



## И. Б. РОДНЯНСКАЯ

### Демон ускользящий

Высший цвет творческой юности Лермонтова и неотступный его спутник на протяжении десяти лет, «Демон», избрал 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 «немого 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, совершенно 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 искусовые 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 про-

изведение \*, 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 \*\*, 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» \*\*\*. 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 \*\*\*\*. Едва ли не все перипетии «Демона», равно как и конечная художественная цель, удовлетворяют сразу несколькими объяснениям, подчас прямо исключаящим друг друга.

Видит ли автор 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 Де-

\* «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. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. VI. С. 548).

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

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

\*\*\*\* 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.

мон Тамаре возратить его небу или стать его «небом», разделить и скрасить его прежнюю 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? А 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\*. 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

\* 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 высшим 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...»

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 смертной «измены» ему Тамары попросту торжествует тираническая сила, так что моральный итог поэмы связан именно с его страдальческой непримиренностью?

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 прошлом 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\*, независимо от вердикта текстологии, обратиться не к последней, VIII, а к VI редакции поэмы (так называемый «лопухинский список»), с тем чтобы получить непротиворечивое толкование\*\*, он попадает во власть того же бессознательного стремления: отделаться от загадки «Демона», пожертвовав кое-чем из его текста.

С противоречиями «Демона» порой мирятся как с неизбежной реальностью, но объясняют эту реальность более и 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

\* *Генцель Я.* Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон») // Русская литература. 1967. № 2.

\*\* Оппоненты этой точки зрения справедливо указывают на не меньшую концептуальную неясность «лопухинского списка»; здесь, однако, не место входить в обсуждение вопроса.

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» \* — содержит ноту сомнения в цельности «Демона» (совершенному художественному творению, как всегда полагал критик, свойственны не красоты, а красота). Высказывался 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 \*\*. 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 духовный смысл того эстетического 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

\* Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 86.

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

отличается своеобразием исходной посылки, а не просто разработки. Когда Байрон в мистерии «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»\* — 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 отношении 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 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 былой 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».

\* См., например: *Кондорская В. И.* Лермонтов и де Виньи // Ученые записки Костромского государственного педагогического института. 1970. Вып. 20.

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, второю 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\*.

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\*\*. 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, Недосягаемых утех», — но та же характеристика вполне уместна в устах Демона\*\*\*; собственно, она и вло-

\* Для сравнения:

И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога...

Здесь второе — следствие первого.

\*\* См. попытку логически упорядочить эти перекрещивания и взаимоналожения символических значений в кн.: *Логиновская Е.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М.: Худ. лит., 1977. С. 72 и далее.

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

жена в эти уста: «О нет, прекрасное создание, К иному ты при-суждена; Тебя иное ждет страданье, Иных восторгов глубина». «Проступок» Тамары, о котором говорит повествователь\*, 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 отделить «небесное» как этически ценное (традиционное восприятие символа, не чуждое и романтикам) от «небесного» как горделиво превознесенного над миром (специфическая точка зрения романтической «элитарности»), а «земное» как натуральное и неиспорченное (руссоистские 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\*\*, единым порывом проносщегося сквозь темные и запутанные места, то наблюдение это в первую очередь можно бы отнести к «небесно-земному» символизму «Демона». Вследствие этого не поддающегося распутыванию 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 удостоивает 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 опреде-

\* «...след проступка и страданья».

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



ленного — 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, неприютности 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 \*, и демонизм как тотальное неприятие наличного бытия уже не кажется здесь наивной гиперболой, которая легко может прийтись впору 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 — 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, загнипнотизированным «неземными очами» своего демона-спутника. Эти мотивы поданы с максимальной трагической серьезностью и ответственностью:

Есть грозный дух...  
В его речах нередко ложь;

---

\* Она, эта тема, в зрелых редакциях почти целиком изъята из ведения повествователя и переключена в рассказ-исповедь самого Демона (неуклонно разрастающуюся 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 будет сказано ниже.

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!»\* Меня терзает дух лукавый Неотразимую 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\*\*, 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 несканно прекрасным и далеким от земных будней «образом совершенства»\*\*\*. Долгие годы Лермонтова не покидала

\* Один из нередких в «Демоне» пушкинских стихов в слегка видоизмененной форма заимствован из стихотворения «Война» (1821). У Пушкина: «Я таю, жертва злой отравы...»

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

\*\*\* 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 великом и

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 способствовала 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 III 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 из воспоминаний 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 соотнесенность с творческим, артистическим, лирическим началом, с магией слов и звуков.

