и тенденциями лермонтовского творчества исследователями говорилось не раз, в том числе в названной выше работе А. И. Журавлевой. Нельзя не упомянуть некоторых деталей, весьма характерных для указанной темы. В стихотворении 1830 г. «К***» («Не говори: одним высоким») Лермонтов в нескольких стихах с предельным лаконизмом как бы намечает некоторые аспекты проблематики «Преступления и наказания»: «Поверь: великое земное Различно с мыслями

¹³ Д. С. Мережковский. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909, стр. 76—77.

¹⁴ А. В. Федоров. Лермонтов и литература его времени, стр. 226.

¹⁵ См. там же, стр. 226—227.

людей: Сверши с успехом дело злое — Велик; не удалось — злодей» (I, 75). В одном из монологов Арбенина содержится своего рода программа для будущего героя Достоевского — Раскольникова, в которой показывается механизм и страшная цена успеха в жизни современного общества. Арбенин говорит:

Но чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь,
Вам надо испытать, ощупать беспристрастно
Свои способности и душу: по частям
Их разобрать...

Все презирать: закон людей, закон природы. (V, 282)

Показательно для творчества обоих писателей внимание к теме Наполеона. У каждого из них в ее раскрытии есть свои особенности. Общее же в ней для них — идея огромных возможностей человека, его «необъятных сил» и в то же время проблема точки приложения этих сил, высших человеческих целей, во имя которых разворачиваются неисчерпаемые духовные ресурсы личности.

В сфере образной характерологии Лермонтова и Достоевского представляет интерес для наблюдений соотношение в их творчестве сильной, исключительной личности и простого человека. Оба писателя питали пристрастие к «спранным людям», хотя это не мешало их глубокому проникновению в мир простых людей. Много типологического сходства и вместе с тем конкретно-индивидуального в их изображении мужских и женских характеров, нередко связанных отношениями любви-ненависти, отражающими глубинные противоречия действительности, сложные социально-философские проблемы.

Я не говорю о психологизме Лермонтова и Достоевского в виду очевидной «пограничности» этой проблемы для писателей, как впрочем и о многих других, поскольку главное здесь — обозначить некоторые вехи на пути к большой проблеме «Лермонтов и Достоевский» и шире — «Лермонтов и русская литература 2-й половины XIX в.».

Многими сторонами своего творчества Лермонтов входил в соприкосновение с другим гигантом русской и мировой литературы — Львом Толстым. Одним из первых мысль о влиянии Лермонтова на Толстого высказал писатель П. А. Сер-

геенко¹⁶. В упоминавшейся книге о Лермонтове Д. С. Мережковского также имеется ряд интересных соображений по этому поводу. «Можно бы проследить, — утверждал автор, — глубокое, хотя и скрытое влияние Лермонтова на Л. Толстого в гораздо большей степени, чем Пушкина»¹⁷. Первую попытку всестороннего исследования творческих связей Л. Толстого с Лермонтовым сделал Л. П. Семенов¹⁸. Его книга, к сожалению, безнадежно устарела в методологическом отношении. А между тем она содержит в себе богатейший материал для исследования творческих соприкосновений Толстого и Лермонтова как типологического, так и непосредственно индивидуально-контактного характера. Среди работ, специально посвященных рассматриваемой теме, можно назвать всего несколько статей¹⁹.

Уже самые первые опыты Л. Толстого, его «кавказские рассказы», во многом перекликались с произведениями Лермонтова поздней поры, посвященными Кавказу и кавказским войнам, в частности с гениальным лермонтовским «Валериком». Не менее близок к ранним военным рассказам Толстого очерк Лермонтова «Кавказец». Такие толстовские рассказы, как «Набег», «Рубка леса», с их ярко выраженным очерковым колоритом кажутся прямым продолжением и развитием тенденций, заложенных в лермонтовском очерке. Таким образом, если своим «Штоссом» Лермонтов предвосхитил творческие искания молодого Достоевского, то «Кавказцем» он как бы предопределил первые художественные опыты Толстого. Впоследствии творческие связи Достоевского и Толстого с их непосредственным предшественником станут более разносторонними и вместе с тем осложненными множеством других перекрещивающихся факторов.

У Толстого сравнительно немного непосредственных высказываний о Лермонтове и его творчестве, но все они представляют значительный интерес. Среди них есть одно любо-

¹⁶ См.: П. Сергеенко. Как живет и работает гр. Л. Н. Толстой. М., 1908, стр. 51.

¹⁷ Д. С. Мережковский. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества, стр. 70.

¹⁸ Леонид Семенов. Лермонтов и Лев Толстой (К столетию со дня рождения Лермонтова). М., 1914.

¹⁹ См.: Н. Н. Апостолов. Лермонтов в восприятии Л. Н. Толстого. В кн.: Н. Н. Апостолов. Лев Толстой и его спутники. М., 1928, стр. 15—19; С. Леушева. Лермонтов и Л. Толстой. В сб.: «Творчество М. Ю. Лермонтова». М., 1964, стр. 395—416. См. также: А. И. Биржишко. Л. Н. Толстой и М. Ю. Лермонтов. Автореф. канд. дисс., М., 1965.

пытное, хотя и не имеющее пока бесспорного истолкования. Как-то в беседе писатель сказал: «Тургенев — литератор, Пушкин был тоже им, Гончаров — еще больше литератор, чем Тургенев; Лермонтов и я — не литераторы»²⁰. Для Толстого, как и для Лермонтова, искусство было не только и не столько художественным отражением жизни, сколько самой жизнью, неустанным поиском прежде всего для себя, а потому и для всех ее смысла, необходимого типа жизненного поведения. И Лермонтов, и Толстой в искусстве не столько творили, сколько жили; для них оно было формой неустанного развития их духа, а творчество — лишь вторичным продуктом этого развития. Главной целью оставался неустанный процесс самопознания и познания, целостного жизнестроения, в отличие от «узкого» писательского профессионализма.

Возможность такого истолкования высказывания Толстого о своем и лермонтовском «непрофессионализме» подтверждается еще одним его суждением о Лермонтове как художнике. В разговоре с П. А. Сергеенко, по какому-то случаю вспомнившим Лермонтова, Толстой сказал: «Вот в ком было это вечное, сильное искание истины!»²¹. Этим «вечным» и «сильным» исканием истины Лермонтов был особенно близок Толстому. По его мнению, писатель должен не преподносить читателю готовые, застывшие истины, а приобщать его к своему непрерывному, подчас мучительному процессу поисков истины. «Художник для того, чтобы действовать на других, — писал он, — должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает и учит, или нарочно потешает, он не действует»²².

Неустанные поиски нравственной истины, слияние эстетического с этическим было в высшей степени характерно для творчества Лермонтова и Толстого. И здесь следует отметить еще одну черту, роднящую Толстого и Лермонтова: их неодолимое стремление к всестороннему, и прежде всего нравственному совершенству — в себе и других. Лермонтовский девиз «во всем дойти до совершенства» получил свою

²⁰ Г. Русанов. Поездка в Ясную Поляну (24—25 августа 1883 г.). «Толстовский ежегодник, 1912 г.». М., 1912, стр. 69.

²¹ А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. Л., 1959, стр. 68.

²² Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (юбилейное издание), т. 54, стр. 74.

самобытную модификацию в толстовской жажде самоусовершенствования.

Стремление к познанию истины, к совершенству, к идеалу, характерное для обоих писателей, сочетается у них с абсолютной нетерпимостью к каким-либо иллюзиям, ко всякой искусственности и фальши. Правда — самая горькая, самая беспощадная — вот их бог. Еще юношей Лермонтов заявил: «Есть чувство правды в сердце человека, Святое истины зерно» (1, 291). А позже, в «Объяснении» по делу «о непозволительных стихах на смерть Пушкина» поэт заявлял: «...правда всегда была моей святыней»²³. В своих «Севастопольских рассказах» Толстой потом заявит, что главный герой его — правда. Не буду останавливаться на следовании Толстого лермонтовским батальным традициям, которые он развивал и углублял не только в своих военных рассказах, но и в «Войне и мире», на сопоставлении с этим романом лермонтовского замысла трилогии из трех эпох русской жизни и т. д. Об этом писалось достаточно много и интересно²⁴. Но один аспект здесь представляет особый интерес и заслуживает, мне кажется, самого пристального внимания — это проблема фатализма в творчестве одного и другого писателя. Здесь много общего, хотя, быть может, еще больше самобытного и неповторимого, обусловленного различием художественных индивидуальностей писателей и их эпох.

О Лермонтове как предшественнике — и самом непосредственном — толстовской «диалектики чувства» сказано много глубоко верного. Исследователями убедительно показано, что именно Лермонтов, Достоевский и Л. Толстой составляют тот «треугольник», который лежит в основании различных ответвлений психолопизма в последующем развитии русской литературы вплоть до наших дней²⁵. Думается

²³ М. Ю. Лермонтов. Полн. собр. соч., т. II, «Academia», 1936, стр. 179.

²⁴ См.: Л. Гроссман. Лермонтов — баталист. В кн.: Л. Гроссман. От Пушкина до Блока. М., 1926, стр. 75—85; Б. С. Виноградов. Кавказ в творчестве Л. Н. Толстого. Грозный, 1959; Б. М. Эйхенбаум. Л. Толстой на Кавказе (1851—1853). «Русская литература», 1962, № 4, стр. 48—76; Ираклий Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, стр. 409—411, и др.

²⁵ См.: Н. Г. Чернышевский. Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы графа Л. Н. Толстого. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 томах, т. III, 1947, стр. 421—431; Л. Мышкова. «Герой нашего времени». «Литера-

вместе с тем, что эта тема заслуживает специального монографического изучения.

В известной рецензии Чернышевского на ранние рассказы и повести Толстого, кроме глубины психологического анализа, отмечена еще одна характернейшая особенность таланта писателя — «чистота нравственного чувства». Чернышевский особо подчеркивал связь этого чувства в Толстом с живущей в его душе свежестью и остротой ранних впечатлений: «...у него нравственное чувство не восстановлено только рефлексиею и опытом жизни, оно никогда не колебалось, сохранялось во всей юношеской непосредственности и свежести»²⁶. Касаясь «Записок маркера», Чернышевский еще раз акцентировал эту мысль: «...историю падения души... мог так поразительно и верно задумать и исполнить только талант, сохранивший первобытную чистоту»²⁷. В связи с этим представляется имеющей основания постановка вопроса о роли ранних впечатлений в творческих процессах Лермонтова и Толстого, о месте и значении «детскости» как морально-этического и эстетического идеала в их сознании.

Особый интерес представляет в этом плане статья Толстого 1862 г. «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». В ней немало мыслей, перекликающихся с тем, что поворилось мною о сущности и функциях различных аспектов «детскости» в творческом сознании Лермонтова. Исходя из наблюдений и опыта своей педагогической деятельности в Ясной Поляне, Толстой писал, например: «Мне казалось столь странным, что крестьянский, полупрамотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой, на всей своей необъятной высоте развития, не может достичь Гете»²⁸. И объясняет это писатель тем, что ребенок в своей целостности и гармоничности представляет собою прообраз идеала, по ко-

турная учеба», 1941, № 7—8, стр. 25—39; Г. Г. Шевченко. О своеобразии психологического анализа в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». «Уч. зап. Харьковск. ун-та», т. 116, Тр. филол. факультета, т. 10, Харьков, 1962, стр. 73—95; М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., 1963, стр. 472—473, 577—581; Б. И. Бурсов. Лев Толстой и русский роман. М.—Л., 1963, стр. 30—33, 92—94; В. А. Мануйлов. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.—Л., 1966, стр. 50—51; М. М. Уманская. Психологический анализ М. Ю. Лермонтова-прозаика. В сб.: «Проблемы русской и зарубежной литературы», вып. 4, Ярославль, 1970, стр. 133—149.

²⁶ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 427.

²⁷ Там же, стр. 428.

²⁸ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 15, М., 1964, стр. 18.

тому тоскует душа взрослого человека. «Большей частью воспитатели выпускают из виду, что детский возраст есть первообраз гармонии»²⁹, — утверждал Толстой.

Однако здесь существенны и моменты, отличающие Лермонтова и Толстого. Как я говорил, для Лермонтова детство — первая ступень в развитии человеческого идеала, отрицаемая развивающимся сознанием взрослого человека, на смену дисгармоничности которого должно когда-нибудь прийти иное качество, объединяющее в себе детскую непосредственность с опытом и мудростью взрослого человека. Детство и «детскость» для Лермонтова — лишь прообраз будущего, идеала, возможного как итог длительного развития, борьбы. Для Толстого же детство и «детскость» — наиболее полное воплощение идеала, от которого человек по мере своего развития удаляется все больше и больше. Отсюда Толстой делает вполне логичный, тем не менее глубоко ошибочный вывод: «Идеал наш сзади, а не впереди»³⁰. И здесь он шел по сравнению с Лермонтовым не вперед, а назад — к тем идеям Руссо, которые Лермонтовым настойчиво и все более последовательно преодолевались в его идейно-эстетической эволюции. Кстати говоря, проблема отношения Лермонтова и Толстого к идеям и творчеству Руссо, по существу только намеченная, таит в себе немало исследовательских возможностей³¹.

