

## Бог и человек в творчестве Лермонтова

### *«Стих, как Божий Дух»: К постановке вопроса*

Литература, согласно классическому определению Б. В. Томашевского, есть «самоценная фиксированная речь». Ее самоценность, т. е. свобода от любых прагматических определенностей, обращена при этом к высшей необходимости: она отвечает на фундаментальную потребность человека в смысле и ценности. Изъятость словесного творчества из функциональных контекстов придает ему культурный статус священного глагола: поэзия, как сказал Пушкин – «святая лира», в изначальном смысле слова «святой» (ивр. קָדוֹשׁ, *кадош*, отделенный; иначе говоря, принадлежащий божественной жизни, целый, здравый и свободный). С этой точки зрения литература выступает как священнослужение, а любой художественный текст, даже если в нем вовсе не заявлена религиозная проблематика, свидетельствует об усилении осознания человеком его уникального места в бытии<sup>1</sup>. Это тем более справедливо в отношении тех авторов, которые, подобно Лермонтову, открыто утверждают свою затронутость экзистенциальными и нравственными вопросами.

Творчество Лермонтова в целом характеризуется острым интересом к онтологической проблематике. В наиболее репрезентативном для лермонтовского понимания назначения словесности стихотворении «Поэт» литературное призвание описывается в терминах священнодействия, а отношение к литературе выступает как показатель этической и эстетической полноценности сообщества: в лучшие времена словам поэта «свет внимал в немом благоговенье»<sup>2</sup>, они были необходимы, «как фимиам в часы молитвы». Если метафора «словесный фимиам» вполне может рассматриваться как романтический штамп, то следующий стих представляет собой много более интересный образ: «Твой стих, как Божий Дух, носился над толпой». Очевидно, что это цитата из книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1, 2). В библейском рассказе о сотворении мира Святой Дух, как птица над гнездом своим, кружит над первозданным миром, охраняя его и устраивая, создавая условия для его роста. Такова, по Лермонтову, и роль литературы в жизни народа: сохранять его и возвращать.

### *Не быть Байроном: Лермонтов и романтическая традиция*

<sup>1</sup> Подробнее см.: Михайлова М. В., Эстетика классического текста. СПб.: «Алетейя», 2012.

<sup>2</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 тт. М.: Художественная литература, 1964–1965. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. С. 49. В дальнейшем ссылки на это издание даны в скобках после цитаты, римскими цифрами обозначен номер тома, арабскими – страница.

Как современников Лермонтова, так и исследователей его творчества в следующих поколениях живо интересовал вопрос о том, в какой мере его мрачность и скепсис были свойствами натуры или же происходили от байронической моды. Лирический герой раннего Лермонтова формируется через усвоение романтического идеала как в его немецком, созерцательно-философском варианте (см. множественные аллюзии к Гете и Гейне), так и в английской байронической, ярко-индивидуалистической версии. Присущие Лермонтому развитое и тонкое чувство красоты и полноты жизни, с одной стороны, и острое переживание своего одиночества, особенности, странничества, чуждости – с другой ведут к формированию художественного мира, равно открытого утверждению и отрицанию, любви и ненависти, проникнутого как жаждой общения с Богом и ближним, так и холодным сознанием невозможности совершить это общение в полноте. Переживание сложности и таинственности мира, открытого и божественным, и демоническим энергиям, равно как и непредсказуемой игре человеческих воль, рождает особый экзистенциальный статус героя и обязывает к ценностной ориентации в мировом пространстве. Абсолютной доминантой лермонтовского художественного мира является красота, но при этом лирический герой находится в нравственном поиске и постоянно ставит вопросы об истинности, подлинности поступков и отношений.

Преодолевая – вернее сказать, перерастая – романтический период ученичества, Лермонтов выходит к новым отношениям с миром. Если в его юношеском творчестве картина мира и речевой жест во многом определялись литературными образцами, то после 1837 года под воздействием жизненных обстоятельств, умножения творческого опыта и созревания внутренних личностных процессов он освобождается от мощного воздействия гениальных предшественников. Складывается художественная система, в некоторых своих аспектах наследующая, конечно, раннему периоду, но отныне уже вполне отражающая уникальный экзистенциальный опыт автора.

### ***«Что есть человек?»: Лирика как структурирование опыта***

Поэзия не решает никаких иных вопросов, кроме вопроса о природе человека и его месте в бытии, поставленного еще царем Давидом: «Когда взираю я на небеса Твои – дело Твоих перстов, на луну и звезды, которые Ты поставил, то что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс. 8, 4–5). Творчество Лермонтова столь отчетливо ориентировано на исследование этого вопроса о человеке через художественное самопознание, что Д. Е. Максимов считает необходимым для его анализа ввести особую категорию «лермонтовского человека»<sup>3</sup>, а И. Б. Роднянская утверждает, что Демон, Мцыри, Печорин, Арбенин, лирический герой «живут как совокупное лицо, которым Лермонтов навеки

---

<sup>3</sup> Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.–Л.: Наука, 1964.

повернут к потомкам»<sup>4</sup>. В лирике Лермонтова выделяется несколько образно-тематических комплексов, рассмотрение которых представляется продуктивным для раскрытия его тео- и антропо-логики. Понимая всю бедность и бессилие такого абстрагирующего подхода к насыщенной жизнью поэзии, тем не менее, в общем виде обозначим их: «Божий суд» (представление о Боге как Небесном Судии, высшей инстанции справедливости), «судьба» (проблематика рока, предопределения, свободы экзистенциального выбора), «страдание» (вопрос о метафизическом смысле страдания, диссонирующего с красотой Творца), «смерть» (неустойчивость границы миров, живые мертвецы, жажда проникнуть за грань земной жизни), «молитва» (невозможный опыт общения разочарованного скептического разума с мирами иными), «демон» (конфликт «священного» и «демонического» начал в понимании красоты и творчества) и «природа» (красота тварного мира как свидетельство о Боге Творце и обещание гармонии).

Названные смысловые линии пронизывают весь корпус текстов Лермонтова, обеспечивают его философско-эмоциональное единство при сохранении жанрового разнообразия и делают возможным целостное рассмотрение его творчества как своего рода делания спасения, осуществляемого в режиме языковой практики<sup>5</sup>.

#### *«Неумытный Твой суд»: Бог как Судия*

Похоже, что из всех имен Бога, доступных мистическому опыту и хранимых религиозной традицией, Лермонтову более других ведомо и дорого имя Судии. Начиная с юношеской «Молитвы» (1829), которая начинается словами «Не обвиняй меня, всесильный, // И не карай меня, молю...» (I, 191), и до последнего стихотворения «Пророк» («С тех пор, как вечный Судия // Мне дал всеведенье пророка...», I, 131), Бог представлен в лирике Лермонтова как справедливый, суровый, неподкупный вершитель правды. Такой образ Бога, выстроенный в ветхозаветной логике закона и справедливости, характерен, например, для богослужений, предваряющих Великий Пост: «Неумытный суд Твой, неутаенное Твое судище хитрословия, не витий художество крадущее, не свидетелей непщевание отражающее праведное: в Тебе бо Бозе всех сокровенная предстоят» («Неподкупен суд Твой, не утаятся в Твоем судилище ни ухищрения, ни ораторов искусство, истину скрывающее, ни свидетелей показания, правду отклоняющие, ибо Тебе, Богу, сокровенные мысли всех предстоят», Канон Феодора Студита на утрени Мясопустной недели, песнь 4).

Божий суд предстает как последняя инстанция истины, преодолевающая лукавство и беззаконие земного суда («Смерть Поэта»,

---

<sup>4</sup> Роднянская И. Б. Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // «Изв. ОЛЯ». Т. 39. № 2. М., 1980. С. 104.

<sup>5</sup> О поэзии как спасении и исцелении человека см.: Бибихин В. В. Грамматика поэзии. Новое русское слово. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

1837). Небесному суду подлежат не только деяния, но и чувства («Я не хочу, чтоб свет узнал...», 1837), и в любом случае Судия выступает как освободитель, избавляющий человека от суда общественного мнения и переподчиняющий его божественной правде: «Но пред судом толпы лукавой // Скажи, что судит нас Иной...» («Оправдание», 1841; I, 101). Возможно, именно с тем, что Лермонтов воспринимает Бога прежде всего как Судию, связан его интерес к исламу (см. слова поэта в передаче А. А. Краевского: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне, <...> там на Востоке тайник богатых откровений!»<sup>6</sup>, а также стихотворения «Спеша на север издалека...», 1838, «Валерик», 1840 и др.<sup>7</sup>).

*«Когда бы не Господня воля...»: Судьба и предопределение*

Тема судьбы и предопределения<sup>8</sup>, центральная в «Маскараде» и особенно – в «Герое нашего времени», о чем речь пойдет позже, звучит и в лирике Лермонтова. Так, в хрестоматийном стихотворении «Бородино» (1837) дважды повторяется «Не будь на то Господня воля», «Когда б на то не Божья воля» (I, 24–27). Вряд ли это только фигура речи. Скорее мы имеем дело с отсылкой к высшему смыслу, который может быть непостижим, но не подвергается сомнению. Важно отметить, что «Бородино» написано позже, чем «Смерть Поэта», но ранее ареста Лермонтова, последовавшего 18 февраля 1837 года, – в момент, когда поэт стоит перед необходимостью пережить и понять трагическую случайность (или таинственную закономерность) смерти Пушкина и тревожится о своей собственной судьбе, в высшей степени неопределенной.

Размышлением о судьбе и отношении к ней является и философская притча «Три пальмы» (1839), которую И. Б. Роднянская точно истолковывает как «пейзаж души»<sup>9</sup>. Пальмы ропщут на Бога, оспаривая ту участь, что Он им уготовал: зеленеть и расти среди пустыни, питаясь струей родника. Им кажется бессмысленным жить, «ничей благосклонный не радуя взор» (I, 56), т. е. не вызывая ничьего восхищения своей красотой. Заметим попутно, что интерпретаторы часто приписывают героиням этого «восточного сказания» альтруистические мотивы, стремление принести пользу («Пальмы гибнут жертвой своего желания – принести людям радость»<sup>10</sup>), тогда как в стихотворении ничего не сказано об их кому-то послужить, скорее наоборот,

<sup>6</sup> Краевский А. А. Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: «Художественная литература», 1972. С. 239.

<sup>7</sup> Анализ восточной темы у Лермонтова см.: Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Михаил Лермонтов: Pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002.

<sup>8</sup> См.: Бродский А. И. Фатализм и повествовательное искусство // Вече. Альманах русской философии и культуры. 2009. № 20; Исупов К. Г. Метафизика Лермонтова (наст. изд.).

<sup>9</sup> Роднянская И. Б. Указ. соч. С. 108.

<sup>10</sup> Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л.: «Художественная литература», 1967. С. 122.

