



Д. Е. МАКСИМОВ

Проблематика и символика поэмы Лермонтова «Мцыри»

1. ГЕРОЙ И МИР В ПОЭМЕ «МЦЫРИ»

Почти все современные исследователи, писавшие о «Мцыри», признают лермонтовскую поэму романтическим произведением, Это мнение вполне справедливо.

Почвой, сформировавшей романтическое искусство начала XIX в., явилось развитие личности, ее неудовлетворенность историческим бытием и ее стремление противопоставить враждебным силам действительности свою одинокую борющуюся волю и свою субъективность. Поэма Лермонтова по своему содержанию, пафосу, по методу, по типу героя соответствует этим тенденциям.

Правда, романтизм лермонтовской поэмы отличается от устоявшихся форм романтизма, выработанных и закрепленных в стихотворных повестях Байрона, Пушкина и их последователей и подражателей (Козлова, Подолинского), — традиция, на которую Лермонтов, создавая «Мцыри», несомненно опирался. Но существование отличительных особенностей романтизма «Мцыри» (о них будет сказано в дальнейшем) не дает права исключить произведение из романтической литературы эпохи и вывести его за пределы лермонтовского романтизма.

Одним из главных оснований, которое позволяет рассматривать творчество Лермонтова как единство и видеть в нем преобладание романтических устремлений, является могучая субъективность образов его ведущих героев, которые в своих существенных чертах отражают личность автора. Но эта особенность не превращается у Лермонтова в безраздельный

субъективно-романтический монизм. Основные герои Лермонтова, сходные между собой, не настолько сходны, чтобы сливаться в одну универсальную личность. Они отличаются друг от друга и в индивидуальном, и в типовом отношении.

В лермонтовском творчестве привлекают внимание два основных варианта протестующего героя. К одному из них относятся мятежные индивидуалисты демонического склада, нарушители общепринятой морали: Демон, Александр Радин, Евгений Арбенин. Другому варианту соответствуют герои, которые борются со злом, не переступая господствующих этических норм. К ним следует причислить трех ведущих персонажей ранних драм Лермонтова, отчасти Измаила-Бея, Арсения из «Боярина Орши», конечно купца Калашникова и Мцыри. Характерно, что Арсений, Калашников, Мцыри и даже Измаил-Бей, в противоположность демоническим персонажам, так или иначе связаны с народной почвой.

Образы этих героев возникают на всех этапах лермонтовского творчества. Но отношение Лермонтова к героям демонического склада не превращается в слепую апологию. Он выдвигает и поэтизирует положительное содержание их личности, но различает в ней также и разрушительные эгоцентрические силы. Уже в «Маскараде» в гибели Арбенина играет роль независимый от своеволия героя морально-психологический фактор. В образе Печорина и Демона показаны высокий протест и кризис индивидуалистической личности и постигшая ее катастрофа (особенно в последнем варианте «Демона»). В поэме «Сашка» личность героя, отмеченная чертами романтического индивидуализма, опущена в мир «низкой действительности», в котором она частично лишилась своего ореола. В «Сказке для детей» Лермонтов с иронией и грустью объявляет своего юношеского Демона «детским бредом», а в стихотворении, посвященном М. П. Соломирской, низводит этот образ в сферу бытового, полудружеского-полусветского поэтического общения.

Иначе подходит Лермонтов к героям, родственным Мцыри, и к самому Мцыри. Их достоинство и ценность не колеблются ни изображением внутреннего кризиса, ни иронией. Они остаются положительными героями без моральных изъянов. Ограничивая свое признание демонического протеста, поэт до конца сохраняет любовь и доверие к бунтарям, одинокий бунт которых направлен к тому, чтобы утвердить, а не нарушить их человечность. В этом смысле вполне правы Белинский, назвавший Мцыри «любимым идеалом» Лермонтова (IV, 537), и Огарев, увидевший в этом герое «самый ясный и единственный

идеал поэта» *. И конечно, глубоко знаменателен тот факт, что из двух итоговых романтических поэм Лермонтова, «Демон» и «Мцыри», завершающих обе линии развития его протестующего героя, поэма «Мцыри» фактически является последней — заключительным словом поэта-романтика, уходящего от романтизма¹.

Поэма «Демон» вынашивалась Лермонтовым всю жизнь и вобрала в себя многое из его философского и морального опыта и поэтической страсти. Лермонтов вложил в нее огромные ресурсы своего таланта, и она в глазах русских читателей с полным основанием стала центральным и едва ли не самым любимым стихотворным произведением поэта. Но все же зрелый Лермонтов шел уже не к «Демону», а через «Демона» и от «Демона».

Во главе поэмы о Мцыри стоит образ ее единственного героя, отражающий, как писал об этом Белинский, «тень» собственной личности автора (IV, 537), — один из признаков лермонтовского романтизма.

Положительное содержание человеческого «я» ассоциировалось в творческом сознании Лермонтова, как и у Байрона, с идеей «естественного человека». Этот идейный комплекс, не сводясь к руссоизму в прямом значении, был связан с переработанными и отрезвленными XIX столетием концепциями руссоистского типа, которые вошли в самую основу романтизма. В романтической литературе эта просветительская идея окрасилась трагическим сознанием, но по существу не утратила нормативного значения. <...>

Мцыри — «естественный человек» в большей степени, чем другие, близкие ему, персонажи Лермонтова. Мцыри — высокий мятежный герой, стремящийся уйти из своего заточения на родину, в мир цельного бытия, свободы, борьбы и любви. Было бы неверным искать в воспоминании Мцыри о родине аналогии с популярным у романтиков платоновским анамнезисом (память о запредельном, «дожизненном»): оно не содержит в себе мистического элемента. Воспоминания Мцыри о родине и духовная связь его с нею являются источником естественных человеческих чувств и представлений, которые составляют самую основу личности героя. Не случайно в строфе 4 сказано, что он «душой дитя», — видимо, не только по поводу его юного

* Огарев Н. П. Предисловие <к сб. «Русская потаенная литература XIX столетия»> // Огарев Н. П. Стихотворения и поэмы. Л., 1937. Т. 1. С. 330.

возраста, но и с намеком на детскую чистоту его сознания, отразившего «духовное детство» его народа. Родина для Мцыри — сфера дружелюбия, приязни, душевной легкости, сердечности, населенная «милыми ближними и родными», «мирный дом», где над колыбелью ребенка поют песни его молодые сестры. И вместе с тем в поэме говорится о «могучем духе» отцов Мцыри, о их «гордом и непреклонном взоре», о «битвах чудных», которые они вели, и о «воле дикой» — поэтической основе их существования.

Мцыри, как и герой стихотворения Лермонтова об Александре Одоевском, написанного в том же 1839 г., сохранил «веру гордую в людей и жизнь иную». Его действительность, целенаправленность и самый характер его путеводной цели составляют нормативную сторону его образа, делают его образцом для тех, кто не имел цели и не пытался ее искать. Основные качества его личности демонстративно противостоят расслабленному реакцией, *беспутному*, бездеятельному, «позорно-малодушному» поколению «без убеждений и гордости», которое «в начале поприща» «вянет без борьбы», о котором Лермонтов говорит в «Думе» и «Фаталисте». <...>

Но все, о чем сказано выше, — лишь «исходные данные» личности Мцыри, ее «изначальный фонд». Лермонтов наделяет своего героя вполне определенной судьбой, помещает в определенную обстановку и таким путем уточняет и индивидуализирует его образ. Мцыри — не только «естественный человек», сохранивший в себе духовные сокровища своей родины. Помимо того, он — пострадавший от «цивилизации», заточенный ею в монастырь, и этот факт не безразличен для его характеристики.

