

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведение... у этого рода занятий есть все-таки свое ядро, свое сердце. Что это за сердцевина такая? Это особая читательская позиция.

Именно чтение художественного текста, определенным образом имманентное самому этому тексту, превращает пишущего о литературе в *ведущего* литературу, то есть в «литературоведа».



С. М. Романович. «Гоголь среди своих персонажей»

Тут не «наука» в точном смысле слова, а, скажем, *дисциплина*: и как область некоего знания — и как дисциплина прочтения, а не произвол прочтения. Идеал дисциплинированного чтения, делающего литературоведа интерпретатором, — это для меня пребывание одновременно внутри и вне произведения...



Studia philologica

Ирина Роднянская

Движение литературы. Том I

«Языки Славянской Культуры»

2006

Роднянская И. Б.

Движение литературы. Том I / И. Б. Роднянская — «Языки Славянской Культуры», 2006 — (Studia philologica)

В двухтомнике представлен литературно-критический анализ движения отечественной поэзии и прозы последних четырех десятилетий в постоянном сопоставлении и соотнесении с тенденциями и с классическими именами XIX – первой половины XX в., в числе которых для автора оказались определяющими или особо значимыми Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Случевский, Блок, Платонов и Заболоцкий, – мысли о тех или иных гранях их творчества вылились в самостоятельные изыскания. Среди литераторов-современников в кругозоре автора центральное положение занимают прозаики Андрей Битов и Владимир Маканин, поэты Александр Кушнер и Олег Чухонцев. В посвященных современности главах обобщающего характера немало места уделено жесткой литературной полемике. Последние два раздела второго тома отражают устойчивый интерес автора к воплощению социально-идеологических тем в специфических литературных жанрах (раздел «Идеологический роман»), а также к современному состоянию филологической науки и стиховедения (раздел «Филология и филологи»).

© Роднянская И. Б., 2006

© Языки Славянской Культуры, 2006

Содержание

От автора	6
Беседа с автором о профессии	7
Часть I. От Пушкина и гоголя до Платонова и Заболоцкого	12
Пропущенное звено в разговоре о назначении поэта	12
Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней	18
Герой лирики Лермонтова	25
Демон ускользающий	37
Конец ознакомительного фрагмента.	50

Ирина Роднянская

Движение литературы. Том I

*Человек рассматривает факт, и если этот факт не
соответствует его идеальным представлениям, он смеется.*
Владимир Соловьев

© Роднянская И. Б., 2006

© Языки славянских культур, 2006

* * *

ИРИНА БЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ



Роднянская Ирина Бенционовна – литературный критик, литературовед. Автор книг «Художник в поисках истины» (1989), «Литературное семилетие» (1995), многочисленных публикаций в прессе, посвященных текущей отечественной литературе и русской классике, а также циклов статей по теории литературы и философской эстетике в ряде энциклопедий. Другие направления работы – русская философия (Вл. Соловьев, С. Н. Булгаков) и социокультурные темы.

От автора

Настоящая книга формировалась в течение четырех последних десятилетий преимущественно как повременные наблюдения за текущей отечественной поэзией и прозой. Однако мною как литературным критиком руководила непреходящая потребность соотносить эти свои наблюдения с классическими именами XIX и XX столетий (без какого включения в «большое время» анализ текущего потерял бы для меня смысл), а также – с философско-идеологическими мотивами и филологическими идеями, находившимися в обороте заодно с современной мне литературной продукцией. Состав и структура книги, надеюсь, отражают разнонаправленность и единство интересов ее автора.

Моя неизменная благодарность – другу и постоянному собеседнику, философу Ренате Александровне Гальцевой, в соавторстве с которой написаны, в частности, два представленных в двухтомнике текста; Сергею Георгиевичу Бочарову, к чьим советам я прислушивалась и чья филологическая работа представлялась мне ориентиром; филологу и критику Михаилу Юрьевичу Эдельштейну, помогавшему мне в структурировании книги; сыну известного стиховеда Ярославу Александровичу Квятковскому, принявшему участие в технической подготовке рукописи; наконец, давним и нынешним сотрудникам журнала «Новый мир», на страницах которого находило первоначальное пристанище многое из того, что теперь входит в книгу.

При чтении прошу заметить, что разрядка в цитатах принадлежит автору книги, а курсив – авторам цитируемых отрывков.

Беседа с автором о профессии Беседу провела Т. А. Касаткина

Ирина Роднянская: У Вас был вопрос о предмете и границах литературоведения. Ну, прежде всего, само это слово – *литературоведение* – чрезвычайно искусственно. Даже подзреваю, хотя так и не проверила, что появилось оно у нас в 30-х годах, в соответствующую советскую эпоху. И чуть ли не всякий, кто занимается тем, что это слово должно покрывать, боится его, как чумной заразы, и в разных справках о себе старается писать что угодно: филолог, историк литературы, культуролог (хотя «культуролог» – тоже слово неважное). Но только не «литературовед». За этим, видимо, стоит некое не до конца вербализованное ощущение, что это искусственное слово или безмерно широко, или вообще ничего не означает. Или – слишком много, или – ничего. С тем, что оно означает слишком многое, можно примириться, потому что, если счесть это понятие просто указанием на внимание к одному определенному предмету, проявляемое в разнообразных формах, тогда оно, обсуждаемое понятие, получает кое-какие права. Предмет же этот, как, кстати, лаконично констатирует «Литературный энциклопедический словарь», – художественная литература. И вот, исходя из этого, я бы сказала, что литературоведом является всякий, кто пишет нехудожественные (не беллетристические) тексты о художественной литературе, каковы бы они ни были. От цифири, которой занималась школа Колмогорова, до, предположим, «Писем о русской поэзии» Гумилева или «Книги отражений» И. Анненского. От стиховедения Андрея Белого до «образа автора» в исследованиях Бахтина, хотя философ Бахтин решительно перешагивает «литературоведческую» границу понятия «автор» и говорит уже о Творце (Авторе) миров. Да, все это – от «Мильона терзаний» Гончарова до современных деконструктивистов – можно посчитать литературоведением и только при таком условии примириться с термином, не стараясь его уточнять, дотошно онаучивать.

Между тем у этого рода занятий есть все-таки свое ядро, свое сердце. Вот это-то сердце «соседи» со смежных территорий знания пытаются из литературоведения изъять – аннигилировать как ненужное, антинаучное, обветшавшее. Что же это за сердцевина такая? Ну, сами понимаете, – не история литературы, поскольку это часть истории культуры, естественным образом смыкающаяся с нею. Это не поэтика, поскольку поэтика – как литературная теория вообще – законная часть эстетики (вспомним Аристотеля). Это не вполне филология, потому что филология есть специфическая работа над текстом, его пристальное комментирование, изучение его генетических микросвязей. Что-то «отхватывает» себе философия, большой кус – социология, так как социология чтения не может не касаться функционирования текстов в десятилетиях и веках, т. е. и литературоведческой проблемы. Короче, я думаю, что это самое «ядро», подозрительное и неприемлемое, даже ненавидимое за «архаичность», антипозитивность и «рефлектерство», – *герменевтика* и *экзегеза* художественного произведения (воспользуемся терминами из несколько сторонней области). Потому что именно *чтение* художественного текста, определенным образом имманентное ему самому, и превращает пишущего о литературе в *ведающего* литературу; он тогда становится в каком-то преимущественном смысле литературоведом.

Тут встает вопрос, который мне лично не слишком интересен, но который всегда на устах у профессиональной общественности: является ли это наукой? Что ж, соглашусь, что это не наука (*science*), а *дисциплина*, дисциплина в двух смыслах: во-первых, дисциплина как область некоторого знания, во-вторых, дисциплина в буквальном, ближайшем значении этого слова – как дисциплина прочтения, а не произвол прочтения. В этой связи еще один вопрос маячит, его и Вы не могли мне не задать, и я сама над этим много размышляла, потому, в частности, что

писала для энциклопедий некоторый статейный цикл, трактующий о *художественном образе и художественности* (понятия, выходящие из употребления вместе с классической эстетикой). Вопрос этот – о пределах интерпретации. Могу сказать, в чем, по-моему, идеал дисциплинированного чтения, делающего литературоведа интерпретатором. Это пребывание одновременно и внутри и вне произведения.

Что значит «находиться внутри произведения»? Это значит конгениально автору выявлять его акцентуацию, а не заменять ее сходу своей собственной. Ведь состоятельное произведение искусства многозначно, но не сколь угодно-значно, и, говоря несколько механическим языком, в него вмонтированы посреди «мест неполной определенности» (Р. Ингарден) некие смысловые определители и ограничители, игнорировать которые значит ломать вещь через колено. Интерпретатор не обязательно должен выяснять, что *хотел* сказать автор (хотя такая реконструкция желательна, а в текущей критике подчас насущна), но ему следует выяснить, что же автором сказалось, прежде чем примерять к этому «что» собственную мыслительную раму. Для этого не существует алгоритма, хотя безусловно предполагаются некие вспомогательные приемы и навыки, связанные с пониманием эпохи, ее стилистики, с учетом интертекстуальности во всех ее гранях... Но (к вопросу о научности) все-таки – это чтение как первичное приращение к тексту, и инструментом такого чтения служит эстетическая эмоция, включенность аппарата восприятия, живого реагирования на задачу, реализуемую художественной вещью. И лишь «задействовав» этот аппарат (а не одну только сумму предварительных знаний), можно ощутить те акценты, которые сознательно или непроизвольно расставил автор, и не спутать их ни с чем другим. Для этого от исследователя-интерпретатора требуется самоограничение, не то самоограничение, когда боязно залезть в соседнюю область, боязно оказаться на одной полянке с социологом или философом, а то самоограничение, когда личность автора, начертанная себя посредством особой маркировки на произведении, как автограф, не насилуется, а для начала принимается как таковая. Эту процедуру можно перевести на немного «птичий» язык гуссерлианской феноменологии (опять сошлюсь на такого хорошего феноменолога-эстетика, как Роман Ингарден), но дело не в языке, а в обязательствах интерпретатора, в акте его первичного, так сказать, бескорыстия.

Но поскольку существует не только правда художника, которая являет себя как реализация его замысла, – причем здесь случается проследить, насколько художник дал этому замыслу осуществиться, не мешая ему своим произвольным вторжением, идеологическим или иным, – поскольку существует еще мировоззрение самого истолкователя, то, что считает правдой он, – постольку второй этап процедуры – это неизбежное сопоставление истины данного творения, с той истиной, которую исследователь считает объективной, или, если угодно, высшей. И вот здесь уже совершается до-объяснение произведения – не из него самого, а из обстоятельств его создания, может быть, не до конца осознававшихся самим автором, – биографических, духовных, эпохальных и пр. Совершается *суд* над произведением, т. е. (по-гречески) его *критика* с позиций, так или иначе ему трансцендентных. И вот такое нахождение сразу внутри и вне – оно и есть, по моему разумению, двухтактная задача интерпретатора; решая ее, он и становится «ведающим» данное художественное создание.

Приведу пример из Белинского, которого люблю, несмотря на все прегрешения, накопившиеся в его последнем, позитивистско-западническом периоде, когда он стал сознательно отодвигать эстетическое суждение на второй план во имя поддержки своей литературной партии. Скажем, его несправедливое – что ему теперь часто поминают – отношение к Боратынскому. Если мне не изменяет память, Белинский в статье о нем безошибочно выделяет его высшие, принципиальные создания, в том числе цитирует «Последнего поэта» с эстетическим восторгом, и только после этого резюмирует, что у Боратынского отсталая точка зрения на грядущее, что будут железные дороги, будет положительное развитие, прогресс и т. д.

По мне, конечно, XX век показал большую правоту Боратынского, хотя и сейчас не все, наверное, со мной согласятся; но вот то, что сначала дана воля эстетическому переживанию, притом без колебаний направленному на достойный объект (у Боратынского ведь, даже в «Сумерках», всякие стихи есть), и лишь потом собственное кредо противопоставлено верованиям поэта, это для меня свидетельство, что критик не весь отдался во власть *тенденции* и остался человеком, *ведущим* искусство. Пусть этот пример элементарен, зато он нагляден.

Что касается литературной критики, о чем у нас с Вами тоже предполагалось поговорить, я, по чести, не вижу никакой специальной границы между литературоведением и ею. Ну, можно сказать, что критика как жанр журнальный в отличие от литературоведения, имеющего более специализированный адрес, стилистически непринужденнее, эссеистичнее. И только. Вадим Кожин когда-то писал, что критика предполагает участие в борьбе литературных лагерей на той или иной стороне, что в ней можно и должно быть пристрастным, быть идейным полемистом, поднимать на щит своих и расправляться с чужими, как это вообще водится в журналистике; ну, а литературовед – это человек, который занят словесностью прошлого и блюдет объективность, отрешаясь от своих литературных пристрастий. Я думаю, что это (во втором случае) абсолютно невыполнимое условие, и на примере самого Кожина видим, что, обращаясь к прошлому, он его интерпретировал как правило достаточно пристрастно. Затем: по моим наблюдениям, люди, хоть сколько-то примечательные в литературной критике непременно занимаются и тем, что мы с Вами условно называли литературоведением. И наоборот: я не знаю ни одного значительного исследователя литературного прошлого, который не делал бы вылазку, крайне заинтересованную, в текущее литературное движение, – и чем больше все это будет походить на сообщающиеся сосуды, тем лучше для сочинений о литературе. Жесткие деления здесь либо плод доктринерства, либо ставят критику в положение информационно-рекламной отрасли на рынке печати, а литературоведение запирают в какой-то отсек, где современности запрещено влиять на оптику исследователя, что вряд ли возможно и к тому же вредно.

Татьяна Касаткина: А что Вы сказали бы о литературоведении в Вашей жизни?

И. Р.: Я дилетант и никогда не числила себя в литературоведах, хотя, случается, пишу о себе это слово, раз другие анкетные слова еще сомнительней. Но стараюсь не писать. Дело в том, что, будучи критиком, я не могла удержаться от того, чтобы сочинять что-то и о классике, ведь я уже говорила, что между критиком и литературоведом не может быть неодолимой границы, и критик, который ни разу не писал ни о Пушкине, ни о Достоевском, ни о Блоке, ни о Мандельштаме, произвел над собою, по-моему, какую-то вивисекцию. Кроме того, в 70-е годы обстоятельства складывались так (и это нынче подвергается довольно иронической переоценке), что из критики в так называемое литературоведение, в так называемое свежее прочтение классики ушло немало пишущего народу. Просто потому, что не хотелось лгать, не хотелось быть причастным к ложной шкале ценностей, а противиться ей было почти бесполезно: даже если напишешь, к примеру, о настоящем писателе Андрее Битове, все равно статья (к тому же после цензурного ее процеживания) потонет в сонме дежурных похвал Георгию Маркову и ему подобным. Короче, в текущей литературе хозяйничали чужие люди, программируемые официальной идеологией и лицемерием собственного клана. И тогда, повторяю, многие ушли в прошлое, но ушли как критики, то есть это не были патентованные филологические штудии, это была эссеистика с актуальными выходами, чему-то пытавшаяся учить, напомнить что-то о высших началах жизни. Сказанное относится и ко мне. Да и конкретное стечение обстоятельств диктовало предмет занятий, их русло: если, допустим, тебя не печатают в журналах, а предлагают писать для «Лермонтовской энциклопедии», то статей двадцать я туда и написала. И с занятиями теорией литературы – то же самое.

Еще Достоевский долго был предметом моего особого – здесь даже можно сказать – изучения, я действительно обдумывала едва ли не каждую его строчку, включая черновики, и регулярно знакомилась с литературой о нем, хотя написала немногое.

В общем, из того, что можно хоть отчасти назвать литературоведением, получились у меня встречи с Лермонтовым, Достоевским, неожиданно – с Блоком. К его юбилею 1980 года «Новый мир» (почему-то!) предложил мне написать довольно пространную статью, от работы над которой у меня сохранилась огромная папка материалов и собственных заметок; полагаю, что встретила с Блоком не дежурно, не журналистски юбилейно, а более серьезно. И в последнее время осмелилась кое-что сочинить о Пушкине, тоже, как кажется, выйдя за рамки журнализма. Без всего этого было бы скучно и тоскливо, я ведь и русской философией занималась (-юсь), а при этом нельзя не обращаться к русской литературной классике; если всерьез интересуешься Владимиром Соловьевым, то понятно – что и всеми, на кого распространялись его эстетические суждения. Просто страшно подумать, что этого утешительного сектора в моих литературских занятиях могло не быть.

Т. К.: Ну а насчет нынешнего состояния литературоведения и людей, с ним так или иначе связанных – как у них меняются цели, задачи, понимание своего места в науке о литературе?

И. Р.: Боюсь, что развернуто ответить на этот вопрос – за пределами моей компетенции. Я очень ценю, именно в связи с тем «сердцем» и «ядром» литературоведения, о котором я говорила, труды Сергея Георгиевича Бочарова. Думаю, его последняя книга – «Сюжеты русской литературы» – является в каких-то отношениях ответом на вызов современных течений социологии литературы, деконструктивизма (который, кстати, является чисто философским, а не литературно-эстетическим методом), отбивая у них, отстаивая то самое пространство интерпретации – идущее от текста как художественного мира и лишь в итоге «за» текст. Очень может быть, что это воспринимается новейшей генерацией людей, пишущих о художественной литературе, как отсталость. Не знаю, как он, но я морально к этому готова, хотя и немного грустно, что дела идут таким образом. Я уже не раз читала у современных культурологов определенного круга, что все эти «прочтения» просто смешны, что пора и в нашем деле переходить на социологические рельсы, исходить из последних слов психоанализа, неофрейдизма, изучать литературу как часть культурной археологии и так далее, – кому, дескать нужно сотое прочтение «Евгения Онегина», предлагаемое болтунами, которые не опираются ни на какие позитивные методики, а вслушиваются в свои душевные вибрации, разве это котируется на мировых интеллектуальных рынках? Думаю, такое наступление на нашу традиционную любовь к нормальной гуманитарии будет вестись очень долго – до собственного полнейшего изживания. Помните, Бердяев говорил, что зло изживается на имманентных путях. Эта бердяевская идея, теологически, быть может, и сомнительная, приложима к некоторым теориям, которые гаснут без всякой видимой борьбы с ними. Так что и эта мода, эти веяния исчерпают себя со временем, но если говорить о сегодняшнем дне, считаю, что перевес в профессиональном кругу (я имею в виду прежде всего журнал «Новое литературное обозрение») – на стороне этих воззрений, и с ними надо считаться хотя бы просто как с фактом текущей умственной жизни.

Т. К.: В связи с этим – вопрос о проблеме мировоззрения исследователя. По мнению, например, «Нового литературного обозрения», у исследователя не должно быть мировоззрения, оно мешает тем «естественным» методам, которыми они пользуются.

И. Р.: Естественнонаучным. Это ведь старые разговоры. Не знаю, стоит ли приписывать эту позицию именно «НЛО». Все это звучало уже по ходу споров вокруг так называемых общественных наук, при этом каждый обвинял в идеологизированности своих оппонентов или предшественников, а в себе видел исключение из общего правила (хоть Карл Маркс, хоть Карл Мангейм). Впрочем, серьезные философы давно поняли, что отмыслить человеческий фактор даже из естественнонаучного (имеются в виду науки о природе) исследования невозможно. Конечно, у воинствующих позитивистов (зачастую – атеистов), отстаивающих «незаинтересо-

ванный» сциентистский подход, на деле еще ой-какая мировоззренческая жесткость. Вопреки собственным иллюзиям этот тип мысли демонстрирует активную, даже агрессивную тенденциозность, иногда искажая хрупкий «предмет», художественное произведение, до неузнаваемости.

Т. К.: Теперь вопрос относительно нашего опять-таки мировоззренческого отношения к тому, что мы называем «литературой XIX века». Ведь даже те из нынешних «нас», кто одной веры (или, скажем, одного безверия) с людьми, которые жили тогда, все равно находятся в совершенно ином культурном пространстве, и даже это наличие или отсутствие вер, оно все равно другого качества. Насколько мы вообще можем адекватно читать тексты даже ближайшего к нам, нашего же XIX века?

