

Глава пятая

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: ВРЕМЕННОЕ И ВЕЧНОЕ

Лермонтов – один из наших вечных спутников. И это при том, что поэт прожил до обидного мало. Он был убит, когда ему не исполнилось и 27 лет. Но за этот короткий срок сделал он столько, что стал вровень с признанными корифеями отечественной литературы. Поэт бесстрашной мысли, неустанных поисков цели и смысла жизни человека, его «назначения высокого», идеалов «любви, добра и красоты», он близок нам главным пафосом своего творчества, пристальным вниманием к нравственным вопросам «о судьбе и правах человеческой личности». Лермонтов не просто рядом с нами, он постоянно в чем-то впереди.

Никто в русской литературе, не исключая самого Пушкина, не дебютировал столь блистательно, как Лермонтов, стихотворением «Смерть Поэта», о публикации которого по цензурным причинам нельзя было и думать. Однако оно мгновенно разошлось в рукописных списках по всей России в таком количестве, которое намного превосходило тиражи самых тогда популярных изданий. И никому не известный поэт сразу заставил говорить о себе как о достойном преемнике великого Пушкина. Но мало кто знал, что триумфальному вхождению в литературу совсем молодого Лермонтова предшествовали годы поистине титанического труда. С 1828 по 1837 год им было создано свыше 300 стихотворений, 20 поэм, 5 драм, 3 незаконченных романа (два в прозе, один в стихах). И за это время – по сути ничего напечатанного! Требовательность к себе беспримерная. Лермонтов не опубликовал и десятой доли им написанного. Зато после его безвременной гибели, на протяжении всего XIX столетия в печати почти каждый год появлялось что-нибудь ранее неизвестное из его литературного наследия – стихотворения, поэмы, драмы, повести, незавершенные романы. Продолжали они появляться и в XX веке. В 1910 г. была обнаружена его поэма «Последний сын вольницы», в 1928 г. очерк «Кавказец».

Нельзя не отметить, что после Пушкина лишь Лермонтову были одинаково подвластны все литературные роды и жанры, и во всех них он был одинаково гениален: Размышляя о личности, творческой судьбе и значении Лермонтова, Л.Н.Толстой говорил: «Вот кого жаль, что так рано умер. Какие силы были у этого человека! Что бы сделать он мог!» И добавлял: «Был бы жив Лермонтов, не нужен был бы ни Достоевский,

ни я»¹. В чем-то можно здесь не соглашаться с Толстым: ни один гений в искусстве не заменяет и не отменяет другого. Но одно несомненно: проживи Лермонтов еще несколько десятилетий, развитие русской литературы могло быть существенно иным. В этом смысле представляет интерес мнение В.В. Розанова: «Лермонтов мог бы присутствовать на открытии памятника Пушкину в Москве (в 1880 г. – Б.У.), рядом с седовласым Тургеневым, плечом к плечу – с Достоевским, Островским... будь это так, ни Тургенев, ни особенно Достоевский не удержали бы своего характера и их литературная деятельность вытянулась бы в совершенно другую линию, по другому плану. В Лермонтове срезана была самая кронка нашей литературы, общее сказать – духовной жизни, а не был сломлен огромный, но только побочный сук... в поэте таились эмбрионы таких созданий, которые совершенно в иную и теперь неразгаданную форму вылились бы все наше последующее развитие»². В этом гипотетическом утверждении содержится зерно истины. В Лермонтове было что-то, выделяющее его даже среди наших писателей-гениев. Если представить себе трагическую возможность гибели Достоевского, Толстого или даже «начала всех начал» Пушкина без малого в 27 лет, то выяснилось бы, что созданное ими к этому роковому сроку не позволило бы никому из них стать в ряд классиков отечественной литературы. А Лермонтов успел. Словно предчувствуя краткость отпущенной ему жизни, он торопился творить. Один из его современников, вспоминая о своих встречах с поэтом, говорил: «Заметно было, что он спешил..., спешил как всегда, во всю свою короткую жизнь»³. Сам Лермонтов в одном из своих ранних стихотворений писал: «Мне жизнь все как-то коротка И все боюсь, что не успею я Свершить чего-то...» (I, 183).

Постижение Лермонтова не было ни гладким, ни равномерно восходящим к его адекватному прочтению. Слишком необычны были его личность, жизнь и творчество. Проникновение в лермонтовский мир, одновременно классически ясный и загадочно-гаинственный, при близком с ним соприкосновении словно завораживает, будто в нем и впрямь есть «всесильные чары». Недаром Анна Ахматова признавалась: «Мой интерес к Лермонтову граничит с наваждением». Освоение богатств художественной вселенной поэта осложняется многими объективными причинами: тут и малочисленность его сохранившихся рукописей (не только черновых, но и беловых) и писем, почти полное отсутствие дневниковых записей и заметок, «зашифрованность» многих лермонтовских произведений, их

¹ Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т.1. С.236.

² Розанов В.В. Вечно печальная дуэль / Розанов В.В. // Мысли о литературе. М., 1989. С.220.

³ Меликов М.Е. Заметки и воспоминания художника-живописца / М.Е. Меликов // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. [М.], 1964. С. 75.

недосказанность («Я не хочу, чтоб свет узнал Мою таинственную повесть; Как я любил, за что страдал, Тому судья лишь Бог да совесть»).

Однако главной причиной этих трудностей является сложность творческой индивидуальности Лермонтова, обусловленная во многом парадоксальными особенностями его личности, не поддающейся однозначным определениям. Безверие и вера, скептицизм и мечтательность, тоска по идеалу и вызывающая циническая бравада, трагизм безысходности и негибаемое мужество, суровость бойца и детская незащищенность, жажда бурь и стремление к покою – такая вот поразительная широта Лермонтовской природы в ее противоречивости и внутренней монолитности, позволявшей поэту всегда оставаться самим собою.

Антиномическую целостность личности Лермонтова запечатлел в сонете «К портрету М.Ю.Лермонтова» В.Я.Брюсов: «Казался ты и сумрачным и властным, Безумной вспышкой непреклонных сил; Но ты мечтал об ангельски-прекрасном, Ты демонски-мятежное любил. Ты никогда не мог быть безучастным, От гимнов ты к проклятиям спешил, И в жизни верил всем мечтам напрасным: Ответа ждал от женщин и могил! Но не было ответа. И угрюмо Ты затаил, о чем томилась дума, И вышел к нам с усмешкой на устах. И мы тебя, поэт, не разгадали, Не поняли младенческой печали В твоих как будто кованных стихах!»⁴ Единство в личности поэта полярных начал обусловило и полярность восприятия им мира, внутреннюю диалогичность его произведений. Отсюда нескончаемая череда споров о них, которая длится вот уже более полутора столетий. Одни приветствовали в поэте появление «сильного и самобытного дарования» (Белинский), другие видели в нем более или менее даровитого подражателя русским и западным образцам (С.П.Шевырев, Ф.В.Булгарин, С.А.Бурачок и др.).

Время подтвердило правоту Белинского, который в лермонтовском «Герое нашего времени» увидел «глубокое чувство действительности», «верный инстинкт истины», «знание человеческого сердца», «самобытность и оригинальность», образующие «совершенно новый мир искусства» (IV, 146-147). Говоря о сборнике стихотворений Лермонтова, критик заключал: «Он... поэт русский в душе – в нем живет прошедшее и настоящее русской жизни» (IV, 545). А.И. Грецен, не скованный оглядкой на цензуру, писал в эмиграции о поэте: «Он полностью принадлежит к нашему поколению. Все мы были слишком юны, чтобы принять участие в 14 декабря... Вынужденные молчать, сдерживая слезы, мы научились, замыкаясь в себе, вынашивать свои мысли... Это уже не были идеи просвещенного либерализма или прогресса, – то были сомнения, отрицания, мысли, полные ярости» (VII, 225).

Чернышевский первым указал на роль «Героя нашего времени» в формировании принципов анализа «диалектики души» в произведениях Л.Н.Толстого. Добролюбов ценил Лермонтова за способность «поражать пороки современного общества с тою широтою взгляда, какой до него не обнаруживал не один из русских писателей» (II, 264). Вместе в тем, высоко оценивая «Героя нашего времени», признавая за Печоринским его значимость как социально-психологического типа, Чернышевский и Добролюбов недооценивали нравственно-философское содержание этого образа, противопоставляли ему и другим «лишним людям», обвинявшимся в «обломовщине», различинцев-шестидесятников. Отсутствие основательного философско-эстетического подхода помешало Д.И.Писареву, Н.В.Шелгунову, В.А.Зайцеву с должной мерой объективности понять роман Лермонтова и его творчество в целом.

Неоднозначным было отношение к Лермонтову у славянофилов. Называя поэта человеком «с истинным талантом», А.С.Хомяков отмечал у него чувство оторванности от «великой Руси» в ее народных истоках, «болезненное сознание... одиночества и бессилия». Осуждал Хомяков в Лермонтове и «мнимый демонизм, принятый им... с Запада»⁵. К.С. Аксаков, высоко оценивая Лермонтова за благородную простоту стиха, своеобразие его «особенного, сжатого... слога», пенял ему за замкнутость в «строе иностранно поставленной» русской жизни⁶. Сходные мысли высказывал И.С. Аксаков, ставивший Лермонтова в один ряд с Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, подчеркивая вместе с тем, что «его поэзия резко отличается от них отрицательным характером содержания»⁷. Сложным было отношение к Лермонтову А.А. Григорьева. Испытав в молодости влияние Лермонтова, в поздний период он во многом критически относился к демоническим героям поэта. Однако это не помешало ему усмотреть в Печорине близость к людям «иной, титанической эпохи»: «Этот, как женщина, нервный господин способен был бы умирать с холодным спокойствием Стеньки Разина в ужаснейших муках». В Печорине он ценит внутреннюю силу в неуспокоенности мысли, видя в нем воплощение русских «тревожных начал». «Вот этими-то своими сторонами Печорин не только был героем своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического». Отвергая в Печорине его «миражную» светскую жизнь, критически подходу к нему как «хищному» типу, А.Григорьев не все принимал и в «смирном» типе Максима Максимыча. В конечном счете Печорин для А. Григорьева –

⁵ Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки / А.С. Хомяков. М., 1988. С. 146.

⁶ Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика / К.С. Аксаков, И.С. Аксаков. М., 1982. С. 208-209.

⁷ Там же. С. 323-324.

⁴ Брюсов Валерий. Стихотворения и поэмы / Валерий Брюсов. Л., 1961. С. 141.

«сила и выражение силы, без которой жизнь закисла бы в благодушествовании Максимов Максимычей... в том смирении, которое легко обрывается у нас из высокого в баранье»⁸.

«Западник» А.Д. Галахов, много сделавший для популяризации творчества поэта, писал: «Кроме влияния общеевропейской образованности, герои Лермонтова приняли влияние собственно национальное... поэтому они не суть результаты простого заимствования у других поэтов»⁹. Впрочем это не помешало Галахову несколько преувеличенно трактовать степень воздействия на Лермонтова Руссо и Байрона. Эта тенденция получит потом свое развитие в работах исследователей-компаративистов конца XIX – начала XX вв. (В.Д. Спасовича, Э. Дюшена, С.И. Родзевича и др.). Один из наиболее ярких представителей «эстетической» критики А.В. Дружинин полагал, что «богатырский талант Лермонтова пророчил отечеству будущего наследника пушкинской славы»¹⁰. Лермонтов ознаменовал начало нового периода, когда в его произведениях «ценили смысл временный выше смысла вечного»¹¹. Вместе с тем в поэзии последних лет жизни Лермонтов, считал критик, переходит к утверждению вечных жизненных начал.

Свой вклад в постижение лермонтовского наследия внесли adeпты культурно-исторической школы – А.Н. Пыпин, С.А. Венгеров, Н.А. Котляревский. А.Н. Пыпин подчеркивал, что «Лермонтов был несомненно русский поэт и данной эпохи»¹². Однако «его менее всего можно объяснить предшествующим развитием и современными условиями. Он поражает неожиданностями и противоречиями»¹³. Н.А. Котляревский причину этих противоречий поэта видел в «природной организации» его души. Именно она вызывала у поэта «стремление во всех впечатлениях жизни отмечать их печальную сторону»¹⁴. На таком же «имманентно-личностном» уровне обосновывал автор тезис о «примирении» поэта в его зрелую пору с жизнью. Представитель психологической школы Д.Н. Овсяннико-Куликовский, выводя содержание «Героя нашего времени» из недр писательской психологии, отождествлял Лермонтова с Печориным, считая главным в их характерах врожденный эгоцентризм. В отличие от распро-

⁸ Григорьев А. П. Лермонтов и его направление / А. П. Григорьев // Собр. соч. Вып. 7. М., 1915. С. 36. 96.

⁹ Галахов А. Д. Лермонтов / А. Д. Галахов // Рус. вестник. 1858. Т. XVI. С. 612.

¹⁰ Дружинин А. В. Прекрасное и вечное / А. В. Дружинин. М., 1988. С. 168.

¹¹ Там же. С. 304.

¹² Пыпин А. Н. История русской литературы / А. Н. Пыпин. СПб., 1899. Т. IV. С. 513.

¹³ Там же. С. 527.

¹⁴ Котляревский Н. А. М. Ю. Лермонтов: Личность поэта и его произведения / Н. А. Котляревский. М., 1915. С. 14, 21.

странной версии эволюции Лермонтова к примирению с жизнью, «народник» Н.К. Михайловский делал упор на активно действенном характере творчества Лермонтова», заявляя: «Всею своею жизнью и деятельностью Лермонтов самым ярким и резким образом ставит дилемму: или звон во все колокола, жизнь всем существом человека, жизнь мысли и чувства, претворяющихся в дело, или «пустая и глупая шутка...» Выбирайте любое... И он не переставал искать точки опоры для действия»¹⁵.

Важным звеном в изучении Лермонтова явилась деятельность П.А. Висковатого. Ему принадлежит первая попытка систематического собирания и издания новонайденных текстов Лермонтова (около 150). К первому лермонтовскому юбилею 1891 г. им были подготовлены «Сочинения Лермонтова в шести томах» (М., 1889 – 1891). В качестве VI тома была напечатана первая (и пока единственная) научная биография поэта, в которой был обобщен огромный фактический материал, касающийся жизни и творчества Лермонтова.

Особое место в литературно-критической «лермонтовiane» занимает статья философа В.С. Соловьева, посвященная загадке гения поэта, которую он впервые связал с идеей Ницше о «сверхчеловеке», весьма своеобразно трактуемой. «Лермонтов, несомненно, был гений, – писал Соловьев, от рождения близкий к сверхчеловеку, получивший задатки для великого дела, способный, а следовательно, обязанный его исполнить». Но, «сознавая в себе от ранних лет гениальную натуру, задаток сверхчеловека, Лермонтов так же рано сознавал и то злое начало, с которым он должен бороться, но которому скоро удалось, вместо борьбы, вызвать поэта лишь на идеализацию его». Воплощение этого «злого начала» – Демон, который выступал у поэта в трех ипостасях: демон зла, демон нечистоты и демон гордости». Они губительно действовали на прирожденную гениальность Лермонтова, препятствуя его нравственному усовершенствованию. В результате он «ушел с бременем неисполненного долга – развить... задаток», полученный в дар от Бога»¹⁶.

В полемику с Соловьевым вступил Д.С. Мережковский. Напомнив призыв Достоевского: «Смирись, гордый человек», Мережковский отмечал: «Если кто-нибудь из русских писателей начинал бунтовать, то разве для того, чтобы... покаяться и... смириться <...> Единственный человек в русской литературе, до конца не смирившийся, – Лермонтов»¹⁷. По Мережковскому, «в христианстве – движение от «сего ми-

¹⁵ Михайловский Н. К. Герой безвременья / Н. К. Михайловский // Литературная критика. Л., 1989. С. 422.

¹⁶ Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Литературная критика. М., 1990. С. 277-279, 281, 285, 290 – 291.

¹⁷ Мережковский Д. М. Ю. Лермонтов: Поэт сверхчеловечества / Д. Мережковский // Вопр. лит. 1989. № 10. С. 93, 94.

ра» к тому, *отсюда туда*: у Лермонтова обратное движение – *оттуда сюда*. Подытоживая свои наблюдения, Мережковский писал: «Самое... роковое в судьбе Лермонтова – не окончательное торжество зла над добром, как думает Вл. Соловьев, а бесконечное раздвоение... Это и есть предмирное состояние человеческих душ, тех... ангелов, которые в борьбе Бога с дьяволом не примкнули ни к той, ни к другой стороне. Для того, чтобы преодолеть ложь раздвоения, надо смотреть не назад, в прошлую вечность, где борьба эта началась, а вперед, в будущее, где она окончится с участием нашей собственной воли»¹⁸. Говоря о продолжении «лермонтовского направления», Мережковский утверждал: «Как из лермонтовского демонизма, богоборчества вышел Достоевский, христианский бунт Ивана Карамазова, так из лермонтовской природы вышел Л. Толстой – языческое смирение дяди Ерошки»¹⁹.

Итогом дореволюционного этапа в изучении личности и творчества поэта стал юбилейный сборник «Венок Лермонтову» (М.; Пг., 1914). Он не утратил своего значения, о чем свидетельствуют даже названия некоторых статей: «Земля и небо в поэзии Лермонтова» (П.Н. Сакулин), «Поэтическая исповедь русского интеллигента 30-40-х годов» (Н.Л. Бродский), «Религия Лермонтова» (С.В. Шувалов), «Поэтика Лермонтова» (В.М. Фишер) и др.

Существенным этапом в изучении Лермонтова явилось советское лермонтоведение, несмотря на всю его неравноценность. В послереволюционный период началось интенсивное освобождение лермонтовских творений от цензурных и иных искажений. Большую работу в этом плане проделал в 1920-е годы Б.М. Эйхенбаум. Ему же принадлежит одно из первых лермонтовских исследований советской поры – книга «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки» (Л., 1924), посвященная проблемам поэтики лермонтовского творчества. Она насыщена множеством тонких, оригинальных наблюдений. Однако выводы нередко отмечены узостью, обусловленной сутью исповедовавшегося тогда ученым «формального метода», который игнорировал рассмотрение произведений в их содержании. В 1930-1940-е годы немало сделано для воссоздания живого облика поэта как личности и художника. Интенсификации исследовательских усилий способствовала работа, связанная с юбилейными датами – 125-летием со дня рождения (1939) и 100-летием со дня смерти поэта (1941). Следует отметить выход лермонтовских томов «Литературного наследия» (т. 43-44, М., 1941; т. 45-46, М., 1948), в которых широко представлены новонайденные материалы. Появляются значительные исследования отдельных авторов. С.Н. Дурьлин в книге «Как работал Лермонтов» (М., 1934) попы-

тался впервые рассмотреть особенности «творческой лаборатории» поэта. Одним из первых монографических исследований творчества Лермонтова явилась книга Л.Я. Гинзбург «Творческий путь Лермонтова» (Л., 1940). Увидел свет многолетний труд Н.Л. Бродского «Лермонтов: Биография. 1814-1832» (М., 1945, Т. I).

Со второй половины 1950-х гг. наблюдается стремление освободиться от догматических подходов в рассмотрении многих сложных лермонтоведческих проблем. Значительным вкладом тут явилась монография Е.Н. Михайловой «Проза Лермонтова» (Л., 1959). Важным подспорьем в вузовском изучении Лермонтова и в исследовательской практике лермонтоведов разных поколений стало справочное пособие В.А. Мануйлова, М.И. Гиллельсона, В.Э. Вацура «М.Ю. Лермонтов: Семинарий» (Л., 1960). Юбилейный 1964 год принес капитальный том избранных работ И.Л. Андроникова «Лермонтов: Исследования и находки» (М., 1964). Несколькими книгами подготовил и издал в это время В.А. Мануйлов. Из них особое значение имеют «Летопись жизни и творчества М.Ю. Лермонтова» (М.; Л., 1964) и «М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников» (М., 1964). Э.Г. Герштейн, многие годы изучавшая архивные материалы, опубликовала книгу «Судьба Лермонтова» (М., 1964), в которой немало находок. Немалое значение имела книга К.Н. Григорьяна «Лермонтов и романтизм» (М.; Л., 1964), которая, при всей ее спорности, способствовала более точному представлению о месте романтизма в художественной системе Лермонтова. В юбилейный год вышел ряд коллективных сборников (в Москве, Воронеже, Грозном).

Последующие годы были продолжены появлением новых монографий и сборников. Среди них книга Вл. Архипова «М.Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия» (М., 1965), остро ставившая вопрос о своеобразии творческого метода Лермонтова. А.В. Федоров в работе «Лермонтов и литература его времени» (Л., 1967) на новой научной основе «возродил» сравнительно-исторический подход к изучению Лермонтова. Наряду с работами, в которых творчество поэта исследуется хронологически, появляются монографии, где оно рассматривается как целостная художественная система (книги 1973 г. В.И. Коровина, Б.Т. Удодова). Большое значение имело появление в 1980 и 1990 гг. библиографии литературы о Лермонтове (1825-1918; 1917-1977), подготовленных О.В. Миллер.

Наиболее же значимым итогом в советский период явилась «Лермонтовская энциклопедия», подготовленная Институтом русской литературы АН СССР и издательством «Советская энциклопедия» (М., 1981, 2-е изд. – М., 1999). Это первый опыт персональной энциклопедии на русском языке. Для нее характерна не только итоговость, но и поисковая проблемность, дискуссионность в решении ряда вопросов. Наиболее насущными в дальнейшем изучении Лермонтова представляются пробле-

¹⁸ Там же. С.100-101,105.

¹⁹ Там же. С.115.

мы его нравственно-духовной и художественно-эстетической эволюции, полицентричности его художественного мира, особенностей его художественной антропологии. По-прежнему актуальна задача по созданию современной научной биографии поэта. Отрадно отметить, что в XXI веке Лермонтов по-прежнему вызывает живой интерес, порождая во многом противоположные подходы, интерпретации и оценки²⁰.

Рассматривать творчество Лермонтова можно двояко: по жанрам и жанрово-хронологически. Второй путь предпочтительнее, поскольку дает возможность увидеть тенденции и закономерности творческого пути поэта, динамику его художественной системы. Наиболее обоснованным представляется выделение в творческой биографии поэта трех периодов: раннего (1828-1832), переходного (1833-1836) и зрелого (1837-1841). Первый период характеризуется необыкновенно ранним формированием Лермонтова как личности, интенсивностью духовной жизни и литературного ученичества. Второй период отмечен настойчивыми поисками новых литературных путей – для себя и литературы в целом. В третий, поздний период Лермонтов синтезирует находки и тенденции двух предыдущих, создает свои вершинные произведения, говорит новое слово в постижении человека и мира, создавая сою особую художественную антропологию.

Лермонтов рано начал пробовать свои силы в различных родах и жанрах. Ранняя лирика поэта поначалу имела подражательный характер. Лермонтов много учится у своих предшественников и современников: Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Веневитинова, Полежаева, Рылеева, Байрона, Шиллера, Гете и др. Но с самого начала ему свойственно не покорное следование «созвучным» ему образцам и традициям, а все более крепнувшая тенденция к их переосмыслению. Так, «Веселый час» (1829) заставляет вспомнить одноименное стихотворение Батюшкова. Но начинающий поэт придает «анакреонтической» теме неожиданный и откровенно полемический поворот, что видно уже из подзаголовка: «Стихи в оригинале найдены во Франции на стенах одной государственной темницы». Социально-политический текст и подтекст превалирует в «Жалобах турка» (1829). За прозрачным иносказанием о крае, где «стонет человек от рабства и цепей», угадывается современная поэту Россия. И уже без всякого иносказания размышляет поэт о трагическом положении своего поколения в стихотворении «Монолог» (1829). Это как бы ранний эскиз будущей знаменитой «Думы», которая появится через девять лет.

²⁰ В этом плане можно было бы сопоставить книги: Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики / А.И. Журавлева. М., 2002. 286 с.; Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова / С.В. Савинков. Воронеж, 2004. 284 с.