В ранних редакциях поет 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,

---

безучастном пространстве, о «грусти и воле», — но «песни земли» одинаково «скучны» в сравнении и с тем и с этим напевом.

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, наступившей 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»\*. 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,

\* Взгляд Тамары окрест из окна кельи — часть 2, III—IV — как бы в обратном направлении, снизу вверх, повторяет взгляд Демона, летящего «над вершинами Кавказа» и долинами Грузии, — часть 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.

И птичка, спрятанная в ней,  
 Порхнет во мраке веселей;  
 И под лозю виноградной,  
 Росу небес глотая жадно,  
 Цветок распуснется 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 увековечение в нем высших жизненных мигов иллюзорно, то попытка перемещения в несуществующий приют может разрешиться только одним: небытием, смертью, — и Тамара умирает!\*

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\*\*. 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

\* 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 стоять 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.

\*\* 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 откровенное презрение утописта к земле и человеческой жизни.

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, обоженной 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» \*. Но год спустя в статье «О лирике» Блок писал: «Этот Человек — падший Ангел-Демон — п е р в ы й л и р и к. 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» \*\*.

Казалось бы, эти два кардинальных мотива: кающийся грешник под покровом девы-путеводительницы, «Беатриче», предстательницы заблудшей души, — и «крысолов», заманивающий своей дудкой в омут, — столь разнонаправленны, 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 защитой стучится в райские врата. Однако Блок с полным основанием извлек из «песенной легенды» и то и другое, 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,

\* Блоковский сборник. Тарту: Изд-во Тартус. гос. университета, 1964. С. 390.

\*\* Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 131—133.

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 лироэпической 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 повествоющего 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 катилися тогда»; «Немой души его пустыню Наполнил благодатный звук»\*, — основные же сведения о герое переданы в духе той поэтики прямого, неререфлективного, 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

---

\* 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.

общие, не разложимые 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 опертых 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)\*. Со страниц поэмы Демон уходит неразгаданной загадкой — не избалованный во лжи, но и не оправдавшийся.

В работах двух последних десятилетий (Д. Максимов, В. Турбин и Л. Мелихова, Т. Недосекина, 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 уничижительной демонской оценки. Демон видит мир сквозь призму собственной власти над ним, в модусе его подчиненности злу, его презренной податливости\*\*. 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, одеж-

---

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

\*\* И насколько 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» в нем не слишком уместна.



ды, утвари, монастырского подворья\* 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» к «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 целью-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...»), сострадая «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 опозтезизированной «муке 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 сол-

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

нцем 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, телеологизм художественного замысла осуществляются самым ходом событий, через сюжет, прагматически выявляющий правоту одних идейно-жизненных установок, заблуждения и тупики других\*. В «Демоне» этот прагматический итог настолько неопределим, неуловим, что не может «навести порядка» в разноречии 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 мифоэпической 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 психологическом богатстве поэмы ее отличает намеренная невнятность в области психологических мотивировок. Так, по наблюдению Ю. Манна, Лермонтов в своем «Демоне» только расставил межевые столбы, но покинул невозделанным то экспериментально-психологическое поле, на котором предстояло потрудиться создателю «Записок из подполья» и «Бесов»\*\*. Это подтверждается, в частности, ролью,

---

\* Сегодняшняя литературоведческая мысль уже внесла необходимую поправку к бахтинской концепции «полифонии»; сам М. Бахтин, заостряя свой подход, настаивал на «открытости» полифонического диалога. Но очевидно, что неустраняемая авторская позиция тогда должна найти пристанище в сюжетной прагматике, в многозначительном «ходе вещей».

\*\* Манн Ю. В. Завершение романтической традиции: (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван: Изд-во Ереван. университета, 1974. С. 58.

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 поэмы\*), но те душевные движения героев, о которых автор предпочитает не говорить прямо, всякий раз прерывая развитие психологической темы в «горячем» месте\*\*.

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 «архетипиче-

---

\* См.: Соколов А. Композиция «Демона» // Литературная учеба. 1941. № 7—8.

\*\* Часть 1, IX — впечатление Демона от пляски Тамары. Часть 2, VI — томление Тамары по туманному «пришельцу». Часть 2, IX — внутренняя борьба после объяснения Демона с Ангелом перед решающим явлением его 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?

ской» достоверностью\*. Вообразим — хоть это и нелегко, — что знакомимся с поэмой впервые. Разве и в таком случае не была бы нами предугадана 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-Эрос, стихийная мировая первосила («В душе моей, с начала мира, Твой образ был напечатлен»), любовь как «предчувствие блаженства», в полноте своей невозможного, недостижимого\*\*. Данный в остром предощущении и не подлежащий обсуждению факт этой недостижимости отодвигает на задний план рефлексию 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 мифоэпического 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\*\*\*.