И. Р.: Разрыв все же преувеличен. Блок, перечитывая в 1909 году «Анну Каренину», записывает в дневнике, что в романе «вся психологическая путаница относится к настоящему» и почти ничего – к будущему. То есть человек Серебряного века, века свободных отношений, считал, что сюжет, развязка, «мораль» этого романа на глазах устаревают. Причем это говорит гениальный поэт, а не простой обыватель. Проходит время, и выясняется, что устарело очень многое из того перекошенного и сиюминутного, что было в Серебряном веке, а роман Толстого, при всем том, что сейчас возможны какие угодно разводы и какие угодно связи, он по-прежнему внятен и в принципе открыт непосредственному читательскому чувству. Если бы в великих творениях прошлых эпох не было зерна вечного (как и в человеческой жизни есть временное и вечное), то вообще было бы невозможно никакое духовное сообщение между эпохами и культурами. Конечно, функционируя в веках, литературное произведение обрывает все новыми и новыми прочтениями, но те точки, константы, о которых я говорила, они являются точками соприкосновения литературных вершин с вечностью. И поэтому, сколько ни толкуй «Антигону» (а это ведь не близкая к нам «Анна Каренина», это было так давно), сколько ни толкуй ее как канувшее в глубь веков столкновение полисной морали и морали патриархально-родовой, – все равно, ставится «Антигона» на современной сцене, даже не в перелицовке Ануи, и каждый зритель понимает, что речь идет о коллизии морали прагматической (будь она государственной, гражданской или какой-то еще) и высшей правды, начертанной в сердце человека как существа духовного, правды, носительницей которой остается и для нас героиня этой трагедии. Когда Достоевский говорил о «Дон-Кихоте», что эту книгу человечество предъявит Богу как свое объяснение с Ним (я, каюсь, назвала бы здесь «Гамлета»), то думал он так, живя от Сервантеса на большем удалении, чем мы живем от самого Достоевского; тем не менее, каковы бы ни были изыскания о происхождении этого романа из пародии и т. п., мы чувствуем, что Достоевский не ошибся. Вот и ответ.

Часть I. От Пушкина и Гоголя до Платонова и Заболоцкого

Пропущенное звено в разговоре о назначении поэта

В заглавие я вынесла намек на известную блоковскую речь 1921 года, посчитав, что пушкинское стихотворение «Блажен в златом кругу вельмож...», о котором пойдет речь, условно говоря, «пропущено» не только в цехе пушкинистов, но и внутри большого, охватывающего десятилетия контекста – послепушкинской переключки поэтов.

Позволю себе напомнить само стихотворение, потому что оно не настолько памятно, как, скажем, «Пророк» или «Поэт».

Блажен в златом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями,
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы.
Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.

Очевидно, что стихотворение встраивается в плотный ряд размышлений о, выражаясь словами Владимира Соловьева, «значении поэзии», следовавших у Пушкина после написания «Пророка», в конце 20-х и в 30-х годах, с чрезвычайной густотой. В одном только 1827 году, когда и было написано «Блажен...», ему предшествовали «Арион», «Поэт», «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (на необходимость учитывать в данном ряду этот перевод из Шенье указал В. С. Непомнящий); затем год за годом следуют «Друзьям», «Рифма» (важная «аполлоническая» переключка с «Поэтом»); не менее важная апелляция к идиллической древности – к дням, «как на небе толпилась олимпийская семья»), «Поэт и толпа», «Эхо», «С Гомером долго ты беседовал один...», «Французских рифмачей суровый судия...», набросок, где фигурирует «толпа глухая», и другой – «На это скажут мне с улыбкою неверной», наконец «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (не упоминая в таком, чисто лирическом, списке «Египетских ночей»). А между тем стихотворение, о котором речь, представляется в этом ряду *уникумом*. Хотя в нем присутствуют знакомые по другим стихам действующие лица (о чем – позже), оно свободно от «формульных» совпадений, связывающих между собой, к примеру, «Пророка» с «Поэтом», «Поэта и толпу» с сонетом «Поэту», этот сонет с «Памятником». Грубо говоря, оно написано совсем другими словами и совсем в особом тоне.

Для дальнейшего рассуждения небезразлично, считать ли это стихотворение «недоработанным отрывком», как полагают комментаторы, исходящие из отсутствия окончательной белой редакции, где ни одно слово уже не подвергается автором сомнению, считать ли его «наброском», по слову Н. Н. Петруниной, оставившей о нем краткое замечание, – или все-таки подойти к нему по-другому.

Я не пушкинист, я – «человек, думающий о Пушкине» (перефразируя юмористический оборот Фазиля Искандера «Я человек, думающий о России»), поэтому решаюсь в первую очередь апеллировать к своему слуху читателя стихов. Я воспринимаю данный текст как оригинальную 12-стишную строфу, отличающуюся способами рифмовки четырехстопного ямба от 14-стишной онегинской строфы, но по-своему не менее закругленную: aBbACCddEfEf. В ней использованы все виды рифмических чередований: опоясывающая рифма, две парных (женская и мужская) и, наконец, перекрестная. Несмотря на то, что последняя помещена в финал (ее более привычное место – зачинательное), она дает осязаемое впечатление коды, потому именно, что остальные комбинации уже исчерпаны. Интонационная самодостаточность высказывания налицо.

Но вот Н. Н. Петрунина, называя стихотворение «Блажен...» «принципиально новым звеном в развитии интересующей нас темы» (она это звено *не* пропустила, так что название моего сообщения не совсем точно), допускает, что, по неосуществившемуся замыслу Пушкина, «за сохранившимися строками о «блаженных» давних временах должно было последовать изображение иной судьбы поэта и столь же конкретно очерченном современном мире». ¹

Возможно, исследовательницу навела на эту мысль аналогия с противительной риторической фигурой в X и XI строфах восьмой главы «Евгения Онегина» («Блажен, кто смолоду был молод...» – «Но грустно думать, что напрасно...») и – неосознанно – с известным стихотворением Некрасова, воспроизводящим ту же фигуру: «Блажен незлобивый поэт...» (Некрасов; полагаю, не знал пушкинского стихотворения, опубликованного только в 1884 году). Однако, во-первых, достаточно привычный для поэтической риторики первой трети века зачин «Блажен...» не обязывает к дальнейшей антитезе – сравним хотя бы со стихотворением Д. Веневитинова «Блажен, кому судьба вложила...», ² написанным в 1826 году на тему о «высоком даре» поэта. Во-вторых, хорошо известно, что зрелый Пушкин часто оказывал *жанровое* предпочтение фрагменту, не стремясь доразвить наружно мысль или положение, внутренним образом уже рельефно ему обозначившиеся. Так и в нашем случае с «Блажен...» – он «писал еже писал», сказал, что сказало, оставив возможное додумывание для новых своих поэтических инициатив. И, наконец, в-третьих – самое важное. Логически говоря (а к логике прибегает любая реконструкция), давние времена, которые Петрунина, отмечая пушкинскую иронию, называет «блаженными», могли быть противопоставлены «конкретно очерченному современному миру» лишь в том случае, если бы предполагался общий субъект противопоставления – поэт (как, например, в «Последнем поэте» Е. Боратынского). Но «пиит» из «блаженных» времен ни в коей мере не тождествен поэту – персонажу других стихов Пушкина, стихов, обращенных им к современной ситуации. Это два разных лица, а не постоянная величина, которая, как некий общий коэффициент, может быть перенесена из одной исторической обстановки в другую, контрастную ей.

Так кто же таков этот «пиит» и каким временам, «конкретно» или, напротив, неконкретно – очерченным, он принадлежит? В какого рода прошлое опрокинута его позиция?

С одной стороны, это, как сказал бы М. М. Бахтин, «далевой» эпический образ застывшего эталонного прошлого. *Цари* – во множественном числе – могут следовать чередой, но в заведенном уставе давно минувших дней ничего не меняется. Далее, это, видимо, славяно-русское прошлое, в нем фигурируют *бояре*, а не какой-нибудь менее специфичный синоним – скажем, «знать», но русифицирующий штрих достаточно условен и ничем больше не подкреплён. Короче, это легендарно-сказочное прошлое: *пиры, слуги, крыльцо* (дворца? чертога? терема?)

¹ Петрунина Н. Н. «Полководец» // Стихотворения Пушкина 20–30-х годов. Л., 1974. С. 302.

² Опубликовано посмертно под условным названием «Утешение». Любопытно, что в нем есть словосочетание «сердца людей», как в пушкинском «Пророке», но, верно, независимо от него.

приводят на ум позднейшие пушкинские сказки или юношеские стихи из «Руслана и Людмилы»:³

Слилися речи в шум невятный;
Жужжит гостей веселый круг;
Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей беглый звук:
Все смолкли, слушают Баяна.
И славит сладостный певец
Людмилу-прелесть и Руслана и
Лелем свитый им венец.

Но с этим патриархальным прошлым в первых же строках соперничает более конкретный и приближенный образ прошлого, отмеченный словами «пиит» и «вельможи». Они, не будучи точными знаками исторического колорита, отсылают тем не менее к недавнему минувшему – веку осмнадцатому. *Пиит* при пышном раззолоченном дворе – не совсем то же, что *певец* в княжеском ли, царском чертоге с неприятзательным черным крыльцом, откуда запросто доносится голос исполнителя. Они, *пиит* и *певец*, совмещены исключительно задачей стихотворения и как бы просвечивают друг сквозь друга. Затем, «вельможа» – коренное русское слово общеславянского извода, Пушкин прибегал к нему многократно;⁴ но узусом своим «вельможа» привязан к образу имперской державы, в особенности послепетровской России.⁵ И у Пушкина в памятейших всем случаях: знаменитое стихотворение «Вельможа», где, кстати, упомянуты «вельможи римские» – тоже имперские; «Державин, бич вельмож», «толпы вельмож и богачей» в «Полтаве», – везде слово это уводит от эпоса к конкретно-исторической привязке. В целом выходит так, что в «Блажен...» позиция архаического певца (скальда, барда, условного бояна) по каким-то признакам *отождествлена* с позицией придворного пиита имперской эпохи.

Тут можно заметить, что двойственный колорит стихотворения отчасти навеян Пушкину его трудами и занятиями в соответствующие месяцы и дни. Авторитетные издания помещают «Блажен...» между серединой сентября и серединой октября 1827 года. В эту примерно пору поэт дописывал так и не дописанного «Арапа Петра Великого», где бояре – уже вельможи (сановники), но еще по-прежнему бояре. Тогда же Пушкин приступает к седьмой главе «Евгения Онегина» с ее московским отливом, взглядом, устремленным на древнюю столицу. Видимо, в это же время он занят опытом в народном духе «Всем красны боярские конюшни...» и едва ли не одновременно перечитывает или припоминает «Вельможу» Державина.⁶

Но все эти пересечения, конечно, не объясняют *внутренней цели* указанной двойственности.

Объяснит же ее обволакивающая стихотворение *ирония*. Все тут на редкость благополучно, все социальные и профессиональные роли, размеченные, вопреки сказочным бликам, с трезвой проницательностью, не вступают в коллизию друг с другом...

³ Тут вспоминается, что тогда Пушкину попало от Жителя Бутырской слободы за тот самый просторечный глагол «щекотит» («Щекотит ноздри копием...»), который весьма выпукло прописан в стихотворении, ставшем предметом нашего внимания.

⁴ «Словарь языка Пушкина» фиксирует 51 случай употребления – чаще, к примеру, такого употребительного «поэтизма», как слово «венюк».

⁵ Примечательно, что там, где в синодальном переводе Библии стоят «вельможи», в славянской Библии значатся «цари» или «князи», то есть слово не используется, так сказать, архаически.

⁶ Что следует из материалов к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Л., 1949. Т. 7. С. 66).

Работа Пушкина с черновиком демонстрирует, что он шаг за шагом усиливал и эту взаимную пригнанность и – параллельно – иронию. «Пиит», найденный сразу, как и слово «блажен», могут быть для пушкинского времени отнесены и к слою возвышенной, и к слою иронической лексики, – к какому именно, выясняется по ходу дела. *Пиит*, который владеет смехом и слезами (соответствующая строчка тоже легла на бумагу с самого начала), – это искусник-профессионал, каковыми и были точно угаданные Пушкиным песнеслагатели древности и Средневековья, знакомые со сложнейшими приемами метафорики и версификации украсители пиров. Слушатели же, в свою очередь, не могли не быть знатоками этих изошренных шарад, и хвалы их должны были звучать *умно*. (Отмечу столь редкую у Пушкина, вызывающе-неточную «державинскую» рифму: *пирьы – хвалы*, – которая не явилась следствием небрежности или недоработки – вначале стояло как раз банально-точное: *пирьы – дары*, – но оставлена как находка, как тончайшее звуковое соответствие ироническому диссонансу, вносимому в благолепие.) Все вроде ладно, а между тем входящее в социальную обязанность архаического певца понуждение к героическим деяниям откомментировано усмешкой автора: «... к славе спесь бояр охотит»; пренебрежительный тон не оставляет места для сомнения в скептической оценке. (Сравните хотя бы с возвышающей стилизацией – припевами гусяров в лермонтовской «Песне про купца Калашникова».)

Но показательней всего – как перемарывал Пушкин четвертый стих и финал: «Сливая с горькой правдой ложь», «Мешая с горькой» – даже «гордой» – «правдой ложь»... Пушкин перестал возиться со строкой только тогда, когда она окончательно скомпрометировала «пиита» и... неожиданно приняла вид, зеркально обратный прославленному изречению из державинской версии «Памятника»: *истину царям с улыбкой говорить*. Не истину приправлять «улыбкой», легкой лестью («лесть» и «ложь» по-славянски синонимы), а наоборот – ложь приправлять, перчить толикой правды, чтобы раздражить притупленный вкус, не выходя за границы дозволенного.

Черновик многое может сказать и о том, как народ, «толкаясь волнами», слушает певца: «с почтеньем», «прилежно». Все это – как подразумеваемое – осталось потом между строк, окончательная же картина приобрела зримую социальную топографию: народное многолюдство, оттесняемое на надлежащее ему место, тянется расслышать хоть что-то из пиитовой мудрости. Народ здесь избавлен от прямых колкостей, скорее автор готов народу посочувствовать; но лживость певца бросает некий отсвет на качество возбуждаемого им, певцом, интереса, так что народ (в черновике – «простой народ») предстает немного и простофилей. Итог прикровенно саркастичен.

Писалось это как раз во время сближения Пушкина – отчасти делового, отчасти по симпатии – с любомудрами-шеллингианцами из «Московского вестника». Именно в этом органе, который Пушкин считал тогда «лучшим» русским журналом, он напечатал своего «Поэта» – через несколько номеров после публикации одноименного стихотворения Веневитинова – и своего «Пророка». Стихотворение «Поэт» не без основания возводят к романтически-традиционному пониманию миссии творца, с той оговоркой, что раздвоение «поэта» на «ничтожное дитя мира» и совершителя «священной жертвы» не вполне соответствует романтическому канону, требующему от поэта цельного жизнотворческого поведения, неизменно отрешенного от суеты: «Все чуждо, дико для него, / На все спокойно он взирает, Лишь редко что-то с уст его / Улыбку беглую срывает» (Д. Веневитинов). Но если пушкинское стихотворение «Поэт» являет намеренную или невольную полемику с «Поэтом» Веневитинова в пределах, скажем так, одного и того же мифо-философского языка, то «Блажен в златом кругу вельмож...» на этом фоне выглядит форменным скандалом.

Дело в том, что романтики (и это входит в общеевропейский багаж романтизма, даже независимо от собственно шеллингианских представлений об искусстве как органоне высшей истины) могли охотно принять ту диспозицию современного «поэта» и современной «толпы»,

какая представлена у Пушкина в стихотворении 1828 года с соответствующим названием; но в то же время они с неизбежностью тосковали по роли поэта в так называемые органические эпохи, по его включенности в патриархальный социум, где искусство еще не порвало с народно-культовыми действиями и пр., – словом, тосковали по тому, что впоследствии неоромантики-символисты нарекут мистериальной соборностью художественного творчества.

Да, «толпа глухая» не понимает поэта, не постигает священный источник его «свободной песни», навязывает ему служебные, посторонние его молитвенному восторгу цели, – но ведь это толпа «железного века», меркантильной эпохи с ее мнимонаучной полуобразованностью, это не народ, а *публика*, или, как научил нас сегодня говорить Солженицын, образованщина. Не так было прежде, «в первобытном рае муз» (Боратынский) или – всего ясней – по слову Лермонтова:

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Пушкин же дерзнул изобразить роль *пиита-певца* во времена дальние, патриархальные – как роль всецело вписанную в социальный расклад, интегрированную в социальную *горизонталь* и сопоставимую с откровенно зависимым его местом в российском XVIII веке, когда поэзия еще не эмансипировалась от государственной службы в качестве личного дела, свободной профессии частного лица. В отличие от языка *волхва* из романтической «Песни о вещем Олеге», этого раннего предшественника пушкинского *пророка*, язык «пиита» не правдив, не свободен и не вещь, поскольку целиком произведен от социальной службы своего носителя.

Можно заметить, что в стихотворении, о котором говорим, присутствуют все те действователи, каких вместе или порознь встречаем в зрелой лирике Пушкина, в группе пьес о назначении поэтического творчества. Это сам поэт, это сонм оценщиков его «песен», это власти и, наконец, народ в расширительном смысле слова. Отсутствует лишь Тот, Кто является первоисточником поэтического вдохновения и залогом его независимости, – Бог. Это зияющее отсутствие, собственно, и обеспечивает всей картине ироническую тональность. В каком-то отношении предъявленную расстановку можно бы назвать «экспериментальной»: вот как оно выглядело бы, пусть и в давнее, неторгашеское время, если бы поэт не был с волей небесною дружен, не томился духовной жаждой, не исполнялся волею свыше, не был послушен только велению Божию. Выглядело бы – едва ли достойно, скорее – потешно. Ведь и в своем публицистическом оправдании – стихотворении «Друзьям», которое вообще-то следует читать исключительно сквозь призму породивших его обстоятельств, поэт (певец) потому именно считает для себя уместной приближенность «к престолу», что он избран Небом и, *значит*, говорит «языком правды».

Короче, поэт не может быть растворен в мирском социальном порядке, каким бы ладным и органически справедливым этот порядок ни представлялся ему в романтической жажде солидарности. В *этом* смысле и надо понимать слова, однажды произнесенные Ахматовой: «поэт всегда прав», – хотя мы отлично знаем, во всех остальных смыслах он бывает не прав, как и прочие люди.

Решусь сказать, что Пушкин сделал некое предупреждение русской поэзии, предостережение впрок, оказавшееся весьма своевременным в канун большого движения в ней, когда стихотворение 1827 года как раз увидело свет. Символисты, несмотря на религиозно-мистериальную составляющую их манифестов, шли по пути поэтически несвободного неонародничества, – и Блок, отрезвляемый ходом событий, только в речи о назначении поэта вернулся к пушкинской позиции. Ну, а Маяковский, безусловно, владевший смехом и слезами («Я знаю

силу слов, я знаю слов набат... от этих слов срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек»), когда он присягал: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс», – ставил себя в положении *пишта* из пушкинского стихотворения и вместо обещанного там «блаженства» ввергся в муку, приведшую его к катастрофе. Соглашусь с теми, кто склонен считать, что именно акмеисты (разумею главные имена) хотя бы отчасти вернули русскую поэзию к высокому пушкинскому здравомыслию, – и это оттого, что Божий глас они понимали как обращенный лично к себе, а не как один из знаков мистифицированного коллективизма. Кстати, это не мешало церковности Ахматовой или Гумилева, скорее – помогало.

В заключение не мешает подчеркнуть вот что. Приподнимая поэта над социальной плоскостью, ближе к небесам, Пушкин вовсе не отчуждал его от социального пространства. В «Памятнике» он все расставил по местам. Владимир Соловьев считал этот итог пушкинских размышлений о «значении поэзии» компромиссом между «поэтом» и «людьми», не ущемляющим достоинства обеих сторон. Но, как уже не раз трактовалось, опорные понятия приведены здесь не в компромиссное, а в иерархическое соотношение. Бог повелевает поэту через свободно приемлемое вдохновение; государство, власть бессильны над ним возвыситься, но являют собой ценность – как объективную (единое державное, и тем самым культурное, поле «Руси великой»), так и в масштабе его грядущей судьбы («Слух обо мне пройдет...» – от рубежа к рубежу); истинные ценители, близкие душе поэта (он видит в них собратьев), не переведутся в потомстве; народ («большой народ», по Соловьеву) будет «тесниться» на тропе к нему, дорожа тем, что и самому поэту дорого, – свободой и милостью, тем, что объединяет его со всеми людьми доброй воли; и при этих условиях «венец» от современной публики – в ее модусе «толпы» – теряет привлекательность и помещается на низшей ступеньке.