Интенсивная духовная жизнь, работа мысли, сопровождаемая глубоким чувством, стремление к познанию окружающего мира и своего места в нем получает многообразное отражение в ранней лирике поэта, справедливо уподобляемой поэтическому дневнику. Не случайно многие стихотворения этой поры, вместо заголовков, имеют «дневниковые» обозначения: «1830. Май. 16 число», «1830 год. Июля 15-го», «Сентября 28». При всей интимности этого «дневника» в нем большое место занимает социальная и историческая проблематика, отклики на события в России и других странах. Видимо, «отзвуком» на поражение декабристов является «Новгород» (1830), в котором Лермонтов, как и Пушкин, призывая их к мужеству и стойкости, предсказывает неизбежную гибель самодержавной тирании: «Погибнет ваш тиран, Как все тираны погибали» (I, 169). В отклике на революцию во Франции «30 июля. – (Париж). 1830 года» поэт впервые создает чеканные поэтические формулы, которые будут использованы в «Смерти Поэта»: «Есть суд земной и для царей», «О! чем заплотишь ты, тиран за эту праведную кровь?..» (I, 153). В раздумьях о будущем он видит себя участником жертвенной борьбы за свободу («Настанет день – и миром осужденный», 1830; «Из Андрея Шенье», 1830-31). Уже в это время закладываются основы особого патриотизма поэта, объединяющего любовь к родине с ненавистью к ее поработителям. «Я родину люблю, и больше многих», – заявляет поэт («Я видел тень блаженства...», 1831). Он обращается к истории, к борьбе русского народа за свою независимость – в «Отрывке» («Три ночи я провел без сна – в тоске»), «Балладе» («В избушке поздней порой»), посвященных древней Руси, в балладе «Два великана» (1832), запечатлевшей в символично-аллегорических образах борьбу русского народа с полчищами Наполеона.

Наряду с социально-политическими, гражданско-патриотическими мотивами, у Лермонтова складываются и тенденции другого плана, обусловленные как эпохой, так и его личностью, с ее тяготением к самоуглублению, к нравственно-этическим проблемам. Жажда познания и активного действия приводит Лермонтова к постановке серьезных философских проблем, к созданию медитаций, отличающихся поразительной для столь раннего возраста глубиной и силой. Так, в «Молитве» (1829) поэт решительно расходится с божественными предначертаниями. В конце этой необычной «молитвы» поэт заявляет, что он тогда лишь обратится на «тесный путь спасенья», когда Бог обратит его «сердце в камень», погасит в нем «всесожигающий костер» неукротимой жажды познания и поэтического вдохновения (I, 73). Уже тут вызревают черты будущего «могучего образа» Демона – «царя познания и свободы». В том же 1829 г. Лермонтов пишет стихотворение «Мой демон», как бы отталкиваясь от пушкинского «Демона». Если Демон Пушкина – его спутник из преодоленного прошлого, то Лермонтов в своем стихотворе-

нии усиливает моменты внутренней близости между собой и духом («отрицанья и сомненья»), проецируя эту связь из настоящего не в прошлое, а в будущее, особенно во II редакции этого стихотворения (1831): «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» (I, 319). Трагизм социально-политический у Лермонтова усугубляется трагизмом философским. Но это не философия отчаяния. «Проблематичность» личного счастья не делает для Лермонтова жизнь бессмысленной. Его жизнь не сводится к замкнутому в себе «я». В этом плане характерно стихотворение «Мой дом» (1830 – 1831), в котором говорится: «Мой дом везде, где есть небесный свод...» (I, 291).

В ранней лирике Лермонтова выделяется стихотворение «1831-го июня 11 дня» (I, 177-186), отличающееся итоговостью и вместе с тем программностью. Романтическое по содержанию и форме стихотворение раскрывает средствами романтической поэтики «диалектику души» поэта. Но и здесь нет замкнутости лирического героя в пределах его внутреннего мира. Мир внешний во всем ему сопутствует, и через романтические образы «просвечивают» реалии эпохи – времени несбывшихся надежд («Никто не получал, чего хотел и что любил»). Сама мысль важна поэту в той мере, в какой помогает постижению мира, когда «боренье дум» переходит в «боренье» жизненное («Так жизнь скучна, когда боренья нет...»). В стихотворении возникают пророческие предчувствия безвременной гибели в столкновении с жестокой действительностью («Кровавая меня могила ждет, Могила без молитв и без креста»). Романтические прозрения, «подкрепленные» последующей биографией поэта, обретают особую значимость. Стихотворение не только многотемно, оно не укладывается в рамки какого-либо одного жанра. Недаром иногда его называют лирической поэмой. В нем сочетаются такие формы, как дневниковая запись, исповедь, философская медитация. Афористически отточенные формулировки чередуются с развернутыми символично-пейзажными картинками; интимные признания сменяются гражданской патетикой и философскими обобщениями. Здесь закладываются основы лермонтовской художественной антропологии: «Лишь в человеке встретиться могло Священное с порочным» (I, 184). Лермонтов раньше многих настойчиво «стирал» междужанровые границы. В основе его стихотворений лежит не тематическое или жанровое, а целостно-личностное содержание, отсюда их многогранность, жанрово-тематическая синтетичность.

Большое место в ранней поэзии Лермонтова занимает любовная лирика. Однако и она, как правило, представлена не в жанрах любовных элегий и посланий, а в стихотворениях более емкого жанрово-тематического наполнения. Есть в ранней лирике поэта циклы стихотворений, вроде бы

специально посвященных его любовным увлечениям. Однако большинство из них обнаруживают такое богатство содержания, которое не укладывается в рамки собственно любовной лирики. Такова миниатюра «Нищий», адресованная Е.А.Сушковой. Двенадцать строк, три строфы. Из них лишь последняя непосредственно обращена к адресату. Две же первых представляют драматическую картину вроде бы обыденной жизни, рисуемую в подчеркнуто сдержанных тонах. Ее скрытый лирически взволнованный заряд «взрывается» в последнем четверостишии, где поэт дает волю своим чувствам, «обманутым навеки» его возлюбленной. Страдания нищего, лирического персонажа стихотворения, оттеняют страдания лирического героя – и наоборот. В стихотворении скрыто присутствует не только социально-политическое, но и философское содержание. Преступление, в котором никто не усматривает ничего преступного («и кто-то камень положил в его протянутую руку»), – говорится о нищем), совершается «у врат обители святой» (I, 149) под эгидой Бога, творца этого мира. Лермонтов широко раздвигает жанровые рамки традиционного интимно-камерного по своей природе любовного послания, «прививая» ему ростки совсем иных жанров, придавая им единство целостностью личности автора. С подобной же «диффузией» жанров встречаемся и в «лирических романах», связанных с Н.Ф.Ивановой, В.А.Лопухиной. Так, в послании «К*» («Мы случайно сведены судьбою...»), поэт, обращаясь к В.А.Лопухиной, восклицает: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества иль гибели моей!» (II, 38).

Титанизм устремлений лирического героя обусловлен не только романтическими позициями автора, много значили для Лермонтова жертвенность декабристов, участие Байрона в освободительном движении греков. Знакомство Лермонтова с его творчеством началось в 1828-29 гг. с чтения в переводах В.А.Жуковского, И.И.Козлова, а затем, с 1830 г., когда поэт овладел английским языком, и в подлинниках. Байроном навеяны такие стихотворения Лермонтова этой поры, как «Ночь I», «Ночь II» (1830), «Подражание Байрону» (1830-1831), «К Л.» («У ног других не забывал»), «Видение» (1831) и др. Однако все они в большей мере, чем с байроновскими «источниками», связаны с фактами внешней или внутренней жизни самого Лермонтова. Примечательно, что в стихотворении 1830 г. «К ***» («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья») поэт писал: «Я молод; но кипят на сердце звуки, И Байрона достигнуть я б хотел; У нас одна душа, одни и те же муки; О, если б одинаков был удел!...» (I, 133). Но уже в 1832 г. он со всей определенностью заявляет: «Нет, я не Байрон, я другой, Еще неведомый избранник, Как он гонимый миром странник, Но только с русскою душой» (II 33). Повышенно личностное отношение ко всему происходящему на родине и в мире развивает в Лермонтове стремление к славе не ради ее самой, а как возможность

воздействовать на мир, сделать его более совершенным (стихотворение «Слава», 1830-1831).

К концу первого периода поэт производит переоценку многих ценностей, в том числе и такой, как счастье, которое становится для него почти синонимом успокоенности, отгороженности от бедствий и страданий других людей: «Я жить хочу! хочу печали Любви и счастию назло; Они мой ум избаловали И слишком сгладили чело». И не случайно 1832 г. был ознаменован созданием «Паруса», ставшего не только итогом ранней лирики поэта, но и классикой русской поэзии. За символично-пейзажными картинами и образом паруса в стихотворении уже вырисовывается целостная концепция человека и мира. Лермонтовская вселенная живет в поистине необъятных пространственно-временных измерениях – с ее бескрайними далями во все концы, неизмеримой высотой и глубиной, с неотвратимо бегущим временем, в небольшом стихотворении (всего 12 строк). Поразительна эта масштабность и многомерность изображения. Уже в первых двух строках перед нами бескрайний простор, наполненный воздухом и многоцветьем: «Белеет парус одинокий В тумане моря голубом!». Морские дали подчеркивают одиночество затерявшегося в них паруса; одинокий парус усиливает впечатление безбрежности открывающегося пространства. Последующие два стиха еще больше раздвигают рисуемую картину за пределы видимых горизонтов – *вперед*, по ходу движения паруса, и *назад*, к покинутым им пределам родного края: «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» Это раздвижение пространственных рамок «вперед» и «назад» передает и течение времени – от прошлого, через настоящее, к будущему. В последней же строфе обозначается еще одно измерение окружающего парус мира – его *глубина* и *высота*, «низ», и «верх»: «Под ним струя светлей лазури, Над ним луч солнца золотой... А он, мятежный, просит бури, Как будто в бурях есть покой!» (II, 62). Не только пространственно-временная, но и вся художественная структура стихотворения пронизана столкновением и единством противоположностей. Это свойственно и обобщенно-символическому образу паруса. С одной стороны, он является отражением авторского «я», его исканий своего места и назначения в необъятном море бытия; с другой – он олицетворение бесконечно развивающегося человеческого духа, его вечной неуспокоенности и неудовлетворенности настоящим, устремленности к будущему, к постижению все новых загадок, ценностей бытия, к обретению в противоречиях и «бурях» мира высшего смысла, скрытой в них гармонии.

Противоречивое единство в образе паруса двух противоположных и неразрывно связанных планов получает свое воплощение и в композиционной структуре стихотворения, в делении каждой строфы на две равные части, в результате чего в первых двух стихах живописно-

изобразительными средствами воссоздается «эпический» образ паруса и окружающего его мира, а в последующих двух стихах каждой строфы дается как бы экспрессивно-выразительный, собственно «лирический» комментарий к этим картинам. Постоянное столкновение внешнего и внутреннего в свою очередь не только противопоставляет человека и мир, но и показывает их неразрывное единство, динамику их взаимопереходов. Насыщенность краткого стихотворения активно взаимодействующими антитезами передает открытость, незавершенность *становящегося* мира и человека, их противостояние и связь.

Никому неведомый поэт привносил в русскую литературу принципиально новый тип лирического героя. В отличие от лирических героев Жуковского, Батюшкова, Д. Давыдова, поэтов-декабристов, поэтов-любомудров, с их большей или меньшей односторонностью, преобладанием характерной доминанты (элегичность, эпикурейство, гусарство, гражданственность, философичность), уже ранний лирический герой Лермонтова выступал как целостная личность. В этом он был близок Пушкину. Однако личность поэта у Пушкина в лирике, как правило, не объект изображения, а призма, сквозь которую воспринимается мир. Лирический герой Лермонтова – это именно художественно-обобщенный характер поэта, воспроизводимый лирическими средствами. Резко очерченная индивидуализированность лирического героя Лермонтова, наделенного устойчивыми психологическими, биографическими, личностными чертами как определенного характера, облегчала ранний переход Лермонтова от лирики к поэмам, драмам и затем к роману.

Ранние поэмы Лермонтова создавались в период с 1828 по 1832 г. Им было написано в это время около 15 поэм. Первые из них – «Черкесь», «Кавказский пленник» (1828) – откровенно ученические, они написаны под влиянием прежде всего Пушкина, а также К. Н. Батюшкова, И. И. Козлова, К. Ф. Рыльева, А. А. Бестужева и др., но в то же время, и это характерно для юного поэта, отражали его непосредственные впечатления, в частности от поездок в детстве на Кавказ, куда бабушка трижды возила болезненного внука для поправки его здоровья. В 1829 г. Лермонтов набрасывает I редакцию поэмы «Демон». Ей суждено было открыть череду многочисленных редакций этого произведения, которое стало одним из главных в творчестве поэта. В 1830 – 31 гг. Лермонтов пишет поэму «Исповедь». В ней впервые появляется образ молодого невольника-монаха, рвущегося к свободной жизни. За нарушение монашеских обетов, за любовь к земной деве он обречен на казнь, но и в ожидании ее он не отказывается от своих человеческих прав на свободу и полноту жизни, гордо заявляя: «И под одеждой власяной Я человек, как и другой» (III, 87). Поэт как бы осуществлял «задел» своей будущей знаменитой поэмы – «Мцыри». Глубокие «корни» многих последующих

шедевров Лермонтова – существенная особенность его «творческой лаборатории», его психологии творчества. В 1830 – 31 гг. написана одна из значительных юношеских поэм Лермонтова – «Последний сын вольности». В основу ее положен эпизод из древнерусской истории – восстание новгородцев в 864 г., возглавленное Вадимом Храбрым против власти варяжского князя Рюрика, за возвращение Новгороду былой вольности и народоправства. Это наиболее «декабристская» поэма Лермонтова. Однако, наряду с прославлением борьбы за свободу, в ней усиливается трагическая тема ее недостижимости, обреченности героических одиночек. В этом по-своему отразилось осмысление трагического опыта 14 декабря 1825 года. И тем не менее лермонтовский Вадим не мыслит для себя иного пути, кроме борьбы против тирании, против судьбы, ибо для него лучше гибель в бою, чем жизнь на коленях.

Среди юношеских поэм Лермонтова особый цикл составляют кавказские поэмы, содержание которых было навеяно прежде всего неизгладимыми впечатлениями от экзотической природы Кавказа, своеобразного уклада жизни, необычных нравов и характеров горцев, услышанными там изустными преданиями и легендами. Наиболее значительна среди них поэма «Измаил-Бей» (1832). В свое время много писалось о «байронизме» Лермонтова в этом произведении. Следы влияния великого английского поэта в ней есть. Вместе с тем, исследователями вскрыты и жизненные истоки лермонтовской поэмы, исторические события и прототипы, послужившие основой для ее создания. Прообразом Измаила-Бея явился кабардинский князь Измаил-Бей Атажуков, который мальчиком был пленен русскими войсками, привезен в Петербург, где получил блестящее воспитание и образование, служил офицером под командованием Суворова, участвовал в его походах, а в 1804 г. был послан в Кабарду для мирного урегулирования конфликта между горцами и русскими властями, но в итоге перешел на сторону восставших соплеменников. Однако Лермонтов не во всем следовал за историческими фактами, внося в них, в соответствие со своим замыслом, и художественный вымысел. Поэма неординарна и по своей художественной концепции, по характеру ее героя. Волевая натура Измаил-Бей тяготеет к героическому действию. Он истинный сын гор, «естественный человек», наделенный огромным запасом человеческих сил. Однако поэт осложняет проблему изображения излюбленного романтиками типа «естественного человека» тем, что приобщает его к завоеваниям цивилизации и просвещения. Борьба в Измаил-Бее «естественного» и «цивилизованного» начала приводит его к внутреннему раздвоению. Он отвергает основанный на несправедливости «мир цивилизации», однако не в состоянии вновь принять и не удовлетворяющее его «естественное состояние». Поэт уже здесь подходит к пониманию внутренне противоречивой, по меньшей мере «двусоставной» антропологической сущности развитого

человека. Поэт одним из первых подошел к переоценке одномерного руссоистского идеала «естественного человека». В изображении Лермонтова, и в «естественном состоянии» свобода идет рука об руку с непрекращающейся враждой, доброта и великодушие – с вероломством и жестокостью. Вот как характеризуются впечатления Измаил-Бея от его встречи с родной: «... Увидел он свой рай, Где мир так юн, природа так богата, Но люди, люди... что природа им? Едва успел обнять изгнанник брата, Уж клевета и зависть – все над ним» (III, 189). В итоге Измаил-Бей гибнет от руки своего брата, князя Росламбака. Уже в этой поэме поэт утверждал необратимость исторического развития, невозможность возвращения к «естественному состоянию» как отдельных индивидов, так и общества в целом.

Драматургия ранней поры (1830-1831 гг.) представлена у Лермонтова тремя драмами, в которых гуманистические традиции русской и мировой драматургии перекрещиваются с его собственными идейно-художественными исканиями. В основе его ранних драм лежат конфликты и проблемы современного поэту общества – даже в том случае, когда предметом непосредственного отображения являлось далекое историческое прошлое, как это было, например, в драме «Испанцы» (1830). В этой пятиактной стихотворной драме действие происходит в средневековой Испании (примерно XV – XVII вв.) периода разгула инквизиции, тотального порабощения народа, всестороннего насилия над личностью, что было характерно и для современной поэту России.

В том же 1830 г. Лермонтов создает драму «*Menschen und Leidenschaften*» («Люди и страсти»). Несмотря на немецкое название, в чем получило косвенное отражение увлечение поэта драматургией Шиллера, в этой прозаической пятиактной драме всё русское: и место действия, и персонажи, и конфликты, в которых нашла свое отражение русская действительность, изображавшаяся уже по непосредственным жизненным впечатлениям поэта. Драма во многом автобиографична: в ней получила отражение семейная распря между бабушкой и отцом поэта. Однако биографический материал в драме художественно переосмыслен, в результате чего она предстает как романтически обобщенное изображение русской жизни. В центре драмы – трагическая судьба молодого человека, дворянина Юрия Волина, погибающего вследствие сложного переплетения неразрешимых социальных и глубоко личных противоречий. В самом начале действия Юрий предстает как человек, который, несмотря на молодость, уже утратил веру в людей, добро, и справедливость. Интриги, плетущиеся вокруг Юрия в его доме, главным образом из-за денежно-имущественных интересов, отчуждают его от самых близких людей – отца и бабушки (мать умерла много лет назад). Его проклинает отец. Как кажется Юрию, предают его и лучший друг, и возлюбленная. Подводя мучительный итог выстраданному, герой говорит: «Но... это

всё должно было так кончиться... Где золото есть главный предмет, дело там не кончится лучше...» С окончательной потерей веры в людей и жизнь Юрий теряет веру и в благость Божьего мира. На пороге смерти Юрий бросает всемогущему Богу вызов, утверждая свое право принимать или отвергать созданный им мир, покупая эту «свободу выбора» трагическим отказом от бесчеловечной жизни. В этой драме юный Лермонтов впервые в литературе гениально «прозревал» назревавшую проблему века – «богооставленности» человека в огромном мире. Перед смертью Юрий говорит: «Человек – несчастное, брошенное создание...» (V, 200). И еще: «Друг мой! нет другого света... есть хаос... Прощай! мы никогда не увидимся... нет рая – нет ада... люди брошенные бесприютные создания» (V, 203). Это своего рода «предошудение» будущей философии экзистенциализма.

Показ героя, одушевленного высокими человеческими идеалами свободы и всеобщего братства, трагически гибнущего в столкновении с общественным и мировым злом, не переставая быть в основе своей романтико-философским, становится до сравнения с «Испанцами» более прикрепленным к русской конкретно-исторической почве, наполняется злободневным социальным и бытовым содержанием. В драме появляется антикрепостническая тема, получающая наиболее выразительное воплощение в образе бабушки героя, по-своему любящей внука, но ограниченной, своекорыстной и деспотичной помещицы-крепостницы Марфы Ивановны Громовой. Сопряжение романтически возвышенного героя с повседневно-бытовым окружением, с «прозой жизни», не могло не сказаться на стиле драмы, в котором эти два начала впервые получают своеобразное переплетение. Для языка Юрия характерна риторичность, он изобилует гиперболами и антитезами, вопросами и восклицаниями, многочисленными паузами. Речь же Марфы Ивановны или ее ключницы и наперсницы Дарьи изобилует просторечными словами, разговорными интонациями. Наметившаяся в драме «Люди и страсти» тенденция к изображению романтического героя в повседневно-будничных, реальных житейских обстоятельствах было тем новым, что привносил юный драматург в жанр «высокой» драмы.

Эта особенность творческого процесса наглядно проявилась и в последней его юношеской пьесе: «Странный человек» (1831). Сам автор в подзаголовке к «Странному человеку» определил его как «романтическую драму», хотя реалистические элементы в ней представлены не в меньшей, а в большей мере, чем в «Людах и страстях». Семейно-личный конфликт Владимира Арбенина, молодого поэта, героя во многом автобиографического, становится одним из проявлений конфликта с обществом. Действие переносится из деревни в Москву. Жертвой «мнений света» погибает мать Владимира. Смертельная ссора из-за нее с отцом, измена любимой и пре-

дательство друга (на этот раз не мнимые), полное взаимоотчуждение со светом, для которого он «странный человек» и «не заслуживает звания дворянина» – это все последовательно приводит к разрыву с обществом, в котором царит «несносное полотерство, стремление к ничтожеству». В драме усиливается и антикрепостническая направленность. Владимир Арбенин из породы «странных людей», но в отличие от Грибоедовского Чацкого, он уже и «лишний». Противопоставляя себя предавшему его другу Белинскому Владимир говорит с горечью: «Не пугайся, не раскаивайся, что за важность? Я лишний! Ты искусный, осторожный, умный человек!» (V, 268-269). Владимир Арбенин – романтический извод образа «лишнего человека» с общей для этого типа трагической судьбой. Но, несмотря на романтизм этого образа, в нем уже намечена важная характерологическая черта большинства лишних людей, которые будут изображаться реалистически, – внутренняя самоуглубленность, напряженная работа самопознания и самоопределения в существующем мире.

К концу начального периода своего творчества Лермонтов закономерно подошел к прозе. От драматических опытов он вскоре переходит к созданию широкого повествовательного полотна – исторического романа «Вадим». Он был начат в 1832 г., еще в Москве, в бытность Лермонтова студентом Московского университета. Работа над ним продолжалась и в Петербурге, куда поэт переехал вместе с бабушкой в августе 1832 г., но роман так и не был закончен, хотя написано было немало – 24 главы. «Вадим» как бы замыкает первый этап творческого пути и открывает новый, переходный. Однако главное в нем – завершение периода становления художественной системы писателя во всем многообразии ее составных элементов, в том числе и жанровых. Это первая попытка Лермонтова нарисовать развернутую картину общества в его сложной социальной структуре. Последовательный переход Лермонтова от лирики к поэмам, драмам и, наконец, к роману в прозе отражал закономерности, во-первых формирования его многогранной творческой индивидуальности, а во-вторых – развития всего русского литературного процесса 1830-х годов, в котором отчетливо просматривалось движение от жанров поэтических к прозаическим. Симптоматично одновременное (и не зависимое друг от друга) обращение к теме пугачевского восстания и Пушкина, работавшего над «Капитанской дочкой» в 1833-36 гг., и еще никому не известного Лермонтова. В немалой степени обращению к этой исторической эпохе способствовали, видимо, и участвовавшие в 1830-32 гг. крестьянские волнения, военно-поселенческие бунты, заставлявшие вспомнить и заново, в свете современных социально-исторических проблем, осмыслить опыт пугачевщины.

В романе Лермонтова пугачевщина, представленная массовыми сценами, рисуется без непосредственного изображения Пугачева. В центре пове-

ствования – романтический мститель Вадим. Его образ – попытка Лермонтова спустить своего Демона на землю, поместить его среди обыкновенных людей. Демоническое начало в образе Вадима, его трансформация в конкретных земных условиях обуславливает наличие в историческом романе Лермонтова признаков не только лирико-романтического, но и философско-идеологического романа. По существу это подступ к важному для автора размышлению о природе добра и зла, об их не только противоположности, но и сложном диалектическом единстве: «Что такое величайшее добро и зло? – два конца незримой цепи, которые сходятся, удаляясь друг от друга» (VI, 29). Воле Бога Вадим противопоставляет человеческую волю. Он бессилен «разрушить естественный порядок», созданный Богом, но властен не принимать земную судьбу раба, он «сегодня раб, а завтра бунтовщик». Для него надвигающаяся лавина крестьянской стихии – лишь средство осуществления возмездия погубившему его семью Палицыну. «Бог потрясает целый народ, – говорит он своей сестре Ольге, – для нашего мщения...» (VI, 39). Он принимает участие в бунте под прозвищем «Красная шапка», с одной целью – погубить ненавистного ему Палицына. Однако изображение картин крестьянского бунта приобретает в романе и самостоятельное значение. Уже в этом романе позиция автора шире позиции героя, авторский кругозор отличается смысловым избытком, недоступным лермонтовскому герою. Об этом свидетельствует авторский комментарий: «Какая слава, если б он избрал другое поприще, если б то, что сделал для своей личной мести... обратил в пользу... народа...» (VI, 5). Отношение Лермонтова к проблеме крестьянского бунта так же неоднозначно, как и у Пушкина. Лермонтов не затушевывает драматических последствий разбушевавшейся народной стихии, проявлений жестокости восставших в расправе с их недавно всемогущими господами и их прислужниками. Однако он показывает и историческую обусловленность ненависти и жажды мести своим вековым поработителям со стороны крестьян.