гордые (этот эпитет повторяется дважды, в первой и седьмой строфах) пальмы хотели бы стать предметом любования. Они жаждут встречи с людьми не для того, чтобы что-то сделать для них (чем эта встреча и обернется по ходу развития сюжета), а для того, чтобы насладиться их восхищением. Их свободный выбор уважен, желание исполнено: к оазису приходит караван. Финал печальный: «И ныне все дико и пусто кругом» (I, 57). Едва ли стоит читать эту притчу как историю о «божественной несправедливости»<sup>11</sup> или о том, что «пальмы наказаны жестоким Богом»<sup>12</sup>. Героини свободно выразили свое желание, и оно было исполнено – какое же в этом жестокое наказание и несправедливость? Ничто в тексте не дает нам оснований предполагать, что Бог специально послал к оазису каких-то особенно злых и грубых людей. Нет, люди таковы, как есть, трагизм же ситуации в том, что они не таковы, как нам придумалось, в том, что мы никогда не получаем от людей того, о чем мы мечтали, зато получаем то, что они могут дать. Так что в «Трех пальмах» речь идет скорее о том, что безумен горделивый ропот, подвергающий сомнению божественное предназначение («Неправ твой, о небо, святой приговор!» – I, 55), самочинное выстраивание своей судьбы ведет к гибели. Помимо того, что это стихотворение указывает на неразрешимый конфликт красоты и пользы, на рискованность встречи уникальной сокровенной личности и движимой простыми потребностями толпы, оно представляется и своего рода негативной апологией смирения и доверия к воле Божией. Сходный мотив различим и в «Валерике», где смерть предстает результатом человеческого выбора, диссонирующего с замыслом Творца:

Я думал: «Жалкий человек.  
Чего он хочет!.. небо ясно,  
Под небом места много всем,  
Но беспрестанно и напрасно  
Один враждует он – зачем?» (I, 97).

### *«И свет не пощадил – и Бог не спас»: Вопрос о страдании*

Жизнь Лермонтова складывалась таким образом, что в детстве с ним произошло несколько сильных травматических событий (конфликт и расставание родителей, ранняя смерть матери, устойчивая неприязнь любящей и балующей бабушки к отстраненному от воспитания сына отцу). Возможно, именно поэтому ему с ранних лет был свойствен своего рода мистический максимализм: «Моя душа, я помню, с детских лет // Чудесного искала», а вопрос о страдании он ставил и решал исключительно в контексте диалога с Творцом: «И как я мучусь, знает лишь Творец» («1831-го июня 11

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова // «Литературное наследство». Т. 43-44. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 69.

дня», I, 353–361). Вовсе не чувствуя себя предназначенным к праведной и благочестивой жизни, лирический герой Лермонтова при этом пребывает в постоянных отношениях с Богом, пусть и странного свойства:

Я не для ангелов и рая  
Всесильным Богом сотворен;  
Но для чего живу, страдая,  
Про это больше знает он. (I, 417).

Богу принадлежит знание о жизни души, существенным образом связанное с Его правосудием (суд Божий потому и справедлив, что основан на полноте знания, недоступной никому другому): «Кто // Толпе мои расскажет думы? // Я – или Бог – или никто!» («Нет, я не Байрон, я другой...», 1832, I, 459).

Непримиримость к страданию звучит в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского» (1839). Воздавая честь умершему другу, Лермонтов горько сетует на то, что «Бог не спас» (I, 62; то, что «свет не пощадил», вовсе не удивительно). Действительно, вопрос о страдании для него один из самых мучительных, и вокруг него мог бы воздвигнуться острый метафизический конфликт в духе книги Иова, если бы болезненные диссонансы земной жизни не разрешались в той посмертной гармонии, что звучит в финале и этих, и многих других стихов.

*«Начать готов я жизнь другую»: Смерть и мир иной*

Гармония посмертного существования, растворенного в красоте природы, может служить утешением лишь потому, что лирический герой видит смерть не как уничтожение, но как избавление от страданий («Гляжу на будущность с боязнью...», 1838) и вхождение в совершенное состояние бытия («Выхожу один я на дорогу...»). От вполне характерного для романтизма восприятия смерти как крушения иллюзий («Чаша жизни», 1831) и откровения тайн («Ночь I», 1830) Лермонтов переходит к передаче странного и чрезвычайно значимого для него (возможно, во многом определившего его ранний и добровольный конец) опыта взаимопроницаемости жизни и смерти, «живой смерти», который выражается в частности через тему «любви мертвеца». Конечно, этот мотив тоже традиционен для фольклора и романтической литературы, и нередко в творчестве Лермонтова он звучит вполне канонически (см., напр., «Письмо», 1829). Однако к концу жизни поэта этот, по замечанию Л. Я. Гинзбург, «старый и очень личный для Лермонтова сюжет» в стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) «психологизировался, окончательно утратив свои фольклорные и балладные признаки»<sup>13</sup>, а в «Тамаре» (1841) сделался свидетельством о вампирическом демонизме, присущем любовной страсти

<sup>13</sup> Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л.: Художественная литература, 1940. С. 71.

«лермонтовского человека» и соединяющем «свадьбу ночную» с «тризной больших похорон» (I, 120)<sup>14</sup>.

В связи с темой любви и смерти представляется особенно интересным «Сон» (1841). Еще В. С. Соловьев назвал его «сновиденьем в кубе»<sup>15</sup>. Действительно, конструкция этого стихотворения – сон, возведенный в степень: поэт в сновиденной исторгнутости из порядка повседневности видит лирического героя (себя? одну из ипостасей своего «совокупного лица»?) умирающим, и в смертном сне ему видится возлюбленная, погруженная в сон наяву, в котором она видит ту самую долину Дагестана, где лежит «свинцом в груди» (I, 117; отметим попутно автоцитату из «Смерти Поэта») он сам. Лермонтов мастерски разворачивает различные аспекты мифологемы сна<sup>16</sup>: сон-мечта, сон-смерть, творческий сон и в особенности – сон как проникновение в истину реальности. 2 сентября 1832 года в письме к своему близкому другу М. А. Лопухиной семнадцатилетний Лермонтов писал: «Странная вещь эти сны! <...> Я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту!»<sup>17</sup> <...> Жизнь моя – я сам, тот, кто говорит с вами и кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это “я” после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи» (IV, 427). Отчетливые аллюзии к «Гамлету» придают этому размышлению Лермонтова оттенок литературности, что вовсе не отменяет подлинности выраженного в нем яркого экзистенциального переживания акта речи, словесного самопознания, как единственной достоверной (пусть и хрупкой) реальности.

Художественная полноценность «Сна» определяется тем, что это краткое стихотворение являет собой точку схождения нескольких существенных аспектов лермонтовского мира. Непосредственным источником сюжета послужил рассказ полковника М. Х. Шульца, который встречался с Лермонтовым в 1841 году и рассказал, как был тяжело ранен в сражении за дагестанскую крепость Ахульго (1839): «Я получил несколько ран, но не вышел из строя, пока одна пуля в грудь не повалила меня замертво... <...> Лермонтов спрашивает меня: “Скажите, что вы чувствовали, когда лежали среди убитых и раненых?” – “Что я чувствовал? Я чувствовал, конечно, беспомощность, жажду под палящими лучами солнца;

<sup>14</sup> Проникновенную и тонкую интерпретацию этого стихотворения см.: Вацуро В. Е. «Тамара» // Вацуро В. Е. О Лермонтове: Работы разных лет. М.: Новое издательство, 2008.

<sup>15</sup> Соловьев В. С. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. Антология. Т. 1. СПб.: РХГА, 2013. С. 390.

<sup>16</sup> Подробное рассмотрение темы сна в творчестве Лермонтова в соотнесенности с философией платонизма см.: Асмус В. Ф. Круг идей Лермонтова // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968. С. 359–412.

<sup>17</sup> См. интерпретацию этого парадоксального на первый взгляд уравнивания «реальности» жизни с ее «манящей пустотой» у С. Н. Зотова: «“Реальность жизни” – “манящая пустота”, которая здесь и сейчас обретает форму (тело), становится “Я”. <...> Великий художник структурирует опыт, придает форму жизни, как бы претворяя себя в качестве творца, и возникает мир как реальность, в которой можно жить по слову поэта» (Зотов С. Н. Художественное пространство – мир Лермонтова. Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та, 2001. С. 13–14).

но в полузабытьи мысли мои часто неслись далеко от поля сражения, к той, ради которой я очутился на Кавказе... Помнит ли она меня, чувствует ли, в каком жалком положении очутился ее жених»<sup>18</sup>. Шульц не только выжил, но и непостижимым образом оказался в Дрездене перед Мадонной Рафаэля рядом со своей возлюбленной, после чего женился на ней, о чем Лермонтову также было известно, и прожил, добавим, многие годы в счастливом браке, о чем поэт, увы, в этом мире уже не узнал – что не помешало ему заложить в структуру «Сна» возможность понимать его как рассказ о торжестве любви, побеждающей смерть<sup>19</sup> (тогда «знакомый труп» последней строфы, над которым посмеивался Набоков, вовсе не мертв – таким лишь видит его любящая и тревожащаяся женщина, еще не знающая о предстоящей встрече).

С другой стороны, «Сон» актуализирует фольклорные (казачья песня «Ох, не отстать-то тоске кручинушке»<sup>20</sup>) и литературные (как неоднократно отмечалось, «Книга песен» Гейне и др.) источники. Среди них весьма существенным является сцена смерти Ленского, на что указывала Э. Г. Герштейн, отмечая цитату: у Пушкина «Дымясь, из раны кровь текла...»<sup>21</sup>, у Лермонтова «Глубокая еще дымилась рана, // По капле кровь точилась моя» (I, 117). Одновременно Лермонтов цитирует и «Смерть Поэта», где также прямо сравнивается «участь Ленского с трагическим концом самого Пушкина»<sup>22</sup>. Ленский – Пушкин – лирический герой «Сна»: выстраивается ряд образов, восходящих к общей мифологеме смерти поэта, и вполне логично, что завершает этот ряд смерть самого Лермонтова.

Д. С. Мережковский вслед за В. С. Соловьевым отметил совпадение «Сна» с описанием дуэли Лермонтова, сделанным его секундантом кн. А. И. Васильчиковым тридцатью годами позже: «В правом боку дымилась рана, в левом – сочилась кровь»<sup>23</sup>. На этом основании Мережковский (а за ним и многие другие исследователи) интерпретирует «Сон» как «видение ужасающей ясности» и «воспоминание будущего»<sup>24</sup>. Представляется, однако, что мы имеем дело не столько с видением, сколько с видением: перед нами не столько мистическое предчувствие Лермонтовым своей смерти, сколько магия литературного языка, когда слова, рисуящие смерть поэта, продолжают звучать и определяют восприятие вещей. Тем не менее, не хотелось бы сводить дело и к чисто прагматическим мотивировкам, как делает, например, Э. Г. Герштейн, связывая интенсификацию темы смерти в лирике Лермонтова 1841 года с тем, что поэт «чувствовал, хоть и не желал этому верить, что Николай I затягивает вокруг его шеи петлю»<sup>25</sup>. В

<sup>18</sup> Шульц М. Х. Воспоминания о М. Ю. Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 306–307.

<sup>19</sup> Именно так трактует это стихотворение В. Ф. Асмус (см. указ. соч.).

<sup>20</sup> Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М.: Изд-во В. М. Саблина, 1914.

<sup>21</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 тт. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1958. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 133.

<sup>22</sup> Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М.: Художественная литература, 1986. С. 194.

<sup>23</sup> Васильчиков А. И. Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и дуэли его с Н. С. Мартыновым // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 368.

<sup>24</sup> Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 413.

<sup>25</sup> Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 194.

«Сне» Лермонтов и впрямь с невероятной убедительностью разрабатывает тот сценарий собственной смерти, который был избран им в юности («Умереть с пулей в груди стоит медленной агонии старца» (IV, 428), – пишет он М. А. Лопухиной в день своего восемнадцатилетия; ср. также образ «могилы без молитв и без креста» в «1831 июня...», I, 361) и приведен в исполнение 27 июля 1841 года.