После Пушкина так найти всему свое место никто в русской поэзии уже не умел.

Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней

При неизбежном ныне чтении газет, при выслушивании всевозможных политических рацей мне все чаще приходило на ум: а как там об этом сказано у Пушкина? Ну, например: «пружины смелые гражданственности новой» – только о них мы нынче и толкуем. Но о наполнении емких формул такого рода – чуть позже. Сначала – об их месте в пушкинской поэтической речи.

Перечитывая стихотворный корпус Пушкина, я пришла к не предвиденному заранее выводу, что здесь первенствует – на молекулярном, так сказать, уровне – именно мысль: его поэзия, его лирика, что называется, квантуется мыслями. Если Боратынский, если Тютчев – *поэты-мыслители*, заведомо сделавшие свою заветную мысль предметом поэтической фиксации, то не кто иной, как Пушкин, заслуживает титула, который не ему был присвоен: *поэт мысли*. Он насыщает мыслительными озарениями каждую пору поэтического высказывания, даже когда предмет его очень далек от интеллектуальных материй. Пусть возразят мне цитированной пушкинской репликой: поэзия, дескать, должна быть «глуповата». Отвечу строками из «Евгения Онегина»: «Как *стих без мысли* в песне модной, дорога зимняя *гладка*». Тут с очевидностью – мысль предпочтительный атрибут стиха, а гладкость – вовсе не синоним гармонии. (Конечно, «стих без мысли» может явиться и суггестивным, гипнотическим стихом высочайшей проникновенности: «есть речи – значение темно иль ничтожно...» – но это не *пушкинский* стих.)

Пронизывая поэтику Пушкина на микроуровне, его мысль, естественно, находит себе предельно лаконические пути выражения. Так что зону афоризма применительно к пушкинской поэзии надо очерчивать в гораздо большем радиусе, чем предполагается обычно. Разумеется, блистательный ум Пушкина-стихотворца произвел на свет немало изречений, изначально proverbiallyх и действительно вошедших в поговорку: «... как беззаконная комета в кругу расчисленном светил», «мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь» и т. д. Но в таком вкраплении в поэтическую речь эффектных и глубокомысленных сентенций не столь уж много собственно пушкинского; и Боратынский, и Вяземский, и сверкающая заостренными пуантами лермонтовская романтическая лирика («была без радости любовь, разлука будет без печали», «мне грустно потому, что весело тебе») – могут оказаться тут едва ли не более щедрыми источниками отточенных максим.

Чисто пушкинская же афористичность входит глубоко внутрь минимальных речевых конструкций, двумя-тремя словами схватывая предлежащий ей предмет «в свои объятия тугие». Пушкин нашел для себя особые приемы сгущения мыслей в гомеопатические дозы словесных эссенций, выражающих сколь угодно сложное содержание – от наблюдений за душевными движениями до историософии и метафизического умозрения, эстетики и этики. Это качество пушкинского поэтического стиля можно еще назвать *формульностью*. Пушкин создал собственный ситуативный язык мысли взамен того «интеллигентского» языка абстрактных понятий, который в его время едва начал складываться, создал как бы упреждающую поэтическую альтернативу последнему.

Первая особенность этой «скрытой», внутриатомной афористики Пушкина – антиномичность и парадоксальность (напомню: «гений, парадоксов друг»), то есть нарочитая умственная «негладкость»; вторая – «пунктирность», перескок-перелет через целые цепочки логических и ассоциативных звеньев, а отсюда – метонимичность, тяготение к синекдохе, что подчас ведет к головокружительному смещению признаков и заставляет ум читателя двигаться кратчайшим воздушным путем вместо извилистого наземного. Эти качества станут очевидны, как только

мы предпримем самую предварительную «классификацию» любимейших пушкинских оборотов.

Во-первых, обратим внимание на «**поэтические определения**» (как они названы В. Жирмунским в отличие от «украшающих» эпитетов). Пушкин любит прилагательное, у него редкое ключевое слово остается без такой добавки, чья дерзновенность соперничает только с ее уместностью.

Возникает не что иное как афоризм наименьшей протяженности. И надо сказать, что даже у раннего, совсем юного Пушкина эти перлы то и дело попадают в гущу традиционной фразеологии. «Краев чужих *неопытный любитель*» – то есть не основывающийся на опыте собственных от них впечатлений (тут, конечно, вспоминается, что так и остался Пушкин «невъездным»). Или: «... *среди славных бед*» – среди исторических событий, трагических и масштабных одновременно (речь идет о Французской революции); пример своего рода оксюморона, рассчитанного не на внешний эффект, а на объективно-сложную оценку. «И твой восторг уразумел *восторгом пламенным и ясным*» (обращено к Жуковскому): восторг – «пламенный» в согласии с романтической традицией, но то, что он еще и «ясный», сближает его с будущим пушкинским определением сосредоточенного вдохновения (как раз отличаемого от «восторга») и привносит смысловой оттенок родства всех служителей прекрасного; ведь пламенить восторгом может и поклонник, но ясность понимания – только у собрата.

Тем паче – у Пушкина зрелого. «*Усердной местию горя...*» – таков опричник: месть местью, но он – на службе, значит, истязая, еще и усердствует. «Любуясь девою в *печальном сладострастьи...*» – сразу и умиление, и горечь от недостижимости. А вот обещанные выше метонимии, воплощенные именно в определениях; к некоторым мы уже привыкли, к таким, как «*опальный домик*», – и не ощущаем здесь стремительной подвижки значений, к другим же привыкнуть, кажется, невозможно: «И оба говорят мне *мертвым языком* / О тайнах счастья и гроба», – «мертвый язык» вместо «языка умерших» – потрясает. Пушкинские эпитеты: «печальное сладострастье», «усердная месть», «блистательный позор», «погибельное счастье» – ввиду их кричащей контрастности и нестыковки могли бы показаться бенедиктовщиной впереди Бенедиктова, когда бы не их поразительная экономическая точность: ими, словно иероглифами, записаны целые мыслительные маршруты. И еще, по готовности поэта положиться на ассоциативные стяжки смыслов пушкинские эпитеты напоминают разве что эпитеты Мандельштама: «кочующие дни» (из «Цыган») или «насиловственная тень» от зеленых насаждений в пыльном городе («Путешествие Онегина») несколько не менее удивительны, чем «простоволосые жалобы ночные» в «Тристиях», с той разницей, опять-таки, что задача «далеко-отстоящих» эпитетов Пушкина – попасть в яблочко, а не окружить центр мишени кружевным ореолом пробоин.

Следующий очаг афористики у Пушкина – это **перифраз**, или распространенное приложение. Весьма стандартная фигура классицистической риторики (типа: «Любимые сыны и Марса и Беллоны») превращена в инструмент целого энциклопедического лексикона, вмещающего широкоохватные характеристики сонма «властителей дум». Тут и Вольтер, и Руссо, и «энциклопедии скептический причет», и Наполеон, и Байрон, и русские полководцы и литераторы. Некоторые перифрастические характеристики переписывались Пушкиным в течение всей жизни. Это касается прежде всего Вольтера и Наполеона, занимавших Пушкина измлада. С самого начала и до конца в глаза бросается смысловая объемность таких формул, совмещение в них взаимоисключающих (они же взаимодополняющих) качеств. Например, в Вольтере – соединение очаровательной непринужденности и злого старческого цинизма: «певец любви <...> фернейский старичок», «философ и ругатель», «фернейский злой крикун <...> седой шалун», «... циник поседелый, умов и моды вождь пронырливый и смелый», «с очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой, с устами, сжатыми наморщенной улыбкой». В Наполеоне – сочетание героики ведóмого роком свершителя исторических жребиев и беззастенчивости

узурпатора, диктатора, «всадника» (древнеримская аллюзия); в неоконченном (?) стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» на его фигуру словно наброшена перифрастическая сеть, рельефно облегающая контуры: «... сей чудный муж, посланник провиденья, / Свершитель роковой безвестного веленья, / Сей всадник, перед кем склонились цари, / Мятежной вольности наследник и убийца, / Сей хладный кровопийца, / Сей царь...». Замечу, что идеальной рамой перифраза у Пушкина становится шестистопный ямбический стих – «извилистый, проворный, длинный, склизкий и с жалом даже – точная змея». Его просторная строка с избытком окормляет любой формульный оборот, и в конструктивном отношении ранний александриец («К другу стихотворцу», «Безверие», «К Лицинию», затем – первое «Послание к цензору») мало отличается у Пушкина от позднего («Полководец», «К вельможе», «Странник»).

Еще более специфична для пушкинской «формульности» **особая речевая модель**, состоящая из ключевого слова, дополнения к нему и определения к одному или к обоим членам. Эти сгустки словосмыслов суть главные, быть может, средоточия «неявной афористики», здесь легко узнается пушкинская рука, здесь чувствуется сугубо пушкинская интонационная логика – и нам трудно поверить, что знаменитый стих: «И ласковых имен младенческая нежность» – не более чем победительно-удачный перевод с французского. Благодаря такого рода конструкции тончайшие наблюдения над человеческой душой как бы замыкаются в алгоритм, возводятся в степень непреложных психологических законов: «И *быстрый холод вдохновенья* власы подъемлет на челе»; «Я нравлюсь юной красоте *бесстыдным бешенством желаний*»; «Я думал, сердце позабыло *способность легкую страдать*»; «И на погибшую глядел в немом *бездействии страданья*».

Но не только душу, а и «области заочны» зондируют подобные «алгоритмы». Вот, к примеру, строки о демоне из стихотворения «Ангел»: «И *жар невольный умиленья* / Впервые смутно познавал». В уже знакомой нам трехчленной формуле центральное слово, конечно, – «умиление», нагруженное традиционно русским религиозным смыслом. Но не просто «умиление», а «жар» умиленья – то есть согревающая сердце теплота благодати, которая в метафизическом лексиконе Пушкина (опять-таки в согласии с сакральным пониманием) противопоставлена «холоду», «хладу» как бесчувствию и отключенности от всего горнего. В довершение, жар этот – «невольный»: воля демона по-прежнему остается в непрестанном противлении (тут заметим еще, что глава ангела – «поникшая», он-то смиренен и смирением своим – сияет), но благодать проникает помимо воли в его восприимчивую природу – как-никак природу творения Божьего. Потому-то восприятие благодати, в обход воли, – «смутное». Чтобы выстроить эту теологему, не требуется никаких натяжек, достаточно ввериться твердым указаниям пушкинской руки.

Наконец, к еще одному, вероятно, не последнему, проявлению «формальной» стилистики Пушкина можно отнести **тройственные перечисления**, такие, как: «На всех стихиях человек *тиран, предатель или узник*»; «*тоска, предчувствия, заботы* теснят твою всечасно грудь»; «Имели вы до сей поры *бичи, темницы, топоры*»; «Россию вдруг он оживил *войной, надеждами, трудами*»; «И нашей кровью искупили Европы *вольность, честь и мир*»; «А он умел *и страхом, и любовью, и славою* народ очаровать»; «И кровь людей то *славы, то свободы, то гордости* багрила алтари». Примерам неть числа. Как и перифраз, это довольно-таки обычный риторический прием, отличающийся мнемоничностью и убеждающим нажимом. Но у Пушкина он, кроме на редкость мотивированного подбора значений (ими словно исчерпываются все варианты и все стороны ситуации), нередко еще отличается выделенностью одного из слов, парадоксально несопоставимого с двумя своими соседями. Например, шутивное: «... ни муз, ни *Пресни*, ни харит». Или куда более весомое: «Но ты останься тверд, спокоен и *угрюм*», – третье слово резкой чертой обозначило цену, какой оплачено одинокое спокойствие поэта, столь далекое от олимпийского. Или еще: «... для власти, для ливреи не гнуть ни сове-

сти, ни помыслов, ни *шеи*», – телесно-конкретная «шея» демонстрирует всю меру возможного насилия над невещественными «помыслами» и «совестью»...

Еще раз подытожу свои затянувшиеся пролегомены. Пушкин как поэт «сжатой» (пользуясь словом Боратынского), афористической мысли создал в стихе одному ему присущий интеллектуальный язык. (Вернее, само его поэтическое слово, кристаллизуясь в краткие определительные формулы, доносит до нас образ неустанно мыслящего Пушкина – равно как и образ его мыслей.) И этот особый по складу язык отличается от философского, научного или публицистического говорения двумя коренными чертами. Во-первых, – *недоверием к термину* и выражением сложнейших умственных понятий в обход какой бы то ни было терминологии, пусть и употребительной в пушкинскую пору. Во-вторых, – *отсутствием идеологизма* при готовности к рельефным и уверенным оценкам. Вообще говоря, пушкинский словарь, расширявший, как известно, границы поэтически допустимого, не чурается ни терминов, в большинстве своем перешедших в наши дни (ибо мы и сегодня все еще растем из прежнего корня ново-европейской цивилизации), ни политического словаря своей эпохи. Мы обнаружим у поэта и слой просветительно-масонской лексики, либо уже устаревшей («друг человечества» и тому подобное, впоследствии спародированное в «символе веры» Ленского – строфа VIII второй главы романа), либо сохранившейся до наших дней («права людей» в пушкинской ноэли – те же, что и нынче, «права человека», вложенные еще Лагарпом в голову и уста Александра I). Мы находим в стихах Пушкина и «идеолога» (это словечко с будущим есть и у Дениса Давыдова), и «физиолога», и «скептика», и «деиста», и «афеизм». Но все эти казусы – скорее периферийные. Когда Пушкину требуется серьезно аттестовать явление, «раскусить» его, он идет своим путем.

На этом пути мы откроем у Пушкина многое из того, что будет терминологизировано гораздо позднее – только в современном политическом языке и притом с большими смысловыми потерями... Вдумаемся в сокровенно точный смысл «трехчлена»: «И кровь людей *то славы, то свободы, то гордости* багрила алтари». Пушкин ставит моральный диагноз: «гордость» – тому, что сегодня зовется «политическими амбициями», а главное – прозорливо видит в таковых амбициях самостоятельный мотив для массового кровопролития, хотя, как мы знаем, «алтарь гордости» всегда склонен выдавать себя то за «алтарь славы», то за «алтарь свободы». А вот удар по тому, что впоследствии обозначится уродливым лексическим заимствованием «конsumerизм». «Он будет жизнью доволен, / Не зная вечно-новых нужд», – говорит Алеко о своем младенце в черновике «Цыган». Перпетуум-мобиле потребительской цивилизации схвачено в парадоксальном составном эпитете (ср. с невыразительным «непрерывно растущие потребности»). Одна из самых поразительных политико-философских формул Пушкина частично уже была упомянута: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, / Пружины смелые гражданственности новой». Можем принять, что сегодня ей соответствует без конца поминаемая в печати «система сдержек и противовесов». У Пушкина почти та же мера лаконизма обнаруживает несопоставимое по богатству содержание. Под его констатацию подходит и двухпалатная система (таков прямой смысл двустийшия, отнесенный к английскому парламенту), и заведенное той же пружиной разделение властей, где «натиск пламенный» и «отпор суровый» будут попеременно характеризовать то законодателей, то исполнителей, и отношения оппозиции с победившей стороной, и поочередное преобладание на политической сцене западных демократий консерватизма и прогрессизма. Поистине, эта гражданственность – «смелая», ибо не побоялась ввести в легальное русло противодействие правящим властям. И – «новая»: в способах достижения политической стабильности она открыла новую эру, чей приход Пушкин уловил по немногим ранним признакам – быть может, просто в результате чтения Монтескье.

Отсутствие идеологизма в «формульной» поэтике Пушкина предполагает, конечно же, что всесторонняя полнота правды – суд как бы с дистанции исторического потомства – важнее

защиты собственного целенаправленного пристрастия. Уже у раннего Пушкина эта незавербованность идеологией сказывается прямо-таки яростным столкновением противоположных смыслов на кратчайших отрезках текста. В оде «Вольность» убийцы тирана так же отвращают от себя поэта, как и сам тиран, и это находит законченное выражение в симметричном риторическом кольце: «Падут *бесславные* удары... / Погиб увенчанный *злодей*» (в двух грамматически параллельных парах негативная оценка вначале падает на прилагательное, а затем – на существительное, чем и достигается почти математический эффект «кольца»). В другом сравнительно раннем создании Пушкина – «Наполеон» (1821) – едва ли не каждая строфа построена на сознательно выделенных «оксюморонных» противочувствиях: «чудный удел» – но презрение к благородным надеждам человечества; позор – но позор «блистательный»; надменность – но и «высота отважных дум»; и даже такой вот узел колеблющейся оценочности, как «*зло воинственных чудес*». Такова же парадоксальная двухоценочная формула: «... Франция, *добыча славы*», по глубокому своему смыслу связанная с предшествующим ей стихом, раскрывающим вековую тайну любых версий бонапартизма: «Их *цепи лаврами* обвил». (Пока мы будем пьянеть от лавров Победы на наших цепях, цепи с нас окончательно не упадут.)

И в оде «Вольность», и в «Наполеоне» упоминается «потомство» как знак дистанции, необходимой для свободы суждения: «Восходит к смерти Людовик / В виду безмолвного потомства»; «И для изгнанника вселенной / Уже потомство настает». Общий знаменатель такого подхода к человеческим, историческим деяниям: *великодушие*. Понятия «великодушия» и «малодушия» (причем второе – не в закрепившемся ныне значении «трусости», а в более широком – мелкости душевной, равнодушия к высокому) и производные от этих слов определения любимы Пушкиным и наполнены у него не чисто моральным, а морально-общественным и морально-политическим смыслом. Пожар Москвы 1812 года – «великодушный» (гражданская самоотверженность перед лицом врага); Федор Глинка – «великодушный гражданин»; победившей в 1789 году свободе принесена «великодушная присяга»; укор поверженному Наполеону на его «торжественной могиле» может исходить только от «малодушного»; малодушие – это и неверность своему предназначению («В заботах суетного света / Он малодушно погружен»). Не менее важно заметить, что эти ценностные понятия, посегодняя прочно входящие в живой литературный язык, едва ли не полностью исчезли из нашего *публицистического* словаря, из политической фразеологии и риторики: дескать, политика – грязное дело. Пушкин, человек с огромной широтой и напряженностью политических интересов, так не думал.

Решившись считать оксюморонную, антиномическую оценочность знаком преодоления идеологизма, я наткнулась только на два приметных случая, не отвечающих у Пушкина такому критерию: это «Воспоминания в Царском Селе» и «Клеветникам России». Если первое стихотворение с ученической наивностью и безоговорочным энтузиазмом отражает официальный взгляд на исторические события ближайших лет (при том что оно «заказное», к экзаменационному торжеству), то второе блистательно, на века вперед, выполняет неумирающее идеологическое задание, и его литая формульность не обнаруживает ни малейших оценочных колебаний и попыток взглянуть на ход вещей с разных точек зрения.

Зато гениальное послание «К вельможе», своего рода краткая историческая энциклопедия «границ веков», бросает на минувшие бурные десятилетия взгляд как бы с дистанции «младых поколений», изобилуя афористикой глубочайшей объективности и прозорливости. Только Пушкин мог о разгуле плебейской революционной стихии на почве, взрыхленной идеологами Просвещения, сказать тремя – тремя! – словами: «*союз ума и фурий*». Более того, в этом шедевре все тем же экономичнейшим образом не только воспроизведено движение истории, но даны и два типа философии истории – принадлежащий XVIII («оборот во всем кругообразный») и XIX веку («все новое кипит, бывшее истребя»). Тот, о ком сказано: «для жизни ты живешь», – хранит невозмутимую верность житейской чреде, схожей с сезонным круговоро-

том, но свидетели «жестоких опытов» истории, смолоду этими опытами наученные, не верят в успокоительную повторяемость сущего и с апокалиптической тревогой заглядывают в будущее. Оба воззрения в глазах поэта верны – каждое по-своему. Его точка обзора возвышается над тем и над другим.

С первого взгляда очевидно, что в пушкинской россыпи поэтических формулировок есть упорно повторяющиеся ключевые слова: они переходят из одного афористического контекста в другой и в межстиховом диалоге уточняют собственную семантику. Я остановлюсь на нескольких из них, подходящих для сопоставления с современным публицистическим словарем: *свобода, закон, честь, толпа, народ*.