Если в предшествующих поэмах и драмах Лермонтова романтизм был основой изображения, в котором обнаруживались элементы реализма, то в «Вадиме» романтические и реалистические начала тяготеют к параллельному сосуществованию. Портреты Вадима и Ольги выдержаны в стиле «неистового романтизма», изображение же четы Палицыных дается в манере реалистического бытоописания. Монологи Вадима изобилуют контрастными понятиями («рай», «ад» и пр.), философскими сентенциями и афоризмами, развернутыми сравнениями, метафорическими эпитетами. «Романтический элемент» в романе преобладает, но реализм все более властно вторгается в различные уровни его художественной структуры. Главный герой романа далеко не во всем уже дублирует автора-повествователя. Говоря о Вадиме, повествователь роняет многозначительное замечание: «Он не знал, что слишком привязавшись

к мечте, мы теряем существенность» (VI, 22). Автор это знает и поэтому стремится (хотя это ему не всегда удается) связать «мечту» с «существенностью», высокие идеалы соотнести с трезвым постижением действительности. Несмотря на незаконченность романа, на присущую ему «чересполосицу» методов и стилей, это произведение значительно не только по замыслу, но и по серьезности поставленных в нем социально-исторических и этико-философских проблем.

Итак, раннее творчество Лермонтова – это период не только его плодотворного ученичества, освоения лучших традиций русской и мировой литературы, но и закладывания основ самобытной художественной системы, зарождения и первых попыток реализации замыслов, многие из которых получают окончательное воплощение в его позднем творчестве.

С переездом Лермонтова в 1832 г. из Москвы в Петербург, после вынужденного ухода из Московского университета и поступления в петербургскую Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в его жизни и творчестве начинается новый, переходный период. От предыдущего он отличается не только большей зрелостью, сложностью, но и противоречивостью. С виду целиком погруженный в шумную юнкерскую жизнь с ее грубоватыми «шалостями и буйными развлечениями» (П.А.Висковатов), а по окончании в ноябре 1834 г. военной школы – в жизнь светскую, Лермонтов жил напряженной духовной жизнью, тщательно скрываемой от посторонних глаз. Он во власти неустанных философских и художественных исканий, много читает и пишет: продолжает работу над романом «Вадим» и поэмой «Демон», заканчивая ее V редакцию, из ранних – наиболее значительную; создает новую «кавказскую» поэму «Хаджи Абрек» (1833), создает цикл шуточных, местами откровенно эротических «юнкерских поэм»: «Гошпиталь», «Петергофский праздник», «Уланша» (1834). В них на смену романтизму приходит нарочито «заземленный» натурализм, явившийся крайним, не самым удачным выражением неудовлетворенности поэта своим прежним романтическим подходом к действительности, поисков путей отражения ее «без прикрас». Поэт вновь обращается к драматургии, и тут смело экспериментирует.

Среди завершенных произведений рассматриваемой поры следует отметить прежде всего поэму «Боярин Орша» (1835). В ней поэт обращается к эпохе Ивана Грозного. Однако историзм поэмы носит достаточно условный, романтический характер. Она во многом развивает замысел ранней поэмы «Исповедь». В центре поэмы – образ безродного сироты, выросшего в стенах монастыря. В изображении его судьбы значительно усиливаются социальные мотивы. Арсений – холоп боярина Орши, раб, осмеливающийся полюбить дочь своего господина. Кульминацией поэмы является сцена суда над Арсением, в которой герой бес-

страшно заявляет о своих человеческих правах. Можно говорить о возрастающей антропологической конкретизации и демократизации лермонтовского героя. Но примечательно и другое: в этой романтической поэме уже нет «единовластия» героя, как нет и однозначной его авторской оценки. Арсений – далеко не «второе я» автора, хотя во многом и близок ему. Не во всем чужд ему и гердй, противостоящий Арсению, боярин Орша. Деспот и тиран, Орша наделен сильным, незаурядным характером, несгибаемой волей. Решительно отстаивая предустановленный миропорядок, он беспощаден не только к его врагам, принося в жертву даже свою дочь. Вместе с тем он мужествен, бесстрашен в бою, до конца верен долгу перед отчизной. Арсений же, поднимаясь до подлинного величия в своей неукротимой жажде свободы, в итоге становится ниже не только самого себя, но и своего фанатичного врага, покупая свою свободу ценой отказа от родины. Своеобразная двугеройность поэмы, неоднозначное отношение автора к обоим персонажам, усиление эпического начала в ее художественной структуре, где исповедь Арсения становится лишь одним из моментов его раскрытия и оценки, возрастание роли и значения живописно-изобразительных средств повествования – все это свидетельствовало о поисках поэтом новых путей объективированного отображения действительности в пределах романтического метода. Поэма явилась важным этапом на этом пути. Тем не менее Лермонтов и ее не опубликовал (напечатана в 1842 г.).

Драма «*Маскарад*» создавалась параллельно с работой над «Боярином Оршей» (1835–36). «Маскарад» был первым произведением, предназначенным поэтом к опубликованию. Известно 5 редакций «Маскарада». Три последних из них поэт последовательно и настойчиво представлял в цензуру, и каждый раз цензура запрещала драму. Основным текстом «Маскарада» принято считать его IV редакцию, состоящую из четырех действий. Главный герой драмы – Евгений Александрович Арбенин. Повторение фамилии героя юношеской пьесы «Станный человек» Владимира Арбенина не случайно. Евгений – тоже «странный человек» – прежде всего в глазах его светского окружения. От своего предшественника из «Станного человека» Евгений Арбенин отличается большей действенностью, сложностью и противоречивостью. Отвергая существующее общество, он накрепко с ним связан внешними и внутренними узами. Оставаясь во многом духовно близким автору, он все больше от него отделяется и объективируется, возрастает его социально-историческая детерминированность. По сравнению с предыдущими лермонтовскими драмами «Маскарад» больше насыщен сценами и картинами повседневного быта.

Однако «Маскарад» – пьеса многоплановая. В ее художественной структуре взаимодействуют различные пласты: социально-бытовой,

нравственно-психологический и философский. Переплетение этих пластов происходит на всех уровнях пьесы – образном, сюжетно-композиционном, жанрово-стилевом. Показателен в этом отношении один из ключевых образов драмы – образ маскарада. Это не только художественное отображение типичного для светского быта бала-маскарада, во время которого происходит завязка сюжета пьесы. Образ маскарада перерастает в символическое обобщение светской жизни, всего современного поэту общества. Человеческие отношения здесь – непрерывный жизненный маскарад, где вместо человеческих лиц – личины, «приличьем стянутые маски». Образ маски в драме тоже обретает символическо-философский смысл как обозначение внешне респектабельной «кажимости» человека, за которой скрывается неадекватная ей сущность. Своеобразными масками в этом обществе являются и социальные роли, престижные жизненные амплуа, связанные со знатным происхождением, богатством, положением. Самое страшное в том, что эти социальные роли-маски становятся настолько привычными и «естественными», что как бы прорастают внутрь, деформируя, разрушая не только лицо, но и личность, остатки подлинно человеческой сущности. Если же в этом мире бездушных масок кто-то осмеливается появиться с открытым лицом, то и оно воспринимается как искусная личина. Такова участь Евгения Арбенина, дерзнувшего вступить в борьбу со светом без опущенного забрала. В этом плане показательна одна из финальных сцен драмы, когда Казарин в трагические для героя минуты у гроба отравленной им Нины доверительно-дружески обращается к Арбенину: «Да полно, брат, личину ты сними, Не опускай так важно взоры. Ведь это хорошо с людьми, Для публики, – а мы с тобой актеры» (V, 386).

Арбенину претит лицемерие и ханжество света, благословляющего порок и зло, лишь бы они были прикрыты флером светских «приличий». («Конец игре... приличий тут уж нету» (V, 361). Исповедовавший в ранней юности высокие идеалы, он на своем жизненном опыте убедился в неизбежности гибели добра и красоты в этом обществе. Человек могучей души, «гордого ума», Арбенин берет на «вооружение» не пассивное добро, а протестующее зло, мстящее за поруганное добро. Его зло – взбунтовавшееся, оскорбленное добро; это высокое зло, восставшее против зла низменного, царящего в обществе. Отвергая законы общества, герой драмы сознательно вступает на путь порока, становится профессиональным игроком, шулером. Однако он шулер в картах, но не в чувствах и стремлениях. В отличие от большинства, он не приспосабливается к светским «правилам игры», далек от тех «искусников», которые, по словам Казарина, «игрой достигли до чинов» и «из грязи вошли со знатью в связи». Деньги для Арбенина не цель, а лишь средство, но не обретения «достойного» места в обществе, а независимости от него.

Его не влекут к себе самые завидные для других социальные роли. Разбогатеv, герой не только не чувствует себя удовлетворенным, тем более – счастливым, он еще острее ощущает свое отчуждение от окружающей его среды: «Напрасно я ишу повсюду развлеченья, Пестреет и жужжит толпа передо мной... Но сердце холодно, и спит воображенье: Они все чужды мне, и я им всем чужой!» (V, 289).

Однако на избранном пути индивидуалистического неприятия сущего Арбенина преследуют не только отчуждение, но и самоотчуждение. Арбенин чувствует, что душа его мертвеет, она не может питать себя только злом, хотя бы и высоким, ей необходимы, как воздух, добро и красота. Герой слишком многое принес в жертву своему неукротимому стремлению быть свободным в несвободном обществе, стать над этим обществом, в нем же находясь. Цена такой индивидуалистически-бунтарской свободы оказывается непомерно высокой. В игорном доме после отчаянного проигрыша Звездича, Арбенин, обращаясь к нему и одновременно как бы подытоживая свое прошлое, говорит: «Но чтобы здесь выигрывать решиться, Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь...<...> Всѣ презирать: закон людей, закон природы, День думать, ночь играть, от мук не знать свободы, И чтоб никто не понял ваших мук» (VI, 282). Карточная игра вырастает в образ-символ жизни, в которой выигрывает лишь тот, кто способен «переступить» моральные запреты и законы, «перешагнуть» через себя как человека. Предвосхищается философия и трагедия Родиона Раскольникова, тоже вознамерившегося поправить зло злом, пришедшего в конце концов к жизненной катастрофе. И Арбенин по существу хоронит себя заживо: «На жизни я своей узнал печать проклятья, И холодно закрыл объятья Для чувств и счастья земли... Так годы долгие прошли», (V, 307).

В этом состоянии безысходности и омертвелости души встретил Арбенин Нину – существо юное, чистое, не затронутое тлетворным дыханием большого света. У нее живой, светлый ум, способность глубоко чувствовать и переживать, душевный такт, сознание своего человеческого достоинства. Она проста и естественна не только в интимно-домашней, но и в светской обстановке. Встреча Арбенина с Ниной оказала на его душу целительное воздействие: «...черствая кора С моей души слетела, мир прекрасный Моим глазам открылся не напрасно, И я воскрес для жизни и добра» (V, 307). Нина – образ, возможно, даже более романтизированный, чем образ Арбенина. В ее облике целостно и непосредственно воплощен идеал прекрасной человеческой личности. Тем не менее образ Нины отличается от обычных романтико-идеализированных образов своей лирико-психологической достоверностью.

Счастье Арбенина и Нины не могло быть продолжительным. Гармония Нины хрупка и недолговечна. Это гармония неискренности

«морем счастья и зла», в которое она отважно пустилась, прочитав «в огромной книге жизни... один заглавный лист» (V, 306). Однако и Арбенину с его «всеведением» не дано знать, что он не только «стар сердцем» но и отравлен светским ядом неверия в людей, привыкнув наблюдать «повсюду зло – везде обман». Малейшего повода достаточно, чтобы заронить в его душу сомнения в искренности чувств и отношении к нему Нины. Они усугубляются страхом потерять в лице Нины последнее, что еще привязывало его к жизни. Обращаясь к ней, он говорит: «Все, что осталось мне от жизни, это ты: Созданье слабое, но ангел красоты: Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье... Я человек, пока они мои...» (VI, 313). У Арбенина и Нины нет персонафицированных антагонистов, злодеев, от которых целиком бы зависело развитие их драмы. Тут действуют люди – с недостатками, пороками, но и не без определенных достоинств. В их душах на свой лад противоборствует добро и зло, каждый из них переживает свою «микродраму». Неоднородность в изображении светского окружения героя драмы свидетельствовала о переходе Лермонтова к романтизму особого качества – романтизму зрелому, «чреватому» реализмом.

Князь Звездич, на первый взгляд, пустой светский фат и «купидон», порхающий по жизни в поисках развлечений и легких побед. Однако постепенно в нем раскрываются черты более значительные и характерные для эпохи в целом, в нем, по словам баронессы Штраль, отразился «век нынешний, блестящий, но ничтожный». В ее эпиграмматически остром портрете воссоздается причудливая «диалектика» противоречивого характера, порожденного эпохой безвременья: «Ты! бесхарактерный, безнравственный, безбожный, Самолюбивый, злой, но слабый человек... Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей, Все хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь; Людей без гордости и сердца презираешь, А сам игрушка тех людей» (V, 295). Князь относится к «светской толпе» не потому, что в нем нет добрых задатков и свойств, а потому, что не они определяют его «линию жизни», лишь временами вспыхивая в нем и тут же угасая – под давлением обстоятельств, воздействием других. Ему в известной мере свойственно и чувство чести, благородства, справедливости и совести. Говоря об Арбенине, он признается: «Я виноват пред ним – его я тронул честь» (V, 359). Как и Арбенин, Звездич – игрок по влечению, а не по меркантильному расчету. Но Арбенин сознательно выходит за пределы «правил игры» не только в картах, но и в отвергаемом им жизненном укладе; князь в любых случаях остается в его пределах. Если Арбенин «игрок», навязывающий свою волю, свои правила другим, то князь – всего лишь «игрушка» в руках презираемых им «людей без гордости и сердца». Однако «игрок» и «игрушка», как порождение одной жизненной почвы, оказываются «двумя звеньями единой

цепи»; в конечном результате не только Звездич, но и Арбенин выступают «игрушкой» в руках надличных социальных сил.

Еще более ярко выраженным двойником и вместе с тем антиподом Арбенина является в пьесе Казарин. Он воплощает в себе как бы обособившуюся половину личности главного героя. Он не просто игрок. Как и Арбенин, он игрок-философ. Общественные и моральные отношения для него так же конвенциональны, как и правила карточной игры: «Что ни толкуй Вольтер или Декарт – Мир дня меня – колода карт, жизнь – банк; рок мечет, я играю, И правила игры я к людям применяю» (V, 339). Однако если Арбенин мучительно колеблется между верой и безверием – в людей, в жизнь, то Казарин исповедует последовательный скептицизм. Он убежден, что «в мире всё условно». Казарин – тень, отбрасываемая Арбениным, его «темное начало». Порой они так сближаются, что Казарин, подобно Черту, который приходит к Ивану Карамазову, мог бы сказать, обращаясь к Арбенину: «Я с тобой одной философии», на что Арбенин в свою очередь, был бы вправе ответить словами Ивана: «Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны...» «Двойничество» как средство раскрытия противоречивости героя, которое займет такое большое место в творчестве Достоевского, получило достаточно интенсивное художественно-философское воплощение уже в «Маскараде» Лермонтова.

В этом плане представляет интерес и образ Шприха. С одной стороны, он одно из характернейших явлений сословно-иерархического общества с его сервилизмом, прислужничеством, стремлением обеспечить себе «место под солнцем». Тут Шприх – полная противоположность Арбенину. Однако в Шприхе есть качества, связывающие его не только с циником и дельцом Казариным, но и с Арбениным, с имеющим в его душе место «бесовским» началом. Отвечая на расспросы Шприха об Арбенине, Казарин дает по-своему глубокий, хотя и односторонний портрет бывшего сотоварища по крупной игре: «Женился и богат, стал человек солидный; Глядит ягненокком, – а, право, тот же зверь... Пусть ангелом и притворится, Да чорт-то все в душе сидит». И тут же Казарин неожиданно сближает Шприха с Арбениным: «И ты, мой друг... хоть перед ним ребенок, А и в тебе сидит чертенок» (V, 285). Противопоставляя частичным социальным ролям свою целостную личность, Арбенин вступает в непримиримый конфликт с иерархическим обществом, где «каждый сверчок знает свой шесток». Шприх далек от подобного бунтарства против социальных основ. Относительную свободу своей личности он ищет не в вызове обществу, сковывающему его независимость, но в «свободно» сменяемых масках. По свидетельству Казарина, Шприх «... с безбожником – безбожник, С святошей – езуит, меж нами – злой картежник. А с честными людьми – пречестный человек» (V, 280). Спо-

собность Шприха, как оборотня, принимать требуемый облик обеспечивает ему возможность быть в любой среде «своим» и необходимым, в отличие от «странного» и «лишнего» Арбенина.

Образ Неизвестного завершает галерею двойников-антиподов Арбенина. В нем, как и в Евгении, много недосказанного и таинственного, порой – inferнального. Подобно Арбенину, он прошел нелегкий путь жизни, подчинив его одной цели, отказавшись от всех благ светской жизни. Человек недюжинной силы воли, отвечающий на зло злом, Неизвестный последователен как в ненависти, так и в мести. На протяжении всей пьесы он возникает рядом с Арбениным то как таинственная маска, безмолвно, но неотступно наблюдающая за ним, то как злое прорицательство его бед («Прощайте же, но берегитесь. Несчастье с вами будет в эту ночь». – V, 295). И только в финале пьесы Неизвестный сбрасывает маску, мистический туман вокруг него рассеивается, он напоминает Арбенину историю их давнего знакомства, когда, он был молод, богат и беззаботно счастлив. И это «счастье невежды» разрушил Евгений, встретившись с ним за игорным столом. Вся жизнь Неизвестного сосредоточилась на одном – на мести Арбенину. Арбенин же, мстя Звездичу, баронессе Штраль, наконец, убивая Нину, мстит в их лице всему обществу. Но и в типе Неизвестного есть своя масштабность. В нем сосуществует и образ человека, посвятившего жизнь сугубо личной мести, и образ-символ, олицетворяющий «карающую десницу» света, стоящего на страже своей незыблемости; это и символ загадочных и могущественных сил судьбы, неподвластных даже титанической личности; это, наконец, символ внутреннего нравственного возмездия, которое трагически переживает герой, вступивший на путь индивидуалистического бунтарства.

В светском окружении Арбенина особое место занимает баронесса Штраль – «Диана в обществе... Венера в маскараде» (V, 290). Однако, реальное содержание характера баронессы не укладывается в этот стереотип светской женщины. В ней идет постоянная борьба светского и человеческого, что сказывается в чередовании у нее эгоистических и великодушных порывов, в легкомысленных увлечениях и мучительных раздумьях о положении в современном обществе женщины, Мотив необходимости и невозможности бежать из света все время сопутствует баронессе.

Из всех действующих лиц Арбенин вроде бы должен вызывать наибольшее осуждение: он убийца невинной в предъявленных ей героем обвинениях. Тем не менее он вызывает сочувствие. И это потому, что его личность по-особому целостно-противоречива, даже и в его преступлении, в котором переплетается его вина и его беда. Один из источников его преступного заблуждения, его вины, – в переоценке своего якобы исчерпывающего познания жизни («Все почувствовал, все понял,

все узнал». – V, 306). Второй – в опоре во всем только на собственное «я» («Везде я видел зло и, гордый, перед ним Нигде не преклонился» – V, 312). Третий – в демоническом неразличении добра и зла («Преграда рушена между добром и злом» – V, 363). Наконец, четвертый – в присвоении себе божественных функций («Я сам свершу свой страшный суд» – V, 368). Беда же Арбенина тоже «многосоставна» и смягчает отчасти его вину. Во-первых его индивидуализм по сути не холодно-прагматический и эгоистический, а бунтарский, направленный против всего неприемлемого им бесчеловечного общества. Во-вторых, Арбенин искренне заблуждается полагая найти в этом обществе островок гармонии в любви, в чем он сам потом признается: «Глупец, кто в женщине одной Мечтал найти свой рай земной» (V, 341). В-третьих, герой не единственный виновник преступления, у него есть «соучастники» – прежде всего бездушный свет и допускающий засилье зла в этом мире сам Господь Бог. Не случайно в финале драмы Арбенин уже на грани помешательства словно прозревает, и после большой паузы «заговорщицки» сообщает Звездичу и Неизвестному: «Вот что я вам открою: Не я ее убийца» (V, 400). А затем, «выбегая на середину сцены», уже не обращаясь ни к кому лично, а как бы взывая к Всевышнему, выносит свой личностный вердикт: «Я говорил тебе, что ты жесток!» (V, 401). С одной стороны, это помешательство, с другой – *прозрение безумца*.

Драма Лермонтова явилась необыкновенно смелым художественным экспериментом по изображению высокого романтического героя в реально-жизненной социально-бытовой среде. Первой попыткой этого рода была работа над «Вадимом», где Демон низводился на землю в облике inferнального горбуна. В «Маскараде» Лермонтов не просто спускает вселенского протестанта на землю, а вводит его в самую гущу современности, в окружение светской толпы. Погружение «могучего духа» в быт оказалось плодотворным для изображения того и другого. Первый обрел плоть и кровь живого, хотя и исключительного человека, лермонтовского современника; второй, сохраняя конкретные приметы среды и времени, наполнился более глубоким смыслом: в быте отразилось бытие. Романтизм и реализм в «Маскараде» Лермонтова, в отличие от его ранних драм, от юношеского «Вадима», впервые идут рука об руку, органически взаимодополняя друг друга. Цементирующим началом здесь выступают напряженный лиризм драмы (родственный по своей субъективно-личностной природе романтизму и не «противопоказанный» объективно-реалистическому изображению жизни) и все более углубляющийся психологизм. Введение в реальную бытовую и социальную среду петербургского общества мятежного романтического героя обусловило взаимодействие в стиле драмы романтических и реалистических начал.

Первые наиболее концентрированно проявляются в лирических партиях Арбенина и Нины, вторые – в многообразных проявлениях сталкивающихся с ними светских персонажей. Но переходы от одной стилистической тональности к другой, как правило, плавны и нерезки. Для языка героя в целом характерны яркая метафоричность, субъективно-эмоциональная выразительность, насыщенность его речи антитезами, анафорами и эпифорами, инверсиями, философски отточенными предложениями и афоризмами. Например: «О, кто мне возвратит... вас буйные надежды, Вас, нестерпимые, но пламенные дни! За вас отдам я счастье невежды, Беспечность и покой – не для меня они» (V, 342). Но нередко Арбенин говорит без романтической аффектации. Нельзя не верить многим его противоположным, но психологически связанным между собой чувствам и мыслям, характерным для его личности и ситуаций, в которых он оказывается, когда он, скажем, рассуждает: «Все ясно ревности – а доказательств нет! Боюсь ошибки – а терпеть нет силы. – Оставить так, забыть минутный бред? Такая жизнь страшней могилы» (V, 330). Однако эти психологически и логически мотивированные суждения героя взрываются то и дело вспышками иных, романтически гиперболизированными монологами героя: «Послушай Нина... я рожден С душой кипучею, как лава, Покуда не растопится, тверда Она как камень... но плоха забава С ее потоком встретиться! Тогда, Тогда не ожидай прощенья – Закона я на месть свою не призову, Но сам, без слез и сожаленья, Две наши жизни разорву!» (V, 313).

В ином, приземленном и прозаическом ключе выдержаны реплики гостей, пришедших в дом Арбениных после смерти Нины. Дама, заканчивая разговор о покойной родственнице и ее муже, говорит племяннице: «Уж видно, есть над ним Господнее проклятье; Дурной был муж, дурной был сын. Напомни мне заехать в магазин Купить материи на траурное платье. Хоть нынче нет доходов никаких, А разоряюсь для родных» (V, 387).