Лермонтов был устремлен к смерти, как стрела, летящая в цель. В этом радикальное отличие его внутреннего устройства от пушкинского («Но не хочу, о други, умирать; // Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»<sup>26</sup>). Иначе, чем Пушкин, Лермонтов понимает и бессмертие (или посмертную судьбу). Если для Пушкина бессмертие (также в сложном мерцании между литературной традицией и опытом веры, в конstellации культурного и метафизического) предстает как жизнь души «в заветной лире», как исполнение радостной принадлежности священному миру Слова, то для Лермонтова смысл бессмертия заключен в приобщении к гармонии природы – что, впрочем, в конечном счете одно и то же, если видеть тварный мир как песнь, произнесенную Богом Поэтом (по-гречески в Символе веры слово «творец» передается как ποιητής).

*«Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»: Молитва в век разочарований*

Родственник и друг Лермонтова А. П. Шан-Гирей свидетельствовал: «Хотя он и не отличался особенно усердным выполнением религиозных обрядов, но не был ни атеистом, ни богохульником»<sup>27</sup>. Во всяком случае творчество поэта показывает, что опыт молитвы ему не был чужд. Как точно заметил Вяч. Иванов, «в области религии этот мятежник иной раз находит слова, выражающие горячие и умиленные порывы к Богу в традиционных формах православного благочестия»<sup>28</sup>. Он знал освобождающую, утешающую и укрепляющую молитву: «Есть сила благодатная // В созвучье слов живых» («Молитва», 1839, I, 58). Равным образом была ему знакома и молитва сомневающаяся. Конфликт веры и опыта сопровождал его с ранних лет: «Но вере теплой опыт хладный // Противуречит каждый миг...» («Исповедь», 1831, I, 378). При этом ему было в высшей степени свойственно метафизическое желание, доказывающее бытие Божие через устремление сердца, томление по иному, свидетельствующее о подлинности духовного мира («Когда б в покорности незнания...», «Ангел», 1831). Даже тогда, когда «лермонтовский человек» яростно вопрошает о смысле жизни и ропщет на Творца, не исполняющего надежд (см. «Ночь II» и «Ночь III», 1830, «Мое грядущее в тумане...» и др.), он, как Иов, взывает к Богу. Возможно, и это отличало «лермонтовского человека» от среднего его современника.

<sup>26</sup> Пушкин А. С. Элегия // Пушкин А. С. ПСС в 10 тт. Т. 3. М., 1957. С. 178.

<sup>27</sup> Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 45.

<sup>28</sup> Иванов Вяч. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 868.

Симптоматично, что в «Думе» (1838) – портрете поколения – многое сказано об интеллектуальном и чувственном опыте и ничего – об опыте веры.

*«Я еще хуже моего Демона»: Священная и демоническая красота*

Тем не менее, поэт был причастен и к тем демоническим «лиловым мирам», которые позже столь убедительно изобразил Врубель и описал в своих статьях о Лермонтове Блок: «И часто звуком грешных песен // Я, Боже, не тебе молюсь» («Молитва, 1829, I, 191). В этом стихотворении поэзия выступает как препятствие на пути к Богу:

Но угаси сей чудный пламень,  
Всесожигающий костер <...>  
От страшной жажды песнопенья<sup>29</sup>  
Пускай, Творец, освобожусь,  
Тогда на тесный путь спасенья  
К Тебе я снова обращаюсь.

«Чудный пламень» – инфернальный двойник красоты священного глагола:

И гордый демон не отстанет,  
Пока живу я, от меня,  
И ум мой озарять он станет  
Лучом чудесного огня;  
Покажет образ совершенства  
И вдруг отнимет навсегда  
И, дав предчувствия блаженства,  
Не даст мне счастья никогда («Мой демон», 1831, I, 352).

Возможно, этот же «чудный пламень», рождающий «жажду песнопенья», имеется в виду и в стихотворении «Есть речи – значенье...» (1839), где появляется «из пламя и света //Рожденное слово», призывный голос иных миров, исполняющий сердце «безумством желанья». Во всяком случае, различия между первым вариантом стихов, вписанным в альбом М. А. Бартеновой, и редакцией, отданной Лермонтовым в печать, свидетельствуют о намерении автора усилить мистические элементы, ослабляя биографические. Это стихотворение связывают с увлечением Лермонтова М. П. Соломирской или С. М. Виельгорской, но это вовсе не исключает возможности интерпретировать его как свидетельство о

---

<sup>29</sup> Ср. противоположное видение проблемы у Ахматовой: «Я так молилась: “Утоли // Глухую жажду песнопенья!”<...> Так я, Господь, простерта ниц: // Коснется ли огонь небесный // Моих сомкнувшихся ресниц // И немоты моей чудесной?» (Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Большая серия «Библиотеки поэта». Л.: «Советский писатель», 1976. С. 90).

потусторонней, увлекающей за грань земного бытия составляющей любовной страсти.

Изображая демоническое начало, Лермонтов подчеркивает его неопределенность: чуждый и небу, и земле, вечно обещающий и никогда не исполняющий, демон бесконечно прекрасен (ср., например, поэму «Сказка для детей», 1840), но в красоте его нет ни счастья, ни покоя. Этот мерцающий образ – один из существенных аспектов не только «лермонтовского человека», но и самоидентификации автора:

« – Скажите, Михаил Юрьевич, - спросил однажды поэта князь В. Ф. Одоевский, - с кого вы списали вашего Демона?

- С самого себя, князь, - отвечал шутливо поэт, - неужели вы не узнали?

-Но вы не похожи на такого страшного протестанта и мрачного соблазнителя, - возразил князь недоверчиво.

- Поверьте, князь, - рассмеялся поэт, - я еще хуже моего Демона»<sup>30</sup>.

*«И в небесах я вижу Бога»: Красота творения как теодицея*

Выше было сказано, что Бог для Лермонтова – прежде всего Судия. Второе из имен Божиих, особенно ему внятных – Творец. Уже в ранние годы Лермонтов был в высшей степени чувствителен к «гармонии вселенной» («1831 июня...», I, 358) и склонен понимать тайну красоты как сокровенную весть, сообщение от Бога (см., напр., «Н. Ф. И...вой», 1830). Более же всего природная красота привлекала его свободой, которую она дает, разрешая от необходимости следовать множественным предписаниям, созданным людьми (см., напр., «Для чего я не родился...», 1832).

О мере открытости Лермонтова миру и о том, сколь освобождающим было действие на него красоты, может свидетельствовать «Ветка Палестины», написанная 18 февраля 1837 в квартире писателя А. Н. Муравьева. По воспоминаниям Муравьева, Лермонтов, зная его положение при дворе и родственные связи (его двоюродный брат А. Н. Мордвинов тогда управлял III отделением), приехал к нему с просьбой хлопотать об облегчении своей участи в связи с распространением «Смерти Поэта». Муравьева не оказалось дома. Лермонтов ждал его в образной комнате, где и увидел пальмовые ветви, привезенные из паломнических путешествий по Востоку. Не дождавшись, Лермонтов ушел, а Муравьев по возвращении «нашел у себя его записку, в которой он опять просил моего заступления, потому что ему грозит опасность. Долго ожидая меня, написал он на том же листке чудные свои стихи “Ветка Палестины”»<sup>31</sup>. Если рассказ

<sup>30</sup> Столыпин Д. А., Васильев А. В. Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 166.

<sup>31</sup> Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 197.

Муравьева точен<sup>32</sup>, перед нами прекрасная история о том, как творчество помогает преодолеть тревогу и страх.

Сюжет стихотворения определяется летящим свободным взглядом: из Петербурга – в Палестину, к пальме, ту ветвь взрастившей, к руке, ее принесшей... Описав огромный круг, взгляд возвращается в ту самую образную:

Заботой тайною хранима,  
Перед иконой золотой  
Стоишь ты, ветвь Ерусалима,  
Святыни верный часовой!

Заметим, что пальмовая «ветвь Ерусалима» – если мы все-таки допускаем, что Лермонтов смотрит на нее в феврале 1837, когда вокруг него бушуют страсти и судьба его неопределенна – весьма многозначна. Она может символизировать долговечность, мир и победу, но может и напоминать о Пальмовом (в русской традиции Вербном) воскресенье, Входе Господнем в Иерусалим, когда Христос следует на «вольную страсть» (добровольное страдание) – мотив вполне актуальный для того момента, когда Лермонтов, понимая возможные последствия, возвышает голос в защиту памяти Пушкина. Поэт избирает первый, мирный и радостный, путь истолкования:

Прозрачный сумрак, луч лампы,  
Кивот и крест, символ святой...  
Все полно мира и отрады  
Вокруг тебя и над тобой.

Не так важно, что развитие событий пошло по второму варианту и Лермонтов едва ли не в тот же день (если Муравьев точен в своих воспоминаниях) оказался под арестом. Много важнее тот летящий взгляд, что очерчивает мировой круг: божественный всеобъемлющий взгляд, дарующий ощущение целостности мира, связи всего в Боге, и приводит в финале к переживанию глубокого покоя и защищенности вопреки всем тревожным жизненным обстоятельствам.

Тема природной гармонии, позволяющей преодолевать и исцелять раны, наносимые людьми, проходит через лирику Лермонтова вплоть до последнего его стихотворения «Пророк» (1841), где в пустыне «звезды слушают меня, // Лучами радостно играя» (I, 131). Это та же благодатная пустыня, внемлющая гласу Божию, что и в «Выхожу один я на дорогу...», но если там состояние героя («Что же мне так больно и так трудно?» I, 127) делает его чуждым божественной гармонии мироздания, то в «Пророке» уже

---

<sup>32</sup> Иногда датировка «Ветки Палестины» 1837 годом подвергается сомнению и стихотворение относится к 1836 году, что, впрочем, не меняет его пафоса.

не только «звезда с звездой говорит», но и «звезды слушают меня, // Лучами весело играя». Образы Бога-Судии и Бога-Творца соединяются: пустыня иерархична, ее насельники свято чтут закон Сотворившего все. Пророк, верный слову Евангелия, живет, «как птицы, даром Божьей пищи» (ср. в Нагорной проповеди: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их» - Мф. 6, 26). В свою очередь, ему подвластна природа, поскольку она соблюдает закон, данный Богом при создании человека – венца творения: «Завет предвечного храня, // Мне тварь покорна там земная». Обитатели пустыни таким образом пребывают в послушании Творцу и радостном диалоге друг с другом.

### ***«Поэт – сын гармонии»: Литература как упорядочение мира***

Представляется нелишним дополнить анализ сквозных мотивов лермонтовской лирики разговором об отдельных текстах, ключевых для интересующей нас проблематики, а именно о нескольких стихотворениях позднего периода, поэме «Демон», драме «Маскарад» и романе «Герой нашего времени». Каждое из этих произведений являет собой завершенное и полновесное высказывание о Боге, мире и человеке. Внимательное чтение этих текстов, обращенных к разным сферам опыта и отражающих разные психологические и событийные модусы, позволяет увидеть аксиологическое, экзистенциальное, онтологическое устройство лермонтовского художественного мира.

#### *«Когда волнуется желтеющая нива...»*

Рассматривая «Ветку Палестины», мы уже говорили о том, как созерцание красоты спасает от тревог и суеты. Такое же событие освобождения совершается и в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837), написанном во время пребывания Лермонтова под арестом в Главном штабе. Важно, что мы имеем дело не с непосредственной пейзажной зарисовкой<sup>33</sup>, а с тем же, что и в «Ветке Палестины», внутренним взглядом, который не сканирует некую данную картину, постигая порядок ее устройства, а творит собственный мир по свободно избранному закону. Целостность и единство создаваемого в стихотворении мира синтаксически выражены тем, что оно представляет собой единую фразу, устремленную к финальному двустижью: «И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу Бога...» (I, 32), точнее – к последнему стиху, который отчетливо выделяется и как последний, и как четырехстопный ямб на фоне шестистопных (редко – пятистопных).