Наконец, едва ли не наиболее важной темой, вырастающей из сопоставления Лермонтова и Толстого, является «мысль народная» в духовной и творческой эволюции писателей. Еще Достоевский, говоря о противоречивости и трагизме мировосприятия Лермонтова, замечал: «...но чуть лишь он коснется народа, тут он светел и ясен. Он любит русского солдата, казака, он чтит народ»³². О движении Лермонтова к народу, все более глубоком идейно-художественном постижении сущности народной жизни как основы личного и общественного развития изумительно точно и глубоко сказал впервые Добролюбов: «Лермонтов... обладал, конечно, громадным талантом и, умеючи рано постичь недо-

²⁹ Там же, стр. 34.

³⁰ Там же.

³¹ См.: Ю. М. Лотман. Истоки «толстовского» направления в русской литературе 1830-х годов. «Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 119, стр. 3—76.

³² Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художествен. произв., т. XII, М.—Л., 1929, стр. 353.

статки современного общества, умел понять и то, что спасение от этого ложного пути находится только в народе. Доказательством служит его удивительное стихотворение «Родина», в котором он становится решительно выше всех предрассудков патриотизма и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно»³³.

Представляет интерес сопоставление с толстовскими героями не только реалистически очерченных образов «простых людей» Лермонтова, но и одного из центральных романтических образов — образа Мцыри. Больше того, Мцыри, этот «любимый идеал поэта», «отражение в поэзии тени его собственной личности» (Белинский, IV, 537), внутренне во многом удивительно близок самому Толстому. В образе Мцыри Лермонтов запечатлел свое неприятие окружающей среды, порыв к иной жизни, к «естественной» жизни народа. «От этого мысль побега из этой среды, — писал Н. П. Огарев, — для него (Лермонтова. — Б. У.) так истинна и поэтична, идеал Мцыри так искренен; и от этого его положение, его пребывание в действительности так ложно...»³⁴. Вся жизнь и деятельность Толстого была, по существу, таким порывом к иной, естественной жизни, попыткой вырваться за пределы окружающей глубоко чуждой ему среды. Свою творческую деятельность Толстой начал разработкой темы бегства героя из дворянско-помещичьей, светской среды на лоно природы, попытки этого героя приобщиться к естественной жизни народа, являющейся аккумулятором родовых человеческих свойств (повесть «Казачи»). Конец своей жизни писатель ознаменовал решительным разрывом со средой, томившей его столько лет, бегством из нее. Финал героических попыток юного Мцыри и убежденного сединами могучего старца вырваться на свободу закончились одинаково трагически...

В конце XIX столетия русская литература получает всеобщее мировое признание. Этим признанием она была обязана прежде всего таким писателям, как Достоевский и Толстой, у истоков которых, наряду с Пушкиным и Гоголем, мы видим гений Лермонтова, «быть может, самого сильного человека в русской поэзии, даже не исключая Пушкина» (Н. Огарев).

³³ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 2, М.—Л., 1962, стр. 263. Богатое материалом, конкретными наблюдениями и выводами развитие этой мысли великого критика см.: Д. Е. Максимов. Тема простого человека в лирике Лермонтова. В кн.: Д. Е. Максимов. Поэзия Лермонтова. М.—Л., 1964, стр. 113—177.

³⁴ Н. П. Огарев. Избр. произв. в 2 томах, т. 2, М., 1956, стр. 485

Ранняя смерть поставила безжалостную завершающую точку в летописи жизни великого писателя. Но не на его творениях. Характернейшей особенностью личности Лермонтова было постоянное развитие, движение, устремленность вперед. Этот «лермонтовский элемент» отличал и все его творчество. Удивительно живое, отмеченное печатью принципиальной незавершенности, оно продолжает развиваться и жить в сознании все новых и новых поколений.

Думая об этом, невольно вспоминаешь: в своих рукописях поэт вместо точки предпочитал ставить многоточие...

ПРИЛОЖЕНИЕ

**(Реконструкция текста
VII редакции
поэмы «Демон»)**



ДЕМОН

Восточная повесть

Часть I

I

Печальный Демон,

дух изгнанья,

Летал над грешною землей,

И лучших дней воспоминаья

Пред ним теснились толпой;

5 Тех дней

когда в жилище света

Блистал он, чистый херувим,

Когда бегущая комета

Улыбкой ласковой привета

Любила помянуться с ним,

10 Когда сквозь вечные туманы,

Познаья жадный, он следил

Кочующие караваны

В пространстве брошенных

светил:

Когда он верил и любил,

15 Счастливый первенец творенья!

Не знал ни злобы,

ни сомненья*,

И не грозил уму его

Веков бесплодных ряд унылый...

И много, много... и всего

20 Припомнить не имел он силы!

II

Давно отверженный блуждал

В пустыне мира без приюта:

Вослед за веком век бежал,

Как за минутою минута,

25 Однообразной чередой.

Ничтожной властвуя землей,

Он сеял зло без наслажденья.

Нигде искусству своему

Он не встречал сопротивленья —

30 И зло наскучило ему.

III

И над вершинами Кавказа

Изгнанник рая пролетал:

Под ним Казбек,

как грань алмаза,

Снегами вечными сиял,

35 И глубоко внизу чернея,

Как трещина, жилище змея,

Вился излучистый Дарьял,

И Терек, прыгая как львица

* К стихам, отмеченным звездочкой, а также выделенным различными шрифтами, пояснения даются в Примечаниях к тексту поэмы.

- С косматой гривой на хребте,
 40 Ревел,— и горный зверь и птица.
 Кружась в лазурной высоте,
 Глаголу вод его внимали;
 И золотые облака
 Из юных стран, издалека
 45 Его на север провожали;
 И скалы тесною толпой,
 Таинственной дремоты полны,
 Над ним склонялись головой,
 Следя мелькающие волны;
 50 И башни замков на скалах
 Смотрели грозно
 сквозь туманы —
 У врат Кавказа на часах
 Сторожевые великаны!
 И дик, и чуден был вокруг
 55 Весь божий мир;
 но гордый дух
 Презрительным окинул оком
 Творенье бога своего,
 И на челе его высоком
 Не отразилось ничего.

IV

- И, перед ним дной картины
 Красы живые расцвели:
 Роскошной Грузии долины
 Ковром раскинулись вдали;
 Счастливый,
 пышный край земли!
 65 Столпообразные раины,
 Звонкобегущие ручьи
 По дну из камней разноцветных,
 И кущи роз, где соловьи
 Поют красавиц, безответных
 70 На сладкий голос их любви;
 Чинар развесистые сени,
 Густым венчаные плещом,
 Пещеры, где палящим днем
 Таятся робкие олени;
 75 И блеск, и жизнь,
 и шум листов,
 Стозвучный говор голосов,
 Дыханье тысячи растений!
 И полдня сладострастный зной,
 И ароматною росой
 80 Всегда увлажненные ночи,
 И звезды яркие, как очи,

- Как взор грузинки молодой!..
 Но, кроме зависти холодной,
 Природы блеск не возбудил
 85 В груди изгнанника бесплодной
 Ни новых чувств, ни новых сил,
 И все, что пред собой он видел,
 Он презирал иль ненавидел.

V

- Высокий дом
 и крепкий двор
 90 Седой Гудал себе построил..
 Трудов и слез он много стоил
 Рабам послушным с давних пор.
 С утра на скат соседних гор
 От стен его ложатся тени.
 95 В скале нарублены ступени;
 Они от башни угловой
 Ведут к реке, по ним мелькая,
 Покрыта белой чадрой¹
 Княжна Тамара молодая
 100 К Арагве ходит за водой.

VI

- Всегда безмолвно на долины
 Глядел с утеса мрачный дом;
 Но пир большой сегодня
 в нем —
 Звучит зурна², и льются вина —
 105 Гудал сосватал дочь свою,
 На пир он созвал всю семью.
 На кровле, устланной коврами,
 Сидит невеста меж подруг:
 Средь игр и песен их досуг
 110 Проходит. Дальними горами
 Уж спрятан солнца полукруг*,
 И вот невеста молодая
 Берет свой бубен расписной.
 В ладони мерно ударяя,
 115 Запели все. Одной рукой
 Кружа его над головой,
 Увлечена летучей пляской,
 Она забыла мир земной.
 Ее узорною повязкой
 120 Играет ветер. Как волна
 Нескромной думою полна,
 Грудь подымается высоко,
 Уста бледнеют и дрожат,

¹ Покрывало (примечание Лермонтова).

² Вроде волынки (примечание Лермонтова).

И жаждой страсти

полон взгляд,

125 Как страсть, палящий
и глубокой!

VII

Клянусь полночною звездой,

Лучом заката и востока,

Властитель Персии златой

И ни единый царь земной

130 Не целовал такого ока;

Гарема брызжущий фонтан

Ни разу жаркою порою

Своей жемчужною росой

Не омывал подобный стан!

135 Еще ничья рука земная,

По милому челу блуждая,

Таких волос не расплетала;

С тех пор как мир

лишился рая,

Клянусь, красавица такая

140 Под солнцем юга не цвела.

VIII

На ней был светлый

отпечаток

Небесной родины

людей,

Величья прежнего

остаток,

Отлив померкнувших

лучей.

145 В ней было то

полуземное,

Что ищет сердце

молодое

В пылу затейливой

мечты;

И были все ее движенья

Так страстны, полны выраженья,

150 Так полны **милой** простоты,

Что если б Демон, пролетая,

В то время на нее взглянул,

То, прежних братьев вспоминая,

Он отвернулся б — и вздохнул...

IX

155 И Демон видел... На мгновенье

Неизъяснимое волненье

В себе почувствовал он вдруг.

Немой души его пустыню

Наполнил благодатный звук —

160 И вновь постигнул он святыню

Любви, добра и красоты!..

И долго сладостой картиной

Он любовался — и мечты

О прежнем счастье

цепью длинной

165 Как будто за звездой звезда,

Пред ним катились тогда.

Прикованный незримой силой,

Он с новой грустью стал знаком

В нем чувство вдруг заговорило

170 Родным когда-то языком.

То был ли призрак

возрождения?

Он слов коварных искушенья

Найти в уме своем не мог...

Забуть? — забвенья не дал бог:

175 Да он и не взял бы забвенья!..

X

Измучив доброго коня,

На брачный пир к закату дня

Спешил жених нетерпеливый.

Арагвы светлой он счастливо

180 Достиг зеленых берегов.

Под тяжелой ношею даров

Едва, едва переступая,

За ним верблюдов

длинный ряд,

Дорогой тянется, мелькая:

185 Их колокольчики звенят.

Он сам, властитель Синодала,

Ведет богатый караван.

Ремнем затянут ловкий стан;

Оправа сабли и кинжала

190 Блестит на солнце; за спиной

Ружье с насечкой вырезной.

Играет ветер рукавами

Его чухи¹, — кругом она

Вся галуном обложена.

195 Цветными вышито шелками

Его седло; узда с кистями;

Под ним весь в мыле

конь лихой

Бесценной масти, золотой.

Питомец резвый Карабаха

200 Прядет ушами и,

полный страха,

Храпя косится с крутизны

На пену скачущей волны.

Опасен, узок путь прибрежный:

Утесы с левой стороны,

¹ Верхняя одежда с откидными рукавами (примечание Лермонтова).

205 Направо глуть реки мятежной.
Уж поздно.
На вершине снежной
Румянец гаснет; встал туман...
Прибавил шагу караван.

XI

И вот часовня на дороге...
210 Тут с давних пор почит в боже
Какой-то князь, теперь святой,
Убитый мстительной рукой.
С тех пор на праздник

иль на битву,
Куда бы путник ни спешил,
215 Всегда усердную молитву
Он у часовни приносил;
И та молитва сберегала
От мусульманского кинжала.
Но презрел удалой жених

220 Обычай прадедов своих.
Его коварною мечтою
Лукавый Демон возмущал:
Он в мыслях,
под ночью тьмою,
Уста невесты целовал.

225 Вдруг впереди
мелькнули двое,
И больше — выстрел! —
что такое?..
Привстав на звонких¹

стременах,
230 Надвинув на брови папах²,
Отважный князь
не молвил слова;

В руке сверкнул
турецкий ствол,
Нагайка шелк — и, как орел,
Он кинулся... и выстрел снова!
И дикий крик, и стон глухой
Промчались в глубине долины —

235 Недолго продолжался бой:
Бежали робкие грузины!

XII

Затихло все; стеснясь толпой
На трупы всадников порой
Верблюды с ужасом глядели;
240 И глухо в тишине степной
Их колокольчики звенели.

Разграблен пышный караван;
И над телами христиан
Чертит круги ночная птица!
245 Не ждет их мирная гробница
Под слоем монастырских плит,
Где прах отцов их был зарыт;
Не придут сестры с матерями,
Покрыты длинными чадрами,

250 С тоской, рыданьем и мольбами,
На гроб их из далеких мест!
Зато усердно рукою
Здесь у дороги, над скалою
На память водрузится крест;
255 И плещ, разросшийся весною,
Его, ласкаясь, обовьет
Своею сеткой изумрудной;
И, своротив с дороги трудной,
Не раз усталый пешеход
260 Под божьей тенью отдохнет...