«Маскарад» – драма-трагедия не только социально-психологическая, но и философская. Это сопряжение давало возможность постановки широкого круга важнейших проблем, таких, как человек и среда, человек и общество, свобода и предопределенность, добро и зло, преступление и наказание, «омертвление» и «воскрешение» личности в несовершенном и несправедливом мире. Их постановкой Лермонтов предварял и свою дальнейшую идейно-художественную эволюцию, и последующее развитие русской литературы.

Последним драматическим произведением поэта, созданным в начале 1836 г., стала пьеса «Два брата» – первичный набросок прозаической драмы в пяти действиях. Драма носит художественно-экспериментальный характер. В основе конфликта пьесы – вражда двух братьев, Юрия и Александра Радиных, оказавшихся соперниками в любви к одной и той

же женщине – княгине Литовской. Драма представляет собою синтез психологических коллизий, конкретно-исторических и философских проблем, получивших свое отражение в ее художественной антропологии. Два брата-антипода в драме Лермонтова – это не только взаимоисключающие жизненные пути, но и две ипостаси современного ему героя времени, две половины его противоречивой души. Юрий – романтик, живущий в мире возвышенных, но прекраснодушных идеалов; Александр – скептик, отрицающий всякие идеалы, верящий только в грубую реальную «существование». Здесь немало еще от романтического психологизма с его антитезами. Но именно тут открывался поэту путь к постепенному, все более глубокому постижению реальной сложности не только «странных людей» послекабристской поры (с их верностью бывшим возвышенным, но несколько априорным идеалам), но и людей критически мыслящих, искавших объяснения всему на почве самой действительности. В драме не отдается предпочтения ни одному из братьев: каждый из них по-своему прав и неправ. В них есть и близкое поэту и неприемлемое для него. Более широкая авторская позиция, не находя пока своего единого художественного воплощения, намечается в контрапунктном диалоге правд героев.

Одновременно Лермонтов работал над произведением совсем иного жанра – романом в стихах «Сашка» (1835-1836). До сих пор ведутся споры о степени его завершенности, жанровой принадлежности, методе и стиле, датировке основного текста. Беловая рукопись не сохранилась что затрудняет решение этих вопросов. В пользу того, что «Сашка» – незавершенный роман в стихах говорят масштабы изображения современного героя, его переключки с пушкинским романом в стихах – «Евгением Онегиным», использование особой одиннадцатистроичной строфы, представляющей собою нечто среднее между октавой и «онегинской» строфой. Герой романа раскрывается в процессе его формирования под влиянием среды и духа времени, вступающих в противоречивое взаимодействие с его человеческими задатками. Он сочетает в себе черты типичного «доброего малого» и «возмутителя спокойствия», бросающего вызов устоявшимся нормам дворянско-аристократической морали. Сфера реализма здесь уже не ограничивается фоном повествования, окружением героя, все осязательнее проникая в образ центрального персонажа. В поэме звучит затронутая поэтом в раннем творчестве тема «богооставленности» мира и человека. Сомнения в существовании Бога неизбежно приводят к раздумьям об «абсолютной» свободе предоставленного самому себе человека, об особой в этом случае ответственности его – и за свою судьбу и за судьбу мира. Поэт последовательно шел к объединению двух планов романного изображения героя – внешнего и внутреннего, в их противопоставленности и взаимосвязи. Однако нужного синтеза он здесь не достиг, и, возможно этим объясняется незавершенность его романа в стихах.

«Княгиня Литовская» (1836) – незавершенный роман в прозе. В нем впервые появляется в качестве главного героя Григорий Александрович Печорин, которого не следует отождествлять с Печориным из последнего лермонтовского романа. Это две различные ступени в развитии единого замысла. Эпиграф из «Евгения Онегина» («Поди! – поди! раздался крик!») подчеркивал творческую преемственность «Княгини Литовской» по отношению к пушкинскому роману. Овладевая достижениями русского реализма, Лермонтов использует и некоторые гоголевские подходы к изображению действительности. В «Княгине Литовской» социально-детерминированное изображение становится определяющим художественным принципом. Вобравший в себя немало автобиографического, роман насыщается большим художественно обобщенным жизненным содержанием. Молодой писатель идет по горячим следам современности. Действие происходит в Петербурге, в годы, почти совпадающие с созданием романа. Последний отличается сложной композицией, разветвленной сюжетной структурой. Отчетливо выделяются три сюжетные линии, объединенные образом главного героя: Печорин и Лизавета Николаевна Негурова, перед которой герой разыгрывает роль влюбленного; Печорин и Вера Дмитриевна Литовская, с их давним взаимным чувством, на пути которого стоит замужество героини, свет с его законами и взаимное непонимание; и, наконец, Печорин и Станислав Красинский, молодой чиновник из обедневшего дворянского рода. За счет последнего сюжетного ответвления Лермонтов расширяет рамки повествования. Кроме светской жизни, наполненной блеском и роскошью гостинных, будуаров, раутов и балов, театральных представлений, изысканных обедов и бесед, в поле авторского зрения входит и жизнь мелких чиновников, обитателей «непарадного» Петербурга. В романе перемежаются приметы, приемы светской повести и повести о бедном чиновнике, социально-психологического романа и очерковых описаний. Насыщенный событиями, роман Лермонтова, будь он завершен, явился бы новым словом и в развитии художественного психологизма. В «Княгине Литовской» Лермонтов вплотную приблизился к открытию феномена, названного впоследствии Толстым «текучестью» человеческого характера. Она акцентируется прежде всего в психологизированном портрете главных героев романа, знаменовавшем шаг вперед в развитии психологизма. Противоречивость психики главных героев получает мотивированное объяснение как результат взаимодействия характеров и конкретно-исторической социальной среды. Тем не менее и «Княгиня Литовская» не была завершена. В числе причин этого, возможно, было недостаточно полное раскрытие в романе психологии главного героя *изнутри*. Его сложнейшая психика не поддавалась чисто объективному, «стороннему» показу.

Овладев принципами и приемами объективно-реалистического изображения, Лермонтов еще не исчерпал всех возможностей роман-

тизма, настойчиво ищет путей их самостоятельного развития и взаимообогащающего единения. Эти две тенденции отчетливо проявятся в последнем, периоде его жизни и творчества. Ссылка Лермонтова на Кавказ за стихи на смерть Пушкина ознаменовала крутой перелом в его судьбе и творчестве. С нее начинается, как скажет сам поэт, «жизнь всечасно кочевая», полная тревог и испытаний, внезапных перемен и новых впечатлений, проникновенных чувств и мыслей, послуживших основой для заключительного этапа его напряженного творческого пути. В последние четыре года поэтом созданы произведения, вошедшие в сокровищницу русской и мировой литературы.

Зрелая лирика Лермонтова (1837 – 1847) открывается стихотворением «Смерть Поэта» – первым самым глубоким поэтическим откликом на гибель Пушкина, созданным под непосредственным впечатлением от трагической вести в конце января – первых числах февраля 1837 г. С него началась известность Лермонтова как поэтического преемника великого Пушкина. «Смерть поэта» – этапное произведение Лермонтова. Обращение к конкретному рассмотрению «творческой предыстории» «Смерти Поэта» дает наглядное представление об уникальном сочетании в лермонтовском творческом процессе импровизационности и глубочайшей выношенности его зрелых творений. Это прежде всего относится к образу поэта, одинокого и бесстрашного борца, «восставшего» против «мнений света», и трагически гибнущего в неравной схватке с обществом. Вскрывая глубинные связи трагедии Пушкина с действительностью, Лермонтов находит в «Смерти Поэта» для их обозначения лапидарно-сжатое выражение в стихах, словно отлитых из металла. Например: «И умер он – с напрасной жаждой мщенья, с досадой тайною обманутых надежд». Мотив «обманутых надежд», столь значительный для современников Пушкина и Лермонтова, ставший одним из ключевых в «Смерти Поэта», буквально «вырос» из предшествующей лермонтовской поэзии, постепенно выкристаллизовываясь в ней в устойчивые словосочетания: «И нет надежд – передо мной Блестит надменный ... свет»; «Надежд дропал последний рой»; «... лукавою толпой Его надежды обошли»; «В душе моей, как в океане, Надежд разбитых груз лежит». Не менее характерен для предшествующей лермонтовской поэзии и мотив мщения, занимающий такое большое место в «Смерти Поэта». Такими же «выношенными» являются в «Смерти Поэта» и другие мотивы: рока, судьбы, «довременного конца». Константные лермонтовские образы, темы, ситуации получают в стихотворении воплощение в поэтических формулах, являющихся сгустками образных ассоциаций поэта, опорными точками его художественной картины мира.

Образ Пушкина – центральный в стихотворении. С поразительной остротой и политической дерзостью Лермонтов поставил вопрос о тра-

гической судьбе Поэта в условиях современной ему России. Образ Поэта раскрывается не только в прямых оценках, но и через систему других образов, оттеняющих по контрасту его величие и красоту, через многопланово изображенный конфликт. Поначалу речь идет о столкновении поэта со «светом», изображаемым как безликая масса, толпа. Затем из нее выхватывается и показывается крупным планом фигура Дантеса – слепого орудия света в расправе с поэтом. В заключительных 16-ти строках Лермонтов клеймит стоявшую за спиной Дантеса и света правящую верхушку, палачей «Свободы, Гения и Славы». Это к ним обращены пророческие слова поэта: «Но есть и Божий суд, наперсники разврата! Есть грозный суд: он ждет...» (II, 86). Как обычно у Лермонтова, образные формулы «Божий суд» и «грозный суд» многозначны, полисемантически. В них – вера и в высшую «небесную» справедливость, и в справедливость историческую.

В структуре «Смерти Поэта» отчетливо выделяются три части. Первая, состоящая из 33 стихов, воспроизводит картину гонений и гибели великого поэта. Во второй, начинающейся словами: «И он убит – и взят могилой», а кончающейся стихом: «И на устах его печать» (23 стиха), преобладают элегические интонации надгробного раздумья о трагической судьбе поэта. Третью часть образует шестнадцатистрочное «прибавление», представляющее собою гражданскую инвективу в адрес истинных виновников трагедии. Есть в художественной структуре «Смерти Поэта» и еще одна композиционная особенность. Оно словно составлено из «блоков» двух видов: лирико-монологических, субъектно-выразительных – и объективно-образительных, сюжетно-повествовательных. Восемь начальных строк лапидарно воссоздают событийно-фабульную основу возникновения, развития и завершения трагедии Пушкина («... невольник чести... оклеветанный молвой... восстал... против мнений света... и убит»). За ними следуют 12 строк страстного отклика на трагическую весть, лирически проникновенного, гражданственно заостренного комментария к совершившемуся («Убит! К чему теперь рыдания... Не вы ль сперва так злобно гнали... Что ж? веселитесь...»). А вслед за этим вновь идет фабульно-повествовательный «блок» («Его убийца хладнокровно навел удар... спасенья нет...»), за которым тут же следует новый всплеск эмоций, гневных и горестных раздумий поэта («И что за диво?...»). Мрачную и вместе эпически торжественную констатацию финала трагедии («И он убит – и взят могилой...») опять сменяют страстно-вопрошающие раздумья, вызванные необратимостью того, что произошло. Основная часть стихотворения заканчивается рассказом о проводах поэта в последний путь («И прежний сняв венок...»). Завершает же стихотворение монолог-обвинение гнусным убийцам «дивного гения». Чередование «эпических» и «лирических» начал придает ему смысловую насыщенность, емкость и многогранность.

Переплетение противоположных начал характерно и для языка, стилистики стихотворения. В нем контрастно противостоят и взаимодополняют две поэтические тональности: гражданственно-обличительная, ораторская, когда речь идет об убийцах поэта, и лирически проникновенная, напевно-музыкальная, когда автор обращает слова любви и преклонения к «дивному гению». Синтез в содержании и поэтике стихотворения полярно противоположных начал (любви и ненависти, лиризма и сатиры, гражданственности и элегичности, высокой торжественности и развенчивающей сниженности, ораторской приподнятости и задушевной проникновенности) обуславливает его сложную жанровую природу, неподдающуюся одномерным определениям. Как и во многих других случаях у Лермонтова – это органический сплав самых различных жанровых элементов (сатиры и элегии, оды и инвективы и т.д.), объединенных и предметом отображения, и авторским к нему отношением.

Одной из тем, заявленных в «Смерти Поэта» и получивших свое продолжение в Лермонтовской лирике 1837 – 1841 гг., явилась тема поэта, его назначения и судьбы – одна из главных в лирике Лермонтова. Уже в «Кинжале» намечена скрытая параллель между поэтом и кинжалом, мысль об их внутреннем родстве как могучих орудиях борьбы за человеческие ценности. Эта параллель получает в «Поэте» (1838) свое развернутое художественное раскрытие. В стихотворении с особой наглядностью проявляется характерная для лермонтовской лирики «связь времен», прошлого, настоящего и будущего. Их нерасторжимость придает лирическим произведениям Лермонтова при всей их ярко выраженной субъективности, черты объективно-исторической масштабности, своего рода эпичности. Новый поворот тема поэта получает в стихотворении «Памяти А.И. Одоевского» (1839), написанном при известии о смерти поэта-декабриста на Кавказе, где Лермонтов сблизился с ним во время своей первой ссылки. Стихотворение подкупает естественностью и задушевностью разговорных интонаций («Я знал его: мы странствовали с ним В горах востока, И тоску изгнанья Делили дружно»). Поэт и человек в образе Одоевского рисуются в их неразрывной связи. Единение с обыкновенными, но до конца честными людьми, твердость, верность своим убеждениям сообщает образу поэта-декабриста, его непоказному героизму реалистическую достоверность. Самое же ценное для Лермонтова – сочетание мужественности и мудрости с детской непосредственностью в нем, его вера в людей и в будущее. Его судьба как поэта и гражданина трагична: «И свет не пощадил – и Бог не спас!» И все же – «Он сохранил и блеск лазурных глаз, И звонкий детский смех, и речь живую, И веру гордую в людей и жизнь иную» (II, 131).

В стихотворении «Не верь себе» (1839) Лермонтов обращается к романтической теме «поэт и толпа». Однако подход к ней далеко не тра-

диционный: акцент перемещается с поэта-избранника на «толпу». Сочувствуя «молодому мечтателю», ценя его способность открывать в своей душе «родник простых и сладких звуков», Лермонтов не склонен презрительно отталкиваться от «толпы». Она предстает не только как безликая масса, нивелирующая личность, но и в скрытых драмах отдельных лиц, составляющих эту массу. «Правды» поэта и «толпы» во многом меняются местами, уравниваются, обнаруживая свою относительность. Здесь проявляется наметившаяся у Лермонтова тенденция к контрапунктному столкновению различных голосов и правд, к их диалогическому сопряжению. Полифонический диалог голосов и позиций еще более отчетливо проявился в стихотворении 1840 г. «Журналист, читатель и писатель»: это даже не диалог голосов и правд, а скорее их «полилог», из которого и вырастает, вопреки бытующим мнениям, далеко не однозначная позиция автора. В «голосе» Писателя немало не только близкого поэту, но и чуждого ему, преодоленного, равно как и в «правдах» Журналиста и Читателя не все им отвергается и не все принимается.

Печатью диалогического контрапункта отмечен и «Пророк» (1841) Лермонтова, завершающий в его лирике тему «поэт и общество». Лермонтовский поэт, наделенный «всеведением пророка», начинает с того, чем пушкинский поэт-пророк кончил. Показывая трагизм положения поэта, Лермонтов подчеркивает его верность своим «заветам». Отказу от них он предпочитает добровольное изгнание. Однако отношение автора к своему герою и здесь неоднозначно. В стихотворении звучит не только голос поэта-пророка, но и голоса старцев, представляющих правду людей из покинутых им городов. С одной стороны, в них торжество общих мнений, житейских истин, но – и своя правда. Утверждая бескомпромиссную стойкость поэта, Лермонтов был далек от проповеди бегства из общества, как не был склонен в последние годы односторонне презрительно третировать и «толпу», видя и в ней человеческое начало, пусть во многом и искаженное: «Смотрите: вот пример для вас! Он горд был, не ужился с нами. Глупец, хотел уверить нас, что Бог гласит его устами!» (II, 212-213) – говорят старцы. Тут звучит не только самодовольство «старцев», но определенное прозрение, заключающееся в разрушении романтического мифа о «божественном» происхождении истин поэта, о его «надчеловеческой» пророческой миссии, отделяющей его от простых смертных.

«Дума» (1838) – одно из наиболее значительных стихотворений Лермонтова, посвященных гражданской теме, образец контрапунктного диалога между поэтом и толпой. В первом катрене «я» поэта и его поколение противостоят антитетически: «Печально я гляжу на наше поколенье! Его грядущее – иль пусто, иль темно...» Но уже в следующих четверостишиях «я» поэта сливается с «мы» всего поколения. Поэт берет и на себя часть

ответственности за его состояние: «Богаты мы, едва из колыбели Ошибками отцов и поздним их умом, И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели...» Не отождествляя своей позиции с позицией поколения, поэт одновременно ощущает себя и в нем, и вне его. Эволюция лермонтовского лирического героя, все больше осознающего свою неразрывную связь с другими людьми, особенно отчетливо проявилась в пристальном внимании поэта к «простым людям», близким к народу, что обуславливает появление в его лирике наряду с лирическим героем и многочисленных лирических персонажей. Тема свободы предстает в лермонтовской лирике как тема ее почти безнадежной утраты и одновременно неискоренимости устремлений к ней. Наиболее характерным ее воплощением становится образ узника. Среди стихотворений этого плана следует назвать «Узник» (1837), «Сосед» (1837), «Соседка» (1840), «Пленный рыцарь» (1840). В них, наряду с образом лирического героя, крупным планом показывается образ лирического персонажа, как правило, «простого человека», находящегося, как и главный герой, в неволе. Общность страданий сближает их, дает им дополнительные силы в узнической судьбе. Стремление к единению с другими людьми наталкивалось, однако, на многочисленные барьеры и перегородки, которые в условиях сословно-иерархического государства были почти непреодолимы.

Тема одиночества остается одной из главных и в зрелой лирике поэта. Об этом свидетельствуют стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью», «И скучно и грустно», «На севере диком стоит одиноко», «Утес», «Листок», «Выхожу один я на дорогу». В них – искреннее и глубокое страдание от невозможности преодолеть вынужденное одиночество, надежда и стремление вырваться из его трагического круга, жажда обретения «души родной». Этот сложный комплекс чувств и дум, с огромной поэтической силой запечатлен в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен» (1840). В нем характерно столкновение незабываемых первых впечатлений бытия и последующего сурового жизненного опыта, мечты и действительности, любви и ненависти. Это своего рода «магический кристалл», открывающий взору жизненные дали поэта, их ранние истоки и драматические исходы. Прошлое и настоящее, идеалы и отравляющие душу горечь и злость, «царство дивное» мечты и «маскарад» общества не следуют друг за другом, а *сосуществуют* как части единого целого. Конкретное переживание, одно жизненное мгновение вмещает многомерность жизни поэта, а его личность предстает сразу в нескольких измерениях. Это своего рода сценарий, в котором непосредственное действие, взятое в его кульминации, длится минуты, объяснением же его служит вся жизнь героя. Обрисовывая несколькими штрихами «маскарад» повседневной жизни, поэт говорит: «Наружно погружаясь в их блеск и суету, Ласкаю я в душе старинную

мечту Погибших лет святые звуки... и вижу я себя ребенком; и кругом Родные все места...» Последующие строки напоминают быстро сменяющиеся кадры: «высокий барский дом», «сад с разрушенной теплицей», «спящий пруд», за которым «село дымится – и встают вдали туманы над полями». Постепенно планы укрупняются: рисуется вечерний парк, темная аллея и, наконец, – совсем крупно – поэт-подросток с его «дивным царством» грез, в которых возникает образ юного существа с «глазами, полными лазурного огня, С улыбкой розовой, как молодого дня За рошей первое сиянье». Прошлое оживает, сливается с настоящим, теснит его. «Свежий островок» хрупкой детской мечты обретает почти реальную осязаемость. Но мгновение проходит... «Когда ж опомнившись, обман я узнаю, И шум толпы людской спугнет мечту мою, На праздник незваную гостью, О, как мне хочется смутить веселость их и дерзко бросить им в глаза железный стих, Облитый горечью и злостью!..» (II, 136-137). Мир детства поэта и конфликт с обществом в зрелую пору выступают как одномоментные явления. Прошлое и настоящее, мечта и действительность словно смотрят друг в друга, высвечивая свою *несовместимость* и *неразрывность*, как моменты единого лермонтовского «я». Их единение порождает своеобразие и поэтики стихотворения, его стиля и метода, обуславливающее единство в нем элегии и сатиры, романтизма и реализма.

Проблема метода и стиля в зрелой лирике Лермонтова – одна из сложнейших. Движение от романтизма к реализму было одной из важных тенденций в динамике его творческого процесса. Однако, она не проста и непрямолинейна. В самом начале зрелого периода Лермонтов создает такой шедевр реалистического лирики, как «Бородино» (1807), в последние же годы пишет целый ряд романтических стихотворений: «Воздушный корабль» (1840), «Сон» (1841), «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841), «Тамара» (1841). Но это не значит, что Лермонтов шел от «реализма к романтизму»: в это же время он пишет реалистические стихотворения – «Завещание» (1840), «Родина» (1841) и др. В лермонтовской лирике последних лет романтизм и реализм нередко сосуществуют и в отдельных стихотворениях типа рассмотренного «Как часто пестрою толпою окружен». К образцам такого взаимообогащающего единства романтизма и реализма можно отнести стихотворение «Из-под таинственной холодной полумаски» (1841). В отличие от предыдущего, где мечта и действительность существуют параллельно, здесь они взаимопроникают, обогащая друг друга. Лермонтов и тут обращается к «пестрой» маскарадной толпе. Необычное сочетание внешне явленных и скрытых черт в одной из ее представительниц неожиданно рождает образ, который, с одной стороны, восходит к определенному жизненному «прототипу», а с другой – является плодом воображения

поэта, отражением его идеала внешней и внутренней человеческой красоты («И создал я тогда в моем воображень...»). В итоге поэт создает лирический образ «души родной», в котором причудливо переплетаются признаки конкретного жизненного явления и авторского идеала, сущего и желаемого, реалистического и романтического. Поэт будто оставляет возможность двойного истолкования: или ему действительно встретилось нечто реально прекрасное, или это прекрасное – лишь отблеск его мечты («звучал мне голос твой, отрадный, как мечта»). Эту двойственность акцентирует и концовка стихотворения: «И все мне кажется: живые эти речи В года минувшие слышал когда-то я; И кто-то шепчет мне, что после этой встречи Мы вновь увидимся, как старые друзья» (II, 185). Единство романтизма и реализма можно наблюдать и в такой жемчужине лермонтовской лирики, как «Нет, не тебя так пылко я люблю» (1841).