---

<sup>33</sup> Поэтому неоснователен упрек Г. И. Успенского, высказанный в очерке «Поэзия земледельческого труда» (1880) в том, что Лермонтов смешивает разные времена года.

Правда, Б. М. Эйхенбаум, отмечая, что это стихотворение, как и «Ветка Палестины», «кажутся неожиданными и неорганическими для Лермонтова по своей тематике, по заключительным “мирным” аккордам», полагал его смысловой центр в другом: «Лирический центр стихотворения, его настоящая тема – не “примирение” или “смирение”, а именно постоянная и неизбежная для человека “тревога души”, образующая резкий контраст между ним и природой»<sup>34</sup>. В данном случае авторитетный ученый следует не логике текста, а собственной логике – или логике момента, что вполне возможно, если учесть, что статья написана в 1941 году. Полагаю, сегодня нам можно оставить Лермонтову свободу не соответствовать нашим исследовательским стереотипам (в частности, романтическому представлению о мятущейся беспокойной личности) и признать, что в «совокупном лице» Лермонтова есть и мистик-созерцатель.

Мир, изображенный в первых трех строфах стихотворения, находится вне времени: там одновременно цветет ландыш и созревает слива, что в природе невозможно. Он полон движения, насыщен цветом, пронизан негромкими звуками. Там нет ни палящего зноя, ни пронизывающего холода, но царит «сладостная» «душистая» прохлада. Этот «приветливый» мир открыт, обращен к лирическому герою (ландыш «мне <...> кивает головой», ключ «лепечет мне таинственную сагу»). Он не самодостаточен: за картиной родной природы открывается иная красота. «Мирный край, откуда мчится» играющий источник, о котором он поет «таинственную сагу», «погружая мысль в какой-то смутный сон», указывает на райское состояние мира, смутным воспоминанием живущее в природе и в человеке. Так творение свидетельствует о Творце, а гармония мира обещает возможность «счастья», понимаемого в данном случае как участие в диалоге всеединого творения<sup>35</sup>.

### «Благодарность»

Особая тема – евхаристическое, благодарственное измерение лермонтовской поэзии. Стихотворение «Благодарность» (1840) – иронический парафраз знаменитых слов апостола Павла «За все благодарите» (1 Фес. 5, 16-18). Перечисление перенесенных разочарований и страданий отсылает к плачу Иова, о нем же напоминает и устремленность к смерти: «Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне // Недолго я еще благодарил» (I, 86). Представляется, что мы имеем дело с особым рода негативным благодарением, которое возникает апофатически из яростного отрицания, болезненно переживаемого конфликта с миром. Тем не менее, в основе этого конфликта лежит вера в то, что втайне жизнь прекрасна – или, во всяком случае, может быть проживаема как прекрасная при определенных субъективных условиях. Боль, бунт, разрыв, презрение, отвержение,

<sup>34</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 37.

<sup>35</sup> Убедительную типологию счастья см.: Лишаев С. А. Счастье как присутствие // Сократ. Журнал современной философии. 2011. № 4.

пронизывающие творчество Лермонтова, парадоксальным образом внутренне связаны с присущим ему знанием красоты и правды, обосновывающих мироздание: дисгармония не переживалась бы столь остро, если бы не было интуиции существующей в иных планах бытия и могущей быть реализованной в персональном опыте гармонии.

Отметим, что другой модус лермонтовского благодарения обнаруживается в «Валерике»:

Судьбе, как турок иль татарин,  
За все я равно благодарен,  
У Бога счастья не прошу  
И молча зло переносу (I, 92).

Благодарственное равнодушие связано с фатализмом Лермонтова<sup>36</sup>: поскольку замысел Творца и Его суд непостижимы, мудрость обретается на путях достойного претерпевания любых жизненных обстоятельств.

### «Родина»

Полемичность стихотворения «Родина» (1841) не однажды была предметом подробного рассмотрения<sup>37</sup>. «Родина» начинается с перечисления тех образов родной страны, которые способны пленять. «Слава, купленная кровью» (I, 102) – военная мощь великой державы, но Лермонтов как боевой офицер ко времени написания стихотворения склонен скорее недоумевать по поводу враждебной замыслу Творца воинственности человека, чем восхищаться ею (см. «Валерик»). «Полный гордого доверия покой» Э. Г. Герштейн, привлекая стихотворение «На светские цепи...», убедительно интерпретирует как образ «смирения угнетенного народа»<sup>38</sup>, но к долготерпению и преданности властям, безусловно ценным в глазах славянофилов, Лермонтов относился скорее критически, о чем свидетельствует стихотворение «Прощай, немытая Россия...» (1841). «Темной старины заветные преданья» – национальная традиция, исполненная мифологической мощи. Однако все эти образы – а силу их очарования мы видим и до сего дня – оставляют поэта холодным.

Его любовь к родине построена на совершенно иных чувствованиях и состояниях, она, по слову Вяч. Иванова, «строга и прозорлива»<sup>39</sup>. Лермонтов далек от идеологического восторга, отвлеченно-философских построений, национальной гордости, упоения причастностью к великой державе и проч. – всего того, чему он вовсе отказывает в статусе любви: все это – «отрадные

<sup>36</sup> Бродский А. И. Указ. соч. С. 31.

<sup>37</sup> См., напр.: Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 76-79; Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 150-153.

<sup>38</sup> Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 150.

<sup>39</sup> Иванов Вяч. И. Указ. соч. С. 868.

мечтанья», иллюзии горделивого (а стало быть, в глубине неполноценного и уязвленного) рассудка. По точному замечанию Б. М. Эйхенбаума, Лермонтов любит Россию «не за что-нибудь <...>, а органически, непосредственно»<sup>40</sup>. К чему же относится троекратно повторенное «люблю», столь отчетливо противопоставленное в качестве истины соблазнам идеологических мечтаний? К самым простым вещам: степи и леса, проселочная дорога, трепещущий огонек далекого окна в ночи, запах дыма и шум народного гулянья. Э. Г. Герштейн особенно отметила в этом ряду стих «Проселочным путем люблю скакать в телеге» и доказала его полемичность по отношению к кругу русских литераторов (П. А. Вяземского, И. С. Гагарина, В. А. Соллогуба): общим местом интеллигентского дискурса на тот момент была критика «случайностей отечественного бездорожья»<sup>41</sup>.

Поэтическое слово окружает простые вещи таким ореолом нежности и теплоты, что в них раскрывается даже не то чтобы красота, но сама жизнь в полноте и непреодолимом очаровании, жизнь в такой силе, что все идеологические обольщения рядом с ней обнаруживают свою картонность. Текст сохраняет след особенной связи с миром, теплой, любовной и доверительной; удивительным образом он выстраивает личные отношения с тем, что не дается в личной форме нашему непосредственному опыту.

#### *«Выхожу один я на дорогу...»*

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», написанном летом 1841 года, сошлось несколько важнейших смысловых линий лермонтовской лирики: одиночество, страдание, мировая гармония, свобода, живая смерть. Лирический сюжет построен как движение взгляда от «я» к видимому миру, затем возвращение к «я» и проекция в мир, творимый желанием. Изображению внутреннего ландшафта души предшествует и следует пейзаж природный (в первом случае – видимый, во втором – желаемый). Так в двадцати стихах сходятся три разных модальности: видимость, чувство, желание.

Первый – видимый – пейзаж насыщен символическими реальностями. Дорога, путь, туман, ночь, пустыня, звезда, небеса, земля, сиянье – в каждом из этих слов, обозначающих вполне конкретные элементы ландшафта и времени суток, сокрыта возможность развертывания огромного ряда культурных ассоциаций. Возникает впечатление значительности мира, насыщенности его смыслами и энергиями. Общая тональность этого чудного пейзажа – торжественная тишина, делающая возможным и слушание («Пустыня внемлет Богу», I, 127), и речь («И звезда с звездой говорит»). Из этого диалогического покоя трагическим образом изъят (точнее сказать, к нему в данный момент неспособен) лирический герой. Ландшафт его души

<sup>40</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 79.

<sup>41</sup> Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 151.

определяется фигурами боли, тяготы, сомнения (ему нелегко определить природу своего страдания). Усилие осознания, которое происходит через задаваемые самому себе вопросы, выводит героя к новому горизонту: он отвергает стереотипные объяснения своего состояния (причина страданий – не в ожиданиях, обреченных быть обманутыми, и не в сожалениях о прошлом), причем герой отказывается не только от этих объяснений, но и от двух возможных ориентаций сознания, которые им соответствуют: на будущее (ожидания) и на прошлое (сожаления). Тем самым он оказывается в настоящем, способен всецело принадлежать переживаемому моменту, что и позволяет ему сформулировать свое желание: «Я ищу свободы и покоя! // Я б хотел забыться и заснуть!». Отметим, что составляющие этого желания даны в видимом пейзаже: свобода («небеса»), покой («Ночь тиха»), забвение и сон («Спит земля в сиянье голубом»), так что проблема не в том, что мир не позволяет быть свободным и спокойным, а в том, что нечто в самом человеке не дает подстроиться к мировой гармонии. Отчетливое желание меняет внутренний ландшафт: на смену тревожным диссонансам приходит образ живой смерти, вечного, но не могильного сна. По точному замечанию В. Ф. Асмуса, «смертный сон грезится Лермонтову как *деятельный* покой, как *непрекращающийся* ритм жизненных сил, как общение с *такой же деятельной, исполненной жизни природой*»<sup>42</sup>. Этому состоянию соответствует пейзаж желания:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел (I, 128).

Ближайший источник этого образа – стихотворение Гейне «Der Tod, das ist die kühle Nacht...», которое начинается с противопоставления смерти/прохладной ночи и жизни/знойного дня, после чего лирический герой избирает ночь. У Лермонтова день и ночь, жизнь и смерть сливаются в неразличимости вечности, всякие напряжения между ними упраздняются. Кроме того, если у Гейне над ложем героя поднимается дерево, на котором соловей громко поет о любви, у Лермонтова «сладкий голос» лишен конкретного источника, мы не знаем, кто поет песнь любви, соответственно и не можем определить, о какой любви (женской, материнской, Божией) эта песнь.

Э. Г. Герштейн приводит «Выхожу один я на дорогу...» в ряду примеров того, как «в лирику Лермонтова последнего года вторгается образ Ленского»<sup>43</sup>. Действительно, финальный пейзаж напоминает описание могилы Ленского:

<sup>42</sup> Асмус В. Ф. Указ. соч. С. 368.

<sup>43</sup> Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 194.

<...> Ручеек  
Виясь бежит зеленым лугом <...>  
Там соловей, весны любовник,  
Всю ночь поет <...>  
Там виден камень гробовой  
В тени двух сосен устарелых<sup>44</sup>.