Итак, «свобода» («вольность») в пушкинской афористике всегда сопрягается на уровне политическом с «законом», а на уровне личного поведения и общественного настроения – с «честью». Свобода и закон – Свобода и честь. В особых пояснениях это не нуждается. Первое – нормальное состояние гражданского общества, второе – желательное состояние гражданина. (И хотя «новорожденная» в огне политической революции свобода может быть озвучена тонами «буйства», «грозы», даже и в этом случае «свободой грозною воздвигнутый закон» свидетельствует не только о гибельности, но и о ценности ее.) Свобода, вольность – «святая» (ода «Вольность», «К Чаадаеву»), «священная» («Андрей Шенье»); в пушкинистике уже отмечалась ее сакрализация на основе Священного Писания («Рекли безумцы: нет – свободы, / И им поверили народы» – аллюзия на псалом, где говорится о безумии богоотрицания; «свободы сеятель пустынный» приравнен к сеятелю Слова Божьего в евангельской притче).

Потому-то свободе соответствует не всякий, а именно «вечный» закон, то есть *естественный закон*, также имеющий сакральный корень, – и уже во вторую очередь – «законы мощные», возведенные на его основе людским законотворчеством. Сочетание двух святынь обеспечивает гражданскому населению («народам») «вольность и покой». Таков ранний Пушкин. Право на насилие (в духе кратковременного пушкинского радикализма начала 20-х годов) возникает только тогда, когда «главой поник закон» и попорана честь («Кинжал»). У позднего же Пушкина двуединство «вольности и покоя», как известно, будет задвинуто на задний план другой формулой: «покой и воля» частного лица, неприкосновенность частной и семейной жизни, центральные ценности, от которых ценности жизни гражданской – только производные.

И точно так же, как у раннего Пушкина и над народом, и над царями вознесен закон, у Пушкина позднего над тем и над другими вознесена неприкосновенность личности, *privacy* («Из Пиндемонти»). Притом не сделано ни шагу в сторону – выражаясь языком современной политологии – мажоритаризма, нигде источником закона не признаются произвольные, не контролируемые вечными истинами решения большинства.

Все это достаточно близко к политической философии наших дней, в том, скажем, ее виде, какой она принимает у теоретиков христианской демократии (точнее – христианского либерализма). Но – весьма далеко от политических понятий сегодняшней «улицы». Там, где у Пушкина «свобода и честь», на языке у нынешних публицистов в любой точке земли – «свобода и права». Пушкин нигде не окружает «права» ореолом сверхценности, а скорее упоминает с отчужденно-скептической интонацией. Алеко, декларирующий свои права на жизнь и душу другого человеческого существа («... нет, я не споря от прав моих не откажусь...»), – гротескно страшен. (Замечено ли, что ситуация, проговоренная Алеко в его знаменитом монологе, зеркально отражается и опровергается ситуацией в неоконченном «Тазите»: невозможностью для героя этой поэмы расправиться с беспомощным и беззащитным врагом, каковая расправа, по словам Алеко, для него была бы особенно сладостна?) «Честь» ощутимо сопряжена не с правами, а с обязанностями, права же – с притязательностью и, подчас, с демагогией («громкие права»).

Словом, если в области политического устройства наш век почти готов согласиться с углубленными пушкинскими максимами, то в области общественных нравов мир, вернувшись

от революционного «права на бесчестье» к «правам людей», «правам человека», пытается утвердить их на позициях, лишенных, в сущности, уравнивающих этических ограничителей (обязывающей «чести»). Слово «честь», как некий архаизм, возбуждающий меланхолическую ностальгию, вообще перестало быть живым компонентом политического словаря. Тему свободы бесчестной, иначе говоря – вседозволенности, разовьет, мы знаем, Достоевский, но и Пушкин оставил нам ее формулу: «*в безумстве гибельной свободы*».

Еще существенней другая синонимичная цепочка внутри пушкинского афористического лексикона: *толпа, чернь, народ, люди*. Эти понятия у Пушкина сближены более, чем того хотелось бы идеологически озабоченным народолюбивым интерпретаторам. Все перечисленное (если отсутствуют социальные уточнения: например, «простой народ» в стихотворении «Мирская власть») означает примерно одно и то же – людское сообщество, взятое не в аспекте его целостности (тогда Пушкин говорит: «человечество»), а со стороны его покорности мирским порядкам и обычаям («дети ничтожные мира» – ср. евангельское «чада века сего»). Здесь есть свои градации, ведущие, по мере созревания пушкинской мысли, от политических оценок вглубь, к нравственной философии. У Пушкина – поэтапно: *народы* жаждут бестревожного «ярма с гремушками», *толпа* и *чернь* – «толпа глухая, крылатой новизны любовница слепая» – поклоняется моде и пользе, наконец, *люди*, «жалкий род», – чтят успех, очевидность победы.

Устойчивые определители этого «жалкого рода» – трусость и малодушие: «мы малодушны...» – первый из гнездящихся в толпе пороков. «Увидел я толпы безумной / Презренный, робкий эгоизм» – не может не остановить внимания проницательно необычный эпитет к «эгоизму», предполагающему как будто не робость, а самоутверждение. Но рядом достаточно рано появляется еще одно поэтическое определение: «... пред боязливой» (опять-таки – боязливой!) «их толпой, жестокой, суетной, *холодной*...». Тот же народ, «*хладный* и надменный» (надменность прагматизма, презрения к идеальным началам жизни), фигурирует в «Поэте и толпе», и он же, в качестве «посредственности *хладной*», упоминается в «Герое». Душевный холод, «хладный сон» души – признак покорности суете и отдаления от полюса подлинности. Ибо подлинное познается и создается жаром сердца. Этот вывод распространяется и на интимную жизнь духа, и на гражданское поведение; стоит только сравнить пушкинское «Оставь герою сердце...» с нынешними убого-плоскими рекомендациями тому или другому деятелю: «не надо поддаваться эмоциям».

И здесь прорисовывается кардинальное несовпадение Пушкина с мнениями мира, в котором мы живем. Где бы ни проходила для Пушкина граница между мирским и священным порядком бытия – там, где ее проводят христианство и церковь, или там, где ее провела собственная вера поэта в идеально-прекрасное, – граница эта в мирочувствии Пушкина всегда существует, и мысль о ней вносит в его земные надежды ноту мудрой трезвости и смиренного минимализма. Эта граница почти начисто стерта в современном «цивилизованном» сознании. Поэтому Пушкин – в отличие от нас – не ждет ничего непреложного и надежного ни от народного большинства, ни от «мутителей палат», ни от «общественного мнения» (упомянутого им не только в «Евгении Онегине»). Его сдержанные гражданские упования возлагаются на естественный закон, дающий форму и меру проявлениям свободы; мир же личности он связывает с миром общественным через заповеди стоицизма перед лицом внешних обстоятельств («гордое терпенье», «непреклонность и терпенье» – не путать с грехом гордыни!), через великодушие и милосердие. Общество как силовой параллелограмм интересов, общество, этим себя исчерпывающее, показалось бы Пушкину кошмаром. Оно и есть политический кошмар наших дней...

Герой лирики Лермонтова

Наше литературоведение сравнительно недавно начало оперировать термином «лирический герой».⁷ Первые плодотворные попытки уточнить специфику и объем охватываемых им явлений, прикрепить его к конкретному типу лирического сознания были связаны с изучением поэтического творчества русских романтиков – Жуковского и в особенности Лермонтова.⁸ После этих исследований появилась возможность прибегать к названному понятию не «всуге», не как к стыдливому, эвфемистическому указанию на биографическую личность «поэта», «автора», а с определенной теоретической строгостью: лирический герой – своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластической определенности (облик, «повадка», «осанка»). Стало очевидно, что этот способ раскрытия лирического сознания является новацией великих романтиков (Байрона, Гейне, Лермонтова), хотя широко унаследован поэзией последующих десятилетий и иных направлений (в русской лирике – отчасти Некрасовым,⁹ позднее – Блоком, Есениным, Маяковским, Ахматовой, Цветаевой).

Романтическое мировоззрение порождает предпосылки, в силу которых лирика становится для поэта формой самовоссоздания и «самоподачи», трагически-серьезной «игрой в себя». В числе этих предпосылок: сосредоточенность романтического сознания, возбужденного распадом традиционных устоев и низвержением авторитетов, на проблеме личности и ее высшего жизненного назначения; переживание провиденциального избранничества, героической призванности к творению новых социально-нравственных ценностей, к ответственному пророческому слову – и стремление отождествить слово с делом, духовную программу с жизненным самоосуществлением, искусство с личным жизнестроительством; прозреть в каждом факте своей биографии неслучайный и обобщенно-представительный смысл. Отсюда: лирический герой романтика находится в предельном совпадении с личностью автора-поэта (как «задушевная» и концептуальная правда авторского образа) – и в то же время в осязаемом несовпадении с нею (поскольку из бытия героя исключается все постороннее его «судьбе»). Другими словами, этот лирический образ намеренно строится не в соответствии с полным объемом авторского сознания, а в соответствии с предзаданной «участью».¹⁰ К этому нужно добавить, что беспочвенность героического мессианизма романтиков, обнаруживаясь в рефлексии, сомнении, иронии, предполагает отслоение от центрального авторского «я» то «идеальных», то «зловещих» проекций-двойников, которые служат зеркалом для рефлектирующего сознания. Наконец, лирический герой, как правило, досоздается аудиторией, особым складом читательского восприятия, тоже возникшим в рамках романтического движения. Для читательского сознания – это легендарная правда о поэте, предание о себе, завещанное поэтом миру. Это не келейный, не интимный образ, он создается не только для самоуяснения и самопознания, но и для огласки, для «молвы», отождествляющей его с самим поэтом.

⁷ Создателем термина является Ю. Тынянов (см. его статью 1921 г. «Блок»). О возможном несовпадении лирического «я» с биографическим писал еще Н. Г. Чернышевский, – но в несколько ироническом контексте (*Чернышевский Н. Г.* Стихотворения графини Ростопчиной. Т. 1 // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1947. Т. 3. С. 453–457).

⁸ *Жуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965; *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940; *Ее же.* О лирике. 2-е доп. изд. Л., 1974. С. 127–171; *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964.

⁹ См.: *Корман Б. О.* Лирика Некрасова. Ижевск, 1978.

¹⁰ Например, в стихотворении Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» лирический сюжет ложится не на канву биографии поэта, а на канву обобщенной участи его героя, всегда обращенного к святыне прежней любви то мечтательным, то горько-ироническим своим ликом. Поэтому споры об адресате стихотворения, сами по себе вовсе не праздные, так сказать, внеположны его содержанию и восприятию.

Герою романтизма, пока не иссяк его жизнетворческий импульс, требуется более широкое поле самообнаружения, нежели лирика. Но именно в лирике оглашаются внутренние мотивировки романтической личности, действенно-практическое приложение и испытание которых осуществляется в других жанрах – поэмы, драмы, романтической повести, иронического повествования в стихах и психологизирующего повествования в прозе, где герой уже уловлен и «накрыт» созревающим объективным анализом – хотя и не без лирического «остатка», в силу которого он все-таки представляет от автора.

Так, творческая концепция Лермонтова раскрывается через обобщенно-авторский образ «лермонтовского человека» (Д. Е. Максимов). Как Байрон, по точному слову Пушкина, «создал себя вторично» – в лице «байронического героя», так и у Лермонтова Демон, Мцыри, Волин, Арбенин, Вадим, Печорин живут как совокупное лицо, которым Лермонтов навеки повернут к потомкам. Закономерно, что в читательской «молве» Байрон был не только «певцом Гяура», но и Гяуром; Лермонтов остается не только «певцом Демона», но Демоном; в противном случае не была бы осуществлена вся их поэтическая и даже жизненная задача. Можно говорить о разных доминантах во внутреннем мире этого совокупного лица: о Демоне как вдохновителе «отрицающего» эгоцентрического сознания и о Мцыри как носителе «естественного», «первобытного» вольнолюбия (подчас оба варианта совпадают в одной лирически героизированной индивидуальности, например, в Измаил-бее), но судьбы этих персонажей-действителей всякий раз *иносказательно* реализуют главы одной и той же «таинственной повести», *непосредственно* приоткрываемой Лермонтовым в лирике.¹¹

Такова общая «модель». Однако особенности творческого развития Лермонтова, «двухэтапность» его пути (резкая грань между многолетними ранними опытами и кратким поздним взлетом), его место не только в центре, но и на исходе русского романтического движения – все это вносит в очерченную выше (и к настоящему времени достаточно уже проясненную совместными усилиями многих авторов) схему принципиально новые измерения и оттенки. Дело в том, что глубинные мотивировки, направляющие поведение «лермонтовского человека», восходят к субъекту именно и исключительно *ранней* лермонтовской лирики (что и выводит ее далеко за черту заложенных в ней самой возможностей и масштабов воздействия). В раннем лирическом образе очевиден генезис всей «практики», обещаны все «деяния» не только героев юношеских поэм и драм, не только Демона и Мцыри, но и проверенных скептическим анализом Сашки и Печорина. Читательское сознание, осмысляющее творчество Лермонтова с конца, телеологически, от художественного эпилога к жизненному прологу юношеских надежд, тайных мечтаний, честолюбивых помыслов, неожиданно совпадает с личными надеждами самого юноши-Лермонтова, который, готовя себя к избраннической судьбе, уповал на то, что будущие свершения оправдают в глазах «зрителя»-мира его неслыханный запрос к жизни, обратят задним числом его непостижимые для светского мнения претензии «странного человека» в «пророческую тоску» великого человека, навсегда избавленного от насмешек.¹²

Герой ранней лирики Лермонтова – плод уникального лично-психологического соответствия романтической программе, заявленной протестующим сознанием по всей Европе и докатившейся до русских рубежей. Об этом лирическом образе вообще трудно говорить как о литературной личности, поэтически преломившей личность биографическую. Скорее, здесь обратное: доверчиво-максималистское претворение литературно уже не новых, «книж-

¹¹ Все это дало Блоку основание набросать стилизованный портрет легендарного, «вечного» Лермонтова, где контаминированы и собраны в фокус лирические тона, заимствованные из стихотворений, из «Демона», «Героя нашего времени», «Маскарада» (Блок А. А. Собр. соч. М., 1962. Т. 5. С. 76, 77).

¹² Читатели-современники вынуждены были привязывать поэму «Мцыри», включенную в прижизненный сборник 1840 г., и «Демона», расходившегося в те же годы в списках, к зрелой лирике Лермонтова, но неполнота слияния ощущалась, – и Белинский без колебаний отнес обе названные поэмы, невзирая на датировку, к детски-незрелым творениям. Несмотря на единство лермонтовского мира они требовали возведения к иному лирическому источнику, нежели тот, который был тогда в распоряжении читателей.

ных» (отчасти даже заимствованных из «низового» романтизма) мотивов в факты внутренней жизни, зафиксированное отроческой лирикой-исповедью. То, что поначалу было «авангардной» литературной находкой, не обязательно предполагавшей интимное родство между персонажем и его творцом (Пушкиным и «кавказским пленником», Боратынским и героем «Эды»), а потом спустилось в низины моды, у Лермонтова внезапно получает жизненно интенсивное личное воплощение, сбывается всерьез.

Полудетская лирическая автохарактеристика добросовестно перечисляет неперменные приметы «присягнувшего» романтизму героя: он поэт – поэт жизни, и лишь во вторую очередь поэт слова («его уста... лиют без слов язык богов»), сын рока с ранним бременем трагических воспоминаний, с «печатью страстей» на челе, вечно сирий странник («сухой листок... посреди степей»), «свободы друг» и «природы сын», воскресающий духом, «когда... грозит бедой перун седой», – но притом и разочарованный демон («холодный ум, средь мрачных дум, не тронут слезы красоты») («Портреты, I», 1829). Эти приметы еще не связаны между собой логикой единого душевного состояния, но, повторяю, здесь, как ни удивительно, уже дан исчерпывающий комплекс «лермонтовского человека» – от Вадима до Печорина – в наивной еще связи с самосознанием юного автора. Лермонтов поразительно скоро сумел превратить подобные типовые заимствования в образ собственной личности, поскольку его юношеская лирика как раз и вдохновлялась угадыванием в стершемся – проблемного, в отвлеченном – своего, «опытной», лично-волевой проверкой книжного. Для юноши Лермонтова любое литературное общее место таит в себе неисчерпанную загадку, возбуждает личное вопрошание – о смутно ли маячащем опасном гражданском поприще, о неизбежной ли связи любви и страдания, о добром или злом первоисточнике «страшной жажды песнопенья», о вечности и бессмертии – с надеждой получить существенный для последующей жизни ответ.

Дневниковый строй ранней лирики Лермонтова не имитирует дневник посредством циклизации (как «Юношеские страдания» и «Возвращение на родину» Гейне), а действительно является таковым. Лирическое излияние оказывается как бы побочным продуктом и произвольным спутником становления личности, центральный интерес, мотивировка творчества падают на самый процесс жизненного становления. Таков, например, обширный фрагмент «1831-го июня 11 дня» – возникающая «здесь» и «теперь», невоспроизводимая по памяти скоропись безостановочной мысли, вновь и вновь атакующей сквозные для юного Лермонтова темы; монолог автора, не опосредованный никакой лирической «позой» или ролью, эмпирический факт его душевной биографии. Лирический субъект ранних стихов Лермонтова, казалось бы, являет типичное для романтиков тождество искусства и жизни, но это тождество – не сознательно выводимое из художественно-философской концепции, а первичное, «дилетантское», результат не стилизации жизни, а «долитературной» неискушенности поэзии. К тому же «... песнь все песнь, а жизнь – все жизнь!» («Могила бойца»), и действительную весомость и достоверность поэтического слова Лермонтов мечтал подтвердить не столько самозабвенным жреческим служением ему (шеллингианский вариант «тождества»), сколько героическим или демоническим деянием, – публично созидавая судьбу, а не стихи.

Ключ к лирической позиции раннего Лермонтова в том, что он писал без установки на читателя – на тот публичный резонанс, в атмосфере которого, как правило, формируется самообраз поэта-романтика. Стихи этого времени обращены «К себе» (название одного из них) или «К*» – очередной участнице интимного диалога – как документированное стихом уединенное самопознание, которого словно бы еще не коснулись стеснительные требования текущего литературного процесса с его неизбежным мерилom новизны и устарелости. Отсюда «взмашистость» (В. Г. Белинский) ранних стихов, их безоглядная сосредоточенная энергия; отсюда же – до сих пор поражающее читателя контрастное сочетание довременной зрелости и наивности: конгениальность припозднившегося автора мировой романтической мысли, завершаю-

щей свой круг, и наивный энтузиазм поэта-подростка, применяющего к своей судьбе все, уже общедоступные, мотивы романтизма.

За краткий свой путь Лермонтов успел прожить все этапы романтического движения первой трети XIX в. и шагнуть за его грань. С «иенской» зарей романтизма поэта связывает изначально жившее в нем «желание блаженства» – образ духовно-природного, небесно-земного, осязаемо-музыкального совершенного мира, населенного «чистейшими, лучшими существами», – и стремление к этому миру прорваться, погрузиться в него. Лермонтов-лирик остался верен этому образу блаженства как «надеждам лучшего», как абсолютной, хотя и недосягаемой жизненной ценности, сохранил верность и обезоруживающе прямым, «детским» (В. Я. Брюсов) словам, в каких он блаженство искал: «и скучно, и грустно...», «и верится, и плачется», «чтоб всю ночь, весь день... про любовь мне сладкий голос пел». Следующим, юношеским словом «байронического» романтизма в начале 20-х годов был индивидуализм в его героически-вольнолюбивой и «демонической» версиях, тоже сохранившийся у героя лермонтовской лирики как максимальная сила отрицания «ветхого мира». Обе эти предельные романтические темы были для Лермонтова в течение нескольких решающих лет (1829–1832) драматическими, сюжетными, судьбоносными: между отдельными стихотворениями – как бы вехами начерно записанного лирического романа – угадывается смена событий, роковые повороты, «жизнедеятельность» будущих героев драм и поэм.