Мцыри сравнивает монастырь, в котором он жил, с пленом, с рабством и, особенно часто, с тюрьмой, упоминает о «глухих стенах» и «решетчатом окне». Он признается, что тюрьма оставила на нем «свою печать», называет себя цветком, воспитанным в тюрьме. Такие признания Мцыри вносят существенные поправки в те односторонние формулы, которыми определял героя поэмы Белинский («могучий дух», «исполинская натура», «мощь», «несокрушимая сила»), а за ним и некоторые советские критики («титанический образ». — Л. П. Семенов)*. На самом деле в личности Мцыри очень живо и убедительно сочетаются черты силы и слабости. В этом «двуначалии» и заключается основной принцип индивидуализации его образа,

* Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1939. С. 142.

значительно более продвинутой, чем индивидуализация связанного с ним байроновского Гяура или таких пушкинских героев, как Алеко и Кавказский пленник. Препятствующий индивидуализации прежний способ обобщенно-рационалистического построения характера, который давал себя знать и в романтических произведениях, выступая в них под прикрытием подчеркнуто эмоциональной характеристики, здесь, в «Мцыри», уже потерял свою силу. Даже в том, что Лермонтов переименовал свою поэму, заменив в рукописи ее прежнее название «Бэри» (монах) более специфическим «Мцыри» — «неслужащий монах», нечто вроде «послушника» (Лермонтов), чувствуется стремление поэта уточнить, индивидуализировать изображение героя*.

Большая конкретность и определенность образа Мцыри по сравнению с персонажами романтических поэм Байрона и Пушкина достигается за счет его большей диалектичности и психологической разработанности. Огненная страстность, жизненность, свободолюбие, непреклонная воля Мцыри — проявления «могучего духа» «его отцов» — неотделимы в нем от его физической хилости и болезненности, наследства монастырского режима. В нем «юность вольная сильна», и вместе с тем он «слаб и гибок, как тростник». Его угрюмая и дерзкая смелость прихотливо и капризно, «оксюморно» сталкивается в нем с пугливостью («пуглив и дик», «боязливый взгляд» — говорится о нем в поэме). Он способен яростно биться, визжа, как барс, но легко утомляется и отчаивается до иступления. Он скован и ограничен и монастырем, и своей немощью, развившейся в результате пребывания в монастыре. И в трагических скитаниях Мцыри нужно различать борьбу не только с внешними препятствиями, но еще больше с этой немощью, которая по отношению к его духу выступает как внешняя и чуждая сила. Все это делает Мцыри страдающим героем. Он мучается от одиночества, от тяжести своей изнурительной и фанатической страсти-мечты, от неутоленной потребности в любви, а также от жажды и от голода, о которых в поэзии байронического типа было принято говорить лишь с ироническим уклоном. Конеч-

* Это стремление обнаруживается еще более определенно, если принять во внимание закрепленное в грузинском языке второе значение слова *мцыри* — «пришелец», «чужеземец» — прибывший добровольно или переселенный из чужих краев одинокий человек» (*Шадури В. К* вопросу о заглавии поэмы «Мцыри» // *Вечерний Тбилиси*. 27 октября 1959 г.).

но, конкретность образа Мцыри усиливается также возрастной характеристикой, очень весомой в поэме («я молод, молод» и др.).

В изображении Мцыри ощутимы оттеночные, иррациональные моменты. Личность Мцыри не исчерпывается волей, гордостью, страстью. В ней есть что-то еще: горячее, нежное, трепетное, почти женственное. Не случайно, выражая одну из стихий лермонтовской поэзии, Мцыри употребляет очень заметные и многоговорящие уменьшительные: *облачко*, *запели птички*, *ветерок*, *речка*, *сребристый голосок*, — слова, которые у Лермонтова иногда носят диссонирующий сентиментальный оттенок (*глазки*, *щечки*, *мужичков*), а здесь, вполне оправданные образом героя, органически соединяются с другими равнозначными лирическими элементами (см., например, невозможное у Пушкина: «Так было сладко, люблю мне» — стих 654). <...>

Разумеется, степень психологической разработанности и объективации образа Мцыри не следует преувеличивать. Мцыри остается романтическим героем и в этом смысле прежде всего выражением обобщающего авторского сознания, как персонажи Байрона и других романтиков. Не случайно, как это не раз отмечалось критикой, язык Мцыри и самая форма его мышления не заключают в себе ничего специфического для него лично и целиком соответствуют обычной в романтических поэмах лирически-приподнятой речи и поэтической логике самого автора. И все же в личности Мцыри уже проступают черты, выходящие за пределы авторской субъективности, имеющие объективный характер.

Какова мера этой объективности? Можно ли говорить, что герой лермонтовской поэмы обусловлен средой?

Мцыри, в противоположность байроновским персонажам, лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности. Сила его личности не подчеркивается ни его властью над людьми, которой отличались герои «восточных поэм» Байрона, ни фантастикой, как в «Демоне»: поэма о Мцыри лишена фантастики. У ее героя «имя темное» (строфа 24) и судьба для данного времени и данного места ничуть не выдающаяся. *В сущности*, он простой человек, выросший среди простых людей в горном патриархальном ауле, жертва кавказской войны. Но эти социальные стороны его личности и его судьбы — выявление их обязательно для реалистического произведения — в поэме Лермонтова мало представлены. Мцыри изображен в поэме не «простым человеком» с вытекающей из

этого понятия социальной определенностью, а «естественным человеком», лишенным такой определенности. Да и с конкретными историческими событиями образ Мцыри соотнесен слабо: история («русский генерал», намек на войну) мелькает лишь в первых двух строфах поэмы как исходная мотивировка, как математическая точка сюжета, не отразившись непосредственно, «субстанционально» ни в сознании героя, ни в последующем развитии действия. Правда, пролог с историей (строфа 1), открывающий «Мцыри», важнее для сюжетной линии лермонтовской поэмы, чем его «прототипы» — полулирические-полуописательские эпилоги «Кавказского пленника» Пушкина и «Эды» — для сюжетов этих произведений. Но зато в самом рассказе о героях поэм Пушкина и Баратынского историческая действительность заявляет о себе прямее и обнаженнее, чем в исповеди Мцыри.

Более четко показана Лермонтовым национальная характеристика Мцыри, иначе говоря — зависимость его от национальной кавказской почвы. Как бы ни отличался Мцыри по своей речи и мысли от эмпирически-реальных горцев, в его личности, в его физической природе, в его повадках явно намечаются национальные признаки. Это становится особенно очевидным, если сравнить его с такими персонажами Лермонтова, как юноша Селим из «Аула Бастунджи» и Бэла, Азамат, Казбич из «Героя нашего времени». Лермонтовское, общечеловеческое содержание образа Мцыри как бы уточняется в поэме принадлежностью героя к кавказским народам с их бурным и порывистым темпераментом, с их гордостью, смелостью, вольнолюбием, «исконной» приверженностью к своему отечеству и чувством собственного достоинства.

Национальная обусловленность Мцыри как *главного* героя произведения является важной особенностью лермонтовского метода, дающей основание связывать поэму с поздними стадиями развития романтизма, в котором национальное своеобразие понималось не только со стороны колорита, но и в более глубоком смысле (ср. ранние повести Гоголя). И все же обусловленность героя произведения Лермонтова очень далека от ее характерных реалистических форм. В реалистическом искусстве герои в каких-то важных своих проявлениях выводятся из конкретной социально-исторической среды и конкретных социальных обстоятельств своего времени — в узком и широком смысле. В поэме Лермонтова среда и обстоятельства — родина, монастырь, пленение — обладают лишь незначительной долей национально-исторической конкретности, а их подлинный ис-

торизм, как будет ясно из дальнейшего, заключается не в их наличном конкретном содержании, а в том, что в этом содержании подразумевается. Такая форма обусловленности была распространена в романтических произведениях, герои которых изменяли своей «доброй» природе под воздействием абстракции «злого» мира. Вывод остается в силе. Какими бы специфическими свойствами ни отличался романтический метод «Мцыри», его романтическая природа не должна вызывать сомнений.