На могиле Ленского, певца любви («Он пел любовь, любви послушный»<sup>45</sup>), соловей столь же уместен, как и в стихотворении Гейне. У Лермонтова «сладкий голос» скорее может принадлежать матери. С. В. Савинков убедительно интерпретирует финальный пейзаж в духе архетипической символики отцовского (дуб – мировое дерево) и материнского (известно, что мать осталась в памяти Лермонтова держащей его на руках и поющей ему песню, отсюда и сквозной образ сладких песен матери в его лирике) начал, подчеркивая, что перед нами «и не смерть, и не жизнь, а нечто промежуточное – состояние абсолютной безмятежности, возможной в том случае, если время и пространство свернутся до такой исходной точки, когда нет ни прошлого, ни будущего, ни небесного, ни земного, до такой точки, где между отцовским и материнским не только нет никакого противостояния, но даже и различия»<sup>46</sup>. Впрочем, столь же вероятно, что это песня ангельская: в раннем стихотворении «Ангел» (1831) «святая песня» (I, 407) раздаётся в том же пейзаже, что изображен в начале «Выхожу один я на дорогу...», и ее «живой звук» остается в душе навсегда. Именно как песню о любви Божией понимал «сладкий голос» последней строфы Ю. И. Айхенвальд: «Его душа захотела отдохнуть “под Божьей тенью”, <...> но отдохнуть не для мертвого бесстрастия могилы, а для того, чтобы слушать сладкий голос любви. И если вообще молитва и благословение, посылаемые миру, составляют одно из прекрасных человеческих зрелищ, то особенно высока молитва духа бунтующего, который <...> «судился с Творцом», вел пламенную тяжбу с миром, <...> но потом нашел свою родину, <...> , т. е. понял и принял жизнь в ее земной сущности»<sup>47</sup>.

С. В. Ломинадзе отметил радикальное несовпадение финального пейзажа желанного (в его терминологии, пейзажа мечты) и начального видимого пейзажа: «“Дом” сотворен исключительно из собственных материалов, ничто не заимствовано у того мироздания, что было перед глазами. Но теперь это поистине «мой дом», и «я» — его подлинное средоточие»<sup>48</sup>. Тем не менее, все, из чего выстроен вечный дом, когда-то и видно лирическим героем в жизни, и вычитано из литературы, что и позволяет воспринимать финал стихотворения не как радикальную отъединенность индивидуалистического сознания, равного миру, но как

<sup>44</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 142-143.

<sup>45</sup> Там же. С. 40.

<sup>46</sup> Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. С. ???.

<sup>47</sup> Айхенвальд Ю. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 562.

<sup>48</sup> Ломинадзе С. В. Тайный холод // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 830.

творческое усилие гармонизации с бытием, подстраивания к звучанию мира, поиска собственного в нем места. Не случайно в финальном пейзаже, в отличие от начального, герой включен в диалог мироздания: «мне сладкий голос пел», «надо мной <...> темный дуб склонялся». Событие стихотворения – на наших глазах совершающееся прекрасное движение души, переход от тревожной дисгармонии к диалогическому покою. Возможно, именно поэтому оно так дорого многим поколениям читателей.

### «Демон»

Мы уже упоминали о том, что Лермонтов в беседах с современниками с легкостью шутил, отождествляя себя с Демоном. В «совокупном лице» поэта Демон – одна из самых ярких составляющих. Не случайно В. С. Соловьев в своей лекции «Судьба Лермонтова» (1899) энергично обличал демонизм поэта (безнравственность и эстетизацию зла), погубивший его пророческий дар. После выступления Соловьева развертывается многолетняя полемика, в которой участвуют едва ли не все сколько-нибудь значительные писатели и философы Серебряного века, причем каждый из них считает своим долгом интерпретировать «Демона» как ключевой текст, а вопрос о личности и творчестве Лермонтова воспринимается как «вопрос религиозного сознания»<sup>49</sup> – не больше и не меньше. На этом фоне заглавие работы Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов как историко-литературная проблема» (1924) выглядит как красноречивое заявление о принципиальной смене исследовательской оптики: в центре внимания оказывается не круг идей, а язык и стиль. Эйхенбаум отмечает в языке «Демона» «блеск эмоциональной риторики <...> Лермонтов пишет целыми формулами, которые как будто гипнотизируют его самого <...> Ему важен общий эмоциональный эффект, общая экспрессивность. Он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых деталях, а будет искать лишь суммарного впечатления от целого»<sup>50</sup>. И до сегодняшнего дня редкая работа о Лермонтове обходится без анализа или хотя бы упоминания «Демона».

Говоря о поэме, стоит помнить о том, что это юношеский замысел, работа над которым, как убедительно показала Э. Г. Герштейн,<sup>51</sup> завершилась к концу 1838 года, и в «Сказке для детей» (1839) Лермонтов с ним распрощался:

<...> Этот дикий бред  
Преследовал мой разум много лет.  
Но я, расставшись с прочими мечтами,  
И от него отделался – стихами! (II, 75).

<sup>49</sup> Дурьлин С. Н. Судьба Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 649.

<sup>50</sup> Эйхенбаум Б. М. Лермонтов как историко-литературная проблема // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 749.

<sup>51</sup> Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 39-41.

Вероятно, стоит подходить к «Демону» именно как к определенному – и преодоленному – этапу творческого пути Лермонтова, а не как к «исполинской проекции в вечность жизненной трагедии самого поэта»<sup>52</sup> или мистериальному софиологическому тексту, как это делали Д. С. Мережковский и Вяч. Иванов. Для нашей темы представляется продуктивным рассмотреть поэму как историю борьбы добра и зла, Ангела и Демона за человеческую душу, причем эта история несет отчетливый отпечаток рассказа о любовных сражениях.

Доминанты характера Демона, как и байроновского Люцифера, – печаль, тоска и скука. Его характеризует экзистенциальная и онтологическая ущербность: отвергнув добро, он оказался неспособен к злу («зло наскучило ему», II, 85). В I части поэмы он видится как неопределенная сущность, не принадлежащая ни аду, ни раю: «Ни день, ни ночь, - ни мрак, ни свет!..» (II, 95). Красота Божьего мира вызывает у него зависть, презрение и ненависть (II, 86). Исключение составляет Тамара, которой свойственны «веселье детское», «улыбка, // Как жизнь, как молодость, живая» (II, 88). Она венец творенья («ни единый царь земной // Не целовал такого ока»), подобна ангелам (II, 89), на ней лежит отблеск райского совершенства:

С тех пор, как мир лишился рая,  
Клянусь, красавица такая  
Под солнцем юга не цвела (II, 88).

Тамара в ее исключительном совершенстве производит на Демона сильное впечатление, которое интерпретаторы часто истолковывают как влюбленность. В поэме о любви Демона с определенностью не сказано. Он испытал «на мгновенье // Неизъяснимое волненье» (II, 89), любовался «сладостной картиной», мечтал. Далее автор спрашивает: «То был ли признак возрожденья?» И далее: «Он слов коварных искушенья // Найти в уме своем не мог...» Однако двумя страницами позже Демон справился с собой: погубил жениха Тамары, а затем нашел прекрасные слова для искушения девы. Момент колебания (он повторится и во II части поэмы перед явлением Демона Тамаре наяву) восходит к «Потерянному раю» Мильтона, где Сатана, проникнув в райский сад и увидев Адама и Еву, некоторое время созерцает их красоту и невинность, тронут ею, но затем отбрасывает чувства ради того главного, ради чего он пришел: ради продолжения борьбы с Богом за власть. Этот мотив не чужд и лермонтовскому Демону: по ходу развития сюжета поэмы становится ясно, что для него овладение совершенным творением – Тамарой – сладко именно потому, что это победа над Творцом, пусть и в бою местного значения.

Почему же читатели и исследователи так склонны верить в любовь Демона? Вероятно, потому, что в IX строфе I части разворачивается один из

---

<sup>52</sup> Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 422.

сладчайших мифов – миф о любви, возрождающей опустошенное сердце. Именно этот искусительный миф находится в основе сюжета «Маскарада», именно его умело эксплуатирует Печорин, обольщая княжну Мери. Обольстителен он и для Тамары, и для читателя – не говоря уж о читательнице. Распределение ролей (Он – демон, собрание всех пороков и Она – ангел, невинная душа) сложилось в литературе и в жизни задолго до появления лермонтовской поэмы, и мы имеем возможность воспринимать отношения Демона и Тамары не только в метафизическом плане (Тамара – чистая душа, искушаемая обольщениями зла, Демон – порочный дух, испытываемый красотой добра), но и как развертывание в романтических декорациях традиционного сценария любовной игры.

Демон – поэт, он обольщает Тамару прекрасными словами. Выше говорилось о том, что в ранней лирике Лермонтова есть тема поэзии как инфернальной красоты, препятствующей молитве и уклоняющей от путей спасения. Так что не только Демон, но и Тамара становится гранью авторского «совокупного лица». Испытание Демона при первой встрече сводится аполлогии бесчувствия, примером которого служат «хоры стройные светил» (II, 94). Сразу отметим, что Демон лукавит: в начале поэмы он вспоминает, как в раю «бегущая комета // Улыбкой ласковой привета // Любила поменяться с ним» (II, 84). Небеса бесстрастны и пусты лишь для того, кто сам холоден и опустошен. В эту пустоту сердца Демон и стремится увлечь Тамару, воспевая красоту бесчувствия и тьмы (ночи). Возникает парадоксальная картина бесстрастного сладострастия – любви мертвеца.

Тамара откликается на речи Демона – которого она пока еще только слышит, а видит лишь во сне – так же, как пушкинская Татьяна на явление Онегина. У Пушкина:

Ты в сновиденьях мне являлся,  
Незримый, ты мне был уж мил,  
Твой чудный взгляд меня томил,  
В душе твой голос раздавался <...><sup>53</sup>

У Лермонтова:

Душа рвала свои оковы,  
Огонь по жилам пробегал,  
И этот голос чудно-новый,  
Ей мнилось, все еще звучал (II, 95).

Татьяна видит Онегина «ангелом хранителем» или «коварным искусителем», и Тамаре придется сделать выбор между Демоном и Ангелом. Демон являлся Тамаре во время молитв, и Татьяна слышала голос Онегина, когда «молитвой услаждала // Тоску измученной души». И Татьяна, и Тамара

---

<sup>53</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 71.

томимы «мечтой пророческой и странной» - романтическим эротизмом предчувствия, готовности души: «Душа ждала... кого-нибудь»<sup>54</sup>.

Демон мечтает о Тамаре, она – о Демоне, томление Тамары достигает предела. Наконец Демон готов явиться ей. Растроганный песней Тамары, «тоску любви, ее волнение // Постигнул Демон в первый раз» (II, 99-100; стало быть, до этого не любил?), пролил горячую слезу – о себе, конечно же (он уверен, что голос пел, «чтоб усладить его мученье») - «и входит он, любить готовый, // С душой, открытой для добра», но вместо «сладкого привета» видит Ангела, противостоящего ему.

Встреча Ангела с Демоном – важный момент в разворачивании сюжета поэмы. Ангел утверждает:

Твоих поклонников здесь нет <...>  
К моей любви, к моей святыне  
Не пролагай преступный след (II, 100-101).

Взгляд Демона «зарделся ревностию», «и вновь в душе его проснулся // Старинной ненависти яд». Разговор идет всерьез, это не только коллизия любовного треугольника (отметим, что присутствие Ангела вовсе не делает любовные метафоры неуместными, напротив, в Священном Писании неоднократно Бог называется Ревнителем, любящим Супругом, а народ Божий и душа человеческая уподобляются неверной жене) – здесь продолжается спор с Богом о власти над человеческой душой (значит, и над миром), о разделе территорий. Аргумент Демона вовсе не в том, что «она меня любит», как могло бы случиться в сентиментальном романе, а в том, что «на сердце, полное гордыни, // Я наложил печать мою <...> Здесь я владею и люблю!» После этого Ангел удаляется.