Кризис романтизма ознаменовался распадом постулированного тождества искусства и жизни; переход с жизнестроительной на оценочную позицию¹³ (это, в частности, привело к падению романтической поэмы с действенным героем), что означало изменение «статуса» главного лирического лица, иной его поворот к читателю и к самому бытию. Лирический герой должен был утратить свою нацеленную в будущее и вторгающуюся в миропорядок «судьбу», но сохранить за собой – в форме многозначительных намеков и иносказаний – личную предисторию, свое прошлое, неподвижно стоящее за плечами и дающее право судить о болезнях века изнутри, из собственного катастрофического опыта. Эта оценочная дистанция в зрелой лирике Лермонтова зафиксирована ролью трагического «барда».¹⁴

Общественная ситуация отняла у Лермонтова примечавшееся ему поприще «бога – или злодея», вершителя «славных» и «ужасных» дел. Между 1833 и 1836 гг. Лермонтов проходит грубую и тяжкую жизненную выучку; он расстается с надеждами на действенно-целеустремленное строительство «судьбы» и одновременно теряет вкус к лирическому комментированию этой судьбы. События, связанные со смертью Пушкина, стихотворение «Смерть поэта», сразу сделавшее имя Лермонтова общественно и литературно значимым, гонения за громкое, с расчетом на аудиторию, поэтическое слово – все это подвело Лермонтова к новой лирической установке. У него до конца дней, несмотря на обширные литературные замыслы, сохранилось, по выражению Льва Толстого, самоощущение «не литератора».¹⁵ Однако с названного рубежа он хочет быть услышанным, творит в принципе для огласки и открывает для действенной личности возможность трагического переключения в искусство.

Эта новая лирическая роль впервые возникает на страницах сборника стихотворений 1840 г., подготовленного Лермонтовым совместно с А. А. Краевским, и сразу поражает неожиданностью «лермонтовского элемента», его неопределимостью в терминах привычного романтического «я». Центральный личностный образ, «абсолютное единство» трагического сознания (Л. Гинзбург), несомненно присутствует в книге; но этот скрепляющий ее образ не

¹³ «Нужно было отказаться от роли бытия и перейти к более скромной роли критерия, мерила бытия» (Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 131).

¹⁴ Мысль о Лермонтове-лирике как о потенциальном «барде», «певце», «сказителе» в точном и собственном смысле этих слов впервые намечена Б. М. Эйхенбаумом (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М., 1961. С. 343, 359).

¹⁵ Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. Т. 2. С. 106 (в передаче Г. А. Русанова: «Мы с Лермонтовым – не литераторы»).

включен в связный лирический сюжет (который мог бы быть обеспечен циклизацией или хронологическим подбором стихов) – его удастся лишь расслышать как *голос*, звучащий уже за чертой пережитого, вне перипетий собственной судьбы.

Сборник отличается ощутимой композиционной целостностью (без чего не выявилось бы в нем обостренно-личное начало); это явление, промежуточное между пестрым собранием журнальных публикаций под общим переплетом и «книгой стихов» в том новом для русской литературы значении единого и непрерывного поэтического высказывания, какое приложимо уже к «Сумеркам» Е. Боратынского (1842). Часть стихов напечатана в порядке их появления в «Отечественных записках» (Э. Найдич), но этот порядок корректируется всякий раз, когда в построение сборника требуется ввести идейно или эстетически существенный акцент, когда надо раскрыть с неожиданной стороны поэтические и духовные возможности автора, продемонстрировать их диапазон (последнюю задачу, впрочем, решала и очередность публикаций в «Отечественных записках»). В результате создается впечатление «репертуарности»: вещи оказываются сопряжены по принципу максимального разнообразия и контрастных перепадов, темы подхватываются и развиваются в новых неожиданных направлениях, так что намечается личная *инициатива* ведущего их голоса.¹⁶

Эпическая интродукция сборника – «Песня про... купца Калашникова» и «народная ода» (по определению Л. Пумпянского) «Бородино» – утверждает эту позицию «поющего» как общую и заглавную для всей книги. Переход от эпических певцов к лирическому субъекту совершается незаметно – через песню «Узник», в которой все психологически интимное и конкретно подмеченное («звучномерные шаги» часового) сплавлено с фольклорно-всеобщим, так что тема заточения удалена от лирической биографии и опосредована анонимностью «песенного лица». И далее в сборнике заведомо стерта грань между «субъективными» и «объективными» стихотворениями, те и другие включены в сложное переплетение лирических тем, за которым сквозит «голособраз» героя-певца. Так, в новом контексте даже раннее стихотворение «Русалка», песня о мертвом витязе, «хладном и немом» к ласкам любви, воспринимается как лирический реквием пораженному «тайным холодом» поколению, которое в соседствующей «Думе» явилось мишенью гражданского гнева и скорбного самообличения. «Воздушный корабль», печальный отголосок героической наполеоновской легенды, в контрастном соседстве диалога «Журналист, читатель и писатель» подтверждает неразрешимость трижды заданного Писателем скептического вопроса: «О чем писать?» – писать не о чем, ибо величие стало тенью, да и та воскресает в напеве чужой музыки («Из Зейдлица»), – и вместе с тем дает положительное решение: певцу остается память о прошлом, песня, доколе она жива, антискептична. «Благодарность» («... жар души, растроченный в пустыне») – ключ к «Трем пальмам», лирическое резюме, в свете которого последняя строфа «восточного сказания» («И ныне все дико и пусто кругом...») воспринимается как «пейзаж души». Эти антитезы и переключки осуществляются не только в рамках единого сознания, но в пределах одной и той же «певческой позиции»: «И скучно, и грустно...», как и контрастирующая с этим стихотворением «Молитва» («В минуту жизни трудную»), – произведения напевного строя, своего рода речитатив со строкой куплетно-строфической и интонационно-мелодической организацией: здесь песня спорит с песней.¹⁷

¹⁶ Независимо от того, держал или не держал находившийся в ту пору на Кавказе Лермонтов корректуру сборника, нет оснований полагать (как это часто принято), что все вопросы композиции решались А. Краевским. Более того, можно думать, что Лермонтов старательно избегал какой бы то ни было, даже произвольной циклизации стихов, грозящей вынести на поверхность «таинственную повесть» героя, – избегал в соответствии с оставшимся за пределами сборника заявлением: «Я не хочу, чтоб свет узнал мою таинственную повесть». В принципе же контрастного разнообразия недружественная Лермонтову критика усмотрела эклектизм.

¹⁷ Сопоставление стихотворений «В минуту жизни трудную...» и «И скучно и грустно...» принадлежит Белинскому (см.: Белинский В. Г. Письмо В. П. Боткину от 9 февраля 1840 г. // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 11. С. 442).

Говоря о стихах Лермонтова, Белинский не случайно с особой интенсивностью пользуется определениями «песенного» ряда: «похоронная песня», «могильный напев» и пр. Даже как характеристика стиха песенность и напевность захватывают в зрелой лермонтовской лирике более широкий круг явлений, чем обычно принято думать. Сюда относится: обращение к трехсложникам,¹⁸ «напевная» реформация размеров, в долермонтовской поэзии уже закрепившихся за беседующим, повествующим, декламирующим «я»; отказ от астрофического стиха (вообще не типичного для лирики Лермонтова); в произведениях медитативного характера – *урегулированная* разностопность, повышающая мелодическую связность внутри стрóf (ср. разностопный ямб в элегии Пушкина «Погасло дневное светило...» и в элегическом стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...»); построение такой стрóфы на «куплетной» симметрической основе (перекрестная рифмовка или шестистишие, расчлененное на две половины, – ср. со стрóфой в аналитической «Осени» Е. Боратынского, асимметричной, замыкающейся итоговым для мысли двустижием). Ввиду всех этих признаков грань между «железным», декламационным – и напевным стихом Лермонтова весьма зыбка: собственно, он создал новый тип «мелодекламационной» стиховой речи, соответствующий его новой лирической позиции; мелодическое начало у Лермонтова обобщает высказывание, даже сугубо личное по смыслу, снимает замкнутую на себе интимность или ораторскую дистанцию между «я» и аудиторией, осуществляя ту взаимопроницаемость «я» и «мы», которая обозначена в «Думе». Так звучат в составе сборника «Еврейская мелодия», «Сосед», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Не верь себе», «И скучно и грустно...».¹⁹

Как повышенная лермонтовская напевность не сводима к мелодико-речевым особенностям традиционной элегии, так и сама фигура «поющего» у Лермонтова отлична и от условно-жанровой фигуры элегического певца, и от идеализированной фигуры «поэта» с его заповедной и отъединенной областью «служенья», с его подотчетностью одним лишь небесам. «Бард» призван владеть даром песни как незаменимой социальной ценностью, и лишь эта особая власть над сердцами могла бы возместить «лермонтовскому человеку» утрату героического поприща. Лермонтов, в отличие от шеллингианцев-любомудров, тосковал не только по «метафизически» значимому, но и социально значимому (и даже ритуально значимому – как в древности) месту, какого лишилось искусство в прозаическом «гражданском обществе»; война, пиршественное торжество, молитвенный обряд – вот три момента в жизни патриархального коллектива, когда «бард» был облечен жреческой властью в архаически-подлинном смысле, – и такое именно притязание заявлено в знаменитой седьмой стрóфе стихотворения «Поэт»! Хотя «век изнеженный» унижительно изменил и самого поэта, и его слушателей, тот предпочитает строить свои отношения с «толпой» по такому же принципу обратной связи и ответственной зависимости, как и древний Пиндар или легендарный Боян.

В «Не верь себе» с горечью оспариваются оба варианта поэзии «избранной души» – идеально-возвышенный и демонически-скорбный: трагическая вина поэта – в несообщимости первого рода творчества и нецеломудренности второго, вина не перед музой, а перед «толпой». В монологе Писателя («Журналист, читатель и писатель»; поэт, названный «писателем», взят именно как литератор, пишущий для публики) оба источника вдохновения – «детский» идеал совершенства и нажитый горьким опытом сердцеведческий дар – отвергаются все по тем же мотивам: из опасения насмешки над творческой мечтой и из ощущения нравственной ответ-

¹⁸ «Трехсложники оказываются очень важны не по количеству стихов (...), а по их удельному весу, по концентрации в них “лермонтовского элемента”» (*Журавлева А. И.* Некрасов и Лермонтов: Сравнительный анализ ритмов и рифм // Вестник МГУ. Серия «Филология». 1972. № 1. С. 15).

¹⁹ В сборнике 1840 г. есть, конечно, выходы из роли «поющего»: разговор лицом к лицу («Дума»), лирические новеллы и повествования («Ребенку», «Памяти А. И. О[доевско]го» и др.), но речь идет об основных путях, на которых оформляется лирическое начало, о его опорных знаках. Примечательно также, что стихотворения «на случай» (например, «Ребенка милого рождение...», «Как небеса, твой взор блистает...») – из рода тех, какие Пушкин охотно отдавал в печать, – Лермонтов в свою книгу стихотворений не включил: они выпадали из лирической композиции.

ственности за «соблазнительное» слово; притом поэт-Писатель, отрекаясь от своих замыслов, не перестает сознать их высокое достоинство и ограниченность «неприготовленной» к ним «толпы». По-видимому, такой поэт признаёт свою подотчетность этой «толпе», – то иронически смиряясь перед ее судом как перед реальной силой, то сочувственно расширяя свое сердце навстречу ее «преступлениям и утратам».

Лермонтовская «толпа», предполагаемая аудитория «барда» – это, должно быть, первая интеллигентно-урбанистическая «толпа» в русской поэзии, новая формация людей столичного образованного слоя («Не верь себе»²⁰), а *внутри* ее – более тесный и близкий круг сверстников («Дума»). К этим последним «бард» и обращается по преимуществу, но в обоих случаях дан коллективный портрет людей неведомого прежде – иссушающего – житейского опыта, с болезненной памятью о попрании «лучших надежд». Пророчески-усоветующий голос «своего» поэта учитывает и затрагивает достаточно развитое самосознание такой, далеко не профанной, «толпы»; непонимание между нею и «поэтом» не абсолютно, ему сопутствует возможность понимания, общий груз «осмеянных неверием» надежд и страстей. Поэтому так коротко и легко преодолимо расстояние от «я» до «мы» в стихах о гражданских болезнях и духовных немощах века. В «Не верь себе» почти пластически передано движение декламатора-«певца» внутри «мизансцены», его интонационная жестикация: вот он сочувственно обращен к своему явившемуся из юности двойнику, вот, отвернувшись от него, на миг присоединяется к «толпе» и из ее стана бросает как бы вполоборота язвительное: «Какое дело нам...», вот возвращается к «мечтателю молодому» и указующим жестом направляет его взгляд в сторону «толпы»: «Поверь, для них смешон...»

У «поэта» с «толпой» общий язык и не в метафорическом смысле слова. Не потому ли Лермонтов допустил множество повторений и близких или контрастных вариаций в пределах небольшой книжечки стихов? Например: «лучших лет надежды» («Сосед») – «бледный призрак лучших лет» («Расстались мы...») – «надежды лучшие» («Дума») – «надежды глупые первоначальных лет» («Не верь себе») – «обманутых надежд и горьких сожалений» («Памяти А. И. О[доевско]го», ср. с «досадой тайною обманутых надежд» в «Смерти поэта») – «погибших лет святые звуки» («Как часто, пестрою толпою окружен...») – «Преданья глупых юных дней» («Журналист, читатель и писатель»). Или: «И полон ум желаний и страстей, и кровь кипит...» («Сосед») – и то же в отрицательном контексте: «И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови» («Дума»), «То кровь кипит, то сил избыток» («Не верь себе»). Эти устойчивые поэтические формулы, почти «постоянные эпитеты», взятые как бы произвольно из самого расхожего пласта романтического литературного сознания, в отличие от элегических жанровых клише иносказательны и не равны себе; причем «отгадка» их рассчитана не на интеллектуальное усилие, а на *родственный опыт* – они служат для «наведения» чувства на хорошо знакомый ему предмет. Между героем и его слушателями-сверстниками устанавливается некий, поверх слов понятный, уговор об общности душевного пути, для опознания которой достаточно стертого знака с «темным или ничтожным значением».

Но «певец» не только обручен с «толпой» – он и отделен от нее: прежде всего своим особым положением во временном потоке жизни. Его немногословно обозначенная участь строится преимущественно так, что опыт событий и чувств отнесен к прошлому, настоящее же отведено для воспоминаний и оценок, настоящее – лишь проявитель прошлого, которое воскресает при звуке песни («Сосед»), при взгляде на памятный портрет («Расстались мы...») или на дитя возлюбленной («Ребенку»), при столкновении с мертвящей суетой («Как часто, пестрою толпою окружен...») – или жестко переоценивается («лучших лет надежды» превраща-

²⁰ «Чернью простодушной» эта «толпа» названа лишь по инерции следования за Пушкиным, – ибо как раз простодушные ею бесповоротно утеряны, заодно с наклонностью с «ребяческому разврату». Не угадан ли в двух последних строфах «Не верь себе» Адуев-старший из «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова – измятый «тяжелой пыткой», но внешне бодрый и соблюдающий «приличную форму»?

ются в «надежды глупые») и язвительно итожится в упреках Провидению («Благодарность»). Редкие исключения – стихи, написанные в открытом будущем настоящем, фиксирующие настоящее как момент лирического *события*, – пожалуй, только подтверждают правило. В «Отчего» будущее провидится из опыта прошлого – как его неуклонное и горькое повторение. В «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») герой провожает благословляющим взглядом «деву невинную» вплоть до смертного ложа потому именно, что ему с его отрицательно определившейся судьбой, наверняка, не предстоит участия в ее жизни. В отличие от байронического героя, лирический герой-«бард» после предполагаемого опыта разочарований уходит как «действитель» в отставку, с ним уже *ничего не может случиться* – и эта невольная эстетическая дистанция сообщает его голосу тона притчеобразной мудрости и многозначительной печали. Он – странник, «в мире безродный», но не отчаянно мятущийся дух (как прежние лермонтовские сироты: Вадим, Измаил-бей, Мцыри, Демон), а эстетически-утишенный сказитель – так что и легендарные, балладно-песенные фабулы («Три пальмы» или «Дары Терека») становятся слагаемыми этого лирического образа. Голоса «мечтателя» и «скептика»²¹ в сборнике 1840 г. слиты и преодолены на уровне «певца», который претворяет самый скепсис в «похоронную песню», не давая восторжествовать иронии, а мечте придает воздушную несбыточность и фантастическую иноприродность, с искусенной грустью пресекая отрочески-наивные порывы к недостижимому.

Это песенное «я» – интимно и в то же время анонимно-всеобщее, оно принадлежит не «третьим лицам» (лицо рассказчика в «Бородине») и не единственному, исключительному герою, но лично «любому» и «каждому», кто причастен к подразумеваемому кругу жизненного опыта. Рождение такого лично-обобщенного «я» знаменовало для Лермонтова отход от «сверхчеловеческой» негативистской героики в общительность и сопричастность человеческому миру. Разница особенно ощутима при сопоставлении ранних и поздних стихов, тематически ориентированных одинаково. Достаточно, например, сравнить интеллектуалистический скепсис в стихотворении «Что толку жить!.. Без приключений / И с приключениями тоска...» (1832) и «глухой, могильный голос»²² в «И скучно и грустно...», этой песне-жалобе об утрате идеальной и общезначимой нормы – вечной памяти и вечной любви.

В сборнике 1840 г. голос лирического героя идет из интимной, «совестной» глубины своего поколения, это «славная песенка» о «нашей общей участи».²³ Но в пределах той же книги стихов, не нарушая единого «голосоведения», лирическое «я» нередко уходит на другие, окольно-иносказательные и более просторные пути. «Ветка Палестины», «Узник», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Дары Терека», «Тучи», «И скучно и грустно...»; написанные в 1840 г., но не включенные в прижизненную книжку «Пленный рыцарь», «Соседка» – все это вещи всенародно-хрестоматийного масштаба, словно переросшие личное авторство, как бы сами собой сложившиеся в русской поэзии и с тех пор передаваемые из уст в уста. Они легко читаются и понимаются в контексте «поколения», его духовного «странничества», его трагической «думы» (даже в грустном путнике, ронявшем горючие слезы на «ветку Палестины», угадывается человек 30-х годов, судя по тому, как он противопоставлен «лучшему воину божьей рати» с «безоблачным челом» – рыцарственной цельности и верующему мужеству), но они и шире этого контекста; если возводить их к единому персонифицированному источнику, то естественно обратиться к образам народного цикла.

По точному наблюдению Б. М. Эйхенбаума, Лермонтов заимствовал у народной песни не стиль, а подход к предмету, «тематические и сюжетные способы выражения мысли».²⁴ В

²¹ Это противопоставление «двух голосов» находим в статье: Усок И. Е. Внутренние противоречия героя Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963.

²² Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1954. С. 525.

²³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. М., 1956. С. 556.

²⁴ Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. 1961. С. 86.

песне Лермонтова привлекала неразрывность общительности и иносказательности (недаром в «Не верь себе» он как бы дает двойной обет – поэтического целомудрия и поэтической «контактности»). В лирической песне, если она не порывает со своим старинным народным прототипом, личное чувство и личная ситуация почти как правило передаются обходными путями – через устоявшийся круг природно-бытийных символов, параллелизмов, мифологем, олицетворений. Иносказательные пейзажи Лермонтова – «Тучи», «Утес», «На севере диком...» – берут свой внутренний, духовный предмет по-народному, в его природном, анимистическом отражении и перевоплощении. До песни с ее общепригодностью, общепонятностью, «мифичностью» и прикровенностью расширены лирическая исповедь (ср. «Нет, не тебя так пылко я люблю...» с юношеским стихотворением, обращенным к В. Лопухиной, «Оставь напрасные заботы...»), фантастическая баллада («Сон»), медитация («Выхожу один я на дорогу...»).²⁵

В связи с «Пленным рыцарем», «Узником», «Соседкой», «Завещанием», стихотворной новеллой «Свиданье» исследователи отмечают появление у Лермонтова лирических персонажей, и прежде всего – звучание второго «простонародного» голоса с «предполагаемым простым сознанием».²⁶ Для понимания лермонтовской «ролевой» лирики необходимо уточнить, что «поющий песню», живя в песенном образе (который есть обобщенное иносказание чувства), остается равен себе, он не актер, не лицедей. Песенно-лирический персонаж Лермонтова принципиально не нуждается в чересчур точной социальной, бытовой, исторической прикреплённости (к разбойничьему, армейскому, легендарному, этнографическому и т. п. кругу) и, соответственно, в театрализации: обращение к такому персонажу – не ряжение и даже не контрастная проверка «сложного» сознания «простым», а способ подключить свою внутреннюю ситуацию к всенародному и всечеловеческому душевному фонду как общему знаменателю всякого подлинного переживания.