XIII

Несется конь быстрее лани,
Храпит и рвется, будто к брани;
То вдруг осадит на скаку,
Прислушается к ветерку,
265 Широко ноздри раздувая;
То, разом в землю ударяя
Шипами звонкими копыт,
Взмахнув растрепанною гривой,
Вперед без-памяти летит.
270 На нем есть всадник

молчаливый!
Он бьется на седле порой,
Припав на гриву головой.
Уж он не правит поводами,
Задвинув ноги в стремена,
275 И кровь широкими струями
На чепраке его видна.
Скакун надежный господина
Из боя вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
280 Его во мраке догнала!

XIV

В семье Гудала плач и стоны,
Толпится на дворе народ:
Чей конь примчался
запаленный?
Кто бледный всадник у ворот?

¹ Стремена у грузин вроде башмаков из звонкого металла (примечание Лермонтова).

² Шапка, вроде ериванки (примечание Лермонтова).

- 285 Недолго жениха младого,
Невеста, взор твой ожидал:
Сдержал он княжеское слово,
На брачный пир он прискакал...
Увы! но никогда уж снова
- 290 Не сядет на коня лихого!..

XV

- На беззаботную семью,
Как гром, слетела божья кара!
Упала на постель свою,
Рыдает бедная Тамара;
- 295 Слеза катится за слезой,
Грудь высоко и трудно дышит;
И вот она как будто слышит
Волшебный голос над собой:
«Не плачь, дитя! не плачь
напрасно!
- 300 Твоя слеза на труп безгласный
Живой росой не упадет:
Она лишь взор туманит ясный,
Ланиты девственные жжет!
Он далеко, он не узнает,
- 305 Не оценит тоски твоей;
Небесный свет теперь ласкает
Бесплотный взор его очей;
Он слышит райские напевы...
Что жизни мелочные сны,
- 310 И стон, и слезы бедной девы
Для гостя райской стороны?
Нет, жребий смертного
творенья,
Поверь мне, ангел мой земной,
Не стоит одного мгновенья
- 315 Твоей печали дорогой!
«На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
- 320 Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья —
- 325 Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья,
И прошедшего не жаль.
В день томительный несчастья
Ты об них лишь вспоминай;
- 330 Будь к земному без участия
И беспечна, как они!

Лишь только ночь своим
покровом
Верхи Кавказа осенит,
Лишь только мир, волшебным
словом

- 335 Завороженный, замолчит;
Лишь только ветер над скалою
Увядшей шевельнет травую,
И птичка, спрятанная в ней,
Порхнет во мраке веселей;
- 340 И под лозою виноградной,
Росу небес глотая жадно,
Цветок распустится ночной;
Лишь только месяц золотой
Из-за горы тихонько встанет
- 345 И на тебя украдкой взглянет,—
К тебе я стану прилетать;
Гостить я буду до денницы
И на шелковые ресницы
Сны золотые навевать...»

XVI

- 350 Слова умолкли в отдаленье,
Вослед за звуком умер звук.
Она вскочив глядит вокруг...
Невыразимое смятенье
В ее груди; печаль, испуг,
- 355 Восторга пыл —
ничто в сравненье,
Все чувства в ней кипели вдруг;
Душа рвала свои оковы,
Огонь по жилам пробегал,
И этот голос чудно-новый,
- 360 Ей мнилось, все еще звучал.
И перед утром сон желанный
Глаза усталые смежил;
Но мысль ее он возмущил
Мечтой пророческой и странной
- 365 Пришлец туманный и немой,
Красой блистая неземной,
К ее склонился изголовью;
И взор его с такой любовью,
Так грустно на нее смотрел,
- 370 Как будто он об ней жалел.
То не был ангел — небожитель,
Ее божественный хранитель:
Венец из радужных лучей
Не украшал его кудрей.

375 То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь — ни мрак,
ни свет!..

Часть II

I

«Отец, отец, оставь угрозы,
380 Свою Тамару не брани;
Я плачу: видишь эти слезы,
Уже не первые они!
Не буду я ничьей женою —
Скажи моим ты женихам;
385 Супруг мой взят
сырой землю —
Другому сердце не отдам.
С тех пор, как труп
его кровавый 380
Мы схоронили под горой,
Меня тревожит дух лукавый
390 Неотразимую мечтой;
В тиши ночной меня тревожит
Толпа печальных,
странных слов;
Молиться днем душа не может:
Мысль далека от звука слов;
395 Огонь по жилам пробегает...
Я сохну, вяну день от дня.
Отец, душа моя страдает...
Отец мой, пощади меня!
Отдай в священную обитель
400 Дочь безрассудную свою,
Там защитит меня Спаситель,
Пред ним тоску мою пролью.
На свете нет уж мне веселья...
Святыни миром осеня,
405 Пусть примет сумрачная келья,
Как гроб, заранее меня...»

II

И в монастырь уединенный
Ее родные отвезли
И власяницу смиренной
410 Грудь молодую облекли.
Но и в монашеской одежде,
Как под узорную парчой,
Все беззаконною мечтой
В ней сердце билось,
как прежде.
415 Пред алтарем, при блеске свеч,
В часы торжественного пенья,

Знакомая, среди моленья,
Ей часто слышалась речь.
Под сводом сумрачного храма
Скользил без звука и следа
В тумане легком фимиама;
Сиял он тихо, как звезда;
Манил и звал он... но — куда?..

III

425 В прохладе меж двумя
холмами
Танлся монастырь святой.
Чинар и тополей рядами
Он окружен был — и порой,
Когда ложилась ночь в ущелье,
430 Сквозь них мелькала в окнах
келья,
Лампада грешницы младой.
Кругом, в тени дерев
миндальных,
Где ряд стоит
крестов печальных,
Безмолвных сторожей гробниц,
435 Спевались хоры легких птиц.
По камням прыгали, шумели
Ключи студеную волной,
И под нависшею скалой,
Сливаясь дружески в ущелье,
440 Катились дальше меж кустов,
Покрытых инеем цветов.

IV

На север видны были горы.
При блеске утренней Авроры,
Когда синеющий дымок
445 Курится в глубине долины
И, обращаясь на восток,
Зовут к молитве музины,
И звучный колокола глас
Дрожит, обитель пробуждая;
450 В торжественный и мирный час,
Когда грузинка молодая
С кувшином длинным за водой
С горы спускается крутой,
Вершины цепи снеговой
455 Светло-лиловою стеной
На чистом небе рисовались,

И в час заката одевались
Они румяной пеленой;
И между них, прорезав тучи,
460 Стоял, всех выше головой,
Казбек, Кавказа царь могучий,
В чалме и ризе парчевой.

V

Но, полно дуמוю преступной,
Тамары сердце недоступно
465 Восторгам чистым. Перед ней
Весь мир одет угрюмой тенью;
И все ей в нем предлог мученью:
И утра луч и мрак ночей.
Бывало, только ночи сонной
470 Прохлада землю обоймет,
Перед божественной иконой
Она в безумье упадет
И плачет; и в ночном молчанье
Ее тяжелое рыданье
475 Тревожит путника вниманье
И трель живую соловья,
Сквозь шум далекого ручья.
Порою разбросав на плечи
Волну кудрей своих, она
480 Стоит без мысли, холодна.
И страстные лепечут
речи

*Ее дрожащие уста.
Желанье грудь ее волнует,
И чудный призрак ей рисует,
485 Пред нею в сумраке мечта!*

VI

Тоской и трепетом полна,
Тамара часто у окна
Сидит в раздумье одиноком
И смотрит вдаль прилежным
оком
490 И целый день вздыхая, ждет...
Ей кто-то шепчет: он придет!
Недаром сны ее ласкали,
Недаром он являлся ей,
С глазами, полными печали,
495 И чудной нежностью речей.
Уж много дней она томится,
Сама не зная почему;
Святым захочет ли молиться,
А сердце молится ему;
500 Утомлена борьбой всегдашней,
Склонится ли на ложе сна:
Подушка жжет,

ей душно, страшно,
И вся, вскочив, дрожит она;
Трепещет грудь,
пылают плечи,
505 Нет сил дышать, туман в очах,
Объять жадно ищут встречи,
Лобзанья тают на устах...

VII

Вечерней мглы покров
воздушный
Уж холмы Грузии одел.
510 Привычке сладостной
послушный
В обитель Демон прилетел.
Но долго, долго он не смел
Святыню мирного приюта
Нарушить. И была минута,
515 Когда казался он готов
Оставить умысел жестокой.
Задумчив у стены высокой
Он бродит: от его шагов
Без ветра лист
в тени трепещет.
520 Он поднял взор: ее окно
Озарено лампадой блещет;
Кого-то ждет она давно!
И вот средь общего молчанья
Чингура¹ стройное бряцанье
525 И звуки песни раздались;
И звуки те лились, лились,
Как слезы,
мерно друг за другом;
И эта песнь была нежна,
Как будто для земли она,
530 Была на небе сложена!
Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкою слетел
И о былом ему пропел,
535 Чтоб усладить его мученье?..
Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон
в первый раз;
Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
540 И, чудо! из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный видею
камень
Слезою жаркою, как пламень,
545 Нечеловеческой слезой!..

¹ Род гитары (примечание Лермонтова).

- И входит он, любить готовый,
С душой, открытой для добра,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.
550 Неясный трепет ожидания,
Страх неизвестности немой,
Как будто в первое свиданье
Спознались с гордою душой.
То было злое предвещанье!
555 Он входит, смотрит — перед ним
Посланник рая, херувим,
Хранитель грешницы
прекрасной,
Стоит с блистающим челом
И от врага с улыбкой ясной
560 Приосенил ее крылом;
И луч божественного света
Вдруг ослепил нечистый взор,
И вместо сладкого привета
Раздался тягостный укор:

IX

- 565 «Дух беспокойный,
дух порочный,
Кто звал тебя
во тьме полночной?
Твоих поклонников здесь нет,
Зло не дышало здесь поныне;
К моей любви, к моей святыне
570 Не пролагай преступный след.
Кто звал тебя?»
Ему в ответ
Злой дух коварно
улыбнулся
Зарделся ревностью взгляд;
И вновь в душе его проснулся
575 Старинной ненависти яд.
«Она моя! — сказал он грозно, —
Оставь ее, она моя!
Явился ты, защитник, поздно
И ей, как мне, ты не судья.
580 На сердце, полное гордыни,
Я наложил печать мою;
Здесь больше нет
твоей святыни,
Здесь я владею и люблю!»
И Ангел грустными очами
585 На жертву бедную взглянул
И медленно, взмахнув крылами,
В эфире неба потонул.

- Тамара*
О! кто ты? речь твоя ужасна
Тебя послал мне ад иль рай?
590 Чего ты хочешь?..

Демон

Ты прекрасна!

Тамара

Но молви, кто ты? отвечай...

Демон

- Я тот, которому внимала
Ты в полуночной тишине,
Чья мысль душе твоей шептала,
595 Чью грусть ты смутно отгадала,
Чей образ видела во сне.
Я тот, чей взор надежду губит;
Я тот, кого никто не любит;
Я бич рабов моих земных,
600 Я царь познания и свободы,
Я враг небес, я зло природы,
И, видишь, — я у ног твоих!
Тебе принес я в умиленье
Молитву тихую любви,
605 Земное первое мученье
И слезы первые мои.
О! выслушай — из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом.
610 Твоей любви святым покровом
Одетый я предстал бы там,
Как новый ангел
в блеске новом;
О! только выслушай, молю, —
Я раб твой, — я тебя люблю!
615 Когда я в первый раз тебя
увидел
Твоей чудный, твой волшебный
взор,
Я тайно вдруг возненавидел
Мою свободу как позор.
Своею властью недовольный,
620 Я позавидовал невольню
Неполным радостям людей.
В бескровном сердце луч
нежданной
Опять затеплился живей,
И грусть на дне
старинной раны
625 Зашевелилася, как змей.
Что без тебя мне эта вечность?
Моих владений бесконечность?
Пустые звучные слова,

Обширный храм —
без божества!

Гамара

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

Творец... Увы! я не могу
Молиться... **гибельной** отравой
Мой ум слабеющий объять!

635 Послушай, ты меня погубишь;
Твой слова — огонь и яд...
Скажи, зачем меня ты любишь?

Демон

Зачем, красавица? Увы,
Не знаю!.. Полон жизни новой,

640 С моей преступной головы
Я гордо снял венец терновый,
Я все былое бросил в прах:
Мой рай, мой ад в твоих очах.
Люблю тебя

нездешней страстью,

645 Как полюбить не можешь ты:
Всем упоением, всей страстью
Бессмертной мысли и мечты.
В душе моей, с начала мира,
Твой образ был напечатлен,—

650 Передо мной носился он

В пустынях вечного эфира.
Давно тревожа мысль мою,
Мне имя сладкое звучало;

655 Одной тебя недоставало.
О! если б ты могла понять,
Какое горькое томленье
Всю жизнь, века без разделенья
И наслаждаться и страдать,

660 За зло похвал не ожидать
Ни за добро вознагражденья;
Жить для себя, скучать собой,
И этой **вечною** борьбой

Без торжества, без примиренья!
665 Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать,
все видеть,

Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать!..
Лишь только божие проклятье

670 Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня;
Сияло предо мной

пространство;

Я видел брачное убранство
675 Светил, знакомых мне давно...
Они текли в венце из золота;

Но что же? прежнего собрата
Не узнавало ни одно.

680 Изгнанников, себе подобных,
Я звать в отчаянии стал,
Но слов и лиц

и взоров злобных,
Увы! я сам не узнавал.
И в страхе я,

взмахнув крылами,
Помчался — но куда? зачем?