Странность этой сцены на первый взгляд состоит в том, что Тамара совершенно пассивна, она не только не выбирает, но попросту не видит и не слышит этого разговора. Тем не менее, Ангел, который по определению правдив, отступает, когда Демон заявляет свои права на «сердце, полное гордыни». Значит, выбор уже сделан. Увлечшись тем, кто являлся ей в сновиденьях, зачарованная его речами, исполнившись «думою преступной» (II, 98), Тамара избрала свою участь, добровольно открыла духу зла свободный доступ к себе. Она стремилась к нему, и наконец он перед ней, теперь уже не во сне.

Разговор Демона с Тамарой исполнен противоречий: Демон называет себя «врагом небес и злом природы» (II, 102) и тут же утверждает, что возненавидел свою власть; он обещает Тамаре одновременно и свободу от земли, и «все, все земное» (II, 109) – словом, речь Демона сильна именно преизбытком эмоций и метафор; бедная рационально, она создает поле эстетического и эротического напряжения. В этом длинном (восемь страниц!) диалоге актуализируются два обольстительных сценария,

---

<sup>54</sup> Там же. С. 58.

эротический и метафизический. Первый – тот самый миф о возрождающей любви: «Я тот, кого никто не любит» (II, 102), «Меня добру и небесам // Ты возвратить могла бы словом», жалобы на то, как тяжело «все знать, все чувствовать, все видеть» (II, 103): заметим, ровно о том же слова говорит и Арбенин, бытовой вариант Демона. В результате Демон в буквальном смысле уговорил Тамару, она готова отдаться ему и просит только клятвы отречения от злого прошлого, поступая ровно так же, как и все обольщаемые барышни в литературе и в жизни. Демон клянется, после чего переходит к разыгрыванию второго сценария обольщения, который обращен к «сердцу, полному гордыни»: «И будешь ты царицей мира, // Подруга первая моя <...> Пучину гордого познанья // Взамен открою я тебе» (II, 108). Здесь актуализируется сюжет книги Бытия: змей искушает Еву возможностью «быть как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3, 5). Сила этих двух искушений, эротического и метафизического, наслаждением и властью, умноженная «блеском эмоциональной риторики», увлекает Тамару в объятия Демона. Он целует ее и смотрит ей прямо в глаза. В «Княжне Мери» Печорин будет рассуждать о том, что в любви все решает первое прикосновение. Прикосновение Демона убило Тамару: «Увы! злой дух торжествовал! // Смертельный яд его лобзанья // Мгновенно в грудь ее проник». Демон торжествует, потому что эту территорию он завоевал: Тамара умирает с печатью гордыни, принадлежа ему (злу), поэтому на лице мертвой Тамары «улыбка странная застыла <...> В ней было хладное презренье // Души, готовой отцвести» (II, 111).

Итак, Демон победил. Однако за первым финалом следует второй. Подобно тому, как судьба Фауста решается дважды, в момент смерти на земле, а затем на небесах, судьба Тамары, казалось бы, безвозвратно отошедшей в ледяную тьму (см. пейзаж, завершающий описание Тамары в гробу, II, 112), решается еще раз в финальной строфе II части.

Ангел несет душу Тамары на небеса, утешая ее и укрепляя «сладкой речью упования» (II, 113). Путь им преграждает «адский дух», который «взвился из бездны». Здесь уже нет места той неопределенности, что отмечала образ Демона в I части. Поскольку действие происходит уже не на земле, где взор человеческий видит «гадательно, как через тусклое стекло» и где атмосферные эффекты рожают разного рода лиловые сумерки и багровые закаты, а «в пространстве синего эфира», где нет места оптическим искажениям, Демон предстает в своем истинном облики:

Он был могущ, как вихорь шумный,  
Блистал, как молнии струя,  
И гордо в дерзости безумной  
Он говорит: «Она моя!» (II, 113)

Именно в этот момент, когда душа способна ясно видеть, для Тамары и наступает момент последнего выбора: «Судьба грядущего решалась». Ее выбор – в том, *что* она видит:

Каким смотрел он злобным взглядом,  
Как полон был смертельным ядом  
Вражды, не знающей конца, -  
И веяло могильным хладом  
От неподвижного лица.

Демон по-своему даже хорош, потому что он пробудился от мечтательной скуки и явил свою истинную природу: гордыня, дерзость, жажда власти, воля к смерти. Тем не менее трудно говорить, что в финале поэмы совершается эстетизация зла: неподвижное лицо мертвеца – это уже никак не «вечер ясный», а леденящая ночь.

Когда выбор Тамары совершился, Ангел провозглашает волю Бога: «Но час суда теперь настал - // И благо Божие решенье!» (II, 114). Оправдание Тамары совершается примерно на тех же основаниях, что и оправдание Фауста: «Она страдала и любила - // И рай открылся для любви!» Ср. у Гете:

Спасен высокий дух от зла  
Произволением Божиим:  
Чья жизнь в стремлениях прошла,  
Того спасти мы можем.  
А за кого любви самой  
Ходатайство не стынет,  
Тот будет ангелов семьей  
Радушно в небе принят<sup>55</sup>.

Как сказал Иоанн Златоуст, Бог «и дела приемлет, и намерения целует»: Тамара подлинно страдала и любила, и то обстоятельство, что сила ее сердца была обращена на недостойный предмет, не может ее погубить.

Итак, «Демон», во-первых, несет в себе изящное решение богословской задачи о вечной жизни и спасении души. Душа (Тамара), проходя земное поприще, может обманываться и обольщаться. Однако правосудие Божие простирается столь далеко, что покрывает ошибки и заблуждения, оставляя за человеческой душой право свободного выбора как при жизни, так и после смерти и – что важно – принимая во внимание результат загробного выбора, очищенного от случайностей и искажений земной оптики. Такое представление о безграничном милосердии Божиим находится в полном соответствии с евангельской и святоотеческой традицией, хотя и может встретить возражения со стороны педантичных сторонников «христианской справедливости». Во-вторых, поэма, обладая чертами метафизического эксперимента, с не меньшими основаниями может рассматриваться и как решение задачи из «науки страсти нежной», как аналитика стратегий

---

<sup>55</sup> Гете И.-В. Фауст. Пер. Б. Л. Пастернака. М.: Художественная литература, 1969. С. 466-467.

обольщения и соблазнения, что Лермонтова, без сомнения, также живо интересовало. Заметим, что эротический сюжет поэмы не оставил равнодушными читателей:

«Княгиня М. А. Щербатова после чтения у ней поэмы сказала Лермонтову:

- Мне ваш Демон нравится: я бы хотела с ним опуститься на дно морское и полететь за облака.

А красавица М. А. Соломирская, танцующая с поэтом на одном из балов, говорила:

- Знаете ли, Лермонтов, я вашим Демоном увлекаюсь... Его клятвы обаятельны до восторга... Мне кажется, я бы могла полюбить такое могучее, властное и гордое существо, веря от души, что в любви, как в злобе, он был бы действительно неизменен и велик»<sup>56</sup>.

Известно, что Лермонтова был роман и с той, и с другой красавицей, так что пущенные «Демоном» стрелы Лермонтова попали в цель.

Представляется, что Лермонтов вовсе не был так катастрофически серьезен, как представлялось иногда его исследователям, а его ученичество у Пушкина распространялось и на искусство литературной игры, что очевидно в «Демоне», который не только отражает определенные пласты персонального опыта, но и является блестящей вариацией на темы из множества известных поэту текстов, и собственных, и чужих.

Поэтому не станем преувеличивать лермонтовский демонизм, тем более что помимо первого (смерть Тамары) и второго (последний выбор) финалов в поэме есть еще и третий – пейзаж Койшаурской долины. Отметим в нем несколько моментов. «Зубцы развалины старинной» (замка Тамары) упоминаются в «рассказах, страшных для детей» (II, 114) – вспомним «Сказку для детей», где завершается переход от «метафизического», грозного и грандиозного Демона к «литературному», ироническому и бытовому. Изображаемый мир полон жизни:

И жизнью вечно молодою,  
Прохладой, солнцем и весной  
Природа тешится шутя,  
Как беззаботная дитя (II, 115) -

вспомним первое появление Тамары, когда автор подчеркивает в ней именно молодость, веселость и живость; человеческое начало, явленное в Тамаре, торжествует над мертвящим демонизмом. Затем автор возвращается к развалинам и обещает романтических призраков:

И только ждут луны восхода

---

<sup>56</sup> Столытин Д. А., Васильев А. В. Указ. соч. С. 166.

Его незримые жильцы;  
Тогда им праздник и свобода!

Однако вместо вампирического привидения – героини местных легенд – «незримыми жильцами» оказываются вполне живые и симпатичные паук, ящерицы и змея. Наконец, над всем этим мирным пейзажем возвышается церковь, хранящая могилы князя Гудала и Тамары и участвующая в природной гармонии: ее стража – гранитные утесы, дозор – метели, пилигримы – облака. «Миротворная бездна» природы поглотила некогда бушевавшие страсти, кости взяты землей, а о благополучной участи души нам уже рассказали.

### «Маскарад»

Д. Е. Максимов точно назвал Арбенина «Демоном, сошедшим в быт»<sup>57</sup>. Действительно, «Маскарад» – развертывание метафизической и психологической проблематики «Демона» в декорациях социально-бытовой драмы, но не только. С одной стороны, характер главного героя драмы обнаруживает все принципиальные черты демонического персонажа: радикальное одиночество и непринадлежность («Они все чужды мне – и я им всем чужой», III, 19); опытность и искушенность («Все перечувствовал, все понял, все узнал», III, 34), влекущие за собой опустошенность и вампирическое желание оживить «душу мертвую свою» (III, 32) любовью к юной чистой деве; эмоциональный максимализм, довольствующийся лишь чрезмерным и грандиозным. Сердце Арбенина – поле битвы добра и зла: благодаря встрече с Ниной он «воскрес для жизни и добра» (III, 35), но при этом время от времени испытывает наитие «духа враждебного». Таким образом, коллизия «Маскарада» выступает как ситуация искушения: возможно ли обновление для отпавшей души.

Внутренняя борьба Арбенина определяет его поступки. Он ревнует Нину еще до того, как обнаруживается пропажа браслета (III, 32-33; см. также его афористичную реплику «Все ясно ревности – а доказательств нет!», III, 55), и в конечном счете его интерпретация фактов определяется нравственным выбором: неверием в возможность добра и чистоты. Об Арбенине нельзя сказать, как Пушкин об Отелло, что он не ревнив, а доверчив. Арбенин изначально ревнив и недоверчив, логика зла и лжи для него убедительна, логика добра – лишь гипотеза, постоянно опровергаемая неумолимыми фактами. Поэтому «смерть у него в руках – и ад в его груди» (III, 101); поэтому, как тонко заметила Л. Я. Гинзбург, несмотря на интерес Лермонтова к Шекспиру, драма «воспринимается не на шекспировском, а на байроническом фоне»<sup>58</sup>. Заметим попутно, что помимо аллюзий к «Отелло» в

<sup>57</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 39.

<sup>58</sup> Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 103.

«Маскараде» есть и сопоставление Арбенина с Гамлетом: его плач над гробом Нины напоминает сцену драки с Лаэртом и оплакивания Офелии, а слова Неизвестного в финале «И этот гордый ум сегодня изнемог!» (III, 119) отсылают не только к «Горю от ума», но и к словам Офелии «О, что за гордый разум сокрушен!» («О, что за гордый ум сражен!»).

Помимо внутренних причин, определяющих неизбежную развязку, есть еще внешние, но не менее значительные, механизмы, к ней влекущие. Это механизм игры, связанный с Казариным, и механизм суда и возмездия, явленный Неизвестным.