Песня, поющий голос, музыка песни – для Лермонтова нечто изначальное и отрадное, святыня, любовь, поцелуи, слезы: в песне напрямую достигающая сердца «простота» сочетается с утешительной и целительной «сладостью» («девственный родник простых и сладких звуков»).²⁷ Лермонтов с юности был захвачен «философией песни» (в «Ангеле» покинутый душою «горный мир» припоминается не зрительно, а через вслушивание во внутреннюю музыку), владел всеми залогом ее лирической силы; ведь ранние «Ангел», «Русалка», «Парус» – эти «вечно лермонтовские» создания – естественно смыкаются с лирикой 1840–1841 гг., а юношеские опыты в песенно-романсном и песенно-балладном роде подчас близки к артистическому совершенству. Однако связать принцип личного единства в лирике с принципом песни Лермонтову удалось лишь тогда, когда он, отойдя от внутренних драм своей юности на эстетически объективирующее расстояние, «выйдя из игры», решился стать «бардом», сказителем и пророком трагически-растерянного поколения.

После нового осязательного перелома в 1839 г. «поздний», условно говоря, Лермонтов остается верен «философии песни», но постановка и ориентация «поющего» лирического субъекта начинает меняться: он уводится, во-первых, за социально-групповые границы поколения и «образованного круга», и, во-вторых, – от обязательного драматического контакта с сиюминутной «толпой» слушателей. «Ближние» – городская толпа – изгоняют «пророка» вон, зато ему внимает космическая «пустыня», земля и небо в их любовном единении (стихотворение «Пророк», 1841 г.). «Выхожу один я на дорогу...» – песня, тогда же пропетая *наедине с собой*, – не имеет иного адресата, кроме чуткого слуха этой «пустыни». Лермонтов как бы возвраща-

²⁵ Характерная мелодическая монотония, словесно-интонационные подхваты из куплета в куплет понуждают говорить не только о напевном, но и о более «демократическом», собственно песенном принципе этих стихов (в его отличии от романской мелодики, как она проанализирована Б. М. Эйхенбаумом).

²⁶ Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43–44. М., 1941. С. 416.

²⁷ Как заметил И. Н. Розанов, Лермонтов первым в русской поэзии перестал употреблять слова «петь», «пенье», «песнь» в переносном, сохранявшемся от классицизма смысле (см.: Розанов И. Н. Лермонтов – мастер стиха. М., 1942. С. 138).

ется к самоуглубленному «я» юношеской лирики, но песней размыкает его в неограниченную даль и ширь, навстречу неведомому отклику.

Другая область позднейшей лирики, где тоже утверждается песенное начало, между тем как лирическое «я» певца принимает более стилизованный облик, – это «рассказы мудреные и чудные», которые Лермонтов, видимо, намеревался объединить в цикл «Восток»; после «Даров Терека» – «Тамара», «Морская царевна», «Листок», «Спор». Их метод близок к гейневским песням, романсам из «Романсеро» – оставаться лириком, подчас ни слова не говоря о себе. Но если у Гейне субъективно-лирический тон задается неуловимой иронией, Лермонтов окрашивает сказочное, легендарное, мифическое интонациями доверительной прямоты, бесхитростной серьезности и невозмутимой сосредоточенности на своем предмете – в духе народного певца. Нарочитая ритмическая монотония сглаживает «кривую» драматических сюжетов, заставляя вспомнить и о голосе исполнителя – как бы прошедшего через горнило тех же самых страстей, о которых он повествует, и вернувшегося к людям с золотом мифопоэтической притчи.

Преобразования, совершавшиеся с субъектом лермонтовской лирики, показывают, что перспектива поэтического развития Лермонтова неоднозначна и вряд ли сводится к «отречению» от романтизма. Путь юмористически-трезвого заземления романтических тем и настроений, полусутоливо объявленный в стихотворении «[Из альбома С. Н. Карамзиной]» (1841) и до этого уже отчасти опробованный в «постромантических» поэмах, путь от байронизма через лирико-ироническое повествование или двусмысленную гофманиану к психологической и социально-бытовой объективности – оказывается не вполне органичным и во всяком случае не магистральным для Лермонтова: вместо того, чтобы вести «под вечер тихий разговор», голос рассказчика трагически слабеет (в финале «Тамбовской казначейши»), бурлескно грубеет (в «Сашке») или не совсем уверенно раскачивается между пересмешичеством и мистерией (в «Сказке для детей»). Но как раз в лирике около 1839 г. возникает своеобразное сосуществование, даже соревнование «песни» с ее «воздушным прикосновением к жизни»²⁸ и «нагой» правды. Личное единство «голособраза» начиная с этого рубежа фактически расчленяется: лирическое лицо в «Родине», «Валерике» или «Договоре» (переделанном из юношеского стихотворения) поставлено иначе, чем анонимно-песенное «я» параллельно создававшихся вещей. Поэтическое высказывание исходит здесь непосредственно из «дневниковой» зоны авторских наблюдений, размышлений и опыта: это взгляд прямо в глаза жизни, при минимальном лирическом опосредовании осуществляющий переосмысление и жестокое испытание канонических для романтизма тем (например, темы «родства душ» в «Договоре» и «Валерике»).

Появляется своего рода дублирование одной и той же лирической темы, как бы исполнение ее в двух эстетически и личностно разнящихся тональностях, и для такого «удвоения» почти не использована традиционная противоположность между стихом и прозой²⁹ – оно совершается в границах лирики. В «Валерике» с бескомпромиссной прозаической правдивостью передан невнятный предсмертный бред раненого в бою капитана, а самое описание кровавой резни призвано смутить душевный покой любимой женщины, стать ей не слишком щепетильным укором – в духе того «... неверия в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человеческие», которое поразило Белинского³⁰ в «Завещании». Однако именно в «Завещании» оба эти жестокие момента «Валерика» сублимированы и смягчены: автор письма и умирающий капитан из «Валерика» сливаются здесь в одно обобщенно-«песенное» лицо,

²⁸ Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 136.

²⁹ Можно отметить только некий набросок к «Бэле» или отражение ее сюжета в романсе «Не плачь, не плачь, мое дитя...», написанном, по-видимому, в последние годы жизни.

³⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1956. С. 19.

бессвязный бред раненого превращается в предсмертный «наказ товарищу» (народный мотив), а сложный и самопротиворечивый сарказм, в котором слышны отзвуки смолоду свойственного Лермонтову «лиризма обиды»,³¹ упрощается и возвышается до стоического мужества «человека с душой». Хотя «Завещание» написано «без прикрас», с мнимопрозаической жесткостью и «небрежностью», в отношении «Валерика» оно занимает место «мифа», легенды, песни, пусть в каком-то смысле и «последней», но все же эстетически-украшенной правды. Еще нагляднее разная постановка лирического лица в «Валерике» и «Сне». Посмертный сон о возлюбленной дан как легендарно-песенное откровение о «заочной любви» до гроба и за гробом, то есть о том, в чем герой «Валерика» отказывается действительности, где «чувства лишь на срок». Существенно, что «Сон» и «Валерик» не борются между собой как идеальная мечта и «самоодергивающая» ирония в пределах единой романтической концепции мира и единого лирического субъекта, а соседствуют как два пути, открывающиеся за порогом романтизма 30-х годов. Это путь фольклорно-мифологической «реконструкции основ», питавших романтическое сознание на его заре, – и путь критически трезвого «отречения». В поздних вещах песенного круга Лермонтов ступил на первый из них, восстановив простодушное, народно-приемлющее отношение к сложности и трагедийности: когда поющий голос оставляет за собой право на ограждение тайны и на грустное прощение. Так, «Морская царевна», очень непростая философская сказка о хрупкости идеального космоса красоты, о разрушительной обманчивости эротики, противится какому бы то ни было перемещению из области «простого сознания» в ведение «сложного» (так что к заключительному восклицанию сказителя: «Будет он помнить про царскую дочь!» – решительно нечего добавить); равным образом «Тамаре», балладе о демонизме и вампиризме страсти, долговременное бытование в «шарманочном» репертуаре пристало больше, нежели включение в тематически родственный, но интеллектуально усложненный контекст замыслов «Демона» и «Сказки для детей»...

Вместе с тем, в лирике тех же лет поэт создает аналитическую поправку к песенной цельности и продолжает юношескую линию «познания», т. е. ту «поэзию мысли», которая, избавившись от романтической грандиозности, возмужав и отрезвев, смыкается с «поэзией действительности». Об этой готовности Лермонтова двигаться сразу в двух направлениях и свидетельствует «двойной» принцип построения лирического субъекта в стихах последних лет.

«Я» лермонтовской поэзии таким образом, не раз перенастраивалось с артистической свободой и даже непоследовательностью, столь свойственными русским 1830-м годам. В своей разноликости и изменчивости оно оказалось открыто для разных вариантов наследования. Обладая живым чувством сиюминутной аудитории и своего «певческого» места, Некрасов пошел вослед той громкой мелодекламационной линии, которая была рождена в лирике Лермонтова новым принципом отношений между «толпой» современников и поэтом «от костей ее и плоти» (недаром он упорно именовал свои гражданские стихи «песнями»); между тем в интимной лирике Некрасов следовал скорее за лермонтовским «Договором» – безбоязненная проверка чувства прозаическими обстоятельствами. Ближе всего «лермонтовскому человеку» герой блоковской лирической «легенды», да он и создан сходной духовной ситуацией: неудавшаяся «теургия» символистов сродни неудавшемуся жизнестроительству романтиков. Однако огромное здание поэзии Блока строится на основе циклизации, множащегося хорова двойников, даже театрализации и интриги, тогда как лермонтовская лирика и на высотах своих сохраняет очарование дилетантизма и импровизации, личное единство ее скорее произвольно улавливается читателем, чем диктуется ему. «Анонимно-песенное» построение лирического образа после Лермонтова растеклось по нескольким не очень широким руслам (в том числе – Аполлон Григорьев, Я. П. Полонский); «песенная» демократизация лири-

³¹ Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 11.

ческого образа – даже у А. Блока и М. Цветаевой – не вполне свободна от стилизованности, прикрепляющей этот образ к определенному укладу: городские низы, цыганщина. Быть может, лишь у С. Есенина, вслед за Лермонтовым, обращение к принципу песни не означало сужения духовно-личных горизонтов, и в этом – неожиданное сходство их лирических героев.

Демон ускользящий

Высший цвет творческой юности Лермонтова и неотступный его спутник на протяжении десяти лет, «Демон» вобрал все изначальные искания поэта, его жизненные тяготения и душевную борьбу. Прекратив работу над поэмой в 1839 году и еще до этого пустив ее гулять в списках, «отделался» ли Лермонтов от «немного и гордого» царя своего воображения, как утверждает он сам в «Сказке для детей»? Конечно, «хитрый демон» из этой «Сказки...» (которую предположительно датируют следующим, 1840 годом) не столько преемник, сколько антипод безудержного Демона одноименной поэмы: готов «терпеть и ждать», не требуя «ни ласк, ни поцелуя», выступая неторопливым рассказчиком истории давно минувших времен, – а главное, лишен прежнего таинственного обаяния. Распростившись с откровенным языком «страстей», с поэтикой героического титанизма, Лермонтов, возможно, расстался и с пленявшим его долгие годы образом, точнее сказать, отстранился от него. Но «отделаться» значило бы одолеть те искусительные вопросы, которые прежний Демон задавал своему «певцу». Между тем проблемное содержание «Демона» перелилось за грань поэмы и не отступало от Лермонтова до конца. Многие из позднейшей лирики – «Тамара», «Листок», «Морская царевна» – глубоко созвучно «Демону», и вряд ли даже последняя его редакция явилась для автора «закрытием» темы (как «Мцыри» завершает серию замыслов о монастырском узнике).

Белинский бросил несколько неожиданное замечание относительно внутренних «прав» Лермонтова не печатать это произведение,³² имея, должно быть, в виду наряду с незрелостью «великого начатка» глубоко интимную привязанность поэта к своему созданию, его нерешительность перед последним, безвозвратным авторским жестом. Действительно, Лермонтов не воспользовался кратким моментом, благоприятствовавшим публикации поэмы,³³ и фактически не дал ее дефинитивного текста, оставив произведение, так и не обособившееся в независимую литературную «вещь», не до конца изжитое в творческом процессе воплощения, а скорее отложенное в сторону.

Авторитетный исследователь с полным основанием называет эту поэму «загадочной и противоречивой».³⁴ Художественная загадка «Демона», надо думать, состоит в том, что рельефная четкость фабулы, простота и строгая законченность формы (в зрелых редакциях и особенно в последней, VIII) коварно побуждают искать в поэме и концептуальной ясности, а между тем стоит всмотреться чуть пристальнее, как путеводная нить авторского намерения тут же ускользает из виду, оставляя впечатление неуловимого и колеблющегося смыслового баланса.³⁵ Едва ли не все перипетии «Демона», равно как и конечная художественная цель, удовлетворяют сразу нескольким объяснениям, подчас прямо исключаящим друг друга.

Видит ли поэт в своем Демоне принципиального (пусть и страдающего) носителя зла или только мятежную жертву «несправедливого приговора»; в связи с этим – насколько считается Лермонтов с библейской репутацией «злого духа»? В какой мере свободна воля героя, рвущегося к возрождению, – предопределена ли извне неосуществимость его «безумных» мечтаний или он все-таки несет личную ответственность за смерть героини и за свою трагическую неудачу? Что значит в поэме самая идея возрождения, «жизни новой»: предлагает ли Демон Тамаре вернуть его небу – или же стать ее «небом», разделить и скрасить его прежнюю

³² «Лермонтов никогда бы не напечатал и “Боярина Оршу” и “Демона” – и он имел на то свои причины и свои права» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М.: Изд. АН СССР, 1955. С. 548).

³³ См.: Вацуро В. К цензурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979.

³⁴ Максимов Д. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. 1964. № 3. С. 9.

³⁵ Так обстоит дело, даже если отвлечься от не определенной, по-видимому, самим автором судьбы «диалога о Боге» («Зачем мне знать твои печали?...»), предположив, что Лермонтов дорожил этим своим сравнительно ранним текстом и, хоть не добился его согласованности с контекстом VIII редакции, намеревался найти подходы к нему в будущем.

участь, обещая взамен «надзвездные края», автономные от божественно-ангельских небес, и соцарствование над миром? И если монологи Демона подтверждают и то и другое стремление, объяснимо ли очевидное противоречие исключительно на психологическом уровне (страстные, сбивчивые речи влюбленного, всеми средствами добивающегося ответного порыва)? Или взять хотя бы встречу Демона с херувимом в келье Тамары – следует ли считать ее поворотной, фатальной для жизненного самоопределения героя? И если это так, то почему же намерение Демона проникнуть к Тамаре квалифицировано как «умысел жестокий» еще до столкновения с Ангелом, возбудившим в нем вспышку «старинной ненависти»? В этой сцене чудится ключ ко всей концепции «Демона», а между тем именно она рождает нескончаемый ряд вопросов. Очевидно, что Демон глубоко уязвлен «тягостным укором» хранителя Тамары, который судит его внешним судом «толпы», принимая во внимание только его дурную славу и не доверяя неожиданному повороту его воли.³⁶ Однако как сказалась эта обида героя на его последующих заверениях и клятвах? Отрекаясь перед Тамарой от зла, он лжет – сознательно, хоть и увлеченно? Или бессознательно – сам не понимая, что любовь его уже отравлена ненавистью? В финале побежденный Демон открывает для себя со слов ангела (видимо, другого ангела: «один из ангелов святых»), что, отняв жизнь у возлюбленной, он явился невольным орудием небесного плана, предназначавшего не созданную для мира душу Тамары к скорейшему переселению в рай. Так, под сурдинку, возникает мотив обманутого небесами искусителя (кстати, знакомый средневековой вероучительной литературе). Но было ли «несвоевременное» явление Ангела в келье Тамары провокационной частью этого плана, заранее отнимающего у героя надежду, – или испытанием Демона, чей исход зависел от него самого? А может быть и так, что херувим по собственной инициативе проявил «особое усердие» (А. Шан-Гирей), и вся сцена вместе с суровым его предупреждением: «К моей любви, к моей святыне / Не пролагай преступный след», – не более чем рудимент любовного треугольника (Демон – Монахиня – Ангел) из ранних редакций? Наконец, в итоге перечисленных и многих других сомнений: имеют ли финальный приговор, вынесенный Демону небом, и апофеоз героини внутренний, нравственный смысл – или над героем после посмертной «измены» ему Тамары попросту торжествует тираническая сила, так что моральный итог поэмы связан именно с его страдальческой непримирностью?

Вдумчивый читатель не может не задаваться этими вопросами и вряд ли легко согласится с тем, что они неразрешимы. Но поучительно, что наиболее упорные попытки дать интерпретацию поэмы, свободную от противоречий, приводили к полному или частичному отказу от ее аутентичного текста: чтобы объяснить «Демона», нужно его «ликвидировать». Еще один из первых читателей поэмы, друг и родственник Лермонтова А. Шан-Гирей, желая избавить лермонтовское творение от несообразностей, предлагал автору собственный план переделки «Демона», а опытейший в XIX веке знаток биографии и поэзии Лермонтова П. Висковатов в своих надеждах как-то выпрямить внутреннюю логику поэмы даже позволил себе обмануться ее фальсифицированным списком. Когда, уже в наше время, исследователь рекомендует,³⁷ независимо от вердикта текстологии, обратиться не к последней, VIII, а к VI редакции поэмы (так называемый «лопухинский список»), с тем чтобы получить непротиворечивое толкование,³⁸ он попадает во власть того же бессознательного стремления: отделаться от загадки «Демона», пожертвовав кое-чем из его текста.

³⁶ Ср. в юношеском стихотворении Лермонтова: «Я холоден и горд и даже злым / Толпе кажусь...» – но не таков «я» в глубине сердца. Демон, видимо, хотел бы обжаловать суд Ангела над собою Вышним судом («И ей, как мне, ты не судья»), точно так же как герой одного из поздних стихотворений Лермонтова («Оправдание», 1841) хочет обжаловать несправедливую молву, апеллируя к той же инстанции: «Но пред судом толпы лукавой / Скажи, что судит нас Иной...».

³⁷ Генцель Януш. Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон») // Русская литература. 1987. № 2.

³⁸ Оппоненты этой точки зрения справедливо указывают на не меньшую концептуальную неясность «лопухинского

С противоречиями «Демона» порой мирятся как с неизбежной реальностью, но объясняют эту реальность более или менее внешними обстоятельствами, сопутствовавшими творческой истории поэмы: учетом возможных цензурных требований, понятными при многократном пересоздании «геологическими напластованиями» – диссонирующими остатками прежних деталей и мотивировок. При таком подходе противоречиям и темнотам приписывается характер досадной случайности: не растянулась бы работа над поэмой на такой долгий срок, не понадобился бы ее «придворный список» (который лег в основу «цензурной» версии поэмы) – все обрело бы в «Демоне» мотивированность и ясность. Наконец, загадочность «Демона» не раз заставляла подозревать какой-то просчет в общем плане поэмы, в ее кардинальной сюжетной схеме. Даже самый восторженный отзыв Белинского: «... миры истин, чувств, красот»,³⁹ – содержит ноту сомнения в цельности «Демона» (совершенному художественному творению, как всегда полагал критик, свойственны не красоты, а красота). Выскальзывался взгляд на это произведение как на своего рода рапсодию, состоящую из отдельных описательных и лирических эпизодов. Подобный взгляд с наибольшей последовательностью и аргументированностью выразил Б. Эйхенбаум в своей ранней книге о Лермонтове.⁴⁰ Однако сходное впечатление возникало порой и у первых читателей поэмы, – так, все тот же Шан-Гирей сравнивал ее с оперой, где музыка превосходна, а либретто никуда не годится. С этой точки зрения, сюжет «Демона» оказывался самой слабой и несущественной «деталью» поэмы, малооригинальным предлогом для создания «могучего образа» – с такого сюжета нечего и спрашивать последовательности.

Между тем общеизвестные конспективные записи, сделанные пятнадцатилетним автором «Демона» еще в 1829 году, показывают, что если «Мцыри» начинался с образа (который проходил испытания в разной сюжетной среде), то «Демон» многие годы рос, как из зерна, из первой, сразу найденной идеи сюжета. Хотелось бы продемонстрировать, что противоречия «Демона» содержались в этом зерне, прорастали вместе с ним и носили для поэта глубоко жизненный, а для его создания – глубоко структурный характер. Хотелось бы также выяснить смысл того художественного усилия, посредством которого Лермонтов эти противоречия все-таки одолел, – не разрешив их, однако, в «экзистенциальном» и философском плане.