В основе литературного произведения лежит не только образ героя, но и образ мира, в котором этот герой находится.

Сферы действительности, окружающей героя, наделены в поэме Лермонтова художественным бытием различного характера и различной интенсивности.

Топографические и исторические сведения и предыстория Мцыри (преимущественно в первой и во второй строфах) даны очень скупо, пунктирно и кое в чем намеренно неопределенно («такой-то царь, в такой-то год...»). Очевидно, повысить весомость и точность этих мест Лермонтов не мог, не вступив в конфликт с дальнейшим текстом поэмы, в которой локальные подробности, уточнения обстановки помешали бы воспринять ее обобщенный, расширенный смысл.

Историческим фактам, как уже говорилось, была отведена такая же подчиненная роль: история облекалась Лермонтовым, особенно в первой строфе, дымкой воспоминаний, превращалась в легенду, в поэзию уходящего времени. И тем не менее Лермонтов достигает некоторой соотнесенности сюжета с исторической действительностью, ощущения тонкой, еле заметной связи поэмы с историей в ее наглядных проявлениях.

Чрезвычайная художественная сдержанность сказывается у поэта и в описании монастыря, где жил Мцыри. Дом боярина Орши и монастырь, в котором судили Арсения, были описаны Лермонтовым значительно подробнее. Поэма дает лишь самое общее, почти бесплотное, скорее эмоциональное, чем зрительное, представление о монастыре с его сумрачными стенами, с душными кельями и принимающим исповедь Мцыри старым чернецом, которого, впрочем, не слышно и почти не видно. Некоторые подробности о монастыре Лермонтов оставил в черновике и не перенес в беловой текст. Эта скупость в использовании монастырских образов вполне объяснима. Пафос поэмы — в поэтизации жизни, в том, чтобы показать ее полногласие, цветение, ее краски и возможности, открывшиеся

Мцыри в дни блужданий, а не в демонстрации монастырской тюрьмы*.

По-иному подходит Лермонтов к изображению природы. Природа заполняет почти все произведение и является в нем не фоном, а активной силой. Образы всех царств природы введены в сюжет как действующие лица. В одногеройной поэме Лермонтова природа служит, в сущности, единственным партнером Мцыри — то другом, то врагом, — вбирает в себя богатства человеческого мира и как бы стремится заменить этот мир. Она наделена огромной силой внутренней жизни, празднично приподнята, углублена и расширена авторской мыслью. <...>

Писатели руссоистского толка искали в природе, помимо всех ее явных качеств, идеальной гармонии. Она представлялась им вместилищем неизменных этических ценностей, субстратом «естественного добра», противостоящего «испорченности» цивилизованного мира. Эти взгляды оставили в мировоззрении Лермонтова глубокий след, хотя и не сохранили в нем своей первоначальной формы. В этом отношении поэт был несомненно причастен к той романтической ревизии руссоизма, которая началась едва ли не с Шатобриана. В лермонтовском созерцании природы уже не было явных метафизических примесей. Лермонтов уже не рассматривал природу с точки зрения прямолинейной антиномии добра и зла. Природа мыслилась им в более сложном сочетании аспектов свободы, красоты, жизненности, силы. *Есть основание думать, что природа в лермонтовской концепции — «преддверие к идеалу», а не его последняя инстанция, не его воплощение*, поскольку поэт, как можно предполагать, связывал со своим представлением об идеале не только мысль о свободе, но и мечту о человеческой любви и братстве («Отрывок»; ср. образ родины в «Мцыри»).

Такое понимание природы и нашло свое объективное выражение в поэме Лермонтова. Нейтральные к добру и злу силы природы в зависимости от обстоятельств обнаруживают себя по отношению к герою и как «добрые», и как «злые», но и в том и

* Такой подход Лермонтова к реализации монастырской темы не противоречит, однако, стремлению поэта провести эту тему — в форме ослабленного, пунктирного лейтмотива — через весь текст поэмы. Этот лейтмотив звучит в постоянных обращениях Мцыри к его слушателю. Не углубляя образа монаха, они удерживают этот образ в сознании читателя («слаб и сед», «от желаний... отвык», «бессильная старость») и тем самым контрастно оттеняют переживания героя.

в другом случае они естественны, свободны и тем самым «положительны». Блеск и сияние дня сменяются угрозами ночи. Однако и сам день, и сама ночь в восприятии Мцыри не равны себе по своему эмоциональному содержанию, способны к «диалектическим» превращениям. Дневная природа для Мцыри — не только цветущий «божий сад», но и зной, безжалостно палящий «усталую главу». Ночь — не только сбивающий с пути лесной мрак и зверь, помышляющий о крови, но и «ночная свежесть», утоляющая «измученную грудь». Да и барс, грозящий Мцыри смертью, не выдается в поэме за чистое воплощение зла и получает характеристику в духе все той же лермонтовской диалектики: «...взор *кровавый* устремлял, мотая *ласково* хвостом». <...>

Природа в поэме Лермонтова полна одушевления, огромной и таинственной жизни. Мцыри окружен голосами, шепотами и мыслями природы, и он умеет понимать их («мне было свыше то дано» — стих 159).

«Темные скалы» в поэме думают, поток шумит, как сотня «сердитых... голосов», вечно споря с «упрямой грудью камней», в кустах шепчутся другие «волшебные, странные голоса» —

Как будто речь свою вели
О тайнах неба и земли...

(Строфа 11)

«Ночи темнота» глядится «миллионом черных глаз», «туманный лес» говорит, ручей лепечет, как ребенок, в прозрачной чистоте неба мыслится полет ангела, а на скалистом спуске — шаги злого духа. Эти образы по своим формальным признакам чаще всего являются обычными олицетворениями и в то же время отличаются особым, неповторимым, лермонтовским оттенком таинственности, свежести, создающим ощущение безграничности жизни. Это ощущение поддерживается эпитетами «тайный» и «таинственный», повторяющимися в поэме много раз («тайный ночлег», «тайный голос», «тайны неба», «тайны любви», «таинственная мгла»). И ощущение это идет от всего текста поэмы и мотивировано жизневосприятием главного героя, который в каждом явлении радостно открывавшегося ему ослепительного мира — в скалах, в тучке, в мимоидущей девушке, в ее глазах — видел откровение и обещание новых откровений.

Богатство природы было продемонстрировано Лермонтовым и многообразием ее сфер, изображенных в поэме (горы, пропасть, лесная гуща, речка, гроза, туча), и сменами суточного

времени, очень важными для колорита лермонтовских пейзажей и всего смысла произведения. В текст «Мцыри» вводятся — с точной характеристикой их признаков, и особенно их лирической атмосферы, — образы ночной, утренней, дневной и вечерней природы (вечер — в воспоминаниях о родине). Но дневные и утренние краски, чудеса света и солнца преобладают в поэме над стихиями ночи и мрака. Природа в «Мцыри» сильнее освещена, чем природа в «Демоне», совпадающая с сумрачным образом главного героя («Он был похож на вечер ясный» и т. д.). Юность Мцыри, ясная простота его мечты о родине и его любовь к жизни требовали яркого светового сопровождения и получили его.

Природа у Жуковского, с ее истонченной материей, овеянная нездешними видениями, божественно-невыразимая, также контрастирует с природой в лермонтовской поэме — одухотворенной и вместе с тем вполне материальной. Дымка таинственности окружает у Лермонтова не ночную, мистическую, а скорее дневную природу, оттеняя в этой природе ее незримую глубину. Это были тайны утра и дня, «здешние» тайны — поэтическое указание на беспредельное богатство жизни. «Небесные романтики» грустили и томились по запредельному, звали своих читателей в бездонные, безобразные, серафические миры, «dahin, dahin» — туда, туда. Романтическое томление в «Мцыри», могучая, ненасытная жажда, переполняющая поэму, направлены в страну жизни, «сюда», к земному многоцветному бытию, разлитому во вселенной, окружающему человека и все-таки трагически отделенному от него.