Высот реалистического совершенства в лирическом воспроизведении своего внутреннего и вместе с тем многосложного внешнего мира поэт достигает в стихотворении «Валерик» (1840), адресованном В.А. Лопухиной. Многоаспектность и глубина содержания, значительность объема составляют отдельных исследователей рассматривать «Валерик» как лирическую поэму, что объясняется характерной для поэта жанровой полифонией. Реалистическая точность описаний, исповедальная искренность, простота языка, разговорная непринужденность интонаций, подчеркнутая безыскусность ритма, рифмы – все это создает впечатление непреднамеренно выливавшегося из-под пера «несочиненного» письма. Белинский писал о «Валерике» как одном «из замечательных произведений покойного поэта», поражающем «стальной прозаичностью выражения, которая составляет отличительный характер поэзии Лермонтова и которой причина заключалась в его мощной способности смотреть прямыми глазами на всякую истину, на всякое чувство» (IV, 489-490). Удивительно смелое сочетание в стихотворении «прозы» и «поэзии» обращает на себя внимание с первых же его строк: «Я к вам пишу случайно; право, Не знаю, как и для чего. Я потерял уж это право И что скажу вам? – ничего! Что помню вас? – но, Боже правый, Вы это знаете давно; И вам, конечно, все равно». Будничность тона, отсутствие поэмы и рисовки, удивительная простота создают атмосферу доверительности между близкими, но такими далекими людьми. Ощущение естественности речи создают переносы, вводные слова (право, Боже правый, конечно), неприхотливая, не нарушающая разговорной стилистики рифма (право – право – правый; чего – ничего; давно – равно). Обращаясь к любимой женщине, поэт подводит неутешительный итог своим долгим исканиям, с горечью замечая: «Душою мы друг другу чужды, Да вряд ли есть родство души». Последующие раздумья только подтверждают этот рассудочно трезвый вывод, продиктованный «остынувшим умом»: «Страницы прошлого читая, Их по порядку разбирая Те-

перь остынувшим умом, Разуверяюсь я во всем. Смешно же сердцем измерить Перед собою столько лет; Добро б еще морочить свет! Да и при том, что пользы верить Тому, чего уж больше нет? Безумно ждать любви заочной? В наш век все чувства лишь на срок...» И вот тут, когда все предельно выяснено, вдруг начинает звучать другой, не менее убедительный и искренний голос поэта: «Но я вас помню – да и точно, Я вас забыть никак не мог! Во-первых, потому, что много И долго, долго вас любил. Потом страданьем и тревогой За дни блаженства заплатил; Потом в раскаяньи бесплодном Влачил я цепь тяжелых лет, И размышлением холодным Убил последний жизни цвет. С людьми сближаясь осторожно, Забыл я шум молодых проказ, Любовь, поэзию – но вас Забыть мне было невозможно» (II, 166-167).

В этом стихотворении с одинаковой силой, по-лермонтовски антиномично, отрицается и утверждается «родство душ», необходимость и возможность высшей гармонии – человеческого единения. Жизнь подтачивает и разрушает это единство, и помогает ей сам человек, живущий в обществе, переполненном враждой. Естественно и органично в стихотворение входит тема войны. Реалистическая неприкрашенность описаний походного армейского быта, батальных сцен, раскрытие бессмысленности истребления человека человеком во многом предвосхищают изображение войны в произведениях Толстого. Лермонтов не ограничивается передачей подробностей братоубийственной войны, суровых будней многотрудной солдатской жизни и жестоких сражений в Чечне, в «Ичкерии далекой». Он рисует бой русских с чеченцами под Гихами, на речке Валерик, в котором участвовал и поэт, где «два часа в струях потока бой длился», где «резались, жестоко, как звери, молча с грудью грудь».

Венчает стихотворение «пейзажная зарисовка», но она переходит в философские раздумья поэта над вековыми вопросами бытия: «А там вдали грядой нестройной, Но вечно гордой и спокойной Тянулись горы – и Казбек Сиял главой остроконечной. И с грустью тайной и сердечной Я думал: жалкий человек, Чего он хочет!.. небо ясно, Под небом места много всем, Но беспрестанно и напрасно Один враждует он – зачем?» (II, 172).

«Зачем?» – этот вопрос ни у одного из наших классиков не возникает так настойчиво, как у Лермонтова. И в этом сказывается его установка на диалог – с собой и другими людьми, со временем. А подспудно звучит другой вопрос: зачем при всей своей неустроенности человек испытывает потребность «искать в себе и в мире совершенства». Гармония в природе, сама поэзия, гармоническое «созвучье слов живых», творимое человеком и для человека, будили в поэте веру в возможность человеческой гармонии. В рифмующихся звуках Лермонтов усматривал «рифмующиеся» судьбы, интересы и цели людей, ищущих взаимопонимания во взаимно обогащающем их общении и диалоге.

В зрелой лирике мысль поэта, наряду с ее прямым выражением, все чаще получает свое художественно-объективированное воплощение. Белинский отличал в ней «резко осязательное присутствие мысли в художественной форме» (IV, 197). По способу выражения мысли критик делил стихотворения Лермонтова на «субъективные» и «чисто художественные» (IV, 520). К последним он относил в первую очередь лермонтовские баллады, в которых «личность поэта исчезает за роскошными видениями явлений жизни» (IV, 534). В лиро-эпическом жанре баллады Лермонтов имел возможность дать лирическому содержанию воплощение в сюжетно развивающихся образах и картинах. Однако эта объективированность не тождественна реалистичности. Напротив, ярко выраженный романтический характер имеет большинство последних лермонтовских баллад: «Дары Терека» (1839), «Три пальмы» (1839), «Воздушный корабль» (1840), «Тамара» (1841), «Морская царица» (1841). Примечательно, что Лермонтов, ломая жанровые каноны, делал исключение для баллады, сохраняя этот жанр в его изначальной целостности. Возможно, это объясняется широтой и многозначностью балладного содержания, отвечающего тяготению Лермонтова к многомерному отображению действительности. В жанре баллады поэт могло привлекать единство природного и человеческого мира, реального и фантастического, социально-психологического и нравственно-философского аспектов изображения.

Показательна в этом отношении баллада «Три пальмы». «Первый план» баллады представлен предметными образами. Сменяющие друг друга динамичные картины наполнены обилием красок, звуков, движения. В совокупности все это воспроизводит экзотическую природу Востока и не менее экзотическую жизнь его обитателей. Но поэт не ограничивается воссозданием живописных картин и пластических образов. Он развивает драматический сюжет, в финале которого гибнут от рук людей гостеприимно приютившие их роскошные пальмы. Мысль баллады, формируемая конкретным сюжетом, его «локальным» конфликтом, перерастает в широкое обобщение, образующее «глобальный» смысловой уровень баллады: человек и природа, человечество в его отношении к дарам и сокровищам земли. Этот «экологический» план художественного содержания баллады от эпохи к эпохе становится все более животрепещущим. Но в ней есть еще один пласт; связанный с проблемой отношения человека ко всему существующему миропорядку. Несомненно связь «Трех пальм» с «Подражанием Корану» Пушкина, особенно с девятым из них, начинающимся словами: «И путник усталый на Бога роптал...» У Лермонтова в балладе звучит тот же мотив: «Не прав твой, о небо, святой приговор!» Однако существенно здесь и различие. Пушкинский путник роптал на Бога за свои мучения, когда, «блуждая три

дня и три ночи» в пустыне, он, теряя надежду на спасение, «жаждой томился и тени алкал». Лермонтовские пальмы ропшут на бога за невозможность употребить свои жизненные силы на пользу другим. Бог у Пушкина в итоге оказывается милосердным, прощая путнику его ропот и возрождая его после глубокого смертельного сна к жизни; у Лермонтова Бог жестоко наказывает пальмы, за их «своевольные» мечты, вначале исполнив их желание, а затем предав гибели.

Балладный жанр позволял Лермонтову с наибольшей полнотой осуществить одну из ведущих тенденций в развитии его зрелой лирики — его стремление к объективации своих дум и переживаний. В нем он отходит от исповедальной, «дневниковой» формы их выражения, находя для них новые формы конкретного и вместе с тем символично-аллегорического образного и сюжетно-повествовательного воплощения. К балладам 1837-1841 гг. примыкают стихотворения, в которых нет развернутого балладного сюжета, но переживания поэта получают такое же объективно-образительное и в то же время не прямое, а иносказательное выражение. К ним относятся «Ветка Палестины» (1837), «Тучи» (1840), «На севере диком стоит одиноко» (1841), «Утес» (1841), «Листок» (1841). Пейзажные образы здесь тяготеют к анимистическому одухотворению, заменяя собою непосредственное изображение лирического героя и лирических персонажей поэта. К балладному ряду довольно близки стихотворные новеллы, в которых сюжет может то приближаться к воспроизведению реально-жизненных человеческих отношений, то осложняться фольклорными, мифопоэтическими и фантастическими мотивами: «Завещание» (1840), «Любовь мертвеца» (1841), «Сон» (1841), «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841), «Свидание» (1841). В стихотворении «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») Лермонтов придает давно томившему его предчувствию безвременного конца форму предсмертного сна лирического персонажа, в котором он видит «сияющий огнями» пир «в родимой стороне», где «в разговор веселый не вступая» сидит «задумчиво одна». Ей тоже снится сон, в котором она видит героя умирающим в той самой «долине Дагестана», где «с свинцом в груди» лежит недвижим он. «Зеркальность» образно-смысловой структуры стихотворения способствует и противопоставлению, и единению героя и героини. Они не только разделены огромными пространствами и неумолимою судьбой, но и связаны тяготением друг к другу, неподвластным даже смерти. И это стихотворение построено «по принципу психологической полифонии или контрапункта: сон умирающего и сон далекой от него женщины соприкасаются и сходятся, как две темы музыкальной фуги» (Б.М.Эйхенбаум).

Получают свое дальнейшее развитие у Лермонтова в лирике последних лет и стихотворения, которые Белинский называл «субъек-

тивными», делая при этом существенную оговорку: «В таланте великом избыток... субъективного элемента есть признак гуманности... Великий поэт, говоря о себе самом, о своем я, говорит об общем – о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество» (IV, 520-21). Помимо рассмотренных «Думы», «Поэта», «Памяти А.И.Одоевского», «Как часто пестрою толпою окружен», к «субъективным» по содержанию и форме зрелым стихотворениям поэта относятся «Когда волнуется желтеющая нива» (1837), «Молитва» (1837), «Молитва» (1839), «Отчего» (1840), «Есть речи – значенье» (1840), «Ребенку» (1840), «Выхожу один я на дорогу» (1841).

Бытовавшее долгое время мнение о вызревании в лирике Лермонтова тенденций к отказу от его мятежного неприятия действительности, к примирению с ней, чаще всего аргументировалось ссылками на эти стихотворения. Однако только на первый взгляд, к примеру, «Когда волнуется желтеющая нива» представляется выражением умиротворенности поэта. В стихотворении запечатлены лишь редкие мгновения гармонического слияния поэта с природой и мирозданием в целом, лишь на какое-то время «смиряющие» его неизбежную «души тревогу», порождаемую неустроенностью мира, трагическим разладом с ним, постоянством мучительных сомнений в возможности «счастья на земле». Проявление же гармонии в природе только намекает поэту на возможность гармонии в собственной душе и мироздании. И не о примирении свидетельствуют такие поздние стихи Лермонтова, как «И скучно и грустно» (1840), «Благодарность» (1840), «Прощай, немытая Россия» (1841). В «Благодарности» лирический «рпот» поэта достигает предельных высот богоборческого протеста. Отправляясь в очередную ссылку на Кавказ, Лермонтов в стихотворении «Прощай, немытая Россия», не менее дерзко обращаясь к земным владыкам, решительно отвергает весь современный общественный уклад, создавший из его родины «страну рабов, страну господ». После «Смерти Поэта» это само смелое политическое стихотворение лермонтовской зрелой лирики, продиктованное страстной любовью к своему поработанному народу, ненавистью к его поработителю.

Любовь к отчизне неразрывно связана у поэта с интересом к жизни народа. Поэтическим прообразом знаменитого «Бородин» (1837), в котором образ простого человека органически слит с патриотической темой любви к родине, к могучим, богатырским силам, дремлющим в народе, послужило раннее «Поле Бородин» (1830-1831). Герой-рассказчик первого стихотворения – это еще романтический образ, определяющий условно-поэтическую стилистику произведения. В новой редакции коренным образом изменен образ героя-рассказчика. Он стал более индивидуализированным. Лермонтову удалось создать образ не только рядового участника великого сражения, но и раскрыть в его облике черты национального

характера, яркой, самобытной личности. Простота и жизненная умудренность старого солдата, его непритязательность и человеческая значительность, лукавая ироничность и основательность, простодушие и высокая духовность – все это обусловило многоцветность, богатство и живое многообразие его речи. Лермонтов создал в «Бородине» не только яркий образ рядового участника великой битвы, глазами которого она увидена, но и обобщенный образ народа в один из значительнейших моментов его исторического бытия. Недаром Л.Толстой называл «Бородину» зерном своей эпопеи «Война и мир» с ее «мыслью народной».

От «Бородина» тянется нить к другим лермонтовским стихотворениям, затрагивающим тему человека из народа («Казачья колыбельная песня», «Дары Терека» и др.). Одним из самых значительных является «Завещание» («Наедине с тобою, брат») (1840). Герой стихотворения, скорее всего офицер, выслужившийся из нижних чинов, прошедший суровую школу армейской кочевой жизни, кровопролитных сражений, близок к людям из народа. В предсмертном наказе товарищу он подводит безрадостный итог одинокой жизни, с твердостью встречая смертный час, не жалуясь и никого не проклиная. Возможно, его уже давно забыли в родных местах, но в глубине души он надеется, что это не так. Он сохраняет достоинство человека, не изменившего ни себе, ни своему долгу. И на пороге смерти он тянется к другим людям, думая не столько о себе, сколько о своих близких, оставшихся – теперь уже навсегда – такими далекими. Трагизм судьбы героя оттеняется мужественной сдержанностью в выражении его переживаний. Многочисленные паузы в его монологе передают затрудненность речи раненого и подспудное волнение, проявляющееся в недомолвках, в неупорядоченности фраз, в их «перебоях»: «Поедешь скоро ты домой: Смотри ж... Да что? Моей судьбой, Сказать по правде, очень Никто не озабочен...» (II, 174). Искусство поэта достигает здесь иллюзии полнейшей безыскусственности, проза сливается с поэзией, а лирический персонаж – с лирическим героем самого Лермонтова.

Сближение индивидуально-личностного и народного сознания в поздней лермонтовской лирике становится одной из определяющих ее особенностей. Если в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива» поэт искал и на какие-то мгновения находил гармонию в слиянии с миром природы в широком смысле, то в «Родине» он ищет ее в сближении с родной природой, с родным народом. Композиционная структура «Родины» как и «Нивы», по-своему превосходит кинематографический монтаж общего, среднего и крупного планов. Поначалу дается максимально широкий «общий план» родины – в ее понятийно-образном воплощении. Свое признание в любви к отчизне поэт начинает как бы «от противного», заявляя: «Люблю отчизну я, но странною любовью». «Странность» ее

прежде всего в том, что поэта оставляют равнодушным официально признаваемые атрибуты величия родины («Слава, купленная кровью» и пр.). Они подаются в отвлеченных понятиях, воспринимаемых «рассудком», но не сердцем. А дальше следуют воспроизводимые общим планом конкретные образы – картины родины, вызывающие любовь поэта («Ее степей холодное молчанье, Ее лесов безбрежных колыханье, Разливы рек ее, подобные морям...») – II, 127). Поначалу безлюдные пейзажи постепенно становятся все более «очеловеченными», появляются приметы народного крестьянского быта, а под конец появляется и сам народ. В финале стихотворения изображение переходит в развернутый крупный план, в центре которого – простые мужики, показанные в праздничный момент их нелегкой трудовой жизни, и самозабвенно любующийся ими поэт. «Родина» непреднамеренно, но достойно увенчала цикл зрелых стихотворений, опубликованных при жизни поэта.

Поэмы Лермонтова 1837-1841 гг. относятся к зрелой поре его творчества. За свою короткую жизнь поэт создал около 30 поэм – законченных и незавершенных. Шесть поэм относятся к позднему периоду, из них он опубликовал три. В них еще заметнее, чем в лирике, проявляется тенденция к объективации изображения. Дает себя знать и тяготение поэта к полифонизму художественного мышления. Обращает на себя внимание своеобразная антиномическая «парность» зрелых поэм Лермонтова. Такими «поэтическими антимирами» предстают «Песня... про купца Калашникова» и «Гамбовская казначейша», «Беглец» и «Мцыри», «Демон» и «Сказка для детей». В них сталкиваются противостоящие начала: историческое и современное, социальное и философское, лирическое и сатирическое, романтическое и реалистичное.

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) – важный этап в творческой эволюции Лермонтова. Творчески используя в поэме фольклорные традиции, Лермонтов создает произведение, органически вписывающееся в его собственную художественную систему. Фольклорное начало сливается в нем с неповторимым «лермонтовским элементом». Близость поэмы к традициям народно-поэтического творчества проявляется в ее образном строе и поэтике, в ее лексико-стилистических, синтаксических и ритмометрических особенностях. Поэт широко использует прием тройственности, который пронизывает композиционно-сюжетную и образно-стилистическую структуру «Песни». Он присутствует уже в названии поэмы, в делении поэмы на три части. Широко использует поэт в «Песне» постоянные эпитеты, развернутые, отрицательные сравнения («Не сияет на небе солнце красное, не любуются им тучки синие: то за трапезой сидит... грозный царь...») – IV, 101), лексико-синтаксические параллелизмы, «подхваты», – повторения окончаний одной строки в начале

следующей («Повалился он на холодный снег, На холодный снег, будто сосенка...») – IV, 114). Не воспроизводя буквально народные пословицы и поговорки, Лермонтов создает свои, близкие к ним по содержанию и образной структуре («Сердца жаркого не залить вином, Думу черную – не запотчивать») – IV, 103). С наибольшей полнотой лермонтовское начало воплощено в образно-смысловой структуре поэмы, в ее образных характеристиках и сюжетостроении, в проблематике «Песни». Фольклорность содержания и форм поэмы сочетается в ней с глубоко личностным началом. В ее содержании есть определенные стороны, выходящие за пределы отображаемой эпохи, сохранявшие значимость и для лермонтовской, и для других эпох, в частности, борьба личности за утверждение своего достоинства. Есть в поэме и другие аспекты лермонтовской проблематики, например, тема мести за поправленные справедливость и честь.

Каждый из трех основных образов-характеров поэмы несет в себе социально-историческую и нравственно-психологическую правду. Хотя ее центральным образом является Калашников, в изображении Лермонтова и противостоящие ему персонажи предстают натурами незаурядными, наделенными глубоким личностным содержанием. В Киребеевиче подкупает искренность и сила его страсти. Любовь к Алене Дмитриевне захватывает его целиком. Без нее он не мыслит себе жизни. Без нее ему постылы все радости – «кони легкие», «наряды парчевые», «красны девушки да молодухи». Киребеевич близок лермонтовским героям, не способным на компромиссы с собой и жизнью. Но не терпящая преград воля Киребеевича, получающая поддержку и опору в его социальном положении – царского опричника, переходит в своеволие, а глубокое человеческое чувство любви – в произвол и насилие. Не менее сложен образ царя Ивана Грозного. Его личность не растворяется в его сане, в его социальной роли. Но положение самодержавного, ничем не ограниченного владыки, способствует перерождению многих его лучших качеств в их противоположность. Однако деспотизм, тирания, жестокость причудливо уживаются в нем со справедливостью. Грозный в поэме предстает и как царь-деспот, и как воплощение правосудия, призванного сохранять сложившийся правопорядок от попыток противопоставить ему интересы отдельных личностей, быть на страже «общего» в его вековечном споре с «частным».

Степан Парамонович – тип купца, человека «третьего сословия», который и по социальному статусу того времени, и по своей патриархальной нравственности близок к народу. И именно в силу этого он с наибольшей полнотой воплощает русский национальный характер. В Калашникове органически сочетаются простота, сдержанность, терпеливость, уважительное отношение к другим – с огромным запасом внутренних сил и энергии, проявляющихся в исключительных обстоятельст-

вах. Вызов, бросаемый Калашниковым царскому любимцу опричнику Киребеевичу и самому царю, олицетворял зрелище в народе силы протеста против его социального и духовного порабощения, нес в себе «заряд гигантского мятежа» (А.В. Луначарский). Однако этот образ несет в себе и важные проблемы философского порядка. Среди них одна из центральных для Лермонтова – свободен человек в своих поступках или они предопределены обстоятельствами, судьбой, Богом? На первый взгляд, в поэме дается однозначный ответ: человек не волен в своих действиях. В преддверии поединка между Калашниковым и Киребеевичем в поэме говорится: «И подумал Степан Парамонович: “Чему быть суждено, то и сбудется...”». Однако следующий же стих вносит существенные коррективы в сказанное: «Постою за правду до последнева» (IV, 114). Таким образом, фатализм Калашникова имеет особый характер – это своего рода «действенный фатализм». Даже если человек не свободен в выборе своей судьбы, ее конечных результатов, он свободен в выборе между добром и злом, справедливостью и несправедливостью, правдой и кривдой, – свободен нравственно.

Образ Калашникова при всей его эпической рельефности изображения несет в себе яркий отблеск лермонтовского идеала независимой личности. Не случайно до сих пор нет общепризнанного мнения о художественном методе лермонтовской поэмы. В пользу принадлежности «Песни» к реализму говорит историзм и подлинная народность поэмы, социальная детерминированность характеров ее персонажей, нравственно-психологическая мотивированность их действий, последовательное развертывание сюжета, вытекающего из столкновения характеров и логики их внутреннего развития, конкретная и предметная точность изображения, языка и стиля. Но не менее значительны доводы в доказательство романтизма поэмы. Ее герои наделены могучими натурами и страстями: все они личности исключительные, поставленные в исключительные обстоятельства, что обуславливает повышенный драматизм сюжетного развития. В каждом из центральных персонажей ошутим отсвет идеала лермонтовской личности, сильной, гордой, неподвластной внешним обстоятельствам. В монологах героев, особенно Киребеевича и Калашникова, немало субъективно-эмоциональных, экспрессивно окрашенных стиливых форм. По своей художественной природе лермонтовская поэма представляет собою еще недостаточно изученный сплав реализма и романтизма, возможно, с преобладанием первого над вторым.

«Тамбовская казначейша» писалась в 1837 – начале 1838 г. В ней этот вступает на путь последовательного изображения современной жизни. Нарочитой сниженностью тематики, сюжета, системы художественных образов «Тамбовская казначейша» подчеркнута противопоставлена романтическим поэмам, в том числе и самого Лермонтова. Примыкая по

времени создания к «Песне... про купца Калашникова», «Тамбовская казначейша» предстает по отношению к ней в сложных отношениях отталкивания-притяжения. В одной – далекое прошлое, в другой – современность; в первой – героические характеры, непримиримые конфликты, смертельная сшибка страстей и трагическая развязка, во второй – мелкие характеры, прозаически будничным быт, анекдотический конфликт, венчаемый всплеском городских пересудов; реализм одной исполнен высокой романтики, реализм другой предвосхищает сатиру «натуральной школы». И хотя в «Тамбовской казначейше» тоже затрагивается тема чести и достоинства личности, но раскрывается она не в героико-поэтизирующем ключе, а в сатирически развенчивающем плане. Воссоздавая в конкретных жизненных подробностях и характерных приметах быт современной русской провинции, Лермонтов вскрывает их неразрывную связь с существующим в России общественным укладом и порождаемым им образом жизни. Провинциальный «микрокосм» отражает сниженно, но зато и более обнаженно «макркосм» существующей действительности с ее «безгеройностью», засильем бездуховности, меркантильности, мелких забот и целей.

Для провинциального города, бедного сколько-нибудь значительными событиями, прибытие в город воинской части – явление чрезвычайное, вносящее всеобщее оживление. В мире условных, мнимых ценностей наиболее весомо и безусловно выглядят ценности материальные. И не случайно один из главных персонажей поэмы – казначей. В «Песне» главный герой тоже имел «прозаический» социальный статус купца. Но социальная роль не поглотила его личность. Казначейство же Бобковского несет в себе субстанциональное начало, определяя его сущность как типического характера. Не менее ярко характеризует Бобковского и его вторая, «приватная» профессия – он игрок-шутер: «Его крапленые колоды Не раз невинные доходы С индеек, масла и овса Вдруг пожирали в полчаса» (IV, 122). В отличие от Арбенина, для Бобковского деньги – главное содержание бытия. Все остальное – только средство их преумножения. Не делает он в этом исключения и для молодой жены, о чем спешит уведомить читателей рассказчик: «Ее ценил он тысяч во сто...» В итоге казначей не только не защищает своей семейной чести и чести жены, он ею в буквальном смысле расплачивается, возмещая свой карточный проигрыш улану, – проигрывая ее как часть своего «движимого» и «недвижимого» имущества.

Бобковскому противостоит штабротмистр Гарин, который, в отличие от казначея, обладает широкой натурой, не привык делать из денег кумира («Он все отцовское именье Еще корнетом прокутил»). Однако его размах и удаль лишены какого-либо стержня, внутренней человеческой значительности. Он весь вовне, о чем свидетельствует и его

портрет: «Он был мужчина в тридцать лет; Штабротмистр, строен, как корнет; Взор пылкий, ус довольно черный: Короче, идеал девиц, Одно из славных русских лиц» (IV, 125). Временами Гарин может производить впечатление чего-то значительного. Лермонтов пародирует в нем тип «странного человека», а вернее, изображает подмеченную в жизни пародийную разновидность этого типа. Разыгрывая роль страстного влюбленного, Гарин ведет по всем правилам «науки страсти нежной» настойчивую «осаду» казначейши, отводя в этом не последнее место демонстрации своих «странностей», и достигает желаемого эффекта: «Улан большое впечатленье На казначейшу произвел своею *странностью*...». В нем есть что-то от будущего Печорина («Он не был тем, что волокитой У нас привыкли называть; Он не ходил тропой избитой, Свой путь умея пролагать»), но больше – от Грушницкого.