Сюжет «Демона» – если поместить его в тематически близкий круг новоевропейской литературы – неожиданно окажется куда более оригинальным, чем обычно представляют: он отличается своеобразием исходной посылки, а не просто разработки. Когда Байрон в мистереии «Небо и земля» и Т. Мур в поэме «Любовь ангелов» изображали запретную страсть ангелов к земным девам, их волновала драматическая несоизмеримость «земного» и «небесного», хрупкость и обреченность союза между тем и другим. Это была извечная романтическая тоска по недостижимому гармоническому «браку» горнего и дольного, мифологема, имевшая мало общего с собственно «демоническим». В еще одном общепризнанном литературном источнике «Демона» – поэме А. де Виньи «Элоа»⁴¹ – добродетель противопоставлялась страдающему пороку в полуаллегорической форме общения добрых и злых, но равно бестелесных существ (к тому же классу сюжетов относится русская поэма «Див и Пери» А. Подолинского и – в известном смысле – повлиявшее на Лермонтова пушкинское стихотворение «Ангел»). Мотивы демонической тоски здесь не ставились в отношение к земле и земному порядку бытия.

Простая и самоочевидная фабула «Демона» объединяет обе сюжетные концепции. Заставив небесного, но падшего духа полюбить смертную (да еще и монахиню-деву, чья чистота священна), Лермонтов переплел, «перепутал» между собой две антитезы, предельно значимые для

списка»; здесь, однако, не место входить в обсуждение вопроса.

³⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 86.

⁴⁰ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: ГИЗ, 1924.

⁴¹ См. например: Кондорская В. И. Лермонтов и де Виньи // Учен. зап. Костромского гос. пед. ин-та. 1970. Вып. 20.

романтика: полярность неба и земли – и контраст мрачной искушенности и сияющей невинности. Причем «надзвездное» и бесплотное начало оказалось бурным и соблазняющим, а земное – непорочным и таящим надежду на спасение («ангел мой земной», «земная святыня» – так это звучит в речах Демона). Отсюда возникает пучок сложных, мерцающих, трудно согласующихся смыслов, которых не могло быть в сюжетах общего с «Демоном» литературного ряда.

Парадокс заключается в том, что «враг небес» любит землю и земное с мрачным алканием порочного, то есть ущербного, лишившегося блаженной «небесной» самодостаточности существа, но презирает их – с высокомерием урожденного небожителя. Его гордыня (собственно и преимущественно демоническое в нем) питается как раз памятью о бывшей причастности небесным сферам, так что и самое отречение от демонизма означает для него смиренный (и нестерпимо унижительный) отказ от своего высшего, небесного происхождения: «Слезой раскаянья сотру... Следы небесного огня».⁴²

Дело доходит до того, что мятеж и противление Демона небесам состоят исключительно в заниженной оценке земли и земного бытия (как социальных, так и «метафизических» условий земной жизни – несвободы, временности, «минутности») вместе с обертонами зависти к земному «неведению» и с обращенным к земле властолюбием. Мысль о невозмутимом, равнодушии неба к «ничтожной» земле доставляет ему почти садистское наслаждение, и он внушает эту мысль Тамаре с воистину проповедническим пылом (в «диалоге о Боге», в изображении небесного блаженства ее умершего жениха). Для Демона существуют только небеса, не озабоченные земным, и земля, не увлеченная небесным: к первым он хотел бы принадлежать, вторую привык властвовать. И в то же время его не согретая любовью «небесная» исключительность обращается в космическую пустоту, а земля манит возможностью эту пустоту избыть, согреться, приютиться. «С небом примириться» – значит для него примириться с землей.⁴³

Вообще говоря, на протяжении поэмы – и даже в границах речей одного только главного персонажа – плюсы и минусы в символической оценке «небесного» и «земного» меняются так часто, что уследить за этой «диалектикой» не представляется возможным.⁴⁴ К примеру, «избранность» Тамары, ее смутное нежелание «жить как все» и смутная же готовность приобщиться к горнему, высшему миру расцениваются одинаково высоко и Демоном, и ангелом, изрекающим «Божие решенье»; но первым – как сродство мятежной души с его собственной («На сердце, полное гордыни, / Я наложил печать мою»), а вторым – как основание для пропуска в райскую обитель. «Неземное» в душевном облике Тамары подчеркнуто ангелом: «Ее душа была из тех, / Которых жизнь – одно мгновенье / Невыносимого мученья, / Недостигаемых утех», – но та же характеристика вполне уместна и в устах Демона;⁴⁵ собственно, она и вложена в эти уста: «О нет, прекрасное созданье, / К иному ты присуждена; / Тебя иное ждет страданье, / Иных восторгов глубина». «Проступок» Тамары, о котором говорит повествова-

⁴² Парадоксальность этого высказывания (не что иное, как раскаяние, должно привести к утрате «небесных» атрибутов!) столь очевидна, что один из интерпретаторов поэмы, желая сгладить противоречие, предложил понимать здесь «небесный огонь» как синоним Каиновой печати – огненного клейма на челе грешника. Это толкование не отвечает, однако, ни духу ветхозаветного текста, откуда привнесены соответствующие символы, ни внутреннему состоянию лермонтовского героя. В том-то и неожиданность, что Демон соблазняет Тамару не только «всем земным», но и небесами, на которые он сам, казалось бы, не имеет никаких прав: более всего – их космической отрешенностью, но одновременно – их идеальной духовностью. В VI («лопухинской») редакции Демон, совершенно выйдя из приличествующей ему роли «врага небес», увлекает героиню образами «неба» и «лучшего мира»: «Пусть другие б утешались / Ничтожным жребием своим; / Их думы неба не касались, / Мир лучший недоступен им». В последней редакции Лермонтов убрал эту несообразность, но так или иначе несомненно, что «следы небесного огня» – это тот самый «луч чудесного огня», которым Демон из лермонтовского стихотворения 1831 года обещал озарять «ум» своего юного адепта; это горный огонь, сведенный с небес.

⁴³ Для сравнения: «И счастье я могу постигнуть на земле / И в небесах я вижу Бога». Здесь второе немислимо без первого.

⁴⁴ См. попытку логически упорядочить эти перекрещивания и взаимоотношения в кн.: *Логинская Е.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 72 и далее.

⁴⁵ В «ереванском списке» поэмы (фактически – первая кавказская редакция) эта характеристика звучит в авторском лирическом отступлении – «эпитафии» Тамаре.

тель,⁴⁶ заключается, по-видимому, в том, что она спутала два «неземных» идеала, прельстившись (отчасти из сострадания – «она страдала и любила») «демоническим» вариантом вместо «ангелического», но никак не в самом порывании ввысь, от земли и ее будней! И однако же, с точки зрения Демона, «земное» в Тамаре – самое ценное: знак жизненной полноты и естественной простоты...

Совершенно очевидно одно: Лермонтов в символической концепции сюжета не мог и не хотел разделить «небесное» как этически ценное (традиционное восприятие этого символа, не чуждое и романтикам) от «небесного» как горделиво превознесенного над миром (специфическая точка зрения романтической «элитарности»), а «земное» как натуральное и неиспорченное (русоистские тона) – от «земного» как греховного или безыдеального и, наконец, от земного как человеческого. Если справедливы слова Б. Эйхенбаума о том, что поэтика Лермонтова предполагает «быстрого» читателя,⁴⁷ единым порывом проносающегося сквозь темные и запутанные места, то наблюдение это в первую очередь можно бы отнести к «небесно-земному» символизму «Демона». Вследствие такого, не поддающегося распытыванию, клубка разнородных и противоречивых идей все сюжетные перипетии получают по меньшей мере двойное ценностное освещение.

Этим, однако, не исчерпываются смысловые диссонансы, «от начала» заключенные в «Демоне». Если непоследовательность «небесно-земной» эмблематики свидетельствует о том, что поэма не удостаивает быть философски логичной, то еще более глубокий отпечаток на сюжет «Демона» налагает двойственный лирико-психологический генезис центрального образа.

Сюжет «Демона», в отличие от моноцентрического сюжета «Мцыри», уже в зачаточной, конспективной форме строился как отношение двух самостоятельных лиц – таинственного духа и обольщаемой им человеческой души. Это позволяло охватить «демоническое» с двух концов: как загадку определенного – для Лермонтова остросовременного! – склада личности и как демоническое «внушение», опасный и мучительный источник вдохновения и творческой энергии. Обе грани демонического переживались Лермонтовым в виде фактов личного опыта, что засвидетельствовано его ранней лирикой.

Герой юношеской лирики (особенно в посвящениях к раннему «Демону» и в стихах, обращенных к Варваре Лопухиной) ищет в судьбе «злого духа» масштаб для своей тоски, одиночества, бесприютности и ожесточения, для своей стремительной и, как ему кажется, губительной любви («Все, что любит меня, то погибнуть должно», «Как демон мой, я зла, избранник», «Один я здесь, как царь воздушный» и пр.). Ранние редакции поэмы и стали по преимуществу проекциями такого демонизированного «я» на канву легендарно-фантастической фабулы. В кавказских редакциях эта тема «непризнанных мучений» героя, проклятого и отвергнутого всем сущим, получает второе дыхание,⁴⁸ и демонизм как тотальное неприятие наличного бытия уже не кажется здесь наивной гиперболой, которая легко может прийтись в пору другим лермонтовским отверженцам. Изображая вне временных и преходящих условий смертного человеческого существования муку демонической изоляции, демоническое отрицание и неутолимый демонический голод по положительным началам жизни при невозможности с ними слиться, Лермонтов далеко шагнул из психологии в «онтологию ада» и соприкоснулся с Данте и Мильтоном. И все же бесплотный и бессмертный Демон – как тип духовной жизни –

⁴⁶ «... След проступка и страдания».

⁴⁷ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 97.

⁴⁸ Она, эта тема, в зрелых редакциях почти целиком изъята из ведения повествователя и переключена в рассказ-исповедь самого Демона (неуклонно разраставшуюся от варианта к варианту), что дало простор патетическому лиризму и, главное, сняло с повествователя ответственность за аутентичность внутренней жизни героя. О месте и позиции повествователя сказано далее.

мало чем отличается от героя ранней лирики и прочих демонических персонажей Лермонтова, облеченных в человеческую плоть; у него иные возможности самовыявления, и только.

Однако у раннего Лермонтова есть и другие стихи «демонического» цикла, где герой представляет себя пассивным, внушаемым, обладаемым, загипнотизированным «неземными очами» своего демона-спутника. Эти мотивы поданы с максимальной трагической серьезностью и ответственностью:

Есть грозный дух...
В его речах нередко ложь;
Он точит жизнь, как скорпион.
Ему поверил я – и что ж!
Взгляните на мое чело,
Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
Лицо мое вам не могло
Сказать, что мне пятнадцать лет.

(Напрашивается сравнение со словами Тамары: «Я вяну, жертва злой отравы!⁴⁹ / Меня терзает дух лукавый / Неотразимой мечтой»). Если проследить возникающее в этом пункте сцепление поэтических идей, выяснится, что яд «грозного духа» – отравка «сладкая»: страстные волнения души, среди них эрос как «страсть сильнейшая», поэзия, наконец, – пусть не самая жизнь, но то, ради чего не жаль жизни, – происходят для Лермонтова из неведомого темного источника, связанного с демоническим наитием. Еще в «Молитве» 1829 года («Не обвиняй меня, Всесильный»), где завязывается эта духовная коллизия, Демон, по остроумному замечанию В. Вацура,⁵⁰ появляется инкогнито: «звучком грешных песен / Я, Боже, не тебе молюсь». Тот же (эротико-мусический в подоплеке своей) образ в финале стихотворения «Мой демон» (1831) неожиданно проступает сквозь отталкивающие черты кровожадного губителя и адского насмешника и немедленно оказывается в идейно-эстетическом соперничестве с «ангелом» из тогда же написанного стихотворения, претендуя вытеснить памятные «звуки небес» каким-то иным, еще упорнее ускользающим, но столь же несказанно прекрасным и далеким от земных будней «образом совершенства».⁵¹ Долгие годы Лермонтова не покидала мысль о том, что жизнь его, любовь и творчество превращены какой-то неотразимой силой в «отравленный напиток» («Я тем живу, что смерть другим») и что сила эта завладевает воображением посредством «волшебного сладкого» аргумента красоты. Представляется, что именно такую особую и заветную мысль о своем «демоне» Лермонтов упорно аттестовал как «больной души тяжелый бред» (посвящение к VI редакции поэмы), «тяжелый бред души... больной» («Не верь себе»), «безумный, страстный, детский бред», «дикий бред» («Сказка для детей»), – одновременно стыдясь этой «мечты» и доверяя ей.

Можно утверждать, что герой ранней лирики Лермонтова соединял в одном лице и демона, и его очарованную жертву. Но если скорейшему воплощению первой его ипостаси спо-

⁴⁹ Один из нередких в «Демоне» пушкинских стихов в слегка измененной форме заимствован из стихотворения «Война» (1821). У Пушкина: «Я таю, жертва злой отравы...»

⁵⁰ См.: Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 56.

⁵¹ Если признать глубину замечания М. Цветаевой: поэт отдает свою тайную склонность тому из персонажей, кому отдает он свою песню (это сказано по поводу гимна Вальсингама в пушкинском «Пире во время чумы»), – вопрос о соперничестве «ангела» и «демона» встанет особенно остро. Оба они в космосе лермонтовской поэзии поют – и как поют! (Правда, песня Демона «На воздушном океане» написана в 1838 году – значительно позже знаменитого «Ангела».) Вряд ли в мировой литературе найдутся еще два столь же совершенных образца «серафической» и «демонической» поэзии, вышедших из-под одного и того же пера. «Святая песня» ангела исполнена радостной хвалы, песня демона печальна, он поет о космической беспредельности, о затерянности земли в безмерном и безучастном пространстве, о «грусти и воле», – но «песни земли» одинаково скучны в сравнении и с тем, и с этим напевом.

собствовала и литературная традиция романтизма (Лермонтов, по замечанию одного из первых исследователей поэмы, ярче всех выразил «муку демонизма», – и все-таки та же мука была впервые явлена миру в Байроновом «Манфреде»), и биографические обстоятельства (надежда «воскреснуть» в любви к В. Лопухиной, которую Лермонтов-живописец не случайно костюмировал испанской монахиней – героиней II редакции поэмы), то для олицетворения другой идеи у Лермонтова долго не было ориентиров. Проблему решило создание образа Тамары как носительницы отдельного внутреннего мира, самостоятельного «кругозора», особой «субъектной сферы». Не взгляни Лермонтов на героя поэмы глазами Тамары, не передай он ей собственное обманчивое «предчувствие блаженства», собственный «детский бред» – «неотразимую мечту», не было бы ореола вокруг того Демона, с которым «носился» (по выражению П. Анненкова) Белинский, который как неповторимое лицо вошел в творчество Врубеля и Блока. Этот Демон появился только в кавказских редакциях поэмы – одновременно с Тамарой и неотделимо от нее: ведь в предварительных и туманных явлениях Демона Тамаре – «с глазами, полными печали, / И чудной нежностью речей» – раскрывается его несомненная для Лермонтова соотносительность с творческим, артистическим, лирическим началом, с магией слов и звуков.

В ранних редакциях поэт и пленяет песней именно героиня (эпизод с «ангельской» песней Тамары сохраняется и на втором этапе создания поэмы, но уже не в качестве завязки). В зрелых же редакциях природа героини (непосредственная, светлая игра жизненных сил, начало «естественное», а не «художественное») расцветает в сцене ее пляски, а песенной властью, «волшебным», «чудно-новым» голосом наделен Демон. Так же как сквозит «двойническое» сходство между поющим ангелом из юношеского стихотворения и поющим Демоном, существует близость между душой, томящейся «желанием чудным» в «мире печали и слез», и томлением Тамары, постигнутой посреди своей земной горести отголоском «музыки сфер» («... хоры стройные светил») и сладким обещанием «золотых снов». Но в «Демоне» мечта героини о блаженстве освобождается от условий этической просветленности, с которыми мечта эта неразрывна в «Ангеле», и переживается в форме «беззаконного» порыва к красоте и свободе. Ибо Демон открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, тянущийся к исцелению под «святым покровом» ее любви, но и как проповедник эротико-эстетической утопии. Суть этой утопии в том, чтобы выйти из-под ига законов цивилизованного человеческого общежития (всегда несовершенных и открытых для критики), из потока всего временного и изменчивого – быть «к земному без участия», но наслаждаться цветением, дыханием, поэзией земли, так сказать, пить нектар мироздания.

В сюжете «Демона» эта тема эстетического «одурманивания» и погубления Тамары развивается бок о бок с темой умиленного сердечного порыва, овладевшего героем, и без оглядки на последнюю. Зачарованная Демоном Тамара становится, как и он, нечувствительна к архитектурно-живописной красоте природы, к стройному и величавому космосу «Божьего мира», ко всей этически захватывающей душу и монументально-поучительной панораме «творения». ⁵² Но Демон – в своем качестве лирического «заклинателя стихий», «демонизированного» Орфея – опьяняет Тамару совершенно особым постижением «малых» тайн и вибраций естества, поэзией его сокровенных подробностей, мгновений, остановленных при вспышке художественной впечатлительности:

Лишь только ветер под скалою
Увядшей шевельнет травую,
И птичка, спрятанная в ней,

⁵² Взгляд Тамары окрест из окна кельи – ч. 2, III–IV – как бы в обратном направлении, снизу вверх, повторяет взгляд Демона, летящего «над вершинами Кавказа» и долинами Грузии, – ч. 1, III–IV. В обоих случаях восторг перед открывающейся картиной, перед мощью и согласованностью природы испытывают не герои, а повествователь, совмещающий с их взором свою пространственную – но не ценностную! – точку зрения.

Порхнет во мраке веселей;
И под лозою виноградной,
Росу небес глотая жадно,
Цветок распушится ночной...

Именно такой мир, сотканный искусством, властной силой лирического слова из «полночной росы» и «дыханья аромата», из похищенных у мира реального летучих «мигов», в финальном обращении к Тамаре Демон противопоставляет и недоступной ему в своей бытийственной цельности природе («природы жаркие объятья навек остыли для меня»), и людскому прозябанию, «где нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты». Но поскольку этот мир артистической мечты эфемерен, «утопичен» в буквальном смысле «отсутствия места» и увечие в нем высших жизненных мигів иллюзорно, то попытка перемещения в несуществующий приют может разрешиться только одним: небытием, смертью, – и Тамара умирает!⁵³

Герой, таким образом, преследует как бы две несовместимые цели и сообщает сюжету сразу два импульса: если исходить из его кругозора и самооценки, им движет осознанная невозможность жить злом, порыв к добру и к человеку окрашенной, не «вампирической» любви; но в горизонте героини (ее переживаний, ее судьбы – от гибели жениха до собственной кончины) он предстает соблазняющим и соблазнительным по преимуществу.⁵⁴ Подспудная и несогласимая двойственность сюжетного развития станет нагляднее, если за каждой из его возможностей обнаружить соответствующий легендарный «архетип», символично-мифологическую параллель. Это и было сделано Блоком, который чутко вслушивался в лермонтовскую поэму в течение всей жизни. Из записей Е. Иванова о беседах с Блоком в 1905 году видно, что Блоку и его окружению тогда чудилась в Демоне «новая красота», которая «ни от богов и ангелов, ни от диавола и бесов», – красота человеческой души, утратившей непосредственные духовно-нравственные ориентиры, обожженной всеми социальными и философскими блужданиями новейшего времени, но не расставшейся с жаждой «добра и света»; «Дева (Тамара – Татьяна) – “она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним” – первая отличает и выводит его на свет, эту “новую красоту”, – Демона-человека в отверженности небом и землей – миром».⁵⁵ Но год спустя в статье «О лирике» Блок писал: «Этот Человек – падший Ангел-Демон – *первый лирик*. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов <...> заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру... Умеющий услышать и, услышав, погибающий, – он с нами. И вот ему – вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола».⁵⁶

Казалось бы, эти два кардинальных мотива: кающийся грешник под покровом девы-путеводительницы, «Беатриче», предстательницы заблудшей души, и «крысолов», заманивающий своей дудкой в омут, – столь разнонаправлены, что не поддаются никакой контаминации, никакому объединению: либо Демон собирается сложить власть у ног избавительницы, либо воспользоваться этой властью для прельщения; либо соблазненная напевом Тамара к своей гибели вкушает «проклятые яства» с «демонского стола»; либо Демон под ее защиту стучится в райские врата. Однако Блок с полным основанием извлек из «песенной легенды» и то, и дру-

⁵³ Как показано еще Е. Аничковым в его статье (Методологические замечания о тексте «Демона» // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1913. Кн. 3), эта утопия блаженного места за пределами всех иерархических этажей «Божьего мира» постепенно развилась из стиха, появившегося в V редакции поэмы: «И ад нам будет стоить рая». Учитывая эту первоначальную («исконную», по выражению того же исследователя) связь идей, можно заключить, что Демон предлагает Тамаре ни больше ни меньше, чем нестрашный – даже упоительный – ад.