Младенческой удивленностью перед свежестью мира пронизана вся поэма — не только то, что относится в ней к природе. Грандиозное и малое, даже самое простое и элементарное в восприятии героя и автора становится праздничным, поразительным и легендарным. Это удивление, и трепетная жажда жизни, и затаенная горячая грусть, вызванная чувством невозможности обладать разлитой кругом красотой, составляют одну из главных внутренних интонаций поэмы, ее скрытую музыку. <...>

2. СИМВОЛИКА В ЛИТЕРАТУРЕ 20—30-х ГОДОВ И В ПОЭМЕ «МЦЫРИ»

Признание того очевидного факта, что образная ткань «Мцыри» поэтически конкретна, что она непосредственно отражает — в деталях и в целом — реальную, лирически пережи-

тую действительность, исключает возможность не только видеть в поэме преобладание декоративности, но и считать ее произведением условным, рассудочно-аллегорическим. И тем не менее при чтении поэмы Лермонтова явно ощущается присутствие в ней смысла, расширяющего и дополняющего ее прямое, «наличное» содержание. Речь идет не об одной лишь «естественной» символической, которая присуща каждому художественному произведению, но отчасти и о символической более специфической, воспринимаемой как особое явление эстетической формы. <...>

В русской поэзии, предшествующей Лермонтову и современной ему, как уже говорилось, существовали разные виды иносказательного стиля. В сборнике Федора Глинки «Опыты аллегорий или иносказательных описаний в стихах и прозе» (1826) отразилось архаическое отношение к аллегориям как к рационалистическому олицетворению отвлеченных понятий: совести, надежды, истины и т. д. Система политических намеков (аллюзий), ставшая одной из отличительных особенностей творчества декабристов, также в конечном счете восходила к литературе XVIII в. *

Известное значение, хотя бы для формирования художественного метода «Демона», имела в России традиция романтических мистерий и поэм-мистерий, представленных на Западе в творчестве Байрона, Шелли, Т. Мура, А. Виньи и связанных в той или другой мере с Мильтоном и Гете. Эта линия наиболее сознательно была реализована у нас в «Ижорском» Кюхельбекера **, сопровождаемом авторским предисловием, в котором содержался призыв «воскресить... мистерии». Сюда относятся и такие условно-фантастические, символические или полусимволические произведения, как переводная поэма Жуковского «Пери и ангел» (1821) и поэмы Подолинского: «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837). Особым вариантом этого жанра можно признать также «мистерии» А. В. Тимофеева *** — вещи художественно слабые, но показательные по методу ****.

* Так, в «Словаре древней и новой поэзии» Николая Остолопова (Ч. 1. СПб., 1821) слово «аллюзия» поясняется главным образом примерами из поэзии XVIII столетия.

** Первые две части «Ижорского» вышли в 1835 г.

*** Тимофеев А. В. Жизнь и смерть // Библиотека для чтения. 1834. Т. V; Т-м-ф-а. Поэт, фантазия в III сценах. СПб., 1834.

**** Иной характер носит поэма Вл. Соколовского «Мироздание» (М., 1832). Однако и в этой поэме, как бы ни отличалась она по своему

В творчестве Пушкина 20—30-х годов произведений, построенных как открытые аллегории или таящих в себе четкий иносказательный смысл, сравнительно немного, хотя они и очень весомы. К ним относятся стихотворения «Кто, волны, вас остановил...», «Телега жизни», «Аквилон», «В степи мирской...», «Арион», «Анчар», «Туча» и др. Однако наряду с ними у Пушкина есть произведения, которые отнюдь не являются аллегорическими, но содержание которых демонстративно не укладывается в их сюжеты. Эти произведения — маленькие трагедии, «Русалка», «Медный всадник», «Пиковая дама», «Золотой петушок», — помимо своей конкретной темы, заключают в себе огромные богатства колеблющихся потенциальных смыслов и возможности различных подразумеваний. Символика «Медного всадника» и «Золотого петушка» по типу и форме находится в соседстве с политической «ледяной» символикой романа Лажечникова «Ледяной дом» (1835). Стихотворения Пушкина «К Овидию» и «Андре Шенье» насквозь аллюзионны. Несмотря на все свои идейные и тематические отличия, много общего с пушкинской суггестивностью имеет поэтическое творчество Жуковского. И едва ли не высшего развития у Жуковского эта линия достигает в переработанной поэтом повести Ламот Фуке «Ундина» (1831—1836), содержащей в себе под видом наивной сказки мифологему о первозданных космических стихиях, стремящихся к одушевлению.

Почти все указанные выше тенденции в разработке поэтического иносказания и в мифотворчестве эпохи романтизма были продолжены Лермонтовым. В ранних редакциях «Демона», в «Азраиле» и «Ангеле смерти» Лермонтов разрабатывал жанр поэмы-мистерии. Весь смысл «Последнего сына вольности» заключается в скрытых политических подраствумеваниях. Вслед за Пушкиным Лермонтов использовал форму аллегорических стихотворений («Два великана», «Три пальмы», «На севере диком...», «Утес», «Листок»), бóльшая часть которых отличается от архаических аллегорий главным образом своим психологизмом и лирическим субъективизмом.

Но еще характернее для Лермонтова лирика, которая, не будучи аллегорической, выдвигает обязательный и первостепенный по своему значению, широкий смысловой подтекст. Сюда относится «тюремный цикл» — стихотворения «Желанье», «Узник», «Сосед», «Соседка», «Пленный рыцарь», осно-

литературному происхождению от названных выше произведений, нельзя не увидеть признаков романтической мистерии.

ванные приблизительно на той же символике — пленник, тюрьма, побег, — что и поэма «Мцыри». Сюда относятся также многие «пейзажные» стихотворения и «маленькие баллады» с эмбриональным сюжетом («Русалка», «Парус», «Ангел», «Тучи», «Горные вершины...», «Кинжал», «Дары Терека», «Тамара», «Любовь мертвеца»), требующие для своего полного восприятия лирической проекции в мир общеромантических идей о земном и небесном, о вечном покое и вечном движении, о трагической страсти и т. д. Особенно важны для понимания «Мцыри» символические пейзажи Лермонтова. Образы природы, введенные в эти пейзажи, — голубая река в «Русалке», и бурный Терек в «Дарах Терека», и полуночное небо в «Ангеле», и странники-тучи в «Тучах», — есть в такой же мере отражение объективной природы, как и знаки определенных душевных состояний и связанных с ними идей. <...>

Поэма «Мцыри», в которой рассказывается о переживаниях одинокого кавказского юноши, не является *прямым* отражением действительности 30-х годов. Тем не менее явленная в «Мцыри» действительность Кавказа, отнюдь не условная, подлинная, просвечивает скрывающейся за ней мыслью о действительности в широком значении, о жизни в целом. Это просвечивание текста поэмы, неизбежное появление за ним второго, более объемного, содержания и заставляет говорить о ней как о произведении с *потенцией* к двухплановому построению.

Такое толкование поэмы следует вести с ее *героя*. Живой и конкретный образ монастырского послушника, помимо своих ярких локальных черт, близок самому Лермонтову и передовым людям его эпохи — страдающим, непокорным, рвущимся к свободе. <...>

Принимая в себя образ лермонтовского героя, читатели в какой-то отдаленной перспективе видят стоящих за ним русских людей 30-х годов. Но и таким расширением смысла затаенное содержание образа Мцыри не исчерпывается. Монастырский послушник, о котором рассказал Лермонтов, — не только молодой горец, томящийся в неволе, и не только русский человек того времени, но и всякий человек, обреченный на одиночество среди чужих, лишенный подлинной свободы и страстно о ней мечтающий.