В системе образов поэмы особое место занимает образ Авдотьи Николавны – жены казначея. Черты сатирической сниженности и пародийности, подчеркиваемые в этом образе, постепенно начинают осложняться и оттеняться иными красками, что становится особенно ощутимым в кульминации повествования – в сцене проигрыша казначеем своей жены штабротмистру. Поначалу портрет Авдотьи Николавны воссоздается как бы глазами окружающих ее людей, записных тамбовских ловеласов, армейских волокит, что придает ему оттенки пошловатой фривольности: «И впрямь Авдотья Николавна была прелакомый кусок...» (IV, 123). Однако в финальной части стихотворной повести образ героини наполняется и иным, более человечным содержанием. Сквозь ироническую тональность повествования прорываются другие ноты, комическое перерастает в драматическое. Провинциальный анекдот неожиданно обрывается раздумьем о судьбе обыкновенной русской женщины, превращенной в бесправную вещь, «которую можно выиграть и проиграть в карты, как коляску, дрожки, лошадей, мебель, серьги» (В.А. Мануйлов). В своей поэме Лермонтов создал реалистическое и сатирическое произведение, в котором пародия литературная служит средством воссоздания пародии жизненной, превращающей высокое и истинно человеческое в свою противоположность.

«Беглец» – третья из шести зрелых поэм Лермонтова, написанная в 1838 г. После реалистической «Тамбовской казначейши» поэт вновь возвращается к романтизму. Но романтизм здесь особый, необычный даже для Лермонтова. Действие переносится на Кавказ, в обстановку героической борьбы горцев против русского самодержавия. Но в центре поэмы на этот раз не романтический герой, а своеобразный антигерой. Молодой горец Гарун, спасая свою жизнь, бежит с поля боя, нарушая долг, предавая героических соплеменников. Однако и в этой поэме-притче Лермонтов утверждает высокие общечеловеческие идеалы

чести и вольности, верности своему патриотическому долгу. Ее важной особенностью является не только превращение центрального персонажа в антигероя, но и передача его функций носителя высших человеческих устремлений не другому «избраннику», а людям «толпы», представляющих «массу» и народ. В поисках сочувствия и поддержки Гарун последовательно обращается к самым близким людям – и все они осуждают его. В ответ на его признания мать говорит: «Ты умереть не мог со славой, Так удались, живи один. Твоим стыдом, беглецом свободы, Не омрачу я стары годы, Ты раб и трус – и мне не сын!» (IV, 147). Материнский образ перерастает в поэме в символический образ Родины, бросая ответ иносказательности и на все повествование. Гарун, всеми отверженный, погибает позорной смертью самоубийцы. Но и после смерти его блуждающая тень не находит себе приюта.

Поэма «Демон» – произведение всей творческой жизни Лермонтова. Она имеет 8 редакций. Первая из них начата в 1829 г., последняя завершена в начале 1839 г. Автограф последней редакции поэмы не сохранился, при жизни поэта она не печаталась, впервые опубликована за границей, в Карлсруэ, в 1856 г.; в России полностью напечатана только в 1860 г. В основу сюжета поэмы положен библейский миф о падшем ангеле, восставшем против Бога, изгнанном за это из рая и превращенном Богом в дух зла. В художественной разработке образа «духа отрицания и сомненья» Лермонтов имел немало предшественников. Это Сатана из поэмы Мильтона «Потерянный рай», Мефистофель из гетевского «Фауста», Люцифер из мистерии Байрона «Каин», падший дух из поэмы Виньи «Элоа», демон из стихотворений Пушкина «Демон» и «Ангел» и др. Вступая в творческое соревнование с литературными корифеями, Лермонтов поразительно рано наметил свою трактовку этого мирового образа, от редакции к редакции углубляя и совершенствуя его раскрытие.

Образно-смысловая структура «Демона» содержит в себе различные пласты и уровни. Их переплетение и взаимодействие обусловлено, прежде всего, смысловым богатством образа главного героя. Одним из отличий Демона от его литературных собратий является многогранность этого образа. Демон мятежен, непримирим, как мильтоновский Сатана. Он знающ и мудр, как байроновский Люцифер. По мощи отрицания он превосходит гетевского Мефистофеля. Он еще более соблазнительно прекрасен и вместе с тем коварен, чем герой Виньи. Но в нем есть неведомая этим героям неудовлетворенность – не только миром, но и самим собой. Вместе с отрицанием и навязанным ему злом в нем живет жажда идеала. Лермонтовский Демон воплощает в себе не только мощь свободного разума, но и другую могучую, созидательную и разрушительную, силу – страсть. Противоречивое единство этих начал, напряженная жизнь духа, стремление к восстановлению гармонии, связи с

миром, природой, людьми и трагическая невозможность его осуществления сообщает этому образу необыкновенную динамичность.

Богат содержанием и образ героини поэмы. В нем также несколько содержательных пластов. Прежде всего, образ Тамары воплощает в себе черты национального грузинского характера, отражая во многом драматизм положения и судьбы женщины в феодальной Грузии. В то же время он выступает как воплощение земной человеческой красоты в ее хрупкости и неповторимости. Это и символ всепоглощающей любви, престапующей все запреты, отражение интенсивного духовного роста личности, перехода от полудетской непосредственности, гармонии неведения к познанию мира в его противоречивости. Образ Тамары имеет и свое конкретное нравственно-психологическое и социально-философское содержание, которое, как и в случае с Демоном, раскрывается в сюжетно-композиционной структуре поэмы.

Сюжетно-фабульный конфликт поэмы складывается из отношений Демона и Тамары. Однако в его развитие властно вмешивается третья сила в лице Бога. Как персонаж Бог не появляется в поэме ни разу. Но его присутствие сказывается в раздумьях героев, в действиях выполняющего его волю Ангела, в законах созданного им мира, определяющих в немалой мере судьбы главных персонажей. Развивающийся на втором плане повествования «метаконфликт» между Демоном, Тамарой, с одной стороны, Богом и созданным им миропорядком – с другой, наполняет сюжетное, нравственно-психологическое содержание поэмы глубоким философским «сверхсмыслом», который в свою очередь накрепко связан с социально-историческим подтекстом поэмы. Встреча с Тамарой для Демона не только залог «возвращенного рая», но и новая ступень в его исканиях «с начала мира». Об этом в поэме говорится: «Немой души его пустыню Наполнил благодатный звук – И вновь постигнул он святыню Любви, добра и красоты» (IV, 188). С этого момента мотив возрождения к «жизни новой» превращается в сюжетный лейтмотив, хотя какое-то время Демон и остается прежним духом зла, не верящим в возможность другого удела. В борьбе со своим соперником, властителем Синодала, он прежний «лукавый Демон», искушающий жениха Тамары «коварною мечтой». И после его гибели в Демоне идет упорная борьба между зарождающимся чувством любви и укоренившейся привычкой к злу. Но такова гуманистическая сила любви, связанной не только с красотой, но и с добром, что Демон готов отказаться от «умысла жестокого» – обольщения хранимой Богом Тамары. Постепенно чувство, которому он пытался сопротивляться, не веря в его возможность, как и «разрешенность» небом для него, достигает своего апогея: «Тоску любви, ее волненье Постигнул Демон в первый раз». Он полон решимости начать иную жизнь: «И входит он,

любить готовый, С душой открытый для добра, И мыслит он, что жизни новой Пришла желанная пора» (IV, 200). Именно в этот момент между Демоном и Тамарой становится Бог в лице Ангела – «хранителя грешницы прекрасной». Его устами Бог напоминает Демону о тяготеющем над ним проклятии: «К моей любви, к моей святине Не пролагай преступный след». Это существенный момент сюжета, отчасти объясняющий вспыхнувшее в Демоне желание любой ценой удерживать Тамару, не уступив ее Богу. Поэт создает сложнейшую психологическую ситуацию, имеющую многообразный смысловой подтекст: в душе героя сосуществуют сразу несколько полярно противоположных чувств и волевых импульсов. В ответ на смиренно-надменную речь Ангела злой дух «коварно усмехнулся, Зарделся ревностью взгляд; И вновь в душе его проснулся Старинной ненависти яд» (IV, 201).

В последующих словах монолога Демона – кипение и противоборство любви к Тамаре и «яда» жгучей, «старинной ненависти» к Богу, непреклонность и смятение, злоба и коварство, предчувствие катастрофы и отчаянно-дерзкое устремление к ней. Тамара оказалась в эпицентре столкновения и взрыва этих взаимоотрицающих страстей Демона. Увлекая своей неистовой страстью Тамару, покоряя ее мощью и глубиной своих чувств, своих страданий, жадной возрождения, Демон на какие-то мгновения оказывается и сам захваченным порывом к «жизни новой». «О! если б ты могла понять, Какое горькое томленье Всю жизнь, века без разделенья И наслаждаться и страдать...» (IV, 204). В эти мгновения Демон действительно готов отказаться от своей бесконечной и бесплодной вражды «без торжества, без примиренья» со своим могущественным противником и «все бывшее бросить в прах». И когда Тамара обращается к злему духу с просьбой дать клятву – отречься от «злых стяжаний», отказаться от борьбы с Богом, Демон дает ее. Знаменитое: «Хочу я с небом примириться, Хочу любить, хочу молиться, Хочу я веровать добру» (IV, 208) – было одновременно и неподдельным движением смертельно уставшей души Демона и средством покорения Тамары. Демон действительно готов в эти мгновения близости к томившему его идеалу оставить мир «в неведение спокойном». Но, едва вступив в царство любви и гармонии, Демон разрушает его, умертвив Тамару первым же своим поцелуем.

Смысл этого смертельного поцелуя исключительно многозначен. Наиболее «первичным» здесь является его «прямой» сюжетно-психологический слой. Безмерная, испепеляющая страсть Демона оказалась губительной для простой смертной. Однако эта сцена имеет и другие смысловые грани. «Смертельный яд» поцелуя Демона настоян на ненависти и злобе, отравляющих даже такое животворное чувство, как любовь. Проклявший его за непокорность Бог вложил ему в грудь эти чувства,

превратив его в «зло природы»; он снова возродил их в душе Демона в момент, когда тот уже готов был любить и «веровать добру». Таким образом, ответственность за гибель Тамары несет не только Демон, хотя вина в этом с него не снимается, но и в какой-то мере и сам Господь, сотворивший мир, в котором добро и зло так тесно переплетаются. Тут Лермонтов подспудно затрагивал вековечную проблему теодицеи. Предопределенная Богом неизбежность зла в этом мире ставит проблему выбора. В любви Демону почудился выход из гнетущего одиночества и бесцельности существования, обретаемый ценою «невмешательства» в судьбы мира. Но Бог отказывает ему в этом «урезанном» счастье, которого не может быть в бушующем море зла. Венчают развязку поэмы стихи, не оставляющие сомнения в поражении Демона: «И проклял Демон побежденный Мечты свои, И вновь остался он, надменный, Один, как прежде, во вселенной, Без упования и любви!..» (IV, 216). Но поражение Демона относительно. Оно не означает однозначной правоты созданного Господом мира. Нераскаявшийся Демон остается живым укором дисгармоничности мира, его неустроенности. Дух зла остается прежним, но только еще более ожесточенным и непримиримым, не отказавшись от своего «ропота» и не смирясь.

Крушение надежд Демона возродиться через любовь к «жизни новой» символизировало невозможность обретения высокой жизненной цели, счастья вне связи с общим. В этом плане сюжетно-психологическое и нравственно-философское содержание поэмы переключается в иной «регистр», связанный с проблемами конкретно-историческими, к которым современные Лермонтову читатели были особенно чутки. Рабство и свобода – одна из главных антиномий поэмы Лермонтова и русской действительности 1830-х гг. Трагический исход борьбы Демона был необыкновенно созвучен эпохе несбывшихся, обманутых надежд. «Бедный! Больной, несчастный век!» – восклицал в одном из своих писем 1836 г. Н.В. Станкевич. И здесь же молодой философ писал о том, что усиленная работа мысли в недрах общества «восстанавливает убеждения и обещает возрождение». Мотив возрождения, надежды на него при всей кажущейся безысходности и трагичности положения прямо перекликается с содержанием лермонтовской поэмы. Значение «Демона» как поэтически-обобщенного свидетельства эпохи становится особенно наглядным при сопоставлении его социально-исторического подтекста с духовной эволюцией на рубеже 1830-40-х гг. Белинского. Творчество поэта способствовало преодолению духовного кризиса, переживавшегося великим критиком в 1837-1840-х гг. Освобождение Белинского от уз «примирения» с действительностью протекали не только под влиянием Лермонтова. Но творчеству Лермонтова и особенно его «Демону» в этом процессе принадлежало одно из первых мест. В начале

1842 г. критик писал Боткину о своем понимании «Демона» как отражении нового этапа в развитии русской поэзии: «... содержание, добытое со дна глубочайшей и могущественнейшей природы, исполинский взмах, демонский полет – с небом гордая вражда – все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина» (XII, 84-85). По мнению критика, Демон «отрицает для утверждения, разрушает для созидания... Это Демон движения, вечного обновления» (VII, 555).

Лермонтовский Демон – это и внутренне противоречивое конкретно-личностное сознание, и художественное воплощение трагических исканий современников поэта, их обретений и потерь, и символично-философское отражение глубинной сущности человеческого духа, человеческого рода в процессе его бесконечного познания мира, трудно-го овладения его законами с целью пересоздания и «очеловечивания». Существующий «Божий мир», «правда» сущего не просто отрицается лермонтовским героем, она служит для него и предметом «жадного познания», как нечто непреложно и объективно существующее. Еще более объективен в рассмотрении «правд» героя и противостоящего ему мироздания автор поэмы, чья правда не совпадает целиком ни с правдой существующего мира, ни с правдой Демона. Для автора поэмы «вечный ропот человека», воплощенный в образе Демона, его противопоставленность «внечеловечной» гармонии «Божьего мира» – равноправные слагаемые *становящегося* миропорядка, отличного от существующего. При этом автор не сливается целиком со своим романтическим героем-индивидуалистом, с его безграничным своеволием. В столкновении правд героя и мира изменению подлежит не только мир, но и герой. Мир, универсум должен стать более человеческим, человек – более универсальным и всеобъемлющим. Отсюда в романтизме «Демона» усиление не только субъективного, но и объективного начала, что придает ему новое качественное своеобразие.

Контрапунктные столкновения в «Демоне» спорящих и пополняющих друг друга правд, полисемантическая образность послужили главной причиной множества различных, полярно расходящихся интерпретаций этого выдающегося произведения русской и мировой литературы – не только в критике и литературоведении, но и при «переводах» поэмы на «язык» других видов искусств. Наибольшую известность получили посвященные «Демону» картины и иллюстрации к поэме М.А. Врубеля, одноименная опера А.Г. Рубинштейна, симфония Э.Ф. Направника.

На рукописи поэмы «*Мицери*» помета: «1839 года Августа 5». Но это лишь дата завершения работы над произведением. Его первоначальный замысел восходит к «Исповеди» (1831) и поэме «Боярин Орша» (1835), так и не опубликованной поэтом.

«Мцыри» и «Демон» – это две художественные вершины, Казбек и Эльбрус лермонтовской поэзии. Они находятся в сложных отношениях взаимной соотнесенности и противопоставленности. «Бесплотной духовности» Демона противостоит «одухотворенная плоть» Мцыри как конкретного земного человека. Вселенски-космическому сюжету, преобладающему в «Демоне», в «Мцыри» приходит на смену изображение земной жизни героя, прикрепленной к определенному месту и времени. Мцыри, как и Демон, дает «ненарушимую» клятву. Оба героя намечают высокую цель, которая должна привести их к «жизни новой». Демон стремится преодолеть одиночество через любовь. Идеал Мцыри шире: он для него не в союзе двух любящих душ, а в широком единении с людьми, родными и близкими не только по крови, но и по духу. Отсюда в нем такая жажда «пылающую грудь Прижать с тоской к груди другой, Хоть незнакомой, но родной» (IV, 151). Мятельный и свободолюбивый не менее, чем Демон, Мцыри чужд демонического индивидуализма. В «Мцыри» герой больше приближен, чем в «Демоне», к современной Лермонтову реальной социально-исторической действительности. Трагическая судьба молодого горца, рвущегося из плена на волю, к обретению утраченной свободы и родины, но так и не достигающего своей цели, была чрезвычайно созвучна лермонтовскому поколению.

Наиболее распространена трактовка образа Мцыри как «естественного человека», сталкивающегося с губительной силой «цивилизации», оторвавшей его от «естественного состояния» и заточившей в монастырь, лишив изначальной свободы²¹. Однако при таком рассмотрении герой лишается внутренней динамики, а его образ – диалогической многозначности. Вопреки кажущейся монологичности поэмы, поскольку в качестве ее структурно-художественного центра выступает исповедь единственного героя, она, как и «Демон», внутренне диалогична, что расширяет ее смысловой спектр. Но инерция монологического прочтения «Мцыри» чрезвычайно живуча. Так, Е.А. Маймин утверждает: «Поэма «Мцыри» по своему типу монологическое повествование» И уточняет: «Это поэмы одного героя и еще больше – одного сознания... Герой и автор внутренне близки, почти неотделимы друг от друга»²². Думается, все не так просто. И образ Мцыри во многом не менее сложен, чем образ Демона, а в художественной структуре обеих поэм немало не только отличающего, но и сближающего их, в том числе и в соотношении в них начал монологических и диалогических. «Мцыри», как и «Демон», таит в себе много непрямого и загадочного, и не только в

²¹ См.: Лотман Ю.М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов / Ю.М. Лотман // Учен. зап. Тартус. ун-та. Вып. 119. Труды по русской и славянской филологии. № 5. Тарту. 1962. С. 3-76.

²² Маймин Е.А. О русском романтизме / Е.А. Маймин. М., 1975. С.141-143.

себе, но и «вокруг себя». Одна из таких загадок – неоднозначность оценок «Мцыри» Белинским. С одной стороны, по мнению критика, герой поэмы – «любимый идеал поэта». А с другой – «мысль поэмы отзывается юношеской незрелостью» (IV, 537, 542).

Надо признать упрощенное столкновение Мцыри как образа «естественного человека». Годы пребывания Мцыри в монастыре, насильственного, но все же приобщения его к цивилизации, были наполнены не только горечью утрат и страданий, как обычно утверждается, но и обретениями: раздумьями не только о своей родине, от которой он насильственно оторван, но и об открывавшемся ему огромном «Божьем мире», о степени его соответствия или несоответствия живущим в нем мечтам и идеалам. Об этом красноречиво говорят слова его исповеди: «Давным-давно задумал я Взглянуть на дальние поля, Узнать, прекрасна ли земля, Узнать, для воли иль тюрьмы На этот свет родимся мы» (IV, 155). Здесь каждый стих, почти каждое слово свидетельствует об интенсивно протекающем в Мцыри процессе формирования не только сознания, но самосознания – важнейшего личностного свойства человека, выводящего его из естественно-природной непосредственности. Больше того, это жажда познания, в частности стремления решить для себя вопрос о степени свободы человека в этом мире, («Узнать для воли иль тюрьмы На этот свет родимся мы») неожиданно сближает Мцыри с «царем познания и свободы» – Демоном (эти две важнейших строки были вычеркнуты цензурой). В сознании Мцыри сталкиваются приходящие извне «мнения» с его собственными «сомнениями», что закладывает основу внутренней диалогичности монолога исповеди Мцыри. Правда, в отличие от «злого духа» Демона, Мцыри вступает в самый тесный контакт с природой, что свойственно «естественному человеку». Но общение это отнюдь не гармонично, в него врываються разделяющие их диссонансы. Поначалу прекрасная и близкая герою природа вдруг представляется ему в облике темного и неотзывчивого мира: «Я рвал отчаянной рукой Терновник, спутанный плющом: Все лес был, вечный лес кругом» (IV, 161). Кульминацией в метаморфозах природы, в отношении к ней человека выступает сцена схватки Мцыри с барсом. В этой битве раскрывается героический характер героя и в то же время определенная противопоставленность его силам природы. Несмотря на всю «естественную» близость к ней, Мцыри – представитель иного «царства», человеческого, которое не может существовать только по природным законам.

На пути в «край отцов» Мцыри переживает еще одну встречу – с девушкой-грузинкой. Она по-своему объединяет природу и человеческое «естественное состояние». И в этом ее особая привлекательность для Мцыри. Однако он преодолевает и этот соблазн уединенного, «ес-

тественного» счастья. Как некогда прикоснувшийся к цивилизации Измаил-Бей, Мцъри обладает более широким кругозором и потребностями. В своем внутреннем диалоге он тоже мог бы сказать: «Нет, ни мирной доли, Ни битвам, родине и воле Обречена судьба моя». Он так и не зашел в саклю, где скрылась юная грузинка.

В качестве иллюстрации внутреннего спора в сознании Мцъри чужих мнений и своих «со-мнений» приведу отрывок, где в разговоре с монахом дается ссылка на «чужое слово» («говорят»), а потом свое «противослово»: «Меня могила не страшит: Там говорят страданье спит В холодной вечной тишине». И тут же следует «противослово» Мцъри: «Но с жизнью жаль расстаться мне. Я молод, молод... знал ли ты Разгульной юности мечты?» (IV, 152). Еще более яркий образец диалогической сопряженности чужого мнения и своего сомнения, содержится в раздумьях Мцъри о его скорой кончине. Вначале герой размышляет о предстоящем неотвратимом возвращении (так учили его монахи, и это учение вошло в его сознание как чужое, но прочно усвоенное знание) на небесную родину, о возвращении «вновь к Тому, Кто всем законной чередой Дает страданье и покой...». И сразу же за этой констатацией чужого, но для Мцъри ставшего по-своему неоспоримого мнения и слова, следует страстное «противослово» героя: «Но что мне в том? – пускай в раю, В святом, заоблачном краю Мой дух найдет себе приют... Увы! За несколько минут Между крутых и темных скал Где я в ребячестве играл, Я б рай и вечность променял» (IV, 170). И вновь следует подчеркнуть: семь процитированных поистине ключевых стихов были вымараны цензурой, опять-таки без обозначения пропуска. А ведь в этом напряженнейшем внутреннем диалоге, в этом споре голосов в недрах сознания героя он по сути поднимается до боготорческого противостояния небу и самому Господу Богу, снова по-своему сближаясь с Демоном. Можно ли говорить в этом случае о Мцъри как идеале «естественного человека»?.. А без этих «выпущенных» цензурой семи строк, да еще двух, о которых говорилось ранее, представляющих собою кульминационные моменты в развитии «микродиалога» героя, образ Мцъри действительно мог быть истолкован Белинским как отражение Лермонтовым утопического идеала «естественного человека», что не могло не отразиться на оценке основной мысли поэмы как недостаточно зрелой.

Однако внутренняя диалогичность поэмы не сводится к наличию в монологе-исповеди героя более или менее явно выраженного «микродиалога». Можно и нужно говорить о внутренней диалогичности всей художественной структуры поэмы, что приближает ее к полифоническому типу произведений. Кстати, М.М. Бахтин в известном своем труде обронил, не развивая, глубоко верную мысль: «совершенно новый тип худо-

жественного мышления, который мы условно назвали полифоническим... выходит за пределы только романного творчества»²³. В полифоническом произведении диалогичность не исчерпывается ни «внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои», ни даже внутренними его «микродиалогами». Такое произведение «сплошь диалогично», поскольку «все отношения внешних и внутренних частей и элементов... носят у него диалогический характер»²⁴.