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» ото-

\* 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 мнению, здесь вовсе не связано с «заземлением», с приближением к «быту».

\*\* 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.

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

двинуты далеко в сторону и едва ли даже подразумеваются\*. 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 сомнения»); 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\*\*. 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\*\*\*. У Демона, беспокойно летающего «под сводом голубым» и «над грешною землей», нет земного или адского пристанища\*\*\*\*. 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

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

\*\* Кстати, соответствующий библейский персонаж не изгнан, а низвержен с небес, — смена оттенков существенна.

\*\*\* 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 «Камине» — он для Байрона вторая, наряду с богом, мировая сила, гордая своим неуничтожимым бессмертием и ни на миг не выпускающая из виду главной задачи противления.

\*\*\*\* Лермонтов воспользовался возможностями, заложенными в одном традиционно церковном эпитете дьявола — «князь воздуха».

(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 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 природы\* и тем более не способных заполнить 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-фантастичная 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, «неокончателъность»

---

\* 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 его образ 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-таки «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.

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 \*. Под этим углом зрения сюжет «Демона» приобретает совершенно своеобразный смысл: как повторное — и на сей раз окончательное — отвержение однажды уже понесшего кару ангела, которое настигает его в результате отчаянной попытки почерпнуть из земного источника утраченное на небе блаженство \*\*. Ведь именно после любовной катастрофы в Демоне проступают и внешние (овеянность «могильным хладом»), и внутренние («вражда, не знающая конца», какую он прежде не мог жить) «сатанинские» черты, так что и резиденция его оказывается отныне в адской «бездне».

Но попытка увидеть в поэме беспрецедентный миф о «повторном отвержении» не имеет абсолютного приоритета перед любым более традиционным пониманием центрального лица и того, что с ним случилось. Набор эпитетов, акцентирующих библейскую и религиозную репутацию Демона («лукавый Демон», «злой дух» и т. п.), и самоаттестации героя, отсылающие к литературным источникам («царь познания и свободы» — перекличка с Байроном; владыка стихийных духов, «прислужниц легких и волшебных», и распорядитель утонченных наслаждений — это из А. де Виньи), — все вводит в мир поэмы множественность точек отсчета. Лермонтовская фабула не зря сопоставляет огромные культурные пласты: архаику библейскую (любовь «сынов божиих», ангелов, к «дочерям человеческим» — Быт., VI, 2) и языческую (схождение богов к земным

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

\*\* Опять-таки необходимо сослаться на Ю. Манна, который, кажется, первым взглянул на сюжет «Демона» в таком повороте. Если это прочтение верно, тогда смерть героини из печального эпизода в вечных скитаниях Демона (каковым она фактически была вплоть до VIII редакции) при последней обработке поэмы превращается в решающий пункт его метафизической судьбы, и благодаря новому финалу «Демон» завершается не элегическим аккордом (горький упрек сопернику Ангелу на могиле возлюбленной), а подлинно трагедийной развязкой. Это может служить дополнительным аргументом в пользу органичности последней, VIII редакции.

женам), христианское средневековье (к легендам о соблазнении монахинь диаволом фабула «Демона» формально наиболее близка) и, наконец, открытую философским и литературным сознанием нового времени диалектическую контрастность, взаимоотношение жизненных и психологических полюсов (здесь уже появилась возможность воспользоваться достижениями не только романтической поэмы, но и психологического романа, в первую очередь «Евгения Онегина»). Перипетии судьбы Демона всякий раз могут быть объяснены не только из лермонтовского текста, но и из большого культурного контекста\*. Демон и не тот, и все-таки тот самый, каким он известен вероучительной литературе и новоевропейской поэзии\*\*. Законы литературного оперирования мифологическим образом таковы, что его накопленное, вековое содержание не может и не должно быть отмыслено: все, что когда-либо говорилось о «враге святых и чистых побуждений», немедленно «прилипает» к Демону; сквозь новые контуры проглядывают старые очертания, и незыблемыми, неоспоримыми остаются только простые, внушительные факты фабулы, переданные с возможной непредвзятостью. Здесь — в сравнительно ограниченном масштабе — повторяется казус «Гамлета»; можно веками спорить о том, безумен ли герой или притворяется таковым, почему он медлит, медлит ли он вообще, но нельзя оспорить достоверное внутрен-

---

\* Подобная работа с литературными и культурными реминисценциями как строительными элементами собственного замысла была впоследствии развернута Достоевским. См., например: *Назуров Р. Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // *Достоевский: Материалы и исследования.* Т. 2. Л.: Наука, 1977.