⁵⁴ Это противоречие налицо во всех зрелых редакциях поэмы, но в VIII оно особенно рельефно, поскольку в монологах Демона усилены сразу оба момента: примирительные устремления – и отрешенное презрение утописта к земле и «грешной» человеческой жизни.

⁵⁵ Блоковский сборник. Изд. Тартуского гос. ун-та. 1964. С. 390.

⁵⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат. С. 131–133.

гое, ибо нерассуждающая страсть лермонтовского героя и то, и другое связала единым узлом. Ну а сам создатель поэмы не счел нужным этот узел развязать и уточнить символическую цель Демона, стремящегося к обладанию Тамарой.

Все многообразные моменты «двоения» не приведены в «Демоне» к общему знаменателю. Повествователь нарочито уходит от роли арбитра, снимающего противоречия, устраняющего двойственность, – в отношении главного лица он берет тон, дающий простор догадкам и разноречивым толкованиям: тон подчеркнутой сдержанности и уважительного соблюдения дистанции.

Найти этот тон Лермонтову долго не удавалось, в ранних редакциях он злоупотреблял сентенциозной и покровительственной интонацией (такая интонация уже была закреплена и шаблонизирована предшествующим развитием лиро-эпической поэмы) – «бедный Демон», «мой Демон» и даже курьезное – «Демон молодой». Но по мере того, как в центральном образе наряду с чертами психологической автопортретности прорезались иные контуры – могучего, таинственного, влекущего существа, пришельца из неведомой «священной саги» (В. Розанов), – повествовательная норма отношения к герою должна была измениться: фамильярный тон в обращении с ним стал эстетически невозможен. Повествователь зрелых редакций ориентирован на идеал эпического сказителя: чем чудеснее и необычнее предмет его рассказа (слеза, прожегшая камень; лист, трепещущий от бесплотных шагов), тем усерднее стремится он удержаться в рамках простого, бесхитростного сообщения. Кое в чем эмоциональные кругозоры повествующего и героя совпадают; так, «летал над грешною землей» – эпическая точка зрения повествователя, именно ему присущая стабильность нравственной оценки, но: «ничтожной властвуя землей» – здесь уже взята сторона Демона, вкралось специфически окрашенное слово героя. Однако существенно, что следование за Демоном нигде не побуждает повествователя к перенапряженной экспрессии и «бестактной» пытливости. Он позволяет себе два-три туманных образа, скорее сгущающих, чем приоткрывающих загадку внутреннего бытия, столь несоизмеримого с человеческим: «Мечты... Как будто за звездой звезда, / Пред ним катились тогда»; «Немой души его пустыню / Наполнил благодатный звук»,⁵⁷ – основные же сведения о герое переданы в духе той поэтики прямого, нерелексивного, по-народному безоговорочного слова, какую Лермонтов выработал в своих историко-фантастических балладах («Два великана», «Воздушный корабль», «Спор»), или с целомудренным лаконизмом поздней лирики. Преобладают констатации самые общие, неразложимые на оттенки: «верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья», «презирал иль ненавидел», «зло наскучило ему», «с душой, открытой для добра». Современные исследователи склонны отмечать усиление объективности в повествовательной манере зрелого «Демона»; так-то оно так, но объективность эта не аналитична. Повествователю словно не дотянуться до героя, и внутренняя жизнь Демона не имеет в поэме достаточно авторитетного и словоохотливого комментатора. Она открывается прежде всего в его собственных неудержимых излияниях, бесконечно противоречивых и ничем не удостоверенных, не опирающихся на незыблемую ценность, – как это более всего видно из его двусмысленно-зыбкой, исполненной трагического сарказма клятвы (клясться всем – значит ничем не клясться и ничем в особенности не дорожить; клясться последним взглядом возлюбленной и грядущей с ней разлукой – значит провидеть ее конец и заранее соглашаться на эту разлуку).⁵⁸ Со страниц поэмы Демон уходит неразгаданной загадкой – не избалованный во лжи, но и не оправдавшийся. В работах 60–70-х годов (Д. Максимов, В. Турбин и Л. Мелихова, Т. Недосе-

⁵⁷ В зеркальном отношении к этим последним строкам находятся стихи из сцены первого «видения» Тамары: «Слова умолкли в отдаленье / Вослед за звуком умер звук». Демон как бы певчески вдохновлен совершенной красотой Тамары и в артистическом акте преобразует и возвращает ей внушенное ею же впечатление.

⁵⁸ Клятва Демона, как и прежние его перифрастические ответы на прямые вопросы героини, топит однозначную прямоту Тамариной просьбы («... от злых стяжаний / Отречься ныне дай обет») в потоке пламенного, но уклончивого красноречия.

кина, Е. Пульхритудова) эта неопределенность «Демона» нередко квалифицируется как идейная полифония, как сосуществование и спор в поэме разных «правд» – героя и «неба», отчасти представленного точкой зрения повествователя. Действительно, повествователю вверена антидемоническая идейная тема: защита «минутной» человеческой жизни с ее кропотливыми муравьиными усилиями и трудами от уничтожительной демонской оценки. Демон видит мир сквозь призму собственной власти над ним, в модусе его подчиненности злу, его презренной податливости.⁵⁹ Но иначе видит мир повествователь. Его восхищенной интонацией сопровождаются не только описания природы (простодушный восторг перед «твореньем Бога своего», контрастирующий с высокомерной невозмутимостью Демона), но и – даже в первую очередь – изображения Гудалова дома, убранства, одежды, утвари, монастырского подворья⁶⁰ и т. п. Весь обильно включенный в поэму «этнографический» материал подан не в нейтрально-живописной манере «местного колорита», а внутри особой – фольклорной в своей основе – тональности повествователя, который с эпической неторопливостью любит ловкостью благородного всадника и блеском его оружия, а от созерцания алмазной грани Казбека и извивов Дарьяльского ущелья не колеблясь переходит к «высокому дому» и «широкому двору» как к предметам, равноценным и достойным не меньшего внимания. И хотя повествователю не чужда та горькая оценка человеческой жизни – подневольного тягла, на которой настаивает Демон (замечания о трудах и слезах рабов Гудала, о женской доле в патриархальной семье), хотя он вовсе не испытывает умиления в связи с торопливым предсмертным раскаянием праотца Гудала – «злого человека» (рядом с кем нераскаянность Демона выигрывает нравственно), хотя в эпилоге он созерцает тщету цивилизующих усилий человека не без некоторого злорадного удовлетворения, – все-таки на человеческое бытие он смотрит с цельно-непосредственной, позитивной точки зрения: жизнь – дар и благо, отнятие жизни – безусловное зло. Творя над жертвами разбойничьего набега надгробное рыдание, где вопль ужаса («И над телами христиан / Чертит круги ночная птица!») разрешается словами утешения («На память водрузится крест... / Не раз усталый пешеход / Под божьей тенью отдохнет...»), в былинном духе воздавая последнюю почесть достоинствам павшего («Сдержал он княжеское слово, / На брачный пир он прискакал...»), сострада «прощанью с жизнью молодой» в предсмертном крике Тамары и с грустным вниманием склоняясь над ее застывшей гробовой красотой, – везде повествователь свидетельствует против демонического своеволия и душегубства, против смертоносной прививки демонического опыта и противопоставляет опозитизированной «мукe демонизма» («Что люди? что их жизнь и труд?.. Моя ж печаль бессменно тут») поэзию доброжелательного обживания мира и сочувственной человечности. В эпилоге повествователь посвящает последнее упоминание о минувшем не Демону, а «милой дочери» Гудала (тот же задушевный эпитет Пушкин прилагал к своей любимице Татьяне) и находит продолжение одушевлявшей ее когда-то жизни в вольной жизни природы (Тамара до роковых событий – «свободы резвая дитя», и природа под солнцем и прохладой – «как беззаботная дитя»). В заключение он рисует как бы уже навеки свободный от демонского сглаза «Божий мир», где есть место и живому обновлению, и вечному покою и где облака, вовсе не безучастные, вопреки навету Демона, к делам земли, «спешат толпой на поклоненье» чудному храму. Таким образом, поэма (в ее последней редакции) оканчивается эпически примирительной, катарсической нотой. Но уже за чертой развязки.

В полифонических композициях (изучавшихся М. Бахтиным на примере творчества Достоевского) единство идейной авторской оценки, целенаправленность художественного замысла осуществляются самым ходом событий, через сюжет, «на деле» выявляющий правоту

⁵⁹ И насколько он презирает этот мир, настолько же дорожит прерогативами своего владычества; обещание перемениться в его устах звучит как горделивое отречение от престола ради морганатического брака, и «слеза раскаяния» здесь не слишком уместна.

⁶⁰ Кажется, единственный у Лермонтова случай, когда монастырь не отождествлен с тюрьмой.

одних идейно-жизненных установок, заблуждения и тупики других. В «Демоне» этот прагматический итог настолько неопределим, неуловим, что не может «навести порядок» в разногласии позиций и множественности духовных ликов героя. В границах рассказа о событиях напряжение между эмоциональными и этическими «партиями» Демона, Тамары и повествователя остается неразрешенным.

В таком случае на чем же держится целокупность поэмы? Противоречивость ее глубоко спрятана под мифо-эпической простотой и обобщенностью художественных форм.

Прежде всего, в композиции «Демона» упор сделан на события, а не на их сложные истоки, на «факты», а не на «комментарии». При всем богатстве душевного мира поэму отличает намеренная невнятность в области психологических мотивировок. Так, по наблюдению Ю. Манна, Лермонтов в своем «Демоне» только расставил межевые столбы, но покинул незаделанным то экспериментально-психологическое поле, на котором предстояло потрудиться создателю «Записок из подполья» и «Бесов». ⁶¹ Это подтверждается, в частности, ролью, какую играют в тексте «Демона» строки отточий: они замещают не пропущенные стихи (как в «Евгении Онегине») и не обойденные молчанием перипетии действия (как в «прерывистом» сюжете байронической поэмы⁶²), но те душевные движения героев, о которых автор предпочитает не говорить прямо, всякий раз прерывая развитие психологической темы в «горячей точке». ⁶³

От редакции к редакции Лермонтов не уточнял, а преимущественно устранял испробованные прежде мотивировки действия. Так, если в ранних редакциях присутствуют напряженные размышления над тем, что же все-таки мешает герою вернуться на путь добра, и выставляется двойная причина «неисправимости» Демона – в плане легенды («клятва роковая», данная Сатане) и в плане психологии («успело зло укорениться / В его душе»), – то впоследствии обе эти мотивировки были отброшены. Оставлено втуне и многообещающее замечание о необаятельности для героя добра, о невосприимчивости его к поэзии добра: «Оно в нем было бы чужое, / И стал бы он несчастней вдвое». В освободившейся от комментариев лакуне рождается догадка насчет рокового влияния «Божьего проклятья», раз и навсегда предопределившего судьбу Демона, – относительно особой непреклонности небес к «падшему» (эта догадка согласуется с саркастическим отзывом Демона об упованиях людей на божественное милосердие: «Простить он может, хоть осудит!»). И однако в поэме не хватает данных, чтобы именно таким образом объяснить весь трагический оборот событий. К отношениям между добром и Демоном скорее подошел бы недоуменный возглас одного из героев Достоевского: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!»

Но повествователь отлично обходится и без мотивировок. Ему не нужны никакие «почему», раз он свидетельствует: «Так было», – и свидетельство его обладает какой-то «архетипической» достоверностью. ⁶⁴ Вообразим – хоть это и нелегко, – что знакомимся с поэмой впервые. Разве и в таком случае не была бы нами предузнана ее катастрофическая развязка? Ведь в конце концов в любовной страсти Демона явлен не просто некий «подвид» любви (скажем, «эгоистическая любовь» в ее социальной и психологической обусловленности), а любовь-

⁶¹ Манн Ю. Завершение романтической традиции (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов в литературе народов Советского Союза. Изд. Ереванского ун-та. 1974. С. 58.

⁶² См.: Соколов А. Композиция «Демона» // Литературная учеба. 1941. № 7–8.

⁶³ Часть 1, IX – впечатление Демона от пляски Тамары; часть 2, VI – томление Тамары по туманному «пришельцу»; часть 2, IX – внутренняя борьба в Демоне после объяснения его с Ангелом и перед решающим явлением Тамаре. В особенности же часть 2, XII – после отвлекающего эпизода с ночным сторожем непредставимая, но логически неизбежная ситуация: Демон над телом умершей в его объятиях Тамары – что он? как он?

⁶⁴ Подзаголовок «восточная повесть» – тот же, что у «Измаил-Бей», написанного на исторической основе, – не случайно возводит поэму в ранг предания (а не вымысла). Так же определена еще одна сочиненная Лермонтовым «легенда» – «Ангел Смерти» (1831). Понятие «повесть», вопреки распространенному в лермонтовской литературе мнению, здесь вовсе не связано с «заземлением», с приближением к «быту».

Эрос, стихийная мировая первосила («В душе моей с начала мира / Твой образ был напечатлен»), любовь как «предчувствие блаженства», в полноте своей невозможного, недостижимого.⁶⁵ Данный в остром предощущении и не подлежащий обсуждению факт этой недостижимости отодвигает на задний план рефлекссию о «беде» и «вине» демонического любовника. На таком элементарном символично-мифологическом уровне основные сюжетные перипетии «Демона» общепонятны, бесспорны и не нуждаются в противоречивых и равновероятных объяснениях психологического и умозрительно-философского порядка.

Другая особенность «Демона» как мифо-эпического построения – «протеизм» героя при монументальной твердости фабулы; единство главного лица, подобно единству мифических и эпических персонажей, достигается не в силу рельефных очертаний его индивидуальности, а держится тем, что с ним некогда происходило и навеки произошло.⁶⁶

В самом деле, контуры легендарного, мифологического облика героя размыты не в меньшей степени, чем психологическая подоплека его поступков. Читатели, особо чувствительные к соответствию сюжета поэмы библейским источникам (например, Владимир Соловьев), сетовали на то, что в ней традиционные мотивы изгнания Демона из «жилища света» отодвинуты далеко в сторону и едва ли даже подразумеваются.⁶⁷ Нелегко ответить и на естественно возникающий вопрос, кто же такой Демон с точки зрения христианской демонологии или «вторичного» новоевропейского литературного мифа о падшем ангеле. Заглавная характеристика – «дух изгнания» – этически и философски нейтральна (не только следование пушкинскому словесному образцу, но и спор с пушкинским идейно-содержательным: «дух отрицания, дух сомненья»); она акцентирует в Демоне то, что не выступало на первый план у его литературных предшественников, – бесприютность, страдательную позицию, – и вуалирует то, что считалось определяющим: мятеж, противление, ненависть. Этот первый стих – камертон поэмы: он сразу же избавляет героя от слишком конкретной привязки к прежним фабулам и представлениям, ограничиваясь самым общим намеком.⁶⁸ Далее, прописной буквой Лермонтов превратил нарицательное имя одного из многих («легион» – так отвечают на вопрос об их имени злые духи, «демоны» в Евангелии) в имя собственное, – но нареченное этим именем единственное в своем роде существо лишено четких координат и функций, «чина» и целей в мироздании.⁶⁹ У Демона, беспокойно летающего «под сводом голубым» и «над грешною землей», нет земного или адского пристанища.⁷⁰ Он не Сатана (хотя бы потому, что до падения был херувимом, не самым высшим чином в ангельском воинстве), но над ним не начальствует и архистратиг темных сил (версия «подотчетности» Демона «князю бездны» отпала вместе с прочими имевшимися в ранних редакциях поползновениями навести порядок в мифологических реалиях). Нет у него и обязательств перед подчиненными: «служебные духи» и «подвластные братия» – периферийные детали, не влияющие на концепцию образа. Демон один обеспечивает в мире

⁶⁵ Точно так же в балладе «Морская царевна» торжествующее восклицание царевича: «Али красы не видали такой?» – заставляет содрогнуться в предчувствии того рокового перехода от «незнания» к «знанию», о котором писал Аристотель, истолковывая феномен трагического.

⁶⁶ Это позволяет ссылаться на его историю как на хорошо известный, получивший широкую «мифологическую» огласку прецедент: так, Сатана в мистерии К. Случевского «Элоа» напоминает: «С тех пор, как прикоснулся я к Тамаре...»

⁶⁷ В зрелых редакциях «Демона» по сравнению с ранними библейский фон предыстории героя бледнеет: если раньше беда изгнанного Демона состояла в том, что он лишился блага богообщения, то теперь он скорбит об утраченных радостях космического братства – с венчанными светилами, с «ласковой» кометой, о выпадении из гармонии мироздания.

⁶⁸ Кстати, соответствующий библейский персонаж не изгнан, а низвержен с небес, – смена оттенка существенна.

⁶⁹ Ср. с Дантовым адом, где, по словам И. Голенищева-Кутузова, «Люцифер и его ангелы <...> вошли в систему мира, предначертанную Божеством, и должны стать озлобленными, но послушными исполнителями свыше назначенных казней для соблазненных ими людей» (см. его примечания в кн.: *Данте Алигьери. Божественная комедия*. М.: Наука, 1967. С. 557). Ср. также с Люцифером в «Каине» – он для Байрона вторая, наряду с Богом, мировая сила, гордая своим неуничтожимым бессмертием и ни на миг не выпускающая из виду главной задачи противления.

⁷⁰ Лермонтов воспользовался возможностями, заложенными в одном традиционном церковном эпитете дьявола – «князь воздуха».

наличие мятежного и разрушительного начала, один возбуждает «вечный ропот человека», но, сея соблазны, сомнения и зло, он ведет себя скорее как своевольный партизан, беспечный дилетант, нежели как регулярная и специализированная сила. О собственно демонической деятельности героя говорится глухо, словно о кратком и миновавшем этапе («... Зло наскучило ему», «И я людьми недолго правил»), как о «мрачных забавах», не требующих усилий ввиду коренного несовершенства человеческой природы⁷¹ и тем более неспособных заполнить собой вечное существование.

Этот, по Блоку, «падший ангел ясного вечера» – существо, не только помещенное вне привычной этической оценки, но, приходится думать, с иной, нежели традиционно представляемая, историей, иной судьбой; в отличие от Мильтона или Байрона, Лермонтов не переосмысливает, а переписывает предание. Как известно, эту историю «существа сильного и побежденного», изгнанного за провинность из родного звездного жилища, но не преданного злу в силу необратимого решения, Лермонтов принялся было рассказывать в «Азраиле» (1831) – драматической поэме, дочерней по отношению к самым ранним редакциям «Демона». Сюжетная версия «Азраила», произвольно-фантастическая и потому не имевшая онтологической весомости, не могла удовлетворить Лермонтова, но Азраил «остался» в Демоне, многое объясняя в сложившемся у Лермонтова мифе об отверженном духе: его промежуточность, «неокончателность» его внутреннего облика («Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!...» – таким он не только предстает Тамаре, но и рисуется во всех ранних вариантах: «Страшась лучей, бежал он тьму», «Угрюм и волен, избегая / И свет небес, и ада тьму»), субъективную несвязанность его воли последним, неотменимым выбором.⁷²

⁷¹ Ю. Манн в упоминавшейся выше работе справедливо подчеркивает, что в Демоне (в отличие от полусказочных падших духов у Жуковского и Подолинского) благодаря его единственности зло получает субстанциальное средоточие и тем самым центральный образ поэмы обретает максимальную философскую весомость, становясь в связь с «последними» вопросами о природе и источниках зла, и пр. Однако надо помнить, что ответственность за зло в поэме все же «рассредоточена», во всяком случае, если следовать логике героя, то второй (а может быть и первый!) источник зла обнаруживается в человеческом мире – каким он вышел из рук Творца или из горнила цивилизации.

⁷² Вопреки демонологическим представлениям христианской теологии, согласно которым довременный выбор, сделанный свободной волей ангелов, не может подвергаться изменчивым колебаниям во времени.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.