685 Не знаю... прежними друзьями
Я был отвергнут; как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.

По вольной прихоти теченья
Так поврежденная ладья

690 Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначения;
Так ранней утренней порой
Отрывок тучи громовой

В лазурной вышине чернея,
695 Один, нигде пристать не смея,
Летит без цели и следа,
Бог весть откуда и куда!

И я людьми недолго правил,
Греху недолго их учил,

700 Все благородное бесславил
И все прекрасное хулил;
Недолго... пламень чистой веры
Легко навек я залил в них...

А стоили ль трудов моих
705 Одни глупцы да лицемеры?
И скрылся я в ущельях гор;
И стал бродить, как метеор,
Во мраке полночи глубокой...

И мчался путник одинокой,
710 Обманут близким огоньком,
И в бездну падая с конем,
Напрасно звал — и след

кровавый

За ним вился по крутизне...
715 Но злобы мрачные забавы
Недолго нравились мне!
Как часто на вершине льдистый
Один меж небом и землей,
Под кровом радуги огнистой,
Сидел я мрачный и немой,
720 И белогривые метели,
Как львы, у ног моих ревели.
В борьбе с могучим ураганом,
Как часто, подымая прах,
Одетый молнией и туманом,
725 Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,

- Спасти от думы неизбежной
И незабвенное забыть!
- 730 Что повесть тягостных лишений
Трудов и бед толпы людской,
Грядущих, прошлых поколений
Перед минутою одной
Моих непризнанных мучений?
- 735 Что люди?
что их жизнь и труд?
Они прошли, они пройдут...
Надежда есть —
ждет правый суд:
Простить он может,
хоть осудит!
- 740 Моя ж печаль бесценно тут,
И ей конца, как мне, не будет;
И не вздремнуть в могиле ей!
Она то ластится, как змей,
То жжет и плещет, будто
пламень,
То давит мысль мою,
как камень —
- 745 Надежд погибших и страстей
Несокрушимый мавзолей!..
Тамара
Зачем мне знать твои печали,
Зачем ты жалуешься мне?
Ты согрешил...
Демон
Против тебя ли?
Тамара
- 750 Нас могут слышать!..
Демон
Мы одне.
Тамара
А бог!
Демон
На нас не кинет взгляда:
Он занят небом, не землей!
Тамара
А наказание, муки ада?
Демон
Так что ж? Ты будешь там
со мной!
Тамара
- 755 Кто б ни был ты, мой друг
случайный, —
Покой навеки погубя,
Невольню я с отрадой тайной,
Страдалец, слушаю тебя.
Но если речь твоя лукава,
- 760 Но если ты, обман тая...
О! пощади! Какая слава?
На что душа тебе моя?
- Ужели небу я дороже
Всех, не замеченных тобой?
765 Они, увя! прекрасны тоже;
Как здесь, их девственное ложе
Не смято смертною рукой...
Нет! дай мне клятву роковую...
Скажи, — ты видишь: я тоскую;
770 Ты видишь женские мечты!
Невольно страх в душе
ласкаешь...
Но ты все понял, ты все
знаешь —
И сжалишься, над мною ты!
Клянись теперь... от злых
желаний,
- 775 Отречься ныне дай обет.
Ужель ни клятв, ни обещаний
Ненарушимых в мире нет?..
Демон
Клянусь я первым днем
творенья,
780 Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденью горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
- 785 И вновь грозящим разлукой.
Клянуся сонником духов,
Судьбою братий мне
подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
- 790 Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,
Клянусь твоим последним
взглядом,
Твоею первою слезой,
Незловных уст твоих дыханьем,
- 795 Волною шелковых кудрей,
Клянусь блаженством
и страданьем,
Клянусь любовию моей:
Я отрекся от старой мести,
Я отрекся от гордых дум;
- 800 Отныне яд коварной лести
Ничей уж не встревожит ум;
Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.
- 805 Слезой раскаянья сотру
Я на челе, тебя достойном,
Следы небесного огня —
И мир в неведенье спокойном
Пусть доцветает без меня!
- 810 О! верь мне: я один поныне

Тебя постиг и оценил:
 Избрав тебя моей святыней,
 Я власть у ног твоих сложил.
 Твоей любви я жду, как дара,
 815 И вечность дам тебе за миг;
 В любви, как в злобе, верь,
Тамара,
 Я неизменен и велик.
 Тебя я, вольный сын эфира,
 Возьму в надзвездные края
 820 И будешь ты царицей мира.
 Подруга первая моя;
 Без сожаленья, без участия
 Смотреть на землю станешь ты,
 Где нет ни истинного счастья,
 825 Ни долговечной красоты,
 Где преступленья лишь
да казни,
 Где страсти мелкой
только жить;
 Где не умеют без боязни
 Ни ненавидеть, ни любить.
 830 Иль ты не знаешь, что такое
 Людей минутная любовь?
 Волненье крови молодое,—
 Но дни бегут и стынет кровь!
 Кто устоит против разлуки,
 835 Соблазна новой красоты,
 Против усталости и скуки
 И своенравия мечты?
 Нет! не тебе, моей подруге,
 Поверь назначено судьбой
 840 Увянуть молча в тесном круге
 Ревнивой грубости рабой,
 Средь малодушных и холодных,
 Друзей притворных и врагов,
 Боязней и надежд бесплодных.
 845 Пустых и тягостных трудов!
 Печально за стеной высокой
 Ты не угаснешь без страстей
 Среди молитв, равно далеко
 От божества и от людей.
 850 О нет, прекрасное созданье,
 К иному ты присуждена;
 Тебя иное ждет страданье,
 Иных восторгов глубина;
 Оставь же прежние желанья
 855 И жалкий свет его судьбе:
 Пучину гордого познания
 Взамен открою я тебе*.
 Толпу духов моих служебных
 Я приведу к твоим стопам;

860 Прислужниц легких
и волшебных
 Тебе, красавица, я дам;
 И для тебя с звезды восточной
 Сорву венец я золотой;
 Возьму с цветов росы
полночной,
 865 Его усыплю той росой;
 Лучом румяного заката
 Твой стан, как лентой, обовью,
 Дыханьем чистым аромата
 Окрестный воздух напою;
 870 Всечасно дивно игрою
 Твой слух лелеять буду я;
 Чертоги пышные построю
 Из бирюзы и янтаря;
 Я опущусь на дно морское,
 875 Я полечу за облака,
 Я дам тебе все, все земное —
 Люби меня!..

XI

И он слегка

Прижался
жаркими устами
 Ее трепещущим губам;
 880 Соблазна полными речами
 Он отвечал ее мольбам.
 Могучий взор смотрел ей в очи!
 Он жег ее. Во мраке ночи
 Над нею прямо он сверкал,
 885 Неотразимый, как кинжал.
 Увы! злой дух торжествовал!
 Смертельный яд его лобзанья
 Мгновенно в грудь ее проник.
 Мучительный, но слабый крик
 890 Ночное возмутил молчанье.
 В нем было все: любовь,
страданье,
 Упрек с последнею мольбой
 И безнадежное прощанье —
 Прощанье с жизнью молодой.

XII

895 В то время сторож
полуночный,
 Один вокруг стены крутой
 Свершая тихо путь урочный,
 Бродил с чугуною доской,
 И возле кельи девы юной

- 900 Он шаг свой мерный укротил
И руку над доской чугунной,
Смутясь душой, остановил.
И сквозь окрестное молчанье,
905 Ему казалось, слышал он
Двух уст согласное лобзанье,
Минутный крик и слабый стон.
И нечестивое сомненье
Проникло в сердце старика...
Но пронеслось еще мгновенье,
910 И стихло все; издали
Лишь дуновенье ветерка
Роптанье листьев приносило,
Да с темным берегом уныло
Шепталась горная река.
915 Канон угодника святого
Спешит он в страхе прочитать,
Чтоб навеждыне духа злого
От грешной мысли отогнать;
Крестит дрожащими перстами
920 Мечтой взволнованную грудь
И молча скорыми шагами
Обычный продолжает путь.

XIII

- Как пери спящая мила,
Она в гробу своем лежала,
925 Белей и чище покрывала
Был томный цвет ее чела.
Навек опущены ресницы...
Но, кто б, о небо! не сказал,
Что взор
под ними лишь дремал
930 И, чудный, только ожидал
Иль поцелуя иль денницы?
Но бесполезно луч дневной
Скользил по ним струей златой,
Напрасно их в немой печали
935 Уста родные целовали...*
Нет! смерти вечную печать
Ничто не в силах уж сорвать!

XIV

- Ни разу не был в дни
веселья
Так разноцветен и богат
940 Тамары праздничный наряд.
Цветы родимого ущелья
(Так древний требует обряд)
Над нею льют свой аромат
И сжаты мертвую рукою

- 945 Как бы прощаются с землею!
И ничего в ее лице
Не говорило о конце
В пылу страстей и упоенья
И были все ее черты
950 Исполнены той красоты,
Как мрамор,
чуждой выраженья,
Лишенной чувства и ума,
Таинственной, как смерть сама!
Улыбка странная застыла,
955 Мелькнувши по ее устам.
О многом грустным говорила
Она внимательным глазами
В ней было хладное презренье
Души, готовой отвести,
960 Последней мысли выраженье,
Земле беззвучное прости.
Напрасный отблеск жизни
прежней,
Она была еще мертвей,
Еще для сердца безнаднейшей
965 Навек угаснувших очей.
Так в час торжественный

заката,

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

XV

- Но вот соседи и родные
Уж собрались в печальный
путь.
Терзая локоны седые,
Безмолвно поражая грудь,
980 В последний раз Гудал садится
На белогривого коня,
И поезд тронулся. Три дня,
Три ночи путь их будет
длиться:
Меж старых дедовских костей
985 Приют покойный вырыт ей.
Один из праотцов Гудала,
Грабитель странников и сел,
Когда болезнь его сковала
И час раскаянья пришел,
990 Грехов минувших в искупленье

- Построить церковь обещал
На высоте гранитных скал,
Где только вьюги слышно пенье,
Куда лишь коршун залетал.
- 995 И скоро меж снегов Казбека
Поднялся одинокий храм,
И кости злого человека
Вновь успокоились там;
И превратилась в кладбище
- 1000 Скала, родная облакам:
Как будто ближе к небесам
Теплей посмертное жилище?..
- 1030 На склоне каменной горы
Над Койшаурскою долиною
Еще стоят до сей поры
Зубцы развалины старинной.
Рассказов, страшных для детей,
О них еще преданья полны...
1035 Как призрак, памятник
безмолвный.
Свидетель тех волшебных дней,
Между деревьями чернеет,
Внизу рассыпался аул,
Земля цветет и зеленеет;
1040 И голосов нестройный гул
Теряется, и караваны
Идут звеня издалека,
И, низвергаясь сквозь туманы,
Блестит и пенится река.

XVI

- Едва последний стих прочли
Над прахом дочери Гудала,
- 1005 И горсть последняя земли
О кышку гроба простучала —
И воскурился к небесам
Кадил прощальный фимиам,
Едва лишь за скалой соседней
- 1010 Утих рыдальный звук последний,
Последний шум людских шагов,
Сквозь дымку серых облаков
Спустился ангел легкокрылый
И над покинутой могилой
- 1015 Приник с усердною мольбой
За душу грешницы младой;
И в то же время царь порока
Туда примчался издалека,
Страданий мрачная семья
- 1020 В чертах недвижимых таилась;
По следу крыл его тащилась
Багровой молнии струя.
Когда ж он пред собой увидел
Все, что любил и ненавидел,
- 1025 То шумно мимо промелькнул
И, взор пронзительный кидая,
Посла потерянного рая
Улыбкой горькой упрекнул.
- 1050 Но грустен замок, отслуживший
Года во очередь свою,
Как бедный старец, переживший
Друзей и милую семью.
И только ждут луны восхода
Его незримые жилицы:
- 1055 Тогда им праздник и свобода!
Жужжат, бегут во все концы.
Седой паук, отшельник новый,
Прядет сетей своих основы;
Зеленых ящериц семья
- 1060 На кровле весело играет;
И осторожная змея
Из темной щели выползает
На плиту старого крыльца,
То вдруг совьется в три кольца,
- 1065 То ляжет длинной полосой
И блещет, как булатный меч,
Забывтый в поле давних сеч.
Ненужный падшему герою!..
Все дико; нет нигде следов
- 1070 Минувших лет: рука веков
Прилежно, долго их сметала,
И не напомним ничего
О славном имени Гудала,
О милой дочери его! *
- 1075 Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их земель,

К ст. 21. В VI ред.: С тех пор отверженный блуждал.

К ст. 40. В VI ред.: Ревел, — и хищный зверь, и птица.

К ст. 73. В VI ред.: Ущелья, где палящим днем.

К ст. 89. «Здесь четыре стиха замараны: вместо широкий прежде написано было крепкий. — Изречение подчеркнутое [«Седой Гудал себе»] заменяет другое, которое разобрать нельзя». (Примеч. А. И. Филоsofova. Крлср. 56, стр. 7).

К ст. 111. Следующие после этого стиха строки VII ред. (стихи 112 — 125), совпадающие с соответствующим местом из VI редакции, даются на основании примечания А. И. Филосоfoва: «На сем стихе кончалась строфа и начинались следующие, вымаранные:

И вот невеста молодая
Берет свой бубен расписной» и т. д. (Крлср. 56, стр. 8).