Образы *родины* Мцыри и *монастыря* просвечивают в поэме и наполняются вторым смыслом не менее явно, чем образ героя, — и, конечно, более ощутимо и определенно, чем образ природы.

О *родине* Мцыри, стране, населенной героическим, благородным, свободным и сплоченным воедино народом, где «люди вольны, как орлы», уже было сказано. Этот образ не становится в поэме метафорическим. Лермонтов раскрывает его без детализации, но вполне конкретно, с привлечением необходимых этнографических реалий, подчиненных общей идее и эмоциональной характеристике. И все же образ родины, оставаясь самим собой, кроме того, не может не осмысляться в лермонтовской поэме как подобие некоего идеального состояния вообще. Здесь нельзя не вспомнить, что в известной записи Лермонтова, ведущей к «Мцыри», мысли героя, «молодого монаха», сам поэт называет «идеалами»*.

У писателей типа Юнга-Штиллинга** и в романтической литературе (в частности, у Жуковского, у Ф. Глинки, у позднего Кюхельбекера) слова «родина», «отчизна», «отчий дом» иногда употреблялись в переносном смысле, в духе Платона и христианской мифологии, — для обозначения блаженного, умопостигаемого мира***. В стихотворениях «Ангел», «Когда б в покорности незнания...», «Настанет день — и миром осужденный» Лермонтов подхватывает эту тему. Не превращаясь в лейтмотив, она отсвечивает и в образах лермонтовской природы. «Студеный ключ» из стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» лепечет о своей *родине*, «про мирный край, откуда мчится он», и этот лепет назван «*таинственной сагой*».

Реальное, земное и даже «гражданское» содержание, которое вложил поэт в мечты Мцыри о его ауле и его близких, исключает мистическое толкование произведения. Не случайно (в черновом тексте) Мцыри называет свое утраченное отечество

* Контекст: «(Написать записки молодого монаха 17-ти лет. — С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится. — Идеалы...)» (VI, 375). Запись относится к 1831 г.

** См. беллетризованный трактат Штиллинга «Das Heimweh» (1794); в русском переводе: Штилинг Г. Тоска по отчизне. Ч. 1—5. М., 1817, 1818.

*** Эту символику готов был принять и молодой Белинский в период своих идеалистических увлечений: «...не напрасно мерцают для нас звезды таинственным блеском, — писал он, — и томят душу нашу тоскою, как воспоминание о милой родине, с которою мы давно разлучены и к которой рвется душа наша <...> Вечность не мечта, не мечта и жизнь, которая служит к ней ступенью» (1835; II, 235). Ср. также поэтические медитации Новалиса о «золотом веке» в «Учениках в Саисе» и в «Генрихе Офтердингене».

«земным эдемом». Но само «право» на смысловые перемещения в слове «родина», на то, чтобы пользоваться этим словом для обозначения некоего общего «идеала», романтическая литература установила, и для Лермонтова это было, по-видимому, не безразлично. <...>

Тема *монастыря*, как уже говорилось, также выходит в произведении Лермонтова за пределы своего прямого содержания. К этому ведет очень слабая конкретизация в описании монастыря и наличие синонимов, с помощью которых обозначает и переосмысливает его Мцыри: «тюрьма» (строфа 20), «плен» (строфа 3), с подтверждающими эти синонимы сравнениями — «цветок темничный» и «в тюрьме воспитанный цветок» (строфа 21). В строфе 8 слово «тюрьма» употреблено еще более отвлеченно, почти как философская формула: «Узнать, для воли иль тюрьмы на этот свет родимся мы»; также — и в строфе 25: «И он (пламень души. — Д. М.) прожог свою тюрьму». Конечно, и без того облегченный, едва очерченный образ монастыря под влиянием этой синонимии неизбежно обрастает дополнительным иносказательным смыслом. <...>

Поэма Лермонтова, несмотря на все излучаемые ею дополнительные смыслы, как уже было сказано, не является ни аллегорией, ни мистерией. Психологическое, материальное, предметное содержание поэмы, то, что соответствовало в ней *непосредственному* отражению реального мира, наделено прочным и независимым художественным бытием и не могло и не может рассматриваться только как средство, как знак чего-то иного. По типу своей символики «Мцыри» нельзя приравнивать ни к стихотворению «Два великана» с его условными образами-заместителями, ни «к мистериям» Тимофеева с характерными для них олицетворениями. В поэме Лермонтова присутствует лишь *потенциальная* символика, основанная на соответствиях, аналогиях между его наличным содержанием и идеями эпохи.

Образы героя, его родины, монастыря, побег, дальнейшие события и впечатления Мцыри были тем, за что они выдавались в поэме, и еще чем-то, обладающим бóльшим смысловым объемом. Эти образы отвечают критериям типического, поскольку они имеют существенное значение и сочетают индивидуальное, единичное с общим (конечно, типичность в поэме далеко не реалистическая). И все же понятие типического, вполне приложимое к образам «Мцыри», недостаточно для их характеристики. <...> Типическое в «Мцыри» тяготеет к символике. <...>

3. СЮЖЕТНАЯ СИМВОЛИКА «МЦЫРИ» И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

На предшествующих страницах были названы те очевидные аналогии, к которым неизбежно ведут основные образы поэмы: героя, родины, монастыря-тюрьмы (сюда относится и образ природы). Эти образы очерчены еще в экспозиции: они предваряют и объясняют действие произведения, его сюжет. Но и сюжет «Мцыри», повествование о трехдневных (по сути двухдневных) блужданиях юноши, при всей его «эмпиричности», обогащается по мере своего развития дополнительными смыслами — сверхсмыслами. Если не принять во внимание подспудной логики произведения, — эпизоды и картины, составляющие поэму о Мцыри, перестанут восприниматься как необходимые, *внутренне* мотивированные, покажутся читателю, пожелавшему задуматься над ними, случайными, имеющими прежде всего лишь описательное значение. На самом же деле весь образный и сюжетный материал поэмы пронизан мыслью не менее, чем, например, такое редкое по своей интеллектуальной насыщенности стихотворение Лермонтова, как «1831-го июня 11 дня». Разница между ними лишь та, что интеллектуальность этого стихотворения предстает в форме прямой поэтической логики, тогда как в «Мцыри» она проявляется преимущественно в объективных образах. В этом смысле по типу своей художественной структуры «Мцыри» близок к ряду лирических произведений Лермонтова позднего периода («Сосед», «Морская царевна», отчасти даже «Три пальмы») — «объективным» и «сюжетным» — и менее связан с ранней лирикой поэта, построенной в значительной мере на основе прямых самохарактеристик и обобщений.

Смысл всего того, что видит Мцыри во время своих блужданий, вытекает из ситуации и из признаний героя. «От душных келий и молитв», из мира неволи и порабощения Мцыри пытается убежать на родину, в край, который представляется ему воплощением его жизненных идеалов. Мцыри не удалось достигнуть своего идеального отечества и даже найти к нему дорогу. Но дни, проведенные юношей вне монастырских стен, на воле, в поисках этой дороги, даются как средоточие всех возможностей жизни — ее радостей, опасностей, борьбы.

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил — и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней

Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей.

Этот «трехдневный» яркий и свежий сон о жизни, видение огромного мира, ослепительно прекрасного в своем добре и зле, составляет художественную основу поэмы. В рассказе о странствованиях Мцыри разворачивается лирически обобщенная картина жизни, ее стихий и ликов, обращенных к человеку, современнику Лермонтова*.