Тема карт в «Маскараде» актуализирует два фактора, влияющих на развитие событий: случай и расчет. Карточная игра становится универсальной метафорой, что выражено в знаменитом афоризме Казарина:

<...> И я открою пред тобой  
Все таинства премудрости земной <...>  
Что ни толкуй Волтер или Декарт –  
Мир для меня – колода карт,  
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,  
И правила игры я к людям применяю (III, 63).

Казарин, «Мефистофель, скрывающийся под маской бытового персонажа»<sup>59</sup>, соблазняет Арбенина могуществом игры, где «мысль гигантская заводит // Пружину пылкого ума» (III, 66), где кипят страсти, но ум в соединении с мастерством (ловкостью, плутовством) могут доставить выигрыш, богатство («На картах золото насыпано горой») и власть:

И если победишь противника уменьем,  
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем –  
Тогда и сам Наполеон  
Тебе покажется и жалок, и смешон.

Речь идет не столько о карточной игре, сколько о жизненных стратегиях: Наполеон – тот, кто переиграл судьбу, поднявшись к вершинам славы и власти. Смирить судьбу – значит найти такие приемы манипуляций, которые позволят получить желаемое (так, Ю. М. Лотман убедительно показал связь случайности и «случая», фаворитизма как характерной черты русской государственности в период женского правления<sup>60</sup>). Развертывая свою философию, Казарин преследует конкретную цель: снова вовлечь Арбенина в игру. Таким образом, искушаемый властью Арбенин оказывается во власти Казарина. Соблазняя Арбенина возможностью манипулировать людьми и ситуациями, Казарин манипулирует им: «Теперь он мой!»

<sup>59</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 38.

<sup>60</sup> Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПб., 1995. С. 793-797.

Игрок – форма самоидентификации главного героя. Не случайно на вопрос князя Звездича «Вы человек иль демон?» Арбенин отвечает: «Я? – игрок!» (III, 85), за чем следуют слова, раскрывающие этический аспект игры: «Преграда рушена между добром и злом». Игра предполагает условность правил; предписанные свыше незыблемые различия добра и зла, благородного и презренного в культуре игры больше не являются обязательными. «Если Бога нет, то все дозволено». Явленная в азартной игре модель мира радикально противостоит христианской: если Бог открыл нам все карты, если закон любви и правды, согласно которому Судья будет решать судьбы мира, не сокрыт от нас, то таинственный Случай, напротив, темен и непостижим. Как отмечает Ю. М. Лотман, метафора карточной игры представляет мир как «противоречивое целое, моделируемое на вершинах жизни с помощью четких и умопостигаемых моделей, но в реальной жизни являющее лик хаоса, торжества случайностей»<sup>61</sup>.

Трагическая развязка драмы обусловлена вторжением в жизнь игрока логики суда и возмездия. Задумывая убийство Нины, Арбенин хочет поправить судьбу: он уверен, что женщина, скрывающая порок под личиной добродетели, недостойна жить:

Люблю – и так неистово обманут...

Нет, людям я ее не уступлю...

И нас судить они не станут...

Я сам свершу свой страшный суд... (III, 89).

Тем самым он преступно рушит преграду между добром и злом, и Суд Божий неумолимо обрушивается на него: Нина, прощая Арбенину сцену ревности, замечает: «Однако есть и Бог... он не простит» (III, 43). Отвергнутая Арбениным, она взывает к небесному суду: «Творец небесный, пощади! // Не слышит он, но ты все слышишь – ты все знаешь, // И ты меня, всесильный, оправдаешь!» (III, 101). Умирая, она, подобно Тамаре, отказавшейся от Демона, представшего в истинном обличии духа зла, проклинает злодея Арбенина: «Есть небесный суд! // И я тебя, убийца, проклинаю» (III, 103). Орудием божественного возмездия, «топором в руках судьбы» (так называет себя Печорин; Арбенин же говорит: «Обманут я шутя // И под топор нагну спокойно шею», III, 115) в «Маскараде» становится Неизвестный, некогда вовлеченный Арбениным в игру, погубленный и стремящийся к отмщению. Причудливо тасуется колода: мститель оказывается жертвой мщения; Неизвестный, преследуя собственные низкие цели, выступает как инструмент божественного правосудия и сам осознает это, иронически восклицая: «Казнит злодея провиденье!» (III, 116).

Итак, в Арбенине совмещаются этический релятивизм игрока и ригоризм ревнителя справедливости. Очевидно, что представление о мире как игре случая и как о царстве божественного правосудия несовместимы. В

---

<sup>61</sup> Там же. С. 797.

финальном монологе уже обезумевший герой продолжает колебаться между ними. Как игрок, он пытается снять с себя вину: «Я хочу, велю, // Чтоб вы ее сейчас же обвинили» (III, 117); «Вот что я вам открою: // Не я ее убийца». Признавая существование небесного Судии, он взывает к прощению («Прости, прости меня, о Боже – мне прощенье») и прощает Неизвестному: «О милый друг, зачем ты был жесток? <...> Но я тебе прощаю!» (III, 118). Д. Е. Максимов отметил: «Показывая возмездие, совершающееся над его героями, <...> Лермонтов не только подчеркивает в них то, что само себя осуждает и не согласуется с “космической гармонией”, но и примиряет с их личностью в целом, т. е. подымает сочувствие к благородным источникам ее тоски и ее мятежа»<sup>62</sup>. Действительно, в финале «Маскарада» не только реализуется одна из фигур байронизма – сочувствие к страдающему злодею, но и намечается мотив сострадания нравственно несовершенному герою, который будет характерен и для авторской позиции в «Герое нашего времени».

### *«Герой нашего времени»*

Л. Я. Гинзбург точно назвала Печорина «последним звеном в эволюции лермонтовского демона»<sup>63</sup>. Вера, одна из ипостасей Тамары в романе, в прощальном письме Печорину развертывает весь спектр подходящих Демону эпитетов: «В твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно; ничей взор не обещает столько блаженства» (IV, 140). Как настоящий байронический персонаж, Печорин проходит ведущий к разочарованию и опустошению сердца путь, описанный еще Экклезиастом: от удовольствий, которые можно купить за деньги, он переходит к развлечениям большого света, затем берется за науки – и заканчивает скукой. Д. С. Мережковский объяснял его скуку тем, что ему надоел «демонизм»<sup>64</sup>. Напротив, скука – доминанта байронического (и демонического) персонажа. Близость Печорина к Байрону такова, что он даже цитирует в своем журнале дневник Байрона. «Зачем я жил? для какой цели я родился?» (IV, 128) – спрашивает Печорин накануне дуэли; ср. в дневнике Байрона: «Завтра день моего рождения <...> Я иду спать с тяжелым сердцем – как много я прожил, и с какой целью?»<sup>65</sup>

Насыщенность образ Печорина романтическими мотивами дала Б. М. Эйхенбауму основания всерьез полагать, что Лермонтову пришлось решать проблему, «как избавить» своего героя «от страшной опасности

<sup>62</sup> Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 47.

<sup>63</sup> Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 164.

<sup>64</sup> Мережковский Д. С. Указ. соч. С. 434.

<sup>65</sup> Цит. по: Гинзбург Л. Я. Указ. соч. С. 110.

оказаться вдруг смешным или ничтожным»<sup>66</sup>. Вероятно, именно для того, чтобы читатель заметил разность между переживанием и позой, в романе появляется Грушницкий, выступающий как пошлый двойник Печорина. Интересно, что Печорин, характеризуя Грушницкого, всячески подчеркивает его литературность, вторичность: «Он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект – их наслаждение; они нравятся романтическим провинциалам до безумия. <...> Его цель – сделаться героем романа» (IV, 69-70). Нагружая Грушницкого всевозможной искусственностью и литературностью, Лермонтов тем самым препятствует читателю заподозрить в тех же пороках самого Печорина, который как раз обнаруживает способность видеть «просто прекрасное» и испытывает искреннюю досаду, в очередной раз оказываясь «героем романа» (дуэлянтом, открывателем тайн контрабандистов, похитителем кабардинской княжны...)

Одна из важнейших характеристик Печорина – раздвоенность, непринадлежность, нахождение между. Мы уже говорили, что это одна из главных особенностей «лермонтовского человека». Когда Печорин, соблазняя Мери, говорит о раздвоенности своей души, это правда, хоть он и произносит ее, «приняв глубоко тронутый вид» (IV, 104). Природу этой раздвоенности герой уточняет в разговоре накануне дуэли с Вернером: «Я давно уж живу не сердцем, а головою. <...> Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его» (IV, 132). Вершина проявления этой нецелостности – эпизод погони за Верой, когда Печорин, загнав лошадь, горько, «как ребенок», рыдает, после чего, успокоившись, замечает: «Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок. Все к лучшему! <...> Плакать здорово, и потом, вероятно, если б я не проехался верхом и не был принужден на обратном пути пройти пятнадцать верст, то и эту ночь сон не сомкнул бы глаз моих» (IV, 142). Часто исследователи интерпретируют этот эпизод как едва ли не единственное в романе проявление героем искренних чувств. Не станем подозревать Печорина в полной анестезии, однако даже если в этом эпизоде и явлен рудиментарный всплеск чувства, главное в нем, как нам кажется, не это.

Ключевым свойством героя является вампиризм. «Воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало» (IV, 38), – так объясняет Печорин Максиму Максимычу свое охлаждение к Бэле. Более развернуто картина болезни представлена в журнале Печорина: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только как на пищу, поддерживающую мои

---

<sup>66</sup> Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 146.

душевные силы. <...> Первое мое удовольствие – подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха – не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, – не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость. <...> Если бы меня все любили, я в себе нашел бы бесконечные источники любви» (IV, 101). Заметим попутно, что этот пассаж свидетельствует о несостоятельности рассмотрения Печорина как абсолютного alter ego Лермонтова хотя бы потому, что в его лирике уже сложилось совершенно иное определение счастья, не зависящее от отношений с людьми.

С этой точки зрения сравнение «заплакал как ребенок» читается не столько как «чистосердечно, как дитя» (что позволяет дальше построить рассуждение об искренности чувств героя), сколько как «зло, как капризный мальчишка, у которого отняли игрушку». Действительно, Печорину во что бы то ни стало надо получить желаемое, увидеть Веру, и этого не происходит по глупой случайности: лошадь пала. Сопrotивление реальности не дает ему осуществить свою волю и насладиться властью, отсюда и горькие рыдания. Искренность Печорина не в том, что он способен испытывать глубокие открытые чувства, а в том, что он честно признает и свою невозможность их испытывать, и способность получать наслаждение от совершенно других состояний (контроля, манипуляций, насыщения эмоциями других). Герой еще раз бросит взгляд на «труп своего лихого коня» (IV, 145) после того, как похоронит надежды Мери. Несчастливая лошадь – загнанная душа (так будет потом и у Толстого, когда гибель Фру-Фру предвостытит катастрофу Анны и Вронского). Два ворона терзают труп лошади – или неживую душу человека, который уже не живет в полноте и простоте, а только мыслит и судит?