К ст. 112. В VI ред.: И вот Тамара молодая.

В VIII ред. стихи 112—125 заменены следующими:

В ладони мерно ударяя,
Они поют — и бубен свой
Берет невеста молодая;
И вот она, одной рукой
Кружа его над головой,
То вдруг помчится легче птицы,
То остановится, — глядит —
И влажный взор ее блестит
Из-под завистливой ресницы;
То черной бровью поведет,
То вдруг наклонится немножко,
И по ковру скользит, плывет
Ее божественная ножка;
И улыбается она,
Веселья детского полна.
Но луч луны, по влаге зыбкой
Слегка играющий порой,
Едва ль сравнится с той улыбкой,
Как жизнь, как молодость живой.

К ст. 133. В VI ред.: Своей алмазною росой.

К ст. 141—147. Этот отрывок, не имеющий себе соответствий ни в VI, ни в VIII ред., восстанавливается по тексту, содержащемуся в примечании А. И. Филосоfoва. (См.: Крлср. 56, стр. 10).

В VI и VIII ред. с небольшими разночтениями вместо этих 7 стихов были следующие 9:

В последний раз она плясала.
Увы завтра ожидала
Ее, наследницу Гудала,
Свободы резвую дитя,
Судьба печальная рабыни,
Отчизна, чуждая поныне,
И незнакомая семья.
И часто тайное сомненье
Темнило светлые черты.

К ст. 150. В VI ред.: Так полны чудной простоты.

К ст. 151. В VI ред.: Что если б враг небес и рай.

К ст. 164. В VI ред.: О прошлом счастье цепью длинной.

К ст. 168. В VI ред.: Он с новой думой стал знаком.

К ст. 170. В VI ред.: Родным, понятным языком.

К ст. 172—173. В VI ред. вместо этих двух стихов был один: Он по-
дойти хотел — не мог!

К ст. 176—177. В VI ред. эти два стиха следовали друг за другом в
обратном порядке: На брачный пир к закату дня, Измучив доброго коня.

К ст. 186. В VI ред.: Ремнем затянут стройный стан.

К ст. 194. В VI ред.: Вся галуном обвешана.

К ст. 219. В VI ред.: Но презрел молодой жених.

К ст. 234. В VI ред.: Промчался в тишине долины.

К ст. 237—240. В VI ред. вместо этих 4 стихов были следующие:

И стихло все. Теснясь толпой,
Верблюды с ужасом смотрели
На трупы всадников порой.

К ст. 249. В VI ред.: Покрыты белыми чадрами.

К ст. 259. В VI ред.: Порой усталый пешеход.

К ст. 277. В VIII ред.: Скакун лихой, ты господина (см.: Крлср. 56,
стр. 17).

К ст. 284. В VIII ред. этот стих был вымаран, а вместо него вписа-
ны были следующие:

И пал на камни у ворот?
Кто этот всадник бездыханный?
Хранили след тревоги бранной
Морщины смуглого чела.
В крови оружие и платье;
В последнем бешеном пожатье
Рука на гриве замерла. (См.: Крлср. 56, стр. 18).

К ст. 333. В VI ред.: Долины ваши осенит.

К ст. 383—398. В VIII ред. эти 16 стихов были заменены следующим
десятистрочным отрывком:

Напрасно женихи толпою
Спешат сюда из дальних мест...
Немало в Грузии невест;
А мне не быть ничьей женою!..
О, не брани отец, меня.
Ты сам заметил: день от дня
Я вяну, жертва злой отравы!
Меня терзает дух лукавый
Неотразимую мечтой;
Я гибну, сжался надо мной! (См.: Крлср. 57, стр. 23).

К ст. 416. В VI ред.: В часы божественного пенья.

К ст. 423—424. В VI ред.: Он так смотрел! он так манил! Он, мнилось,
так несчастлив был!

К ст. 430. В VI ред.: Сквозь них мерцала в окнах келья.

К ст. 440. В VI ред.: Катились дале меж кустов.

К ст. 463—467. В VI ред. здесь были такие стихи:

Но Демон огненным дыханьем
Тамары душу запяtnал,
И божий мир своим блистаньем
Восторга в ней не пробуждал.
Страсть безотчетная как тенью
Жизнь осенила перед ней;
И стало все предлог мученью.

К ст. 476—485. Эти 10 стихов, представляющие собою несколько видоизмененный отрывок из соответствующего места VI ред., были, видимо, внесены в VII ред. и, возможно, тут же вычеркнуты, почему в Крлср. 56 они не были отмечены. (См.: Крлср. 57, стр. 28).

К ст. 486—499. Отрывок, целиком заново написанный и впервые появившийся в VII ред.

К ст. 504. Указан А. И. Философовым (см.: Крлср. 56, стр. 29).

К ст. 505—507. Впервые — в VII ред.

К ст. 572. «Прежде было: улы бнул ся» (Крлср. 57, стр. 33). В VI и VIII ред. «усмехнулся».

К ст. 578. В VI ред.: Отныне жить нельзя нам розно.

К ст. 588. «Прежде: уж а с н а» (Крлср. 57, стр. 33).

К ст. 591. В VI ред.: Но молви! кто ж ты? Отвечай...

К ст. 597. Далее в VI ред. был стих: Едва надежда расцветет.

К ст. 598. За этим стихом в VI ред. следовало:

И все живущее клянет;
Ничто пространство мне и годы.

К ст. 600. Очень важный стих, впервые появившийся в VII ред.

К ст. 615—621. Эти стихи, восходящие в основном к VI ред., указаны в подстрочном примечании в Крлср. 57 (стр. 35). В VIII ред. они получили такое написание:

Лишь только я тебя увидел —
И тайно вдруг возненавидел
Бессмертные и власть мою.
Я позавидовал невольню
Неполной радости земной;
Не жить как ты мне стало больно,
И страшно — розно жить с тобой.

К ст. 625. В VI ред.: Вдруг шевельнулась как змей.

К ст. 626. В VI ред.: Что без тебя теперь мне вечность?

К ст. 633. В VI ред.: Молиться... тайною отравой.

К ст. 663. В VI ред.: И этой долгою борьбой.

К ст. 673. «Прежде было: сияло» (Крлср. 57, стр. 38). В VI и VIII ред.: Синело предо мной пространство.

К ст. 698—715. Отрывок, появившийся впервые в VII ред.

К ст. 716—721. «Здесь вычеркнуты следующие шесть стихов: Как Часто на вершине лдяной» и т. д. (Крлср. 57, стр. 40). Слово «лдяной» — опечатка, нужно «льдыстой» (см. IV, 373).

К ст. 722—723. В VI ред.

Как часто, подымая прах,
В борьбе с могучим ураганом.

К ст. 745. В VI ред.: Мечтаний прежних и страстей.

К ст. 747—754. Диалог о боге, выпущенный в VIII ред. (см.: Крлср. 57, стр. 41—42. Здесь вместо «одне» — «одни»).

К ст. 755—777. Слова Тамары, впервые введенные в текст поэмы в VII ред.

К ст. 773. «Вместо конечно, было над мною (Крлср. 56, стр. 40).

К ст. 774. «Вместо клянися мне, было клянись теперь» (Крлср. 56, стр. 40). «Вместо стяжаний, было желаний» (Крлср. 57, стр. 43).

К ст. 778—809. Клятва Демона, впервые введенная в VII ред.

К ст. 818—819. В VI ред.:

Мы, дети вольные эфира,
Тебя возьмем в свои края.

К ст. 821. В VI ред.: Подруга вечная моя.

К ст. 838—851. Впервые введены в VII ред.

К ст. 839. «Вместо узнай, было поверь» (Крлср. 56, стр. 43).

К ст. 857. Здесь выпущено 8 стихов из VI ред. (стихи 755—762), которые были превращены в стихи 810—817 VII ред.

К ст. 880. В VI ред.: И лести сладкими речами.

К ст. 888. В VI ред.: Мгновенно в кровь ее проник.

К ст. 889. «После слова ужасный было но минутный; мучительный приписано после» (Крлср. 56, стр. 46).

К ст. 897. В VI ред.: Когда ударил час урочный.

К ст. 899. В VI ред.: И под окошком девы юной.

К ст. 907. В VI ред.: Чуть внятный крик и слабый стон.

К ст. 910. В VI ред.: И смолкло все; издалека.

К ст. 928. В VI ред.: Но кто б взглянувши не сказал.

К ст. 935. Следовавший далее в VI ред. отрывок из 21 стиха (843—863) в VII ред. был вычеркнут. Некоторые из этих стихов (шесть) вошли в VII ред. в переделанном виде.

К ст. 947. «Вместо намекало, было говорило» (Крлср. 56, стр. 48).

К ст. 954—975. Эти стихи заменили следующий отрывок из VI ред.:

Улыбка странная застыла,
Едва мелькнувши на устах;
Но темен, как сама могила,
Печальный смысл улыбки той:
Что в ней? Насмешка над судьбой,
Непобедимое ль сомненье?
Иль к жизни хладное презренье?
Иль с небом гордая вражда?
Как знать? для света навсегда
Утрачено ее значенье!
Она невольню манит взор,
Как древней надписи узор,
Где, может быть, под буквой странной
Таится повесть прежних лет,
Символ премудрости туманной,
Глубоких дум забытый след.
И долго бедной жертвы тленья
Не трогал ангел разрушенья.

К ст. 976. «Вместо толпой, было но вот» (Крлср. 56, стр. 50).
В VI ред.: Друзья, соседи и родные.

К ст. 977. В VI ред.: Уж собрались в последний путь.

К ст. 987. В VI ред.: Грабитель путников и сел.

К ст. 1002. «Вместо *посмертное*, написал было после *последнее*, но вымарал. Последние четыре стиха сей строфы вписаны после» (Крлср. 56, стр. 51). Речь идет о 4 заключительных стихах гл. XV ред. VIII, отсутствовавших в VII ред.:

Как будто дальше от людей
Последний сон не возмутится...
Напрасно!.. мертвым не приснится
Ни грусть, ни радость прошлых дней.

К ст. 1003—1010. Этот отрывок представляет собой переделку следующих стихов из VI ред.:

Едва на жесткую постель
Тамару с пеньем опустили,
Вдруг тучи горы обложили
И разыгралася метель;
И громче хищного шакала
Она завывала в небесах
И белым прахом заметала
Недавно вверенный ей прах.
И только за скалой соседней
Утих моления звук последний

(Ср.: Крлср. 56, стр. 51—52).

В VIII ред. глава XVI была написана заново, отличаясь от VI и VII ред. коренным образом: В пространстве синего эфира — и т. д. (См. IV, стихи 1002—1059).

К ст. 1018. В VI ред.: Туда примчался с быстротой В снегах рожденного потока.

К ст. 1042. В VI ред.: Идут гремя издалека.

К ст. 1067. В VI ред.: Забытый в поле грозных сеч.

К ст. 1074. Здесь при создании VII ред. из текста VI ред. были исключены следующие 4 стиха:

И там, где кости их истлели
На рубеже зубчатых льдов,
Гуляют ныне лишь метели
Да стаи вольных облаков.

К ст. 1075—1097. Отрывок эпилога, впервые появившийся в VII ред. и перешедший почти без изменений в VIII ред. (в последней, вместо «Пл а с т а м и снежными покрыты», стало «Плащами снежными покрыты»).

Всего в VI ред. 986 стихов, в VII — 1101, в VIII — 1132 стиха.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

- Азраил — 156, 202, 306, 307, 309, 394.
 Ангел — 54, 172, 180, 181.
 Ангел смерти — 84, 143, 144, 146, 147, 156, 177, 231, 232, 307—309, 311.
 Арфа — 185.
 Аул Бастунджи — 171, 189, 207, 322.
 Баллада («В избушке поздною порой») — 92.
 Беглец — 41.
 «Безумец я! вы правы, правы» — 80.
 Благодарность — 169, 188, 200.
 Благодарю! — 169.
 «Блистая пробегает облака» — 176.
 Бородино — 139, 156, 166, 544.
 Боярин Орша — 51, 93, 117, 140, 141, 156, 325, 326, 408, 584.
 Булевар — 54.
 Вадим — 56, 69, 71, 92, 156—158, 160, 161, 181, 189, 199, 201, 322—324, 327, 333, 426, 435, 438, 535, 536, 548, 551, 560, 600, 601.
 Валерик — 148, 196, 624, 662.
 В альбом («Как одинокая гробница») — 169.
 В альбом («Нет! — я не требую внимания») — 139, 169.
 Ветка Палестины — 180.
 Вечер («Когда садится алыч день») — 186.
 Воздушный корабль — 458.
 Волны и люди — 426.
 «Выхожу один я на дорогу» — 189, 563.
 Герой нашего времени — 8, 15, 16, 60, 79, 96—99, 105—107, 113—117, 133, 140, 156, 159—161, 164, 199, 308, 322, 336, 399, 400, 434, 441, 451, 452, 454, 455—462, 465—471, 473, 474, 481—504, 506, 508—510, 513, 518, 528, 533, 534, 539, 540, 542, 544—547, 549—610, 612, 613, 624, 627, 628, 632, 640, 650—652, 664, 665.
 Гость («Как прошлец иноплеменный») — 169.
 Гость («Кларису юноша любил») — 169.
 Гроза — 176.
 «Гроза шумит в морях с конца в конец» — 177.
 Демон — 4, 13—16, 42, 59, 71, 79, 84, 140, 156, 164, 176, 199, 200, 202, 213—271, 273—282, 285, 288—292, 294—332, 335—397, 399—412, 414, 415, 418—448, 457, 470, 473, 492, 508, 541, 544, 550, 573, 597.
 Два брата (драма) — 95—98, 105, 113, 156, 159, 162, 333, 335, 509, 535, 539, 541, 544.
 28 сентября — 105.
 Две невольницы — 584.