Но Мцыри, попав на волю, не просто «живет» и странствует. Хотя он и теряет представление, где он находится и куда он бежит (строфа 9), он все же ищет пути. Тема *поисков пути* не получает в произведении широкого развития, но она присутствует в нем. Мцыри признается, что его «трудный путь» ночью не озаряла ни одна звезда, что он в следующую ночь «пустился дорогою прямой», но «с пути сбиваться стал», что он, стремясь разглядеть дорогу, «стал влезать на дерева», что даже конь способен его превзойти, найдя «прямой и краткий путь» на родину, и что бог (об этом сказано в черновой редакции) не показал ему, юноше, блуждающему «во тьме ночной», «желанного пути». <...>

Мцыри, у которого цель была ясно намечена, как уже говорилось, не только соответствовал личности самого Лермонтова и его современников, но, согласно подразумеваемой концепции поэмы, стоял в этом смысле выше их, мог служить им в какой-то мере образцом. Внутреннее значение образа Мцыри для Лермонтова не вызывает сомнений. Критическая, острая, неугомонная мысль поэта не обходила вопроса о его собственном месте и судьбе в современности и о возможных вариантах его отношений с эпохой. Лермонтов томился по цели, раздумывая о своем пути, и тема пути и выбора его — далеко не всегда названная и сформулированная поэтом — звучала не только в «Мцыри», но и в других его произведениях². <...>

Блуждания Мцыри продолжаютс я двое суток, а третьи сутки он проводит в беспамятстве. Впечатления первых суток окрашены преимущественно в светлые тона, вторые сутки гораздо тяжелее для Мцыри — атмосфера поэмы сгущается и мрачнеет. Эти изменения легко могут быть мотивированы физиологически (Мцыри постепенно растрчивает свои силы) и

* Эта мысль совпадает с некоторыми положениями в статье: Гурев Д. Поэма о великой любви к родине // М. Ю. Лермонтов. Мцыри. Пятигорск, 1948. С. 24.

психологически (он все больше и больше теряет надежду). Но за этой ближайшей обусловленностью стоит другая, отодвинутая, уводящая читателя за текст произведения и существующая в сознании Лермонтова как общий закон, согласно которому всякий восставший современник поэта неизбежно приближается к тупику, к катастрофе или к разочарованию.

Оказавшись на воле, наедине с природой, Мцыри последовательно приобщается к трем сменам ее каждодневного бытия: ночной, утренней, полуденной (строфы 9—11). В изумительных стихах, относящихся к этому месту, утверждается единство природы и воспринимающего ее сознания героя. Крен в сторону романтической условности, который обнаруживался в строфе 8 («...столпясь при алтаре, вы ниц лежали на земле»; «рукою молнию ловил»), сменяется здесь реальным, точным и в то же время лирически-проникновенным изображением природы и душевного состояния Мцыри:

Внизу глубоко подо мной
 Поток, усиленный грозой,
 Шумел, и шум его глухой
 Сердитых сотне голосов
 Подобился. Хотя без слов,
 Мне внятен был тот разговор,
 Немолчный ропот, вечный спор
 С упрямой грудю камней.
 То вдруг стихал он, то сильней
 Он раздавался в тишине...

(Строфа 10)

Естественно, что дополнительные смыслы, возникающие здесь под давлением общей концепции поэмы, менее отчетливы и рационализированы, чем в других ее частях. Значение этих строф, если смотреть на них с высоты общих идей произведения, — в демонстрации разнообразия, богатства и щедрости жизненной стихии, в которой страшное (шакал, змея, грозящая бездна) и прекрасное (высокие травы, сырые листья, рассветный ветерок) неотделимы друг от друга. Стихи о «божьем саде» растений, о кустах с волшебными голосами и о чистоте неба являются в поэме вершиной жизнеутверждающего начала. Это единство с землей выступает как бы поэтическим образом того недостижимого для беспокойного духа и вместе с тем вожделенного умиротворения, о котором в полуриторической форме и с присоединением религиозного мотива было сказано Лермонтовым в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...».

Следующее звено поэмы — встреча Мцыри с грузинской девушкой у горного потока. Образ девушки как бы рождается из полуденного зноя. Жизненные силы природы достигают здесь своего максимального напряжения и обнаруживаются уже в новом качестве. Впечатление легкой и светлой плоти, сопровождающее образ девушки, создается особыми, вполне лермонтовскими средствами. Видение девушки первоначально возникает перед героем и читателем, как и образ соседа из «тюремного» стихотворения Лермонтова, облекаясь в звуковую форму. Говорится о ее голосе, о шуме шагов, опять о голосе и высоком смысле его звуков, о «простой песне», которую она пела, и о том, что воспоминание о ее пении не покидает души героя-рассказчика. И уже после этого звукового, «воздушного» приступа девушка постепенно материализуется: сначала пластически (как шла), потом живописно (наряд, загар), и не только живописно (наряд *беден*), наконец — в своей душевной женской сущности:

И мрак очей был так глубок,
Так полон тайнами любви...

(Строфа 13)

В результате образ девушки приобретает поразительную законченность и полноту.

Ни риторики, ни традиционного перечисления признаков женской красоты, к которому прибегал великий английский поэт в портретах своих героинь, например Лейлы в «Гяуре»*, здесь, в лермонтовском изображении грузинки, мы не найдем. Даже характеристики Марии из «Полтавы» (песнь первая) и Тамары из «Демона» (редакции 1838 и 1841 гг., строфа 7) на фоне этого изображения выглядят несколько риторическими и условными.

Барон Е. Ф. Розен в статье о Лермонтове, между прочим, выражает неудовольствие по поводу того, что чувство Мцыри к девушке у потока не развито**. Очевидно, суждение Розена объясняется его приверженностью к традиционно-романтическим поэмам с развернутым любовным сюжетом. В поэме Лермонтова, вопреки установившимся обычаям и традиции его собственного творчества, любовный сюжет существует лишь

* Об этом см: *Жирмунский В.* Байрон и Пушкин. Л., 1924. С. 161—162 и др.

** *Барон Розен.* О стихотворениях Лермонтова // Сын отечества. 1843. Кн. 3. С. 17.

эмбрионально, едва намечается. Лермонтов стремился представить в «Мцыри» всю полноту лирических откровений жизни и явно не хотел сосредоточиваться на каком-либо одном из ее проявлений, даже на таком, как любовь.

И однако сжатость и грациозная сдержанность в изображении возможной возлюбленной Мцыри и его возможной любви не помешали поэту приоткрыть внутреннее, глубинное значение этого эпизода у потока. Образ девушки с кувшином возникает в поэме рядом с самыми чистыми, живыми и заветными образами природы, вбирает в себя их поэзию и отдает им свою человеческую прелесть и свое человеческое тепло, — то, что звучит в голосе певуны:

Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имен
Произносить был приучен.

(Строфа 12)

И эта человечность в характеристике грузинки, как бывает у Лермонтова, сочетается с чертами ее острого женского обаяния. Тем самым содержание ее простого и, по сути своей, идеального образа становится еще более полным и гармоничным.

Любовь, готовая пробудиться в Мцыри, — это начало особой сферы, особого жизненного пути, которым пробовали идти многие герои Лермонтова. На этот путь влекло Мцыри не только жгучее воспоминание о девушке, но и предвкушение покоя, веющего от нее самой и ее сакли с голубым дымком.

Но любовь, обещавшая гармонию и успокоение, не заслонила в глазах Мцыри его путеводную цель. «Струя», которая «светлей лазури», не отвлекла парус от бурь и исканий. Соблазн любви и отдыха был преодолен героической волей юноши — он не вошел в саклю к девушке. <...>

4. ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕДЫДУЩЕГО

Вторая ночь, проведенная Мцыри на воле, страшнее первой, и силы юноши уже не те. На него глядит темный и молчаливый мир (не горы, не локальная природа, а именно *мир*, говорит Лермонтов). Подобно герою «Божественной комедии», сбившемуся с правого пути и попавшему в сумрачный символический лес, Мцыри также теряет дорогу и попадает в «веч-

ный» (строфа 15) лес, в котором ночь «миллионом черных глаз» смотрит сквозь ветви каждого куста. Конечно, лермонтовский лес, в отличие от дантовского, отнюдь не превращается в аллегория и сохраняет свою реальность и самоценность, но и здесь внутренний смысл картины шире ее прямого значения. Это и лес, состоящий из настоящих деревьев, и отчасти — в какой-то далекой смысловой проекции — темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентацию*. Мцыри не находит дороги, отчаивается и, как Печорин, загнавший лошадь в погоне за Верой, рыдает в исступлении, но не сдается, не теряет контроля над своей волей.