\*\* Ввиду «протеизма», пластичности главного лица каждая эпоха, подхватывая едва брошенные автором намеки, вышивала по канве «Демона» собственные идейные узоры, — и при этом самотождественности героя наносился сравнительно малый ущерб. Так, Врубель, наряду с общей конгениальностью миру лермонтовской поэмы, вывел наружу такие возможности развертывания образа, которые у Лермонтова только намечены: почти античный титанизм (могучие обнаженные руки и плечи), связь не только со стихией воздуха, но и с землей, с кристаллическим строением ее пород. Дав место в кавказских редакциях поэмы отзвукам народных поверий о горном духе, окружив Демона метелями, обвалами, льдами, Лермонтов тем самым породил импульс для создания этого образа титана, физически приближенного к своему горному обиталищу. Также и у Блока Демон наделен «божественно-прекрасным телом».



нее ощущение: что события трагедии разворачиваются единственно возможным образом, что «иначе и не могло быть»\*.

Итак, «Демон» — редкий пример того, как избыточная и мучительная запутанность содержания отливается в объективно убедительную форму, как жизненная раздвоенность находит пути к эстетически законченному целому. Этот процесс охватывает все зрелое, и в особенности позднее (1839—1841 годы) творчество Лермонтова и может быть назван «эстетическим обузданием демонизма». Смена литературной позиции предшествовала здесь смене жизненной философии — назревшему, но так и не успевшему совершиться духовному перевороту\*\*.

Эстетическое освобождение от демонического эгоцентризма выразилось у Лермонтова прежде всего в движении к творческим методам фольклора\*\*\*. Так, в последние годы жизни Лермонтов-лирик из остро пережитого кризиса романтического сознания вынес, спас и отдал почти фольклорной всеобщности песни и баллады все то «вечное» и надындивидуальное, что романтизм, бунтуя против просвещенческого рационализма, сам позаимствовал у более отдаленных культурных эпох: мифологию одушевленной Земли и космической музыки, народно-сказочные, «райские» образы заповедной красоты, воли, отрады, идеал простоты как целокупности и целомудрия (в противовес «несвязному и оглушающему» языку страстей). Этот мир «вечных образцов» Лермонтов осложнил трагизмом нового времени, грустно-мужественной нотой обозначив ту преграду, которая воздвигалась между ними и «современной» душой, — но личную сложность и трагедийность он пожелал возвести к непоколебимой простоте вселенской нормы и народного мифотворческого сознания.

\* Л. Выготский в своем анализе «Гамлета» впервые показал, что немотивированность и необъяснимость могут быть структурными факторами (см. в его кн.: Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1988. С. 209—246, 339—496). Того же рода бездонная неясность таится в трагической фабуле «Идиота» (см. анализ этого романа в кн. Вяч. Иванова: *Ivanov V. Freedom and Tragic Life.* N. Y., 1957).

\*\* «...Дар был слишком велик для... “личного” применения — он стал тянуть поэта в новые пространства, в прозу, к эпическим замыслам, где духу самоутверждения и гордыни жить непомерно труднее... и тогда-то, думаю я, этот дух смерти ринулся в самое жизнь поэта и пожрал ее» (*Непомянувший В.* Предназначение // Новый мир. 1979. № 6. С. 246).

\*\*\* По точному наблюдению Б. Эйхенбаума, Лермонтов заимствовал из фольклора не стиль, а подход к предмету.

Однако то, что в лирике Лермонтова ощущается как резчайший перелом («до» и «после» 1837—1839 годов), в «Демоне» выглядит «порубежным» синтезом старого и нового; эта поэма — как бы недостающее звено между ранней и зрелой лермонтовской поэзией. Неизжитой противоречивостью она обязана своему лирико-психологическому и лирико-философскому генезису в период лермонтовских «бури и натиска» (1829—1832 годы), а цельностью — общезначимым мифоэпическим художественным формам, к которым поэт наконец прорвался из кельи самозамкнутого «я». Новый «подход к предмету» сам в себе нес неожиданное противоядие «ядам демонизма», и есть особый нравственный смысл в том усилии, благодаря которому из глубоко личной демонической муки Лермонтову удалось создать «сагу», которую можно рассказывать «на всех перекрестках». В этом отношении этически безошибочна легендарная популярность «Демона», давно ставшего явлением народно-массовой культуры; такая популярность заключает в себе простодушную и обезоруживающую поправку к демонскому высокомерию.