Дереву — 438.
Джюлио — 176.
Договор — 140, 166.
Дума — 156, 493, 534, 544.

Жалобы турка — 292, 293, 302, 584.
Желанье («Отворите мне темницу») — 79, 140, 166, 584.
Желание («Зачем я не птица, не ворон степной») — 304, 305.
Жена Севера — 167, 168.
Журналист, читатель и писатель — 281.

Завещание — («Есть место: близ тропы глухой») — 139, 169, 304, 305.
Завещание («Наедине с тобою, брат») — 169, 588.
Звуки и взор — 390.
Земля и небо — 302.
«Зови надежду — сновиденьем» — 314.

Измаил-Бей — 53, 56, 207, 322.
«Измученный тоскою и недугом» — 321.
«Из-под гаинственной холодной полумаски» — 128, 649.
Испанцы — 56, 67, 68, 82, 85—89, 103, 117, 195, 207, 303.
Исповедь — 51, 56, 140, 156, 584.

Кавказ — 53.
Кавказец — 544, 611—614, 617—634, 640, 662.
Кавказский пленник — 78, 584.
«Как в ночь звезды падучей пламень» — 441.
«Как дух отчаянья и зла» — 138.
«Как часто пестрою толпою окружен» — 48, 49, 57, 105, 648, 650.
К гению — 389.
К Д <урно> ву — 290.
Кинжал — 48.
К кн. Л. Г <орчаков> ой — 186—188.
Кладбище — 433.
«Когда б в покорности незнания» — 311, 432.
«Когда волнуется желтеющая нива» — 179—189.
«Когда надежде недоступный» — 188.
Корсар — 103.
К портрету Н. И. Бухарова — 135.

К себе — 186.
К*** («Всевышний произнес свой приговор») — 304.
К*** («Дай руку мне, склонись к груди поэта») — 67.
К*** («Не говори: одним высоким») — 660.
К*** («Не думай, чтоб я был докис») — 660.
К*** («Не сожаленья») — 78.
К*** («Прости! — мы не встретимся боле») — 390.
К*** («Я не унижусь пред тобой») — 394.
К Су <шковой> — 186.
Княгиня Лиговская — 72, 95—98, 105, 113, 116, 156, 158, 159, 336, 390, 488, 489, 498, 508, 509, 539—542, 544, 601, 602, 606, 623, 624, 640, 647.

Литвинка — 584.
Любовь мертвеца — 166, 458.
Люди и страсти — 56, 101, 102, 141, 160, 181, 303, 535.

Маскарад — 59, 113, 140, 156, 160, 220, 223, 241, 243, 244, 246, 308, 317, 322, 333, 334, 394, 529, 535, 537, 544, 650, 661.
Могилы бойца — 202.
Мой демон (1829) — 139, 273—275, 281, 285, 289, 290, 292, 294.
Мой демон (1831) — 139, 274, 275, 290, 299, 305.
Мой дом — 62.
Молитва («Не обвиняй меня, все- сильный») — 185, 292, 293.
Монолог — 292, 293, 534.
Моряк — 200, 322.
Мышри — 51, 56, 84, 103, 140, 141, 156, 195, 199, 259, 390, 405, 406, 458, 470, 492, 493, 508, 544, 550, 573, 576, 577, 584, 667.

На картину Рембрандта — 106.
«Настанет день — и миром осужденный» — 394.
Не верь себе — 433.
«Не верь хвалам и увереньям» — 314, 315, 317, 318.
Нищий — 79, 141, 172.
Ночь. I («Я зрел во сне, что будто умер я») — 170, 302.
Ночь. II («Погаснул день») — 170, 302.

- Один из героев начала века — 493, 496—499, 504, 508.
 Одиночество — 302.
 «Они любили друг друга» — 40.
 «Опять народные витии» — 93, 94.
 Осень — 290, 299.
 Отрывок («На жизнь надеяться страшась») — 59, 86, 87, 302, 433.
- Памяти А. И. О<доевско>го — 60, 111, 149—155, 199, 588.
 Панорама Москвы — 622, 623.
 Парус — 79, 141, 171—178, 492, 582.
 Последнее новоселье — 206.
 Песнь ангела — 311.
 Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова — 433, 442.
 1-е января — см. «Как часто пестрою толпою окружен»
 Петрову А. — 135.
 Пленный рыцарь — 584.
 Покаяние — 291.
 Поле Бородина — 139, 166.
 Портреты — 291.
 Последний сын вольности — 177, 202, 243, 381.
 «Послушай, быть может, когда мы покинем» — 321.
 Поток — 390.
 Поэт («Когда Рафаэль вдохновленный») — 139, 166.
 Поэт («Отделкой золотой блистает мой кинжал») — 61, 112, 139, 166.
 Прелестнице — 140, 166.
 Преступник — 103.
 Прими мой дар, моя мадона — 311, 314, 315.
 Пророк — 112.
 «Прости мой друг!.. как призрак я лечу» — 86.
- «Расстались мы: но твой портрет» — 136—139.
 Родина — 609.
 Романс («Коварной жизнью недвольный») — 290, 291.
- Сашка — 56, 105, 182, 188, 201, 422, 537, 538, 541, 544, 624.
 Свидание — 458.
 Силуэт — 136—139.
 «Синие горы Кавказа, приветствую вас!..» — 593.
- Сказка для детей — 51, 56, 309, 324.
 Слава — 63, 402.
 Смерть («Закат горит огнистой полдосой») — 170, 171.
 Смерть («Ласкаемый цветущими мечтами») — 170, 302.
 Смерть Поэта — 79, 135, 202—208, 370, 381, 588.
 Солнце — 139, 165.
 Солнце осени — 139, 165.
 Сон («В полдневный жар в долине Дагестана») — 148, 169—171, 458.
 Сон («Я видел сон») — 169, 170.
 Сосед («Кто б ни был ты, печальный мой сосед») — 169, 182—184, 350, 584.
 Сосед («Погаснул день на вышинах небесных») — 117, 169, 182—184.
 Соседка — 110, 111, 584.
 Спор — 148.
 Стансы («Мгновенно пробежав умом») — 139.
 Стансы («Мне любить до могилы творцом суждено») — 302.
 Стансы («Я не крушуся о былом») — 139.
 Станный человек — 53, 56, 58, 101, 103—105, 113, 136, 142, 194, 303, 304, 317, 515, 520, 524, 535, 536, 544.
- Тамара — 167, 168, 458.
 Тамбовская казначейша — 541, 542, 544, 626, 638.
 «Тебе, Кавказ, суровый царь земли» — 368.
 Три пальмы — 197—200.
 Тучи — 166, 426, 458.
 1830. Майя. 16 число — 195.
 1830 год. Июля 15-го — 105, 302, 391.
 1831-го января — 185, 303.
 1831-го июня 11 дня — 64, 105, 177, 302, 534.
- «У графа В... был музыкальный вечер...» — см. Штосс.
 Узник — 79, 140, 166, 584.
 «Ужасная судьба отца и сына» — 314.
 Умирающий гладиатор — 588.
 Утес — 166.

Цейдлеру М. И. — 135.

Челнок — 86.

Черкесы — 78.

Черкешенка — 292.

Штосс — 99, 544, 611, 626, 633—653,
659, 660, 662.

Элегия («Один, покинув свет и
чуждый для людей») — 202, 302.

«Я в Тифлисе» — 93, 99, 486, 489.

«Я жить хочу, хочу печали» — 178.

«Я не люблю тебя» — 138, 139.

«Я хочу рассказать вам...» — 56.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович Г. Л. — 454.
 Абрамович Д. И. — 4, 134, 215, 217, 224, 226, 234, 235, 369, 453.
 Аксаков И. С. — 413.
 Александров К. Д. — 7, 613.
 Андреев—Кривич С. А. — 7.
 Андреевский С. А. — 41.
 Андроников И. Л. — 7, 8, 15, 41, 99, 105, 116, 167, 179, 204, 232, 243, 244, 341, 347, 361, 436, 486, 489, 515, 627, 628, 664.
 Андросов В. П. — 528.
 Аничков Е. В. — 376.
 Анненков П. В. — 47, 399, 400.
 Апостолов Н. Н. — 662.
 Арманд И. Ф. — 124.
 Арнаутов М. — 32, 33, 83.
 Арсеньева Е. А. — 635.
 Архипов В. А. — 7, 9, 10, 15, 172, 180, 192, 204, 209, 464—466, 658.
 Ашукина М. А. — 5, 218, 376.
 Бабушкин Н. Ф. — 299, 310, 311, 315.
 Багрий А. В. — 533.
 Базанов В. Г. — 471.
 Базаров И. И. — 361.
 Бакунин М. А. — 398, 402, 410, 418.
 Бакунин Н. А. — 408.
 Бараташвили Н. М. — 259, 470.
 Баратынский Е. А. — 287, 288, 574, 605.
 Барбье А. О. — 326.
 Байрон Дж.—Г. — 11, 46, 67, 78, 261, 263, 264, 267—271, 282, 319, 335, 383, 406, 417, 422, 479, 511, 637.
 Бальзак О. — 620.
 Барант Э. — 410.
 Барт Н. — 523.
 Бартнев Ю. П. — 306.
 Батюшков К. Н. — 53, 54, 78, 517—519, 521, 525, 527, 529.
 Бах С. А. — 502.
 Бахметев Н. Ф. — 96.
 Бахметьева С. А. — 68.
 Бахтин М. М. — 558, 562.
 Башуцкий А. П. — 613—620, 623, 626.
 Беер Н. А. — 398.
 Белинский В. Г. — 4, 15, 19, 20, 43, 45, 47, 65, 72, 80, 81, 113, 141, 142, 179, 180, 188, 191, 197, 200, 201, 210, 215, 216, 219, 237, 245, 254, 265, 379, 390, 399—416, 418—420, 423, 430, 431, 435, 442, 453, 461, 473, 478—480, 490, 495, 496, 505—507, 511, 512, 515, 543, 545, 546, 553, 555—559, 561, 562, 570, 575, 576, 578, 585, 588, 594, 595, 598, 601, 607, 608, 610, 619, 636, 637, 652, 667.
 Бельчиков Н. Ф. — 18.
 Беляев А. П. — 112.
 Бем А. Л. — 36, 37.

- Бенкендорф А. Х. — 617.
 Бестужев—Марлинский А. А. — см.
 Марлинский А. А.
 Бибииков А. И. — 621, 635.
 Биржишко А. И. — 662.
 Благой Д. Д. — 274, 466, 511, 517.
 Блок А. А. — 4, 5, 654, 659, 664.
 Богомолец В. К. — 7.
 Бонди С. М. — 134.
 Боткин В. П. — 47, 65, 216, 399,
 403—407, 409, 410, 414, 423, 442.
 Бродский Н. Л. — 6, 7, 302, 306.
 Брюсов В. Я. — 46, 47.
 Булгаков А. К. — 325, 326.
 Бурачок С. О. — 412, 413, 505.
 Буров А. И. — 20.
 Бурсов Б. И. — 120, 463, 665.
 Бутков Я. П. — 631.
 Бухаров Н. И. — 135.
 Бушмин А. С. — 18, 22, 466.
 Бэр Б. (Е. Бок) — 226, 227.
 Ванслов В. В. — 477, 478.
 Вацура В. Э. — 7, 8, 612.
 Введенский А. И. — 324, 325.
 Великовский С. И. — 604.
 Велчев В. — 251.
 Вельтман А. Ф. — 604.
 Веневитинов Д. В. — 524, 525, 527.
 Верещагина А. М. — 159, 232.
 Веселовский А. Н. — 206.
 Виноградов Б. С. — 7, 15, 611, 629,
 664.
 Виноградов В. Б. — 611, 629.
 Виноградов В. В. — 17, 476, 489,
 547, 589, 594, 598, 600, 605.
 Виноградов И. И. — 545.
 Винь А. — 261—264, 269, 270, 278,
 382, 510.
 Висковатый П. А. — 54, 91, 93, 101,
 110, 111, 134, 158, 217, 226—229,
 232, 315, 324, 325, 346, 367—369,
 376, 484—486.
 Вольтер Ф.—М.—А. — 406.
 Выготский Л. С. — 30, 32, 35.
 Вырыпаев П. А. — 614.
 Вяземский П. А. — 69, 140, 651.
 Габриельянц И. Г. — 370.
 Гаджиев А. А. — 478.
 Галант И. Б. — 37, 38.
 Галль Ф.—И. — 621.
 Гегель Г.—Ф.—В. — 76, 77, 399,
 401, 406, 415, 418, 431.
 Гейне Г. — 156, 179.
 Генцель Я. — 243.
 Герасимов О. П. — 41, 42.
 Герцен А. И. — 20, 43—45, 51, 57,
 63, 67, 71, 105, 117, 118, 255,
 396—399, 408, 412, 415—418, 420,
 424, 431, 453, 543, 554, 606, 636.
 Гершензон М. О. — 193.
 Герштейн Э. Г. — 6, 7, 234, 370,
 627, 628, 636, 638, 644, 649, 651.
 Гете И.—В. — 264, 266, 268, 402,
 665.
 Гиллельсон М. И. — 7, 8, 612.
 Гинзбург Л. Я. — 220, 271, 282,
 285, 359, 453, 511, 594, 599.
 Гиреев Д. А. — 7, 213, 216, 222—
 224, 228, 230, 231, 235, 237, 239,
 243, 246, 264, 294, 325—327, 337,
 338, 346, 347, 357, 360, 361, 369,
 370, 437.
 Глухов А. И. — 258, 440.
 Глухов В. И. — 462.
 Гоголь Н. В. — 28, 37, 117, 119,
 123, 124, 408, 453, 464, 469, 476,
 480, 529—532, 545, 570, 602, 606,
 621, 631, 640, 643, 654, 659, 660,
 667.
 Голованова Т. П. — 7, 91.
 Головенченко Ф. М. — 109, 123.
 Гольденвейзер А. Б. — 663.
 Гончаров И. А. — 633, 663.
 Горнфельд А. Г. — 28.
 Городецкий Б. П. — 218, 377.
 Горчакова Л. — 186—188.
 Горький А. М. — 477.
 Гофман М. Л. — 28, 193.
 Гофман Э.—Т.—А. — 636, 640.
 Градовский Г. К. — 169.
 Гребенка Е. П. — 619.
 Грибоедов А. С. — 11, 381, 523,
 524, 527, 540, 588.
 Григорович Д. В. — 485, 486, 631,
 633.
 Григорьян К. Н. — 7, 9, 19, 451—
 453, 459, 460, 462, 465, 466, 469,
 470, 473, 474, 478.
 Гроссман Л. П. — 664.
 Грузенберг С. О. — 29.
 Грушин Б. А. — 13.
 Гуляев Н. А. — 477, 478.
 Гуревич А. М. — 6, 7, 458.