Лес — опасное место. «Ходить в лесу — видеть смерть на носу», — говорит русская пословица. Входящему в лес угрожают лесные хищники. У Данте это символические звери — рысь, лев, волчица. В произведении Лермонтова это вполне реальный — и все же многозначительный барс. Сцена борьбы Мцыри с барсом и победы над ним занимает в поэме четыре строфы и является апогеем ее героического пафоса. Мцыри заявляет себя здесь бойцом в полном смысле слова — отважным, дерзким, до бешенства страстным, который способен оправиться от минутной слабости, готов на подвиг и умеет этот подвиг совершить. В литературе о Лермонтове установлено, что поединок с барсом имеет фольклорные параллели. Были выявлены средневековая по своему происхождению хевсурская песня о борьбе тигра и юноши и целый ряд вариантов грузинской песни на ту же тему. Кроме того, в несомненной близости к эпизоду с барсом находится рассказ о таком же эпизоде в поэме Руставели «Витязь в тигровой шкуре»**. Ассоциации с героической поэзией еще более подчеркивают героический стиль сцены и подтверждают ее монументальность.

* Символическое осмысление образа леса в русской литературе того времени не составляло новости. Мы встречаемся с ним у самого Лермонтова в «Герое нашего времени», в котором использован в качестве символического сравнения образ страшного и чудесного леса, заимствованный из поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (песня 18; ссыла на эту поэму дана в романе). Несколькими годами позже в повести В. Даля «Вахх Сидоров Чайкин» о лесе говорилось в иносказательном смысле. Один из героев этой повести писал, что его жалобы «замирают в самой глухой пустыне, в лесу людей» (Даль В. Полное собр. соч. СПб.; М., 1897. Т. III. С. 74).

** См.: Семенов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа. Пятигорск, 1941. С. 60—62; Андроников И. Лермонтов. М., 1951. С. 144—145 (статья «Лермонтов в Грузии в 1837 г.»).

В лермонтовском изображении поединка с барсом сказалась исключительно важная особенность авторской позиции в поэме.

Как известно, в лагере либералов и либеральных консерваторов критика существующего строя сводилась главным образом к разоблачению частных, резко выраженных нарушений господствующей морали. Причину зла видели в злой воле разрушителей, в их умысле, в сознательно избранном ими направлении действий. Зло при таком подходе выглядело случайным или полуслучайным, лишенным закономерности, и борьба с ним в значительной мере теряла свою общественную остроту.

Лермонтов, даже в ранний период своего творчества, был близок к тому, чтобы видеть общие реальные причины отрицательных явлений («Жалобы турка», «Странный человек», «Вадим»). Но вопрос о личной виновности носителей зла не сбрасывался им со счета (речь идет не об основных героях поэта, а о «массовых», бытовых его персонажах). Недаром такое большое внимание уделял Лермонтов характеристике моральных качеств злых помещиков — Громовой из пьесы «Menschen und Leidenschaften» и Палицына из «Вадима». С течением времени эти воззрения поэта отчасти изменились. Вопрос о персональной вине его бытовых, «массовых» героев волнует его теперь гораздо меньше. В «Маскараде», в «Думе», в стихотворении «Прощай, немытая Россия...», в «Герое нашего времени» («Княжна Мери») он направляет удары не столько на лица, сколько на общественные группы, гражданский порядок или на целое поколение. В «Трех пальмах» люди творят свое злое дело «невинно», безотчетно, играючи. По дороге к оазису, в котором им предназначено совершить преступление, они веселятся и красуются, а самое их преступление, начатое отцами, столь же чистосердечно завершают «малые дети». Тот факт, что конкретное зло, преломляясь через романтическую призму восприятия Лермонтова, через его метод, часто представляется поэту мировым злом, а вершители зла — орудиями судьбы («топор в руках судьбы» из «Героя нашего времени»), вносит в его произведения абстрактный элемент, но не делает их менее тревожными и мятежными.

Монахи, держащие Мцыри в неволе, объективно являются его тюремщиками, врагами. Но Мцыри попал в монастырь не по их вине, — его привела туда «судьба», не зависящие ни от чьей личной воли превратности войны, т. е. — сказали бы мы на языке наших понятий — тот общественный порядок, который требует войны. Монахи, поскольку это было в их разумении, относились к юноше бережно, жалостливо, лечили его и

ухаживали за ним. Это были «полудобрые» монахи, как они названы в «Вадиме» (гл. VIII). Они создали для Мцыри тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма, — дружелюбную, добрую тюрьму, и тем самым особенно страшную, втягивающую, одну из тех, каких немало было на свете. И Мцыри в какой-то период своей жизни в самом деле почти втянулся в нее: «к плену... привык», «был окрещен», хотел «изречь монашеский обет».

Все это имеет прямое отношение к мировоззрению Лермонтова в целом, а значит и к его взгляду на природу, а значит и к теме барса. Барс — часть природы, которая в трехступенчатой иерархии лермонтовского мира — *среднее царство*, вольное по сравнению с цивилизацией, высоко поднятое над всеми монастырями и тюрьмами и вместе с тем не достигшее высшего *человеческого идеала**. Мцыри — «зверь степной» (строфа 15), с кровью горячеей, как у барса, но он уже не только гражданин «среднего царства». В процессе осуществления своей идеи он, «естественный человек», возвышается над природой и, наслаждаясь ею, вступает с ней в бой: человек Лермонтова, вопреки руссоистским теориям не только совпадает с природой, но и умеет ее преодолевать, тем более что свобода, воплощением

* Высказанное мною мнение о трех сферах (ступенях) поэтического мира Лермонтова вызвало возражение. Недавно Ю. М. Лотман, полемизируя со мною, противопоставил моему взгляду иную точку зрения. По его мнению (если я правильно его понял), то, что я называю второй и третьей сферой лермонтовского мира, — природа и идеал человеческой жизни («родина» Мцыри) — по существу, сливаются, так что остаются лишь две сферы: «цивилизация» и «естественное состояние» (Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 39 и др.). При этом, по мысли Ю. М. Лотмана, опирающегося на воззрения Руссо, мир природы и является для Лермонтова наивысшей идеальной сферой. Не имея возможности вступить в этой книге в подробную полемику с Ю. М. Лотманом, я ограничусь здесь в споре с моим оппонентом лишь одним соображением. Если бы «природа» для Мцыри и для Лермонтова была конечным идеалом, Мцыри, приобщившись к ней после своего бегства, вполне удовлетворился бы своей жизнью в природе и не стал бы рваться в другую, трагически недоступную ему, *человеческую* сферу, на свою родину, к близким и родным ему людям, о которых он думал, бесспорно, совсем не так, как о нападающем на него барсе. Однако в поэме этого объединения сфер не происходит: она раскрывает не две, а три сферы, — вне этих трех сфер замысел ее не реализуем, — и самая высокая из них соответствует мечте героя о его родине.

которой казался мир природы, при углублении в него обнаруживала свой относительный характер. Не одни монахи, существа низшей сферы, вели себя несвободно — по закону, от них не зависящему, — но и барс: примечтавшейся романтикам абсолютной свободы и здесь не было. Объективно барс — враг Мцыри и грозное препятствие на пути, ведущем героя к цели. Но инициатива зла у этого красивого зверя, который способен «мотать ласково хвостом», также отсутствует, как и у монахов. Ему положено природой быть хищником, бросаться на жертву, и он покорно, почти трагически, с воем, «жалобным, как стон», следует этому велению судьбы. И Мцыри, по-видимому, понимает, что его противник по-своему честно выполняет предназначенную ему миссию и, хотя сам пострадал от барса, умеет воздать ему должное:

Он встретил смерть лицом к лицу,
Как в битве следует бойцу*.