В следующем абзаце, завершающем «Княжну Мери», появляется перекликающийся с «Парусом» образ моряка, выброшенного судьбой на берег: «он скучает и томится», бродит по прибрежному песку, высматривая, не мелькнет ли «желанный парус» (IV, 146). Красота этого развернутого сравнения, во-первых, еще раз напоминает читателю о высокой эстетической одаренности Печорина, о его способности видеть красоту, радоваться ей и любить ее (возможно, только ей он и может радоваться, лишь ее и способен любить) – способности, правдивость которой подчеркивается в романе тем, что герой проявляет ее даже на грани смерти. Печорин описывает, как ехал к месту дуэли: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня <...> Я помню – в этот раз, больше, чем когда-нибудь прежде, я любил природу. <...> Как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль!» (IV, 131). Во-вторых, этот образ одинокой фигуры на морском берегу соотнесен с пейзажем, открывающим «Княжну Мери»: «Ветки цветущих черешен смотрят мне в окно, и ветер иногда усыпает мой письменный стол их белыми

лепестками. Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синеет, как “последняя туча рассеянной бури” <...> Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо сине – чего бы, кажется, больше?» (IV, 67-68). Помимо цитаты из Пушкина, указывающей на круг чтения Печорина, и автоцитаты из юношеского стихотворения «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» («Воздух там чист, как молитва ребенка», I, 452), намекающей на некоторое его родство с Лермонтовым, этот пейзаж интересен тем, что задает момент начальной гармонии, готовности героя вступить в жизнь с такой же легкостью, с какой лепестки черешен влетают в его комнату. Тем более значительна в финальной картине фигура человека границы, чужого и морю, и суше, не принадлежащего ни одному из жизненных миров, не способного ни к жизни, ни к смерти. Таков Печорин в финале «Княжны Мери», но это не конец романа – соответственно и не итог читательского познания героя.

Финальная новелла «Фаталист» венчает конструкцию характера Печорина. Помещая в конец эпизод, хронологически не последний, Лермонтов настаивает на его важности для понимания центрального персонажа<sup>67</sup>. Тема судьбы проходит через весь роман. Впервые она отчетливо звучит в финале «Тамани»: «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов*? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и, как камень, едва сам не пошел ко дну!» (IV, 66-67). Как орудие судьбы Печорин абсолютно пассивен, что подчеркивается нелепостью приключения («слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть не утопила»). Эта пассивность в целом романа иронически контрастирует с его претензиями на управление судьбами других, с позицией игрока: «Быть всегда на страже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, – вот что я называю жизнью» (IV, 111).

Судьба потому и завораживает Печорина, что он постоянно сталкивается с сопротивлением мира, с проявлением иных сил, препятствующих его воле. Именно на тайну судьбы направлены его «философско-метафизические» (IV, 76) размышления, к которым он расположен. Склонность к фатализму и своего рода стихийному экзистенциализму сближает его с Вернером: тот утверждает, что его единственное убеждение – «что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру» (IV, 77); Печорин дополняет: «У меня, кроме этого, есть еще убеждение – именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье

---

<sup>67</sup> Отдавая должное тонким соображениям Э. Кана (см. в наст. изд.: *Кан Э. «Герой нашего времени»*) о том, что порядок расположения эпизодов принадлежит издателю, не равному ни автору-повествователю, ни тем более Лермонтову, и обнаруживает его негативное отношение к Печорину, которое мы не можем истолковывать как позицию Лермонтова, тем не менее, мы покоряемся тому обстоятельству, что в данном случае воля издателя совпала с лермонтовской.

родиться». Действительно, в чем еще можно быть уверенным в мире, где властвует рок? Другое размышление Печорина связывает его концепцию фатализма с темой, в высшей степени значимой для Лермонтова – темой Божьего суда: «Душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно; она знает, что без гроз постоянный зной солнца ее иссушит; она проникается своей собственной жизнью, - лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» (IV, 102). Упоминание правосудия Божия в этой декларации эгоцентризма на первый взгляд выглядит парадоксальным. Б. В. Томашевский рассматривает этот фрагмент как повод для читателя «сожалеть, что ему <Печорину. – М. М.> не дано чувство самопожертвования, которое одно могло бы привести к тому состоянию уверенного спокойствия, которое Печорин сравнивает с плавным движением реки и называет высшим состоянием самопознания»<sup>68</sup>, но о самопожертвовании Печорин здесь не говорит ни слова. Уверенное спокойствие достигается полным преданием себя в руки судьбы, тем самым благодарственным равнодушием, о котором речь шла выше в связи со стихотворением «Валерик», и этот фатализм уверенно связывается с правосудием Божиим, с сознанием того, что устройство судьбы мудро и правильно, даже если в момент претерпевания нам и трудно это допустить, а потому мудрость состоит в том, чтобы довериться мощному течению реки, поскольку сопротивление все равно губительно (эта мысль определяет сюжет «Трех пальм»)<sup>69</sup>.

Потому Печорин и не склонен обвинять себя в бедствиях, причиняемых другим: «Мне было грустно... Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды? С тех пор как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; неволью я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?» (IV, 108). Отметим, что сразу за этим не лишены пафоса размышлением приводится уравновешивающее его ироническое замечание: «Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов? <...> Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?»

Однако Печорин потому и герой, что не останавливается ни на меланхолическом недоумении, ни на легком иронизировании по поводу своей неприятной участи «палача или предателя». В дневниковой записи, сделанной перед дуэлью – на грани – он дает отчетливое и покаянное объяснение своему року, а заодно и вампиризму, причем второе выступает

<sup>68</sup> Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // «Литературное наследство». Т. 43-44. С. 511.

<sup>69</sup> В свете вышесказанного представляется поспешным вывод А. И. Бродского о том, что «фатализм Лермонтова не имеет ничего общего с христианской идеей предопределения» (Бродский А. И. Указ. соч. С. 31; отметим также, что автор поступает опрометчиво, сводя христианское учение о судьбе и свободе к одной цитате из Блаженного Августина).

условием первого: «Я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений – лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, без сожаления... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страданья – и никогда не мог насытиться» (IV, 129). Фаталистическая концепция получает отчетливое нравственное обоснование: отказавшись от «назначения высокого» (IV, 128), человек избирает «приманки страстей» (IV, 129), и этот ложный выбор влечет за собой неизбежные последствия. Если некто отказывается быть орудием приносящей и жертвующей любви Божией, он может сгодиться на роль «топора в руках судьбы». Это сказано в предсмертный час – значит, честно – но покаянная ясность этих слов уравновешена последней фразой: «Смешно и досадно!» Раздвоенность души не преодолевается единичным усилием, и то, что сердце говорит всерьез, разум осмеивает.

Итак, к «Фаталисту» читатель подходит с определенным представлением о жизненной философии Печорина. Тема судьбы здесь становится центральной (сконцентрированность на ней подчеркивается и тем, что в новелле речь идет об игре и игроках), а сам герой, во-первых, назван определяющим его сущность именем (фаталист), во-вторых, самим заглавием ставится в центр повествования (предыдущие части назывались именами других персонажей или по месту действия).

Истолкования «Фаталиста» невероятно разнообразны. В качестве крайних точек отметим интерпретации Г. А. Мейера, который понимал новеллу как историю кровавой мести Рока, обрушившейся на «метафизического авантюриста»<sup>70</sup>, и Б. М. Эйхенбаума, усмотревшего в ней свежий психолого-практический поворот темы: фатализм способен «делать поведение человека более активным и смелым»<sup>71</sup>. Постараемся поэтому уяснить смысл «Фаталиста», следуя как можно ближе за лермонтовским рассказом.

Засидевшись за карточным столом, офицеры обсуждают вопрос о том, справедливо ли «мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах» (IV, 146) и приводят различные случаи как аргументы pro и contra. Вулич предлагает испытать это сейчас же на нем самом. Печорин, еще не зная, в чем именно будет состоять испытание, в шутку предлагает пари и высказывает свой тезис: предопределения нет. В шутку, потому что действие «Фаталиста» происходит во время службы Печорина в крепости, следовательно, после «Княжны Мери», где уже дано развернутое изложение фаталистического мировоззрения героя. Мы точно знаем, что Печорин так не

---

<sup>70</sup> Мейер Г. А. Фаталист: К 150-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 932.

<sup>71</sup> Эйхенбаум Б. М. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». С. 159.

думает – значит, он дразнит и провоцирует. Чуть позже, когда дело уже приобретет серьезный оборот, Печорин прочтет на лице Вулича «печать смерти», «странный отпечаток неизбежной судьбы».

Эксперимент Вулича вводит в игру человеческую волю. Его логика проста: я стреляю самовольно в себя – значит, свою смерть определяю я; но если мне не удастся себя убить, значит, это определяется не мною. В формулировке Ю. М. Лотмана, «антитеза случайного и закономерного получает в этой повести философскую интерпретацию как противопоставление концепции недетерминированной свободы воли человека, с одной стороны, и полной подчиненности его фатальной цепи причин и следствий, предопределенного хода событий, с другой»<sup>72</sup>. В результате существование предопределения доказано, в чем Печорин, собственно, и не сомневался. Ему остается непонятно другое: если Вуличу не суждено было умереть, откуда тогда смертная печать на его лице.

По дороге домой Печорин смотрит на звезды и думает о людях, которые некогда жили верой в то, что «светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права» (IV, 151). Верования эти недоказуемы, но насколько они выше нынешнего безверия, насколько прекрасней переходить от одного заблуждения к другому, чем иссушать душу сомнениями и истощать жизненные силы в бесплодных мечтах. В свете этих размышлений собственная жизнь кажется Печорину подобной «дурному подражанию давно ему известной книге» (IV, 152) – еще одна литературная метафора, обнаруживающая пагубность привычки к рефлексии, ослабляющей способность к полноценному проживанию.

Смерть Вулича, о которой узнает Печорин вскоре, мощно подтверждает, что и предопределение существует, и надвигающиеся события отбрасывают свою тень. Последние слова погибшего «Он прав!» относились к способности Печорина прочесть печать смерти. Возникает второй вариант литературности: писатель может быть мечтательным и сочинять пошлые романы, но может и быть внимательным и писать книги, отмеченные следом судьбы.

Поскольку Печорин тоже игрок и экспериментатор, он решается получить последнее подтверждение своей фаталистической метафизике: «Подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу» (IV, 155). Ему удастся арестовать убийцу и остаться невредимым.

И. Ф. Анненский отметил, что Лермонтов любил замыкать свои произведения мыслью – «не сентенцией, а именно мыслью»<sup>73</sup>. «Фаталист» заканчивается подтверждением справедливости философии предопределения, звучащим из уст мудрого сердцем простеца Максима Максимыча, за чем следует последняя фраза: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений» (IV, 156). И

<sup>72</sup> Лотман Ю. М. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт... // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 811.

<sup>73</sup> Анненский И. Ф. Юмор Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Pro et contra. С. 462.

действительно, к чему дальнейшие прения, если новелла в десять страниц вместила три события, доказывающих, что предопределение существует?

*«Больше я от него ничего не мог добиться...»*

И читатели, и исследователи часто воспринимают Лермонтова как мятежного певца свободы, бурных страстей, тревог и сомнений, что справедливо, но не исчерпывает облика поэта. Ю. И. Айхенвальд справедливо заметил: «Не сразу кажется убедительным, что Лермонтов был человек синтеза <...> Между тем завершающая успокоенность нашего беспокойного поэта является психологическим фактом <...> Есть люди, которые всю жизнь представляют собою непримиримое противоречие, звучат роковым диссонансом, - Лермонтов же этим начал, но не этим кончил. Он начал Байроном, но кончил Пушкиным»<sup>74</sup>. Действительно, путь Лермонтова – прекрасная история духовного созревания человека, а его творчество – как, впрочем, и любой художественный опыт в своих вершинных проявлениях – обнаруживает свою гимническую природу. Переживание красоты, полноты, справедливости мира определяет строй лермонтовской поэтической речи как гимна, пусть и осложненного и обогащенного трагическими диссонансами и ироническими обертонами.

---

<sup>74</sup> Айхенвальд Ю. И. Указ. соч. С. 561.