- Даль В. И. — 502, 616, 619, 631.
 Дашкевич Н. П. — 179, 238, 239,
 257, 262, 263, 265, 270.
 Девицкий И. И. — 204.
 Дешан де Виллер М. — 309.
 Днепров В. Д. — 471—473.
 Добролюбов Н. А. — 20, 121, 127—
 130, 209, 666, 667.
 Докусов А. М. — 7, 218, 246—249,
 377, 419, 424, 437.
 Долгоруков Н. А. — 612, 613, 617,
 618.
 Домбровский Р. Я. — 575.
 Достоевский Ф. И. — 70, 74, 81,
 119, 120, 127, 335, 387, 389, 562,
 606, 643, 644, 653—662, 664, 666,
 667.
 Дремов Ан. — 473.
 Дружинин А. В. — 44, 46, 610.
 Дудышкин С. С. — 217, 367, 378,
 413.
 Дункель—Веллинг Н. — 346.
 Дурнов Д. Д. — 290.
 Дурылин С. Н. — 6, 15, 38, 39, 42,
 134, 166, 172, 436, 453, 465, 483,
 502, 534, 612.
 Дюма А. — 190.
 Дюшен Э. — 263, 511.
 Евзерихина В. А. — 483, 533.
 Елеонский С. Ф. — 249, 250, 289,
 437, 483, 533.
 Ениколопов И. К. — 346.
 Ермаков И. Д. — 28.
 Ермолов А. П. — 625.
 Ефимова М. Т. — 252, 264.
 Ефремов А. П. — 227, 410.
 Жигмонт С. О. — 485, 486.
 Жигмонт П. С. — 485.
 Жижина А. Д. — 264.
 Жирмунский В. М. — 515.
 Жук А. А. — 7, 554.
 Жуковский В. А. — 78, 263, 266,
 272, 273, 278, 517, 637.
 Журавлева А. И. — 7, 467, 655,
 660.
 Загоскин М. Н. — 604.
 Закревский А. Д. — 306.
 Замотин И. И. — 41.
 Заславский И. Я. — 7, 40
 Зеленов Л. А. — 21.
 Иванов Д. П. — 401.
 Иванова Т. А. — 7, 13, 14, 101,
 204, 222—234, 236, 237, 239—243,
 246, 249, 250, 258, 357, 358, 360,
 437.
 Иванова Н. Ф. — 136, 138, 139,
 315, 317, 318.
 Иконников С. Н. — 39, 40, 61, 134,
 151, 152, 458.
 Иммерман К.—Л. — 271.
 Иофанов Д. М. — 485.
 Ирвинг В. — 640.
 Исаков А. Я. — 616, 619.
 Искоз А. С. — 193.
 Кавелин К. Д. — 516.
 Казот Ж. — 271.
 Кант И. — 64, 431.
 Карамзин Н. М. — 78, 494, 511—
 514, 523, 525, 527, 634.
 Карамзины — 494.
 Карлгоф—Драшусова Е. А. — 135.
 Каспрович — 228.
 Касторский С. В. — 533.
 Квист О. И. — 377.
 Квитко—Основьяненко Г. Ф. — 616.
 Керн А. П. — 254.
 Кетчер Н. Х. — 416.
 Киреевский И. В. — 574.
 Кирпотин В. Я. — 655.
 Клопшток Ф.—Г. — 264—266, 272.
 Ключников И. П. — 400.
 Ключевский В. О. — 472.
 Ковалев Л. Г. — 29.
 Кожинов В. В. — 654, 655.
 Козлов И. И. — 78, 263.
 Козловский В. С. — 476.
 Колачевский Н. Н. — 280—282.
 Кольцов А. В. — 216, 408, 463.
 Комарович В. Л. — 317.
 Кондорская В. И. — 264.
 Констан Б. — 510, 518, 604.
 Корнилов А. А. — 398.
 Коровин В. И. — 288, 463.
 Короленко В. Г. — 476.
 Корф М. А. — 234, 235, 259, 358,
 370, 377, 379, 617.
 Котляревский Н. А. — 4, 41, 45,
 179, 238, 239, 253, 640.
 Кравцов Н. И. — 452.
 Краевский А. А. — 215, 216, 324,
 367, 369, 378, 497, 618, 619.
 Кречетов В. И. — 407.
 Кроль Н. И. — 370.

- Кромвель О. — 265.
 Кулешов В. И. — 615, 621.
 Кульчицкий А. Я. — 407.
 Кутузов А. М. — 265.
 Кучук-Ованесян Х. И. — 336.
- Лажечников И. И. — 604.
 Ламартин А.—М.—Л. — 263, 271.
 Лапшин И. И. — 28.
 Лафатер И.—К. — 621.
 Лезин В. А. — 28.
 Ленау Н. — 259, 470.
 Ленин В. И. — 120, 124, 125, 133, 181, 192, 232, 237, 412, 420, 421.
 Ленобль Г. М. — 29.
 Лермонтова О. С. — 337.
 Лернер Н. О. — 277, 612—615, 617, 618, 627.
 Лесаж А.—Р. — 271.
 Леушева С. И. — 662.
 Лихарев В. Н. — 431.
 Лихачев Д. С. — 13.
 Логиновская Е. В. — 264.
 Лозовский А. П. — 284, 286.
 Лопухина М. А. — 66, 327.
 Лопухина В. А. — 90, 96, 139, 223, 314, 315, 317, 318, 341, 348, 360, 368, 433, 491.
 Лотман Ю. М. — 12, 666.
 Луначарский А. В. — 419.
 Любович Н. А. — 5, 7, 44.
 Лютер М. — 406.
 Люценко Е. — 265.
- Майер Н. В. — 116
 Майский Ф. Ф. — 265.
 Максимов Д. Е. — 6—9, 16, 194, 204, 213, 246, 249, 252, 253, 270, 430, 447, 457, 481, 667.
 Малкин В. А. — 252, 296.
 Мануйлов В. А. — 7, 8, 15, 107, 218, 245, 317, 327, 336, 338, 377, 451, 452, 456, 465, 466, 469—471, 473, 474, 483, 485—487, 493, 579, 580, 512, 635, 665.
 Марат Ж.—П. — 414.
 Маркс К. — 20, 21, 42, 58, 64, 68, 73, 74, 417, 427.
 Маркович В. М. — 467, 468, 474, 545.
 Марлинский А. А. — 172, 173, 560, 576, 588, 595, 598—600, 603, 625, 629.
 Мартынов С. Н. — 486.
- Мартынов П. К. — 222, 224, 249, 357, 358, 368, 369, 376.
 Магущевский И. — 263.
 Маторен Ч.—Р. — 640.
 Медведев П. Н. — 29, 77, 78, 82, 83.
 Меднис Н. — 325, 326.
 Мейлах Б. С. — 18, 29, 33, 34—36, 84.
 Мелихова Л. С. — 447.
 Менцель В. — 402.
 Мережковский Д. С. — 41, 659, 662.
 Меринский А. М. — 46, 647.
 Микешин А. М. — 475.
 Миллер О. В. — 15.
 Мильтон Дж. — 261, 263—266, 282.
 Михайловский Н. К. — 48.
 Михайлова А. Н. — 217—221, 233, 235—237, 239, 243, 246, 315, 325, 326, 359, 366, 376, 436, 492, 612.
 Михайлова Е. Н. — 7, 15, 454—457, 460, 461, 465, 468, 495, 511, 543, 545, 550, 560, 561, 568, 583, 601, 624, 627, 629, 630.
 Мицкевич А. — 479.
 Модзалевский Л. Б. — 91, 313.
 Монтань (Монтень М.) — 514.
 Мордовченко Н. И. — 399.
 Мур Т. — 263, 270, 272, 278.
 Мышковская Л. М. — 664.
 Мюссе А. — 518, 604.
- Назарова Л. Н. — 156.
 Найдич Э. Э. — 7, 14, 213, 234, 235, 259, 337, 345, 360, 370, 377, 378, 613, 618, 636, 637, 642.
 Нарезный В. Т. — 604.
 Наровчатов С. С. — 197.
 Неверов Я. М. — 418.
 Недзвецкий В. А. — 69.
 Недосекина Т. А. — 439.
 Недошинин Г. А. — 74.
 Нейман Б. В. — 198, 510, 511, 636, 638, 640—642, 644.
 Неупокоева И. Г. — 17, 259, 470.
 Нечаева В. С. — 399.
 Нечкина М. В. — 540.
 Никитенко А. В. — 616.
 Новиков С. — 263.
 Новиков А. Н. — 336.
 Нольман М. Л. — 511.
- Обручев С. В. — 41, 133, 134, 305, 484.

- Овсяннико-Куликовский Д. Н. — 28.
 Огарев Н. П. — 63, 112, 286, 287,
 397, 408, 414—416, 420, 453, 543,
 667.
 Одоевский В. Ф. — 99, 156, 519—
 522, 524, 527, 536, 568, 619, 636,
 642, 643.
 Одоевский А. И. — 60, 111, 112,
 149, 151—154, 199, 588.
 Одинокоев В. Г. — 597.
 Орлов М. Ф. — 398, 399.
 Орлов А. С. — 515.
 Орлов П. А. — 252, 254—256.
 Орлова М. В. — 216, 407.

 Павлов Н. Ф. — 528, 529, 568.
 Панаев И. И. — 46, 399, 400, 615,
 616, 631, 633.
 Перепеч А. И. — 614.
 Перльмуттер Л. Б. — 589, 594, 601.
 Перовский В. А. — 234.
 Петровы — 336.
 Петров А. — 135.
 Петров П. И. — 486.
 Петров С. Г. — 29.
 Пиксанов Н. К. — 482, 534.
 Писарев Д. И. — 53.
 Плеханов Г. В. — 120.
 Подолинский А. И. — 263, 278, 279.
 Полевой Н. А. — 604.
 Полежаев А. И. — 263, 283—286,
 381.
 Полонский В. П. — 29.
 Поляков М. Я. — 399.
 Покусаев Е. И. — 33.
 Попов А. В. — 15, 346, 483, 485,
 487.
 Порошенков Е. П. — 657.
 Потехина А. А. — 28, 32.
 Прозоров В. В. — 33.
 Пруцков Н. И. — 75.
 Пульхритудова Е. М. — 7, 255—
 258, 301, 302, 383.
 Пушкин А. С. — 11, 15, 28, 37, 69,
 78, 79, 119, 132—135, 140, 142,
 148, 154, 168, 181, 193—195, 197,
 198, 203, 205, 251, 254, 263, 265,
 271—275, 277—279, 285, 295, 300,
 336, 381, 399, 409, 411, 418, 421,
 422, 437, 438, 453, 457, 464, 469,
 479, 511, 512, 517, 525—531, 541,
 542, 545, 553, 589, 595, 601, 603,
 605, 608, 621, 625, 631, 643, 644,
 654, 660, 662—664, 667.
 Раевский С. А. — 93, 116, 135, 158,
 159, 488, 498.
 Радищев А. Н. — 81.
 Раич С. Е. — 140, 280, 286.
 Ревякин А. И. — 107, 108.
 Рейсер С. А. — 18.
 Рейф — 379.
 Ржевский Ф. К. — 408.
 Родзевич С. И. — 36, 134, 263, 511,
 638, 640.
 Розанов Ив. Н. — 40, 41, 132, 263.
 Ростопчина Е. П. — 99, 190, 611,
 634, 635.
 Рубанович А. Л. — 7, 10, 180, 250,
 251.
 Рубинштейн С. Л. — 62.
 Русанов Г. А. — 663.
 Руссо Ж.-Ж. — 54, 55, 72, 666.
 Рылеев К. Ф. — 275, 276, 497, 519,
 527.