В поэме «Мцъри», в отличие от произведений монологического типа, имеет место и «большой диалог» между героем и автором, между отдельными элементами его сюжетно-композиционной структуры. Диалогичностью отличается уже самый первый элемент художественной структуры поэмы – ее название. Первоначально поэма называлась «Бэри», что в переводе с грузинского означает «монах». Поэт поменял это название на другое – «Мцъри», которое точнее отражает жизненную ситуацию героя, ибо он только *готовился* стать монахом, что и соответствует значению слова «Мцъри» – «послушник» (по Далю: «белец, принявший на себя обет послушанья, *готовясь в монахи*»). Однако суть здесь не только в большей точности окончательного названия, но и в его диалогической многозначности. Как в свое время убедительно разъяснил профессор В.С. Шадури, грузинское слово «Мцъри» в переводе на русский может означать не только «послушник», но и «пришелец», добровольно или против своей воли оказавшийся в чужом краю, одинокий человек, лишенный родных и близких²⁵.

Таким образом, с «послушником», готовящимся принять монашеское пострижение, в слове «Мцъри» диалогически перекликаются и другие смыслы, означающие чужеземца, пленника, человека одинокого, пришельца, стоящего на пороге решающего выбора, в данном случае – или принять монашеский обет, или отдаться полноте свободной жизни. Вспомним: «Уже хотел во цвете лет Изречь монашеский обет, Как вдруг однажды он исчез Осенней ночью...» (IV, 150). Мцъри – это оторванный от родины пленник, стоящий перед альтернативой: или навсегда смириться с неволей, или взбунтоваться и обрести свободу и родину. Вместе с тем, как «пришелец» Мцъри – романтический образ-символ человека, появляющегося в мире с предустановленными порядками и законами, которым он должен либо подчиниться, либо бросить им вызов. Герой Лермонтова воплощает осознанное отношение человека к действительности, утверждающее внутреннюю свободу в выборе своей жизненной позиции, своей судьбы. О мотивах этого выбора героем, о его раздумьях, сомнениях и

²³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е / М.М. Бахтин. М., 1972. С. 3.

²⁴ Там же. С. 71-73.

²⁵ Шадури В.С. За хребтом Кавказа / В.С. Шадури. Тбилиси, 1977. С. 52.

рассказывает он в своей исповеди, которой в поэме отведено основное место, в том числе и в имеющих в ней место «микродиалогах». Однако автор не спешит передавать повествование герою.

И в этом смысле весьма многозначителен и многосмыслен следующий сразу за названием поэмы *эпиграф* к ней. Он, в свою очередь, высвечивает многозначность социально-исторического и философско-гуманистического содержания поэмы и ее героя. «Вкушая, вкусил мало меда, и се аз умираю» – эти слова эпиграфа представляют собою несколько видоизмененную цитату из главы 12-й I книги царств Библии. Даже вне контекста библейской легенды эпиграф, диалогически «переговариваясь» с текстом поэмы, дает целый пучок дополнительных смыслов. Один из них: «Я мало жил, еще меньше вкусил жизненных благ и вот должен умереть – в этом ли высшая справедливость?» Или: «Почему так коротечна и бедна человеческая жизнь перед лицом неистощимо богатой и вечной природы?». Этому ряду смыслов противостоят другие, *противоположные*, но вытекающие из той же диалогической связи эпиграфа с содержанием поэмы. Например, такой: «Я мало жил, но приобрел к главному в жизни – свободе». Смысловое богатство диалогического подтекста поэмы умножается при обращении к библейскому контексту эпиграфа, по которому юноша Ионафан (слова которого вынесены в эпиграф), помогший народу отстоять свободу, был осужден на смерть за нарушение царского безрассудного запрета. И возроптал тогда народ: «Ионафану ли умереть, который доставил столь великое спасение? Да не будет этого! И освободил народ Ионафана и не умер он». «Земной мед» обретает в этом контекстовом диалоге значение не только земных благ, но и их зачатой запретности, становится символом ограничений, устанавливаемых человеку официальной моралью, деспотической властью. Эпиграф, с одной стороны, подчеркивает несправедливость запретов, ограничивающих полноту и свободу человеческой жизни, а с другой – законность человеческого протеста против земных и небесных бесчеловечных «заключений», превращающих человека в покорного исполнителя чужой воли и чуждых ему законов.

Диалогически многозначно соотносятся между собой и *авторское вступление* к поэме, состоящее из двух главок, с исповедью героя. Если эпиграф напоминал о временах библейско-легендарных, то в первой главке пролога говорится уже о реально достоверной, хотя и седой старине – об истории грузинского народа, о развалинах одного из его древних монастырей, его могильных плитах, надпись которых говорит: «О славе прошлой – и о том, Как удручен своим венцом, Такой-то царь в такой-то год Вручал России свой народ». Речь идет о реальном историческом воссоединении Грузии и России при царе Георгии XII в 1801 году. Повествователь к этому присоединяет и свое свидетельство: «И бо-

жья благодать сошла На Грузию! – Она цвела – С тех пор в тени своих садов, Не опасая врагов – За гранью дружеских штыков» (IV, 149). Вторая главка по отношению к первой строится на композиционно-смысловых схождениях и расхождениях. Она в чем-то повторяет первую, а в чем-то противоречит, спорит с ней, переводит повествование из общеисторического плана в план индивидуально-личностный. Здесь излагается «история души» конкретного человека – Мцыри. Если в первой строфе дается предыстория и история Грузии с ее «благодатным» финалом, то во второй вначале представлена «предыстория» Мцыри, объясняющая, как он ребенком попал в монастырь, а потом история его жизни в монастыре и, наконец, трагический финал с его бегством и последующей предсмертной исповедью. В авторской, условно говоря, части поэмы – в ее названии, эпиграфе и первых двух строфах вступления – поэт последовательно движется от «большой» к «малой» истории, а от нее – к отдельному человеку, «песчинке» истории.

В основной части поэмы, в исповеди Мцыри, «история души» героя раскрывается как «малая вселенная» личности, в ее автономной суверенности и в то же время в зависимости от «большой вселенной», большой истории. В поэме дается двойной взгляд автора на своего героя – извне и изнутри, что разделяет и сближает поэта с героем, придавая авторскому отношению к нему объективность и полифоническую диалогичность. Сочетание в авторской точке зрения «телескопического» и «микроскопического» рассмотрения героя придает его изображению смысловую объемность, стереоскопичность и глубину. Самое же главное здесь – диалог правд «цветущей Грузии» и трагической судьбы Мцыри, успехов «цивилизации» и гибели при этом отдельного человека, отдельных личностей, символизирующих дорогую цену общегосударственных успехов. Этот контрапункт правд в поэме Лермонтова перекликается с столкновением правд и голосов Петра I и Евгения, государственного и личностного, общего и частного в «Медном всаднике» Пушкина. Ни Пушкин, ни Лермонтов не дают готовых рецептов по примирению антиномически спорящих и вместе с тем связанных друг с другом правд. Они воспроизводят этот вековечный спор как проблему, встающую перед каждым народом, каждым поколением, каждым человеком.

Художественно-антопологические основания подходов Пушкина и Лермонтова к проблеме общеисторического развития человека и человечества в какой-то мере проясняются следующим суждением Герцена: «Живая целость (личности. – Б.У.) состоит не из всеобщего, снявшего частное, но из всеобщего и частного, взаимно друг в друга стремящихся и друг друга отторгающихся» (III, 75). Трагизм Мцыри не только в том, что он не находит пути, ведущего на родину, к свободной «естественной» жизни, но и в том, что такого пути нет вообще, ибо нет возврата к

историческому прошлому. Сюжетно-фабульно Мцыри оказывается в плену во многом случайно. Но в символично-обобщенном плане этот «плен», воздействие на «естественного» человека «оков цивилизации» исторически закономерны. В этом глубинная суть Лермонтовской «ревизии» идей руссоизма.

Образ Мцыри воплощает в себе не только «естественного человека». Это в то же время образ человека конкретно-исторического, «пленника русского самодержавия» (И. Андроников). Это и образ человека общеисторического, представляющего историю человечества в его родовом развитии. Судьба Мцыри запечатлела в себе трагизм его эпохи и трагизм всей истории человечества, в которой развитие рода человеческого совершается за счет большинства человеческих индивидов. Однако в образе Мцыри запечатлен и героизм «родового человека», погибающего и вновь возрождающегося в борьбе с обстоятельствами – во имя утверждения свободы и полноты жизни, человеческого единения и братства. Мцыри – это романтический символ суверенной человеческой личности, сущность которой, по словам Герцена, в том, что она, «противопоставляя себя природе, борясь с естественной непосредственностью, развертывает в себе родовое, вечное, всеобщее» (III, 84), что «она стала тем, к чему родилась – сознательною связью обоих миров, что она постигла свою всеобщность и сохранила единичность» (III, 83).

В поэме «Мцыри», как и в «Демоне», Лермонтов отразил «вечный ропот человека» против несовершенства мира и самого себя. Характерны в этом смысле слова Мцыри: «Мне внятен был твой разговор, Немолчный ропот, вечный спор». Случайно или нет, но с этими словами перекликается суждение М.М. Бахтина о сути полифонического диалога, позволяющего в каждом явлении, в каждом человеке «слышать два голоса», которые звучат «как согласные, но не сливающиеся..., как вечная гармония неспящих голосов или как их немолчный и безысходный спор» (С.52). Запечатленный в лермонтовской поэме внутренне диалогичный «немолчный ропот, вечный спор» человека – с землей и небом, с самим собой – отразил в романтической форме реальный исторический процесс поиска человеком, по слову поэта, «в себе и в мире совершенства», накопления непреходящих общечеловеческих ценностей, передаваемых как эстафета – от человека к человеку, от поколения к поколению, от эпохи к эпохе.

Лермонтовская поэма верна действительности – в ее конкретно-исторических и общеисторических проявлениях. Но эту реальность поэт изображает в поэме в ее субъективно-личностных аспектах, минуя подробности жизненных обстоятельств, как это и свойственно романтизму. Тем не менее, условия жизни Мцыри в монастыре, его отношения с монахами обозначены хотя и пунктирно, но четко: объективно – во вступлении, субъективно – в исповеди героя. Действительность не растворя-

ется целиком в герое, она сохраняет значительную долю объективной самостоятельности, представлена в многообразии своих проявлений – во времени и пространстве. И в этом одна из особенностей зрелого романтизма Лермонтова, включающего в себя все более значимые объективные начала. Все более тесное взаимодействие субъективного и объективного начал придает лермонтовскому зрелому романтизму в «Мцыри» качество, которое можно обозначить как особый «объективированный романтизм». Объективные начала проникают в изображение и внешней по отношению к герою действительности, и его внутреннего мира. Об этом свидетельствует не свойственный романтизму в его «чистом» виде мощный психологизм в изображении героя поэмы. Вспомним показательный в этом смысле риторический вопрос, прозвучавший в самом начале исповеди Мцыри: «А душу ль можно рассказать?» (IV, 150). Это уже подступы к «истории души человеческой», которой Лермонтов уделяет так много внимания в создававшемся параллельно с работой над поэмой романе «Герой нашего времени».

Возвращаясь к оценке поэмы Белинским в 1840 г., есть основания полагать, что вскоре критику стал известен *полный* рукописный текст «Мцыри», отличавшийся от подцензурного и хранившийся у А.А. Краевского, и это, видимо, заставило критика отказать от его первоначальной недооценки главной «мысли поэмы». В 1842 г. критик отнес «Мцыри» к произведениям поздней стадии «нового романтизма», содержание которых заключает в себе «глубочайшие мирозерцания и нравственные вопросы человечества» (VI, 415). Эти «глубочайшие вопросы» и сейчас делают лермонтовскую поэму остро современной, входящей в пантеон нашей отечественной нравственно-духовной сокровищницы.

«Сказка для детей» (1839-1840), самая поздняя из зрелых поэм Лермонтова осталась незавершенной. До нас дошло 27 строф поэмы. Оригинальная одиннадцатистрочная строфа (пятистопный ямб с постоянной системой рифм) тождественна строфе в незаконченном романе в стихах «Сашка». Возможно, и «Сказка для детей» была задумана в этом жанре. В ней обращает на себя внимание эпическая широта повествования, сопряжение разных временных пластов – истории и современности. Эпическое звучание повествованию придается вкраплением в него разного рода исторических отступлений, зарисовок, раздумий о минувшей боярской поре, о старинных родах, о знати, теснившейся «в роскошные покои» царского двора. В другом месте рисуется столица, Петербург, и в некоторых деталях здесь не без оснований усматривается намек на трагические, «роковые» события 14 декабря 1825 г.: «Минувших лет событий роковых Волна следы смывала роковые» (IV, 176).

«Сказка для детей» создававшаяся после завершения работы Лермонтова над «Демоном», «Мцыри» и «Героем нашего времени», представляет

собой, по всей вероятности, попытку творческого синтеза реальности и фантастики, иронии и сатиры, лиризма и эпичности, социально-психологического и философского планов. Здесь снова появляется образ Демона, но «сниженный», введенный в гущу повседневной жизни. В этой поэме он лишается не только своего трагического ореола изгнанника рая, но и положения центрального героя. Теперь этот «Мефистофель» – своего рода призма, через которую воспринимается все изображаемое в произведении, «всезнающий» повествователь, ему ведомы не только дела, но и помыслы простых смертных. Здесь же присутствует и автор-повествователь, выступающий в первых строфах. Его устами поэт заявляет о расставании со своим прежним Демоном, который сопутствовал ему так долго («Но я, расставшись с прочими мечтами, И от него отделался – стихами!»). Главное место в повествовании, судя по всему, должен был занять образ Нины, богатой и сложной натуры. Ее душа была из тех, «которым рано все понятно, Для мук или счастья. Для добра и зла В них пищи много...» (IV, 179-180). В образе Нины угадывается дальнейшее развитие лермонтовской художественной антропологии, концепции человека в его многообразных возможностях, противоречивости и цельности. Повествование обрывается на картине подготовки Нины к первому в ее жизни балу. Здесь невольно напрашивается параллель с будущим Наташи Ростовской из «Войны и мира», в частности, с описанием ее первого бала. Однако, поэма, а скорее, роман в стихах Лермонтова должен был развиваться в ином русле, чем будущая эпопея Л. Толстого. Замысел Лермонтова изобразить в широкой картине современную поэту русскую действительность посредством структурно-художественного «пересечения» реально-повседневного и условно-фантастического по-своему предвосхищает одну из характерных тенденций в развитии литературы XX века. Белинский высоко оценил «Сказку для детей» Лермонтова, полагая, что это «лучшее, самое зрелое из всех его произведений» (VI, 533). Высоко оценивал поэму и Гоголь.

«Герой нашего времени» – итоговое произведение Лермонтова, первый русский социально-психологический и философский роман в прозе. Он впитал в себя творчески трансформированные на новой исторической и национальной основе традиции русской и мировой литературы в изображении «героя века» – от «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо до «Исповеди сына века» А. де Мюссе, от «Рыцаря нашего времени» Н.М. Карамзина до «Евгения Онегина» А.С. Пушкина. В то же время «Герой нашего времени» – новое слово в литературном процессе. Вместе с «Евгением Онегиным» Пушкина и «Мертвыми душами» Гоголя он стоит у истоков русского романа второй половины XIX в. История создания лермонтовского романа весьма скудно документирована. Тем не менее прямые и косвенные свидетельства позволяют утверждать, что этот замысел, сложившись, примерно, в середине 1837 г., получил затем свое последова-

тельное развитие и воплощение в трех редакциях романа. В «Отечественных записках» в марте 1839 г. была опубликована повесть «Бэла», в октябре – новелла «Фаталист», а в феврале 1840 г. – «Тамань». В апреле 1840 г. появилось I издание романа. В начале 1841 г. в связи с выходом II издания «Героя...» Лермонтов написал предисловие к роману в целом, тем самым окончательно завершив работу над текстом.

Замысел романа о герое времени ставил перед Лермонтовым ряд сложных художественных проблем. Одной из них была проблема современного романного жанра. Исследователи не раз отмечали генетическую связь лермонтовского романа с распространенными в русской литературе 1830-х гг. циклами повестей, с такими «нероманными» жанрами, как путевой очерк, светская повесть, кавказская новелла. Однако сказанное не исчерпывает вопроса о жанровых истоках «Героя...», связанного с развитием магистральных путей формирования жанра романа в мировой литературе конце 18 – начала 19-го веков, его двух противоположных линий. С одной стороны, это развитие жанра «объективного» романа (восходящего своими корнями к авантюрно-плутовскому роману), представленного романами Г. Филдинга, Т. Смолетта, а затем совершенствовавшегося в творчестве О. Бальзака и Ч. Диккенса. Другая линия представлена «субъективными» романами Л. Стерна, Ж.-Ж. Руссо, получившими свое продолжение в психологических романах Э. Сенанкура, Б. Констана, А. Мюссе и др. Имел Печорин как герой времени своих предшественников и в русской литературе. Тип «странного», а затем «лишнего человека» становился постепенно главным объектом изображения в таких романах и повестях, как «Рыцарь нашего времени» (1802-1803) Н.М. Карамзина, «Российский Вертер» (1801) М.В. Сушкова, «Странный человек» (1822) В.Ф. Одоевского, «Владимир Паренский» (1827) Д.В. Веневитинова, «Маскарад» (1835-1836) Н.Ф. Павлова. Особое место в этом ряду занимает «Евгений Онегин» (1823-1831) А.С. Пушкина.

Самостоятельно разрабатывая свою художественную концепцию человека, Лермонтов одним из первых в русском и мировом литературном процессе приходит к воссоединению двух тенденций в развитии романа, осуществляя органический синтез особенностей «объективного» и «субъективного» романа. В этом смысле знаменательно суждение Е.А. Баратынского, высказанное им в одном из писем 1831 г.: «Все прежние романисты неудовлетворительны для нашего времени... Одни выражают только *физические явления* человеческой природы, другие видят только ее *духовность*. Надо соединить оба рода в одном»²⁶.

²⁶ Баратынский В.А. Стихотворения. Поэмы. Проза / В.А. Баратынский. М., 1951, С. 497.

При необычной сжатости «Герой нашего времени» отличается насыщенностью содержания, многообразием проблематики – социально-исторической, психологической, нравственно-философской. Проблема личности – центральная в нем. Личность в ее отношении к обществу и миру, в ее обусловленности социально-историческими обстоятельствами и одновременно в *противостоянии* им – таков особый двусторонний подход Лермонтова к проблеме.

Образ Печорина – одно из главных художественных открытий Лермонтова. Печоринский тип поистине эпохален. В нем получили свое выражение коренные особенности последекабристской эпохи, в которую, по словам Герцена, на поверхности «видны были только потери» внутри же «совершалась великая работа...», глухая и безмолвная, но деятельная и беспрерывная» (VII, 209). Изображению и раскрытию образа Печорина как героя исторической эпохи подчинена своеобразная композиционно-сюжетная структура романа. В читательском восприятии роман четко разграничивается на две части. Одна представляет собой объективное повествование о Печорине «извне» – в записках странствующего офицера («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина»); другая – субъективно-исповедальное самораскрытие героя «изнутри» в его «Журнале» («Тамань», «Княжна Мэри», «Фаталисту»). В каждой «половине» по три «главы». Отмеченное деление романа на две части реально существует. Однако сам Лермонтов счел нужным «нарушить» стройность подобной двучленной композиции. В отдельном издании романа «Тамань» из «Журнала Печорина» вместе с «Предисловием» к нему были отнесены к I части. Возможно, это было сделано, чтобы способности между частями соразмерность (принимая во внимание «объемность» «Княжны Мэри»). Но нельзя не заметить, что при таком несколько «ассиметричном» делении внутреннее взаимопроникновение в романе двух основных композиционно-повествовательных форм – «объективной» и «субъективной» – стало более тесным. К тому же в I части, включая «Тамань», Печорин предстает в кругу «естественных» и «простых» людей, во II – в близкой ему «цивилизованной», дворянско-привилегированной среде, так и не найдя своего места в этих двух исконно противопоставлявшихся литературой формах человеческого бытия.

В изображении своего героя Лермонтов ведет читателя к постепенно, хотя и неполному его разгадыванию. Генетически этот прием восходит к романтическому повествованию. Однако если в романтизме таинственность героя связана с какими-то событиями в его жизни, то в «Герое нашего времени» акцент переносится с событийной загадочности на характер героя. Личность Печорина – вот главная загадка романа. Романтический прием обретает иные, реалистические в основе своей функции.

В «Герое нашего времени» Лермонтов, стремясь к максимальной «объективизации» близкого ему героя, отделяет его от себя, прежде всего, структурно-композиционными средствами повествования. В романе нет единого «всезнающего» повествователя, как это было, скажем, в «Вадиме», или ограниченно осведомленного о своем герое повествователя в «Княгине Лиговской». Здесь автор уходит за «кулисы» повествования, ставя между собой и героем «посредников», которым передоверяет повествование. В качестве субъектов повествования в романе выступают странствующий офицер, ведущий свои путевые записки («Бэла», «Максим Максимыч», «Предисловие» к «Журналу Печорина»), один из персонажей романа – штабс-капитан Максим Максимыч («Бэла»), и, наконец, сам герой романа Печорин («Журнал Печорина»). Благодаря такой многосубъектной организации повествовательной структуры герой освещается с разных точек зрения, показывается в разных проявлениях его сущности. Вначале мы о нем слышим из уст Максима Максимыча. Затем о случайной встрече с героем рассказывает офицер-повествователь. И, наконец, повествование переходит «в руки» самого героя. Однако «исповедь» Печорина, многое объясняя в его устремлениях, жизненных позициях и поведении, ставит немало и новых вопросов. Авторское же отношение к герою вырастает из этого хора голосов, их противоречивого единства.

В романе происходит дальнейшее развитие лермонтовской художественной антропологии. Реалистически показывая огромное значение среды и обстоятельств для формирования характера, Лермонтов в образе главного персонажа сосредоточивает внимание на противостоянии им героя. Его интересует не столько процесс формирования характера, сколько конечный итог развития человеческой личности, ее предельные возможности внутренне суверенного развития, ее решающие схватки с судьбой. Психологизм – одно из оснований зрелого творчества Лермонтова. Его особенности определялись как своеобразием творческой индивидуальности поэта, так и историческими условиями, когда, по словам Герцена, «бедность сил, неясность цели указывали необходимость... работы предварительной, *внутренней*» (VIII, 144). В «Герое нашего времени» писатель отразил повышенный интерес своих современников к «внутреннему человеку», что было отмечено Белинским в первой же рецензии на роман: «В основной идее романа г. Лермонтова лежит современный вопрос о внутреннем человеке» (IV, 146). Внутреннее и внешнее в человеке у Лермонтова – две неразрывно связанные сферы. Этим обусловлено наличие в романе двух основных форм психологизма – «непрямого» раскрытия психологических процессов, в их внешнем проявлении, и непосредственного внутреннего анализа и самоанализа героя, его состояний как источника поступ-

ков и действий. Первая из этих двух форм основывается на рассмотрении внешнего как особого знака внутреннего.

Однако преимущественной в романе является вторая, непосредственная форма психологизма. Ведущим здесь выступает самоанализ героя, впервые так широко представленный в русской литературе. Самоанализ Печорина имеет в романе разные формы выражения: *исповеди* перед собеседником; «сююминутной» *внутренней речи героя*, синхронной действию; *ретроспективного осмысления* своих психических состояний и мотивов поведения; *психологического эксперимента* над другими и собой. Путем разностороннего психологического анализа писателю удалось показать, что суд над героем только по «делам», без учета его устремлений и идеалов, «истории души» был бы односторонен и несправедлив. Вместе с тем заострение внимания на психологическом раскрытии глубинных ресурсов «внутреннего» человека, его относительной самостоятельности и свободы ставило по-новому вопрос об ответственности человека за свои поступки, жизненное поведение, судьбу.

Одна из заслуг Лермонтова – углубление в его художественной антропологии представлений о сложности и многомерности человеческой личности. Рассмотрение диалектики внутреннего и внешнего в человеке. обретает в «Герое нашего времени» не только социальный, но и философский смысл. Еще в «Княгине Лиговской» отметив в облике своего героя черты «в моде и духе века», Лермонтов заключал: «Но сквозь эту холодную кору прорывалась часто настоящая природа человека» (VI, 124). Это «настоящая природа человека» ощутима и в Печорине «Героя нашего времени». Она прорывается сквозь «кору» его дворянско-аристократической ограниченности, ставя его в неразрешимое противоречие с окружающим обществом. Но трагизм положения Печорина усугубляется перерастанием внешнего конфликта в конфликт внутренний, что обрекает героя на изнурительную борьбу не только со средой, но и с самим собою.