(Строфа 18)

Победа над хищником соответствует, как уже говорилось, максимальному торжеству героической воли Мцыри, но эта ночная кровавая победа с диким разгулом человеческой и звериной страсти не просветляет неотвратимо темнеющей поэмы. Более того, поединок с барсом оказывается последней вспышкой героизма Мцыри, уже стоящего у грани катастрофы. Она произошла на второе утро после бегства юноши. Катастрофой является неожиданное для него возвращение на то место, с которого он отправился в путь: «Вернулся я к тюрьме моей». <...>

Возвращение Мцыри к монастырю вполне предопределяет развязку произведения и само является началом развязки. Действие поэмы, идущее вслед за большой двухступенчатой экспозицией, сжато в очень малые объемы и, в сущности, возглавляется двумя вершинами: встречей с грузинкой (образ предельной гармонии) и встречей с барсом (максимальная дисгармония). Развязка имеет такой же распространенный, сложный, ступенчатый характер, как и экспозиция. Очевидно, сама эпоха ограничивала поэта в изображении борьбы, наступательных действий, приглушала в его героях активность, превращала их в жертвы, в объекты развязки, поворачивала их к трагическому финалу и фиксировала на нем внимание.

* Это уважительное отношение к противнику-тигру, кстати сказать, характерно и для грузинской песни на ту же тему (см.: Семелов Л. П. Лермонтов и фольклор Кавказа. С. 60—62).

Состояние Мцыри после катастрофы реализуется в заключительных картинах произведения. Вторая ночь и второе утро, пережитые героем во время его странствий, сменяются вторым днем. Второй, безжалостно огненный день, как и предыдущая ночь, вконец изматывают юношу, а по своему лирическому содержанию резко контрастируют с тем, что делалось в поэме накануне. Необычные в стихах и даже в прозе 20—30-х годов, доведенные до физиологизма точность и зримость в изображении природы, оцепеневшей от зноя, сочетаются здесь с заметным уклоном к иносказательности. Развернутый в предшествующей строфе 21 откровенно аллегорический образ цветка, обожженного «палящим лучом» зари (подразумевается: жизнь), и дальнейшие стихи (строфа 22) о «мире божьем», спящем «отчаянья тяжелым сном», дают направление к толкованию всей картины. <...>

Далее начинается бред Мцыри — проникновенные и таинственные стихи о золотой рыбке. Это последнее впечатление, полученное героем на воле, и вместе с тем последнее грустное «утешение», томительно-сладостная галлюцинация, доставшаяся ему взамен его рухнувшей надежды. <...>

Рыбка — видение прохлады, возникшее «в огне безжалостного дня». Мечта о рыбке — одна из тех иллюзий, которые, как в «Умирающем гладиаторе», появляются, чтобы «заглушить последние страдания». Она реалистически мотивирована бредом Мцыри, но по сути имеет самое непосредственное отношение к романтической русалочьей теме. Рыбка-русалка — второй женский образ поэмы (первый — грузинка). Эпизод с рыбкой по своему композиционному значению аналогичен некоторым другим повторным темам произведения, например темам ночи и дня: на совершенно новой основе в нем повторяется эпизод с грузинкой*. Образ грузинской девушки и вид ее сакли смущает юношу мыслью о сладости любви и отдыха. Рыбка-сирена манит Мцыри космической безмятежностью и бездонным покоем полного растворения в природе, подобного той дремотной нирване, которую рисовал поэт в заключительных строфах стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» и в первом монологе Демона (интермеццо «На воздушном океане...»)

* Интересны некоторые совпадения в словесной разработке образов грузинской девушки и рыбки. Грузинка поет — и рыбка поет. У грузинки голос «вольный» — рыбка любит «вольную струю». Лицо и грудь грузинки «покрыты тенью золотой» — рыбка «чешуей была покрыта золотой». У грузинки «мрак очей был так глубок» — взгляд рыбки «был грустно нежен и глубок».

или, еще раньше, в поэме «Моряк», поэтизируя бездумное движение морских волн:

...эту жизнь без дел и дум,
 Без родины и без могилы,
 Без наслажденья и без мук...

В «песне рыбки» — неоспоримая духовная связь с названными выше стихами:

...Дитя мое,
 Останься здесь со мной:
 В воде привольное жите
 И холод и покой.

.
 Усни, постель твоя мягка,
 Прозрачен твой покров.
 Пройдут года, пройдут века
 Под говор чудных снов.

(Строфа 23)

Лермонтовская рыбка-русалка принадлежит к семье тех страшновато-прекрасных, возникающих из стихий водяных и лесных девушек, образы которых мы находим у Гете («Рыбак», «Лесной царь»), Ламот Фуке («Ундины»), Гейне («Лорелей») и Жуковского (переводы из Гете и реконструкция «Ундины»). И почти в той же мере, как и все эти дивы, лермонтовская рыбка не только прелестна и беспредельно ласкова, но вместе с тем, по объективному смыслу ее призывов, и демонична. Она не только сулит любовь, но и соблазняет небытием, смертью, притворившейся блаженным наркотическим существованием. Она шепчет герою почти то же самое, что Демон говорил Тамаре, приглашая ее уподобиться бесстрастным светилам и облакам:

Будь к земному без участия
 И беспечна, как они!

Это — тоже путь, один из тех путей, которые возникали перед Мцыри в дни его странствования. И этот путь вел вставшего на него не на родину, а в сторону от жизни, в мечтательное безволие, к капитуляции, к забвению, о котором мечтал в монастыре байроновский Гяур*.

* «И я засну, и мне не приснится, кем я был и все еще мог бы быть» (Байрон. Гяур).

Герои русалочьих стихотворений Гете и Гейне («Рыбак» и «Лорелей») поддаются искушению поющих сирен и погибают. Измученный блужданиями Мцыри должен тоже погибнуть, но не потому, что золотая рыбка сбила его с пути, не потому, что он соблазнился приманками красоты и тайны, как это случилось с героями Гете и Гейне. Романтические иллюзии в духе Жуковского, призрачная игра мечты, уводящей от жизни, не увлекает Лермонтова и его персонажей. Никакого «соглашения» Мцыри с рыбкой в поэме не происходит. Мцыри не переходит черты, отделяющей любовное от подчинения и самоотдачи. Он «физически» теряет сознание, уступая «бессилью тела», но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине.

В поэме о Мцыри с героем в некоторых отношениях происходит то же, что и в романе о Печорине. Печорин вплотную приближается к фатализму, который манит его покоем, обретаемым в отказе от своей воли и в рабском смирении перед судьбой. Он разглядывает это темное сплетение усталости и суеверия, экспериментирует, но не сползает в него, не сливается с Вуличем, в котором следует видеть воплощение фаталистических потенций главного героя, мыслимый математический предел Печорина — задрапированную обломовщину, куда он идет, не достигая ее*. При этом Печорина предохраняет от окончательного срыва его скептицизм, тогда как Мцыри, пока он может сопротивляться, удерживает от соблазнов его верность живой и земной мечте.

Строфа 23, которая содержит в себе «песню рыбки», кончается беспамятством героя. Прикоснувшись к жизни, прослушав ее намеки и обещания, сломленный ею, разуверившийся, прошедший через искушения блаженством и безжизненной гармонией, Мцыри был ввергнут в свою прежнюю тюрьму, заключен в «стены глухие». На этом завершается повесть о скитаниях героя. <...>



* Об «обломовщине» Печорина, преувеличивая ее, писал Добролюбов в статье «Что такое обломовщина?».