 Саводник В. Ф. — 198.
 Сакулин П. Н. — 238, 239, 253—
 255, 512, 520.
 Салтыков-Щедрин М. Е. — 33, 133,
 612, 619.
 Самарин Ю. Ф. — 412.
 Сатин Н. М. — 106.
 Светлов В. Я. — 346.
 Семенов Е. И. — 656.
 Семенов Л. П. — 6, 170, 172, 198,
 346, 638, 662.
 Сенанкур Э.—П. — 604.
 Сергеенко П. А. — 662, 663.
 Сергеев М. А. — 613.
 Серебренников — 265.
 Сиповский В. В. — 588.
 Скафтымов А. П. — 655.
 Слащев Е. Е. — 452, 482, 483, 487,
 637—639.
 Смирнов-Сокольский Н. П. — 618.
 Смирнова-Чикина Е. С. — 532.
 Соловьева М. — 37.
 Соловьев Вл. С. — 41.
 Соллертинский Е. Е. — 7, 462.
 Соллогуб В. А. — 111, 618, 619.
 Соколов А. Н. — 244, 245, 247,
 249, 251, 453, 454, 465, 477.
 Спасович В. Д. — 261—263.
 Станкевич Н. В. — 397, 399, 404,
 418.
 Стенник Ю. В. — 452.
 Степанян К. — 336.
 Столыпин Д. А. — 358, 368, 369, 376.
 Страхов И. В. — 29.

- Страхон Н. Н. — 657, 658.
Строев В. М. — 280.
Стромилов С. И. — 280.
Сумцов Н. Ф. — 198, 277.
Сушкова Е. А. — 79, 159, 169, 178,
186, 312, 515.
Сушков М. В. — 514, 515, 527.
Сушков Н. В. — 514.
- Тамарченко Д. Е. — 545, 557, 561.
Тасалов В. И. — 20.
Тепляков В. Г. — 281, 282, 285.
Тепляков А. Г. — 528.
Тимофеев Л. И. — 478.
Титов А. А. — 457, 465, 564.
Тойбин И. М. — 547.
Толстой Л. Н. — 56, 70, 81, 126,
170, 196, 198, 413, 600, 638, 653—
655, 661—667.
Толстой А. К. — 129, 130.
Томашевский Б. В. — 511.
Туманский В. И. — 279, 280, 285.
Турбин В. Н. — 7, 194, 447.
Тургенев А. И. — 494.
Тургенев И. С. — 46, 399, 553, 633,
663.
Тютчев Ф. И. — 39, 198.
- Ульянов Н. — 324—326, 367.
Уманская М. М. — 7, 10, 468, 469,
474, 545, 547, 665.
Усок И. Е. — 6, 7, 59, 469.
Успенский Г. И. — 57, 75, 122.
- Феддерс Г. Ю. — 533, 534.
Федоров А. В. — 6, 7, 10, 11, 180,
264, 511, 639—641, 660.
Фейербах Л. — 10, 72, 73.
Фег А. А. — 75, 430.
Философов А. И. — 14, 216—219,
221, 225, 229—238, 246, 250, 259,
358, 359—362, 368, 370, 376—379,
684, 685, 687.
Фишер В. М. — 36, 191, 578, 579,
594.
Фридлиндер Г. М. — 218, 377, 452,
460, 461, 562.
Фондель — 271.
Фохт У. Р. — 7, 9, 15, 243, 451—
453, 456, 460, 465, 466, 474, 560.
Фризман Л. Г. — 179.
- Халабаев К. И. — 217, 369.
Ханенко И. И. — 215.
Хастатовы — 336.
- Хмелевская Е. М. — 91, 93.
Ходасевич В. Ф. — 193.
Хохряков В. X. — 133, 158.
Храпченко М. Б. — 18, 21, 665.
- Цейдлер М. И. — 135, 486.
Цейтлин А. Г. — 29, 108, 109, 612,
615, 621, 622, 623.
Цой Е. И. — 476.
- Чагин П. И. — 613.
Чернышевский Н. Г. — 10, 20, 107,
108, 114, 115, 118, 119, 125, 127,
141, 594, 664, 665.
Чехов А. П. — 38, 81, 125.
- Шан-Гирей А. П. — 93, 111, 135,
158, 181, 214, 224, 234, 240, 241,
325, 326, 367, 369, 370, 387, 484,
498, 507.
Шевченко Г. Г. — 528, 665.
Шервуд — 286.
Шевырев С. П. — 595.
Шекспир В. — 119.
Шеллинг Ф. — В. — 422.
Шиллер Ф. — 11.
Шишков А. А. — 281, 282.
Шнейдер — 216, 228, 230.
Шувалов С. В. — 179, 216, 263,
369, 376.
Шульц М. X. — 169, 171.
- Эйхенбаум Б. М. — 5, 6, 15, 31,
40, 91, 134, 166—168, 179, 180,
191, 217, 218, 220, 221, 223, 224,
232, 235—237, 239, 243, 244, 246,
263, 271, 288, 302, 309, 310, 312,
313, 325, 344, 359, 369, 376, 422,
433, 435, 453, 483, 484, 487, 488,
490, 494, 496, 498, 511, 520, 545,
561, 583, 589, 594, 598, 602, 603,
605, 612, 614, 624, 627, 639, 664.
Эминеску М. — 264.
Энгельс Ф. — 20, 42, 58, 64, 68,
73, 427.
- Юсуфов Р. Ф. — 258.
- Якубович Л. А. — 280.
Якушкин В. Е. — 325.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| Часть I | |
| Динамика и психология творчества (Лермонтов как тип художника) | |
| <i>Глава первая. Личностное начало в творческом процессе</i> | 27 |
| 1. Психология творчества Лермонтова как проблема | 27 |
| 2. Проблема личности и творческой индивидуальности Лермонтова | 40 |
| 3. О роли ранних впечатлений в творческом процессе Лермонтова | 52 |
| 4. Творческие стимулы Лермонтова | 62 |
| <i>Глава вторая. Ступени начальной стадии творческого акта у Лермонтова</i> | 76 |
| 1. О соотношении творческих импульсов и замыслов | 76 |
| 2. Место и значение плана в творческом акте | 82 |
| 3. От фактов к образам, пути и проблемы типизации | 100 |
| <i>Глава третья. Ступени заключительной стадии творческого акта у Лермонтова</i> | 132 |
| 1. От «заготовок» к окончательному тексту произведения | 132 |
| 2. Работа Лермонтова над рукописью | 142 |
| <i>Глава четвертая. Развивающееся постоянство</i> | 164 |
| 1. Творческая предыстория и история произведения как составные части творческого процесса | 164 |
| 2. Динамика творческих констант в художественном процессе Лермонтова | 190 |

Часть II

«Миры истин, чувств, красот...»

(Поэма «Демон» в системе творческих процессов)

| | |
|---|-----|
| <i>Глава первая.</i> Вековая загадка | 213 |
| 1. К истории публикаций поэмы «Демон» | 213 |
| 2. О старом в новом | 221 |
| 3. Итоги и проблемы современного изучения поэмы «Демон» | 243 |
| <i>Глава вторая.</i> Из творческой предыстории поэмы «Демон» | 261 |
| 1. Образ Демона и его ближайшие предшественники в мировой литературе | 261 |
| 2. О демонологической традиции в русской поэзии 20—30-х годов XIX в. | 271 |
| 3. Вызревание образа Демона в ранней поэзии Лермонтова | 289 |
| <i>Глава третья.</i> История создания ранних редакций поэмы «Демон» | 294 |
| 2. Вторая редакция (1830 г.) | 299 |
| 3. Третья редакция (июль 1831 г.) | 303 |
| 4. Четвертая редакция (декабрь 1831 г.) | 309 |
| 5. Пятая редакция (1832—1834 гг.) | 321 |
| <i>Глава четвертая.</i> История создания поздних редакций поэмы «Демон» | 333 |
| 1. Ереванский список и шестая редакция (8 сентября 1838 г.) | 333 |
| 2. Седьмая редакция (4 декабря 1838 г.) | 357 |
| 3. Восьмая редакция (декабрь 1838 — январь 1839 г.) | 367 |
| <i>Глава пятая.</i> Поэма «Демон» как художественная концепция действительности | 382 |
| 1. Сюжетно-психологическая динамика главных образов поэмы | 382 |
| 2. «Демон» и русская общественная мысль 30—40-х годов XIX в. | 396 |
| 3. Философско-эстетическое содержание поэмы «Демон» | 421 |
| 4. Поэма «Демон» как художественное целое | 435 |

Часть III

Искусство синтеза

(Проза Лермонтова конца 30-х — начала 40-х годов)

| | |
|--|-----|
| <i>Глава первая.</i> К спорам о художественной природе «Героя нашего времени» | 451 |
| 1. К истории возникновения проблемы | 451 |
| 2. Метод «Героя нашего времени» как историко-литературная и теоретическая проблема | 459 |
| <i>Глава вторая.</i> Из творческой истории «Героя нашего времени» | 482 |
| 1. Три редакции романа | 482 |

| | |
|---|-----|
| 2. Работа над рукописями романа | 497 |
| <i>Глава третья.</i> Становление и развитие образа героя времени | 510 |
| 1. Истоки и формирование образа «странного человека» в русской литературе | 510 |
| 2. Развитие образа «странного человека» в русской литературе I-й трети XIX в. | 525 |
| 3. Образ Печорина как тип «странного человека» | 533 |
| <i>Глава четвертая.</i> Образно-смысловая структура романа «Героя нашего времени» | 544 |
| 1. Образ Печорина и проблематика романа | 544 |
| 2. Система образов романа | 559 |
| 3. Архитектоника «Героя нашего времени» | 574 |
| 4. О языке и «слоге» романа Лермонтова | 588 |
| 5. Проблема жанра «Героя нашего времени» | 602 |
| <i>Глава пятая.</i> Проблема творческой эволюции (о поздней прозе Лермонтова) | 609 |
| 1. Очерк «Кавказец» | 609 |
| 2. Незаконченная повесть «Штосс» | 633 |
| Заключение | 654 |
| Приложение (Реконструкция текста VII редакции поэмы «Демон») | 669 |
| Указатель произведений М. Ю. Лермонтова | 690 |
| Указатель имен | 694 |

Борис Тимофеевич Удодов

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

**Художественная индивидуальность
и творческие процессы**



Редактор издательства Л. Н. Нечепалева
Оформление художника М. Ф. Ахунова
Технический редактор Ю. А. Фосс
Корректоры Т. Н. Мягкова, Н. С. Стукалова

ЛЕ01491. Сдано в набор 25.VII. 1972 г. Подп. в печ. 28.V 1973 г.
Форм. бум. 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Печ. л. 44. Уч-изд. л.
43,4. Тираж 8000. Заказ 14780. Цена 2 р. 45 к.

Издательство Воронежского университета
Воронеж, ул. Пушкинская, 3
Типография издательства «Коммуна»
Воронеж, пр. Революции, 39

| Страница | Строки | Напечатано | Следует читать |
|----------|----------------|--|---|
| 7 | 20—21 снизу | исследований связанных с лермонтоведением | исследований, связанных с лермонтоведением, |
| 36 | 7 сверху | этому | к этому |
| 47 | 8 » | антимоний | антиномий |
| 51 | 6 снизу | надо было с... приобрести | надо было... приобрести |
| 66 | 16 сверху | он ане | она не |
| 86 | » | в овторую | во вторую |
| 99 | 2 снизу | Е. П. Растопчиной | Е. П. Ростопчиной |
| 141 | 12—13 | Лермонтова | Лермонтов |
| 152 | 11 сверху | II 17 Но цвет души среди волнений трудных, | I 17 Но сохранил среди волнений трудных, |
| 182 | 17 снизу | прибывания | пробывания |
| 186 | 14 » | «даггеротипом» | «даггеротипом» |
| 210 | 2 » | заострено | заостренно |
| 271 | 8 » | 1954 | 1654 |
| 305 | 6 » | VI, 444 | I, 444 |
| 306 | 10 сверху | предчувствия | предчувствий |
| 349 | 5—6 снизу | специфическим | специфическим |
| 382 | 13 » | многозначимость | многозначность |
| 383 | 15 сверху | позвал | познал |
| 426 | 12 снизу | пристрастей | пристрастий |
| 431 | 15 сверху | его | ему |
| 461 | 14 » | не на полную | на не полную |
| 491 | 6 снизу | крепост. | крепость |
| 512 | 6—7 сверху | Печорина — этого странного человека, который, с одной | Печорину так часто, что постепенно перестает быть только одним |
| 676 | 3—4 » | Под сводом сумрачного храма Скользил без звука и следа | Под сводом сумрачного храма 420 Знакомый образ иногда Скользил без звука и следа |
| 680 | 22—23 » | 780 Клянусь его последним днем, Клянусь позором преступленья | Клянусь его последним днем, 780 Клянусь позором преступленья |
| 701 | 16 » | 2. Вторая редакция (1830 г.)... 299 | 1. Первая редакция (1829 г.)... 294 2. Вторая редакция (1830 г.)... 299 |