Печорин неоднократно говорит о своей двойственности. Обычно она рассматривается в русле руссоистского противопоставления в Печорине «естественного человека» человеку «цивилизованному». Современный уровень науки о литературе обуславливает необходимость более пристального внимания к рассмотрению философско-эстетической концепции человека в романе Лермонтова. Исключительно важный материал в этом плане дает отрывок из чернового варианта портрета Печорина. В нем автор-повествователь, сравнивая Печорина с тигром («Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным...»), делал заключение: «... таков, казалось мне, должен был быть его характер физический, то есть тот, который зависит от наших нерв и от более или менее скорого обращения крови; душа – другое дело; душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побе-

ждает их: от этого злодеи, толпа и люди высокой добродетели; в этом отношении Печорин принадлежал к толпе...» (VI, 568).

Воздействие природных задатков и склонностей на формирование человека здесь мыслится не таким однозначно положительным, как в различных теориях «естественного человека». Нет здесь и утверждения о фатальной предопределенности и неискоренимости в человеке злого начала. Формируясь под воздействием своего «физического характера», душа способна не только к противоборству с этой природной основой, но и к самопостроению. Природные склонности, влечения, страсти – лишь первичные предпосылки душевной жизни, они «принадлежность юности сердца», как говорит Печорин. Печатью «юности сердца» отмечены чувства и поступки «детей природы» – горцев; это яркие, сильные характеры, подчиненные, однако, бушующим в них страстям. Во многом сходный с ними по природным задаткам, Печорин далек от их «естественной» непосредственности. В этом преимущество развитого сознания. Если в раннем творчестве Лермонтов отдал известную дань увлечению идеей «естественного человека», то в период работы над «Героем нашего времени» она была для него давно пройденным этапом. В романе нет и следа надежды на возможность исцеления героя, испорченного «цивилизацией», путем приобщения его к «естественному состоянию» через любовь к «дикарке» (Бэле), напротив, ее любовь оказывается «немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной также надоедают, как и кокетство другой». Перед лицом развитого сознания оказываются одинаково несостоятельными реальные представители как «естественного», так и «цивилизованного» состояния, с той существенной разницей, что само это сознание является все же принадлежностью последнего.

Для лермонтовской антропологии, его концепции личности и понимания общечеловеческой ценности романа существенна выраженная в нем ориентация на выявление в человеке не только природного и конкретно-социального, но и его общеисторического, то есть родового начала. В европейской и русской философской мысли I половины XIX века идея «родового человека» все больше противостояла идее «естественного человека», по которой человек рождается готовым и совершенным от природы, а общество лишь его портит.

Исследуя личность Печорина прежде всего как «внутреннего человека», Лермонтов, как никто другой в предшествующей русской литературе, много внимания уделял отображению в ней не только сознания, но и высшей, личностно-родовой его формы – самосознания. Печорин в большей степени, чем Онегин, мыслитель, идеолог. Он органично философичен. И в этом смысле он характернейшее явление своего времени, о котором писал Белинский: «Наш век есть век сознания,

философствующего духа, размышления, рефлексии» (IV, 518). Напряженные раздумья Печорина, его постоянный анализ и самоанализ по своему значению выходят, однако, за пределы породившей его эпохи, имеют общечеловеческое значение как необходимый этап в жизни человека, вырастающего в личность. Вопреки распространенному мнению, сама по себе рефлексия не недуг, а необходимая форма самопознания и самопостроения развитой личности. Болезненные формы она принимает в переходные эпохи, но и в этих случаях выступает как условие развития личности, критически относящейся к себе и миру. Размышляя о душе зрелой, Печорин отмечает, что такая «душа, страдающая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет» (VI, 295). Печорин говорит о самопознании как о «высшем состоянии человека». Однако, оно для него не самоцель, а предпосылка к действию.

В неукротимой действительности Печорина получила отражение другая сторона лермонтовской концепции человека, существа не только разумного, но и деятельного. «В разумном нравственно свободном и страстно энергичном деянии — писал Герцен в 1843 г., — человек... представитель рода и самого себя» (III, 71). В представлении Печорина, страсти не единственный и не главный источник человеческих поступков, они «не что иное, как идеи при первом своем развитии», и поэтому «глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться». Движущим началом действия является воля. Но на волю Печорина воздействуют как страсти, так и разум. Аффективно-волевым, импульсивным по своему характеру поступкам «детей природы» (Казбич, Азамат) противостоит интеллектуально-волевое действие Печорина. Без постоянного самоанализа и самоотчета нет подлинной свободы выбора, подлинной свободы действия.

Печорин воплощает в себе такие личностно-родовые человеческие качества, как развитое сознание, глубина и полнота чувств, восприятие себя как представителя не только наличного общества, но и всей истории человечества, духовно-нравственная свобода, деятельное самоутверждение. Но как сын своего времени и общества, он несет на себе и их неизгладимую печать, оказывающуюся в ограниченно-видовом, подчас искаженном проявлении в нем родового. В личности Печорина наблюдается характерное для социально неблагополучного общества противоречие между его человеческой *сущностью и существованием*, «между глубиной натуры и жалкостью действия одного и того же человека» (Белинский, IV, 243). Как личность с ее внесловной ценностью — Печорин шире ограниченных пределов его времени, среды, обстоятельств. Он отвергает самые «престижные» социальные роли, ибо они «оплачиваются» принесением своего «я» в жертву узкой функции, превращением целостной личности в «частичного» человека, в обездушенный «социальный вид». Печорин если и принимает свой дворянско-аристократический

статус, то «не всерьез», как вынужденную роль в трагикомедии жизни (вспомним его знаменитое «*Finita la comedia*» после трагического исхода дуэли с Грушницким). Поступки Печорина мелки, кипучая деятельность его пуста и бесплодна. Время поставило его, по мнению Белинского перед альтернативой: «или решительное бездействие, или пустая деятельность» (XI, 527). Однако в жизненной позиции и деятельности Печорина больше смысла, чем кажется на первый взгляд. Печать мужественности, даже героизма отмечено его ни перед чем не останавливающееся отрицание неприемлемой для него действительности. Он умирает, не поступившись своими позициями, хотя и не совершив того, что мог сделать в иных условиях. Лишенный возможности прямого общественного действия, Печорин тем не менее стремится противостоять обстоятельствам, утвердить свою волю, «собственную надобность» вопреки господствующей «казенной надобности». В этом смысле трактовка названия романа не может быть однозначно иронической по отношению к Печорину как герою своего времени. Не случайно офицер-повествователь в «Предисловии» к «Журналу Печорина» занимает иную позицию, допускающую по меньшей мере определенную двойственность как в истолковании названия романа, так и образа его главного героя. «Может быть, некоторые читатели, — говорится в конце «Предисловия», — захотят узнать мое мнение о характере Печорина? — мой ответ — заглавие этой книги. — «Да это злая ирония!», скажут они. — Не знаю» (VI, 249).

Лермонтов впервые в русской литературе вывел на страницы своего романа героя, который ставил перед собой самые главные, «последние» вопросы человеческого бытия — о цели и смысле жизни человека, о его назначении. В ночь перед дуэлью с Грушницким он размышляет: «Пробегаю в памяти все свое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные» (VI, 321). Несмотря на то, что Печорин так и не нашел генерализующей цели в жизни, и в этом — один из источников его трагизма, — несправедливо утверждать, что у него вообще не было значительных целей. Одна из них — в постижении природы и возможностей человека. Отсюда — нескончаемая цель его психологических и нравственно-философских экспериментов над собой и другими. С этим связана и вторая его цель — самопостроение себя как личности, так или иначе соизмеряющей свое поведение с неведомым герою «назначением высоким».

Проницательно предвидя и создавая нужные ему ситуации, Печорин испытывает, насколько свободен в своих поступках человек. Он не только сам предельно активен, но хочет вызвать активность и в других, подтолкнуть их к внутренне свободному действию, а не по кано-

нам узко-сословной морали. За ролью, привычной маской, Печорин хочет рассмотреть лицо человека, его суть. И здесь им часто руководит и жажда истины, желание сорвать внешние покровы и украшения, узнать «кто есть кто», и не менее страстная надежда вызвать к жизни «в человеке человека». Он последовательно и неумолимо лишает Грушницкого его павлиньего наряда, снимает с него взятую напрокат трагическую мантию, ставя в истинно трагическую ситуацию, чтобы «докопаться» до его душевного ядра, разбудить в нем человеческое начало. При этом Печорин не дает себе ни малейших преимуществ в организуемых им жизненных «сюжетах», требующих от него, как и от его «партнеров», максимального напряжения душевных и физических сил. В дуэли с Грушницким он преднамеренно ставит себя в более сложные и опасные условия, стремясь к «объективности» результатов смертельного эксперимента, в котором рискует жизнью, не меньше, а больше противника. «Я решился, – говорит он, – предоставить все выгоды Грушницкому; я решил испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему...» (VI, 328). Создавая по своей воле «пограничные ситуации», Печорин не вмешивается в принятые человеком решения, предоставляя ему возможность свободного нравственного выбора.

Вместе с тем гуманные в своей основе стремления Печорина – открыть, разбудить в человеке человеческое – осуществляются им отнюдь не гуманными средствами. Он и большинство окружающих его людей подобно инопланетянам, живут как бы в разных историко-временных и нравственно-ценностных измерениях. Печорин нередко переступает грань, отделяющую добро от зла: по его убеждению в современном ему обществе они давно утратили свою определенность. Он меняет их местами, исходя не из бытующей морали, а из своих представлений. Это «смещение» добра и зла придает Печорину черты демонизма. Он всякий раз безжалостно разрушает «гармонию неведения», как «неведение гармонии», иллюзорное о ней представление, не выдерживающее столкновений с реальной жизнью. Вторгаясь в чужие судьбы с сугубо личностной меркой, требуя и от других такого же подхода, Печорин «провоцирует» дремлющие в них внутренние конфликты между социально-видовым и общечеловеческим. Это наглядно проявляется в его «романе» с Мери, в его жестоком эксперименте по «преобразованию» за короткий срок юной княжны в человека, прикоснувшегося к реальным противоречиям жизни. Общение с Печориным, буря вызванных им противоположных и неведомых ей дотоле чувств и мыслей поставили ее на *порог* совершенно нового этапа жизни. После мучительных «уроков Печорина» ее не будут восхищать самые блестящие грушницкие, покажутся сомнительными самые незыблемые

каноны светской жизни. Перенесенные ею страдания остаются страданиями, не извиняющими Печорина, но они же ставят Мэри выше ее преуспевающих, безмятежно-счастливых сверстниц.

Беда и вина Печорина в том, что его независимое сознание, свободная воля переходят в ничем не ограниченный индивидуализм и своеволие. В своем стоическом противостоянии действительности он исходит из своего «я», как единственной опоры в этой неравной схватке. Но истоки и сущность печоринского индивидуализма сложны и неоднозначны. Углублявшийся в России кризис феодально-крепостнической системы, зарождение в ее недрах новых, буржуазных отношений, вызывало подъем чувства личности, разрушало социальные перегородки, сложившиеся веками эталоны поведения. Все это создавало питательную почву для развития индивидуалистической психологии и идеологии. В 1842 г. Белинский констатировал: «Наш век... это век... разъединения, индивидуальности...» (IV, 268). Печорин с его тотальным индивидуализмом и в этом фигура эпохальная. Однако при всей чреватости антигуманными тенденциями подобный индивидуализм был одной из ступеней в развитии человека как суверенного существа, стремящегося к сознательной, свободной жизнедеятельности по изменению мира и самого себя. А главное – и индивидуализм для Печорина не безусловная истина. Он подвергает все сомнению и проверке; ибо имеет «правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо»; любит «сомневаться во всем», что «не мешает решительности характера» (VI, 344, 347). Печорин ощущает противоречивость и своих индивидуалистических убеждений. Отвергая многие гуманистические ценности как несостоятельные, он в глубине души тоскует по ним. Иронически отзываясь о вере «людей премудрых» прошлого, Печорин мучительно переживает утрату веры в достижимость высоких человеческих целей и идеалов: «А мы, их жалкие потомки... не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность...» (VI, 343). В этих словах слышится горькая и страстная интонация лермонтовской «Думы», затаенное, но не умершее стремление не только к «собственному счастью», но и к «великим жертвам для блага человечества».

Важно и другое: индивидуализм Печорина далек от «прагматического», приспособляющегося к жизни эгоизма. Герой переживает нравственные «издержки» выбранной им позиции, и если, по словам Веры, он является «причиною несчастья других, то и сам не менее несчастлив». Ему тесно не только в одеждах существующих социальных ролей, но и в добровольно надетых на себя веригах индивидуалистической философии, противоречащей природе человека, заставляющей его играть неза-

видную «роль топора в руках судьбы», «палача и предателя». «В нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется» (Белинский, IV, 235-236). Одной из главных внутренних потребностей Печорина является его неистребимое влечение к общению, что уже само по себе противоречит его индивидуалистическим установкам. Интерес к людям выступает одним из лейтмотивов в обрисовке Печорина. Его не интересуют чины, звания встречаемых людей, среди них он ищет людей «замечательных» по своим внутренним качествам. «Вернер человек замечательный», – пишет он в своем журнале о нечиновном лекаре. Так же он отзывается о Вуличе. Его характеристики говорят о глубоком знании психологии людей, об их реальных достоинствах и недостатках, об их потенциальных возможностях, что не свойственно замкнутым в себе индивидуалистам. Недаром Печорин говорит о Грушницком: «Он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою» (VI, 263). Интересы Печорина, направленные на других людей, его стремление в каждом рассмотреть человека подтачивают изнутри его индивидуалистическую философию, открывают возможность выработки нравственности, основанной не на разъединении, а на единении человека с человеком, несмотря на разделяющие их социально-иерархические и иные перегородки.

Система образов романа подчинена прежде всего раскрытию центрального персонажа, в чем есть определенный «отзвук» романтической поэтики. Однако второстепенные действующие лица имеют в романе и вполне самостоятельное значение. В обрисовке горцев («Бэла») Лермонтов порывает с романтической идеализацией в изображении «детей природы», реалистически осваивая и тут новые жизненные пласты. Три группы героев действуют в «Тамани». В одной – «ундина», Янко, слепой мальчик как представители загадочно-таинственного мира беззаконно-вольной жизни, борьбы и отваги, несущие в себе отблеск романтической мечты; в другой – урядник, десятник, денщик Печорина, воплощающие строго регламентированный, предельно несвободный мир «казенной надобности». Между этими взаимоисключающими мирами и показана беспокойно мятущаяся фигура главного героя, нигде не находящего себе пристанище. Необыкновенно соразмерна и уравновешена система образов в «Княжне Мери», где Печорин показан в среде, родственной ему социально, но чужой духовно.

Одним из средств раскрытия авторского отношения к некоторым персонажам является принцип двойничества их по отношению к Печорину. Кстати, этот принцип характерен для полифонических романов Достоевского. В этом плане в качестве двойников Печорина выступают Грушницкий, Вернер, Вулич и др. Причем они представляют собой разные типы двойников главного героя. Если Вернер и Вулич – час-

тичные его двойники, то Грушницкий – двойник-антипод. С одной стороны, Грушницкий – реальный и весьма распространенный жизненный тип, с другой же, по слову М.М. Бахтина, – «овнешненный» двойник Печорина. Все, что Печориным глубоко пережито, выстрадано и тщательно скрывается, Грушницким заимствуются как атрибуты моды на якобы трагический разлад с миром, разочарование, непонятность, одиночество. Лицу Печорина противопоставлена личина Грушницкого, что приводит к столкновению их внешне сходных противоположных по своей внутренней сути «правд», жизненных позиций, а в итоге – к смертельному поединку.

Максим Максимыч – единственный персонаж, сопутствующий Печорину на протяжении всего романа (исключая новеллу «Тамань»). Они – два структурно-художественных полюса романа, несмотря на то, что «героем времени» является Печорин. Образ Максим Максимыча – этап в постижении русской литературой характеров, близких к народному. По словам Белинского, это «тип чисто русский», у него «чудесная душа, золотое сердце». Он необыкновенно человечен. Но критик обращал внимание и на другую сторону его характера – ограниченность его умственного кругозора, инертность, патриархальность его воззрений. В отличие от Печорина, Максим Максимыч, почти полностью лишен личного самосознания, критического отношения к действительности, он пассивно приемлет ее такой, как она есть, не рассуждая, выполняет свой «долг». Характер Максима Максимыча не так целен, как представляется на первый взгляд. С одной стороны, он воплощение лучших национальных качеств русского народа, его человеческих «сущностных сил», а с другой – его исторической ограниченности на определенном этапе развития, силы косных традиций, служащих опорой для деспотической власти. Символичны превращения Максима Максимыча, который инстинктом человека, близкого к народу «понимает все человеческое», в представителя иерархического уклада: «Извините! Я не Максим Максимыч, я штабс-капитан» (VI, 218). И еще: «Максим Максимыч сделался упрямым, сварливым штабс-капитаном» (VI, 248).

Многое связывает в романе Печорина и Максима Максимыча, каждый по-своему ценит другого, и в то же время они антиподы. Сознание «неслиянности и нераздельности» позиций Печорина и Максима Максимыча – своеобразное отражение драматических отношений передовой дворянской интеллигенции и народа, их единства и разобщенности, выходящих далеко за рамки изображаемой эпохи. Соотношение этих начал в романе Лермонтова подтверждало мысль Белинского: «Личность вне народа есть призрак, но и народ вне личности тоже призрак... Народ – почва, хранящая жизненные соки всякого развития; личность – цвет и плод этой почвы» (X, 368). Как печоринская правда

свободно, критически мыслящей личности, так и правда непосредственного, патриархально-народного сознания Максима Максимыча далеки от завершенности и гармонической целостности. Для Лермонтова полнота истины не в преобладании одной из них, а в их сближении, реально жизненные пути которого продолжали оставаться неясными. Писатель не спешит становиться на сторону одной или другой правды, хотя и далек от их релятивистского уравнивания. Внутренняя диалогичность романа как столкновение точек зрения и голосов не только героев, но и автора представляют собою коренную особенность его своеобразной полифонической структуры. Умение проникать в динамику отдельных правд, извлекать из «ошибки» противоположных голосов, из относительных истин глубинную правду развивающейся жизни – один из главных философско-эстетических принципов, лежащих в основе «Героя нашего времени», делающих его одним из предшественников полифонического романа Достоевского.

Начиная со II половины XIX века; за Печориным упрочилось определение «лишнего человека», хотя ни Лермонтов, ни первый истолкователь его романа Белинский такого определения Печорину не давали: следует помнить, что этот термин появился только в середине XIX века. Типологическая сущность образа «лишнего человека» до сих пор трактуется разноречиво. Отчасти этим объясняются периодически предпринимаемые попытки вывести Печорина за пределы «лишних людей». Глубинный смысл и характерность типа «лишнего человека» для русского общества и русской литературы 1820-1830-х гг. наиболее точно сформулировал Герцен: «Печальный тип лишнего... человека – только потому, что он развился в человека, являлся тогда не только в поэмах и романах, но на улицах и в гостиных, в деревнях и городах» (XIV, 317). Для Герцена и Онегин, и Печорин несомненно «лишние люди», и «лишними» они становятся потому, что в своем развитии идут дальше большинства, развиваясь в человека, в личность, что в условиях обезличенной действительности николаевской России, по мысли Герцена, было одним «из самых трагических положений в мире» (XIV, 320). При всей близости к Онегину Печорин как герой своего времени знаменует новый этап в развитии русского общества и русской литературы. Если в Онегине отражен мучительный, но во многом полустихийный процесс превращения аристократа, светского денди в личность, то в Печорине запечатлена трагедия уже сложившийся, развитой личности, обреченной жить в «стране рабов, стране господ». В Печорине запечатлен акт огромной исторической важности – начало интенсивного развития общественного и личностного самосознания в России в 1830-х гг. Лермонтовское художественная антропология расширяла и углубляла возможности художественной типизации. Печорин – несомненно

типический характер, художественный тип, но особого рода. Он порождение определенных социальных обстоятельств, среды и в этом смысле представляет собою твердо очерченный социальный тип. Но как целостная личность с ее внесловной сущностью, он выходит за пределы любого социального вида, потому что человек как личность «до конца не воплотим в существующую социально-историческую плоть», ибо он «не может стать весь и до конца чиновником, помещиком, купцом, женихом. В нем всегда остаются нереализованные потенции»²⁷. Изображение характера Печорина сильного, и твердого и одновременно внутренне противоречивого и «текущего», непредсказуемого в своем поведении и окончательной судьбе, пока смерть не поставит в его развитии последнюю точку, было тем новым, что вносил Лермонтов в художественное постижение человека. Образ Печорина – это социально-детерминированный тип, и свободное, незавершенное человеческое сознание, четко очерченный характер и бесконечно развивающийся человеческий дух. Сочетание определенности и в то же время «незавершенности» личности лермонтовского героя и дало, очевидно, основание Белинскому сказать: «Он скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа» (IV, 267). Эта загадочность в немалой степени обусловлена, вероятно, и своеобразным творческим методом романа, проявившемся прежде всего в обрисовке его главного героя²⁸.

Сплав романтизма и реализма в романе Лермонтова, обусловленный переходным характером эпохи и своеобразием творческой индивидуальности писателя, наблюдается не только в образе главного героя, но и таких персонажей, как горцы, контрабандисты, Вулич, Вера, в сюжетно-композиционной структуре романа. Этот синтез получает свое отражение в языковой ткани и стилистике романа. Они органически впитали в себя достижения зрелого романтизма и набиравшего силу реализма 1830-х гг. На этом пути Лермонтов сумел обогатить даже пушкинский непревзойденный язык. Реалистическую точность, простоту его прозы он соединил с живописностью, эмоциональной насыщенностью лучших образцов романтизма. «В языке Лермонтова реалистически уравниваются элементы стиховой романтики и бытового протоколизма» (В. Виноградов). Переплетение стилей в «Герое нашего времени» обусловлено и его сложной повествовательной структурой. В ней диалогически дополняют друг друга голоса и стили офицера-повествователя, Максима Максимыча, Печорина как основных «рассказчиков». Формально собственно авторская речь представ-

²⁷ Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин // Вопр. лит. 1970. №1. С. 119-120.

²⁸ Подробное освещение этой проблемы см.: Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / Б. Т. Удодов. М., 1989. С. 155-178.

лена только в предисловии к роману. Фактически же она вырастает из стиливого «контрапункта» всех голосов романа.

Многоцветный стиль «Героя нашего времени» отличается интеллектуальностью общего тона, изобилует философскими раздумьями и умозаключениями, парадоксами и афоризмами. Глубокое и тонкое чувство природы героя и автора проявляется в живописно-эмоциональных пейзажах. В передаче действия стиль лермонтовского романа стремителен и лаконичен, необходимость же углубленного раскрытия сложных душевных состояний влечет за собой появление разветвленных фраз-периодов. Необычная уравновешенность и гармоничность стиля «Героя нашего времени», сочетание в нем простоты и сложности, прозы и поэзии, разговорной живости и литературной правильности дали в совокупности тот неповторимый, нетускнеющий от времени стиль, о котором проникновенно сказал Н.В. Гоголь: «Никто не писал у нас такой правильной, такой прекрасной, такой благоуханной прозой» (VIII, 402).

Значение Лермонтова, как Пушкина и Гоголя, в развитии последующей русской литературы невозможно переоценить. Трудно назвать крупного писателя второй половины XIX века, включая таких гигантов, как Достоевский, Толстой, Чехов, кто бы ни испытал на себе стимулирующего воздействия Лермонтова. Лев Толстой в разговоре о нем как-то сказал: «Вот в ком было это вечное, сильное искание истины!». Этим он был близок не только Толстому, но и другим русским писателям. Своим творчеством Лермонтов завещал эту неустанность поиска, неизбывную тревогу души, стремление не преподносить читателю готовые умозаключения, а приобщать его к своему непрерывному, подчас мучительному процессу поиска истины.

Завету «искать в себе и в мире совершенства» Лермонтов был верен всю свою жизнь. Он не снимал ответственности с человека ни за его собственную судьбу, ни за судьбы мира, не перелагая ее целиком на «обстоятельства». Поэт бесстрашной мысли, Лермонтов трезво оценивал несовершенство мира. Глубоко переживая его диссонансы, он умел показать и его красоту. Своим творчеством, жизнью-подвигом, он утверждал высшую из возможных для человека в неустроенном мире форму гармонии – неустанное и деятельное стремление к его переустройству, к его очеловечиванию.