



У. Р. ФОХТ

«Демон» Лермонтова как явление стиля

Задачей нашей работы является определение стиля, отдельным ингредиентом которого является творчество Лермонтова, отыскание законов построения и развития этого стиля. Ближайшим образом нам нужно будет исследовать искусственно из этого стиля вынутый отрезок, по традиции удобно отграничиваемый национальным признаком и еще уже — прикреплением к имени одного автора: необходимо изучить эволюцию творчества Лермонтова.

Искусственность эту, однако, не следует преувеличивать. Как черты зародыша понятны только благодаря тому определенному и развитому виду, какой он получил в организме сложившемся, так и стиль в своей сущности проще всего может быть осознан не в первоначальной стадии своего развития, когда он находится еще в смешанном состоянии с иными формами, а в момент полного своего выражения. Творчество Лермонтова, можно предполагать, является определенной вершиной стиля. В этом смысле, думается, прав Жирмунский, отмечающий, что «ein idealer Vollender künstlerischer Bestrebungen der in Vergessenheit geratenen Zeitgenossen Puškin's ist Lermontov»*. С другой стороны, несомненно, творчество Лермонтова незаурядное, выдающееся. А чем крупнее писатель, тем полнее и ярче представляет он свой стиль, тем яснее ощущается социальная природа его творчества и тем плодотворнее, следовательно, начинать изучение стиля с него. Еще Белинский писал: «Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого он родился, тем теснее связано его

* Puškin und Byron // Zeitschrift für slavische Philologie. 1927. Bd. IV. N. 1—2. S. 38. («Идеальным свершителем художественных устремлений забытых современников Пушкина является Лермонтов» (нем.). — Сост.)

развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества» («Стихотворения Лермонтова», 1841 г.).

Но и изучение эволюции отдельного творчества требует некоторой предварительной подготовки.

Найти путь развития творчества можно, лишь позондировав почву в наиболее показательных местах. Только такое пробное бурение позволит познакомиться с составом объекта. Вертикальный разрез, профиль отдельного места, подготовит исследование распространения, развития данной природы. Поэтому мы ограничиваем себя в данной статье исследованием лишь одного произведения. Нам предстоит найти основное социально-психологическое отношение, фундирующее данный стиль, в той его модификации, какая дана в выбранном нами произведении, в моменте, представляемом им. Такое изучение неизбежно будет носить характер предварительного. Только в свете эволюции всего стиля рассматриваемый литературный факт предстанет перед нами в богатых связях, в подлинной реальности своего бытия. Но и эта условность при современном состоянии истории литературы методически допустима.

Остановимся на несомненно характерном для Лермонтова произведении — на его «восточной повести» «Демон».

Принято утверждать, что научному исследованию можно без риска подвергнуть лишь точно установленный текст. Это далеко не безусловно верно, ибо часто, наоборот, для установления точного во всех деталях текста необходимо его научное изучение. Автограф последней редакции «Демона», как известно, не сохранился. Продолжительный спор о тексте повести не может и теперь еще считаться вполне разрешенным. Последнее научное издание ее (вместе с другими сочинениями Лермонтова), отредактированное Халабаевым и Эйхенбаумом (ГИЗ, 1924 и последующие годы)¹, тоже вызывает некоторые возражения. В настоящее время общепринятым является авторитет карлсруйских изданий 1856 и 1857 гг.² Спорным может быть лишь вопрос, какое из них следует предпочесть. Практически, кроме для понимания повести несущественных мелочей, это сводится к проблеме о восьми стихах (742—749)* диалога Тамары с Демоном. Редакторы последнего издания печатают «Демона» по

* Нумерация стихов — по изд. ГИЗ, под ред. Халабаева и Эйхенбаума, 1924 и послед. годов. Цифры при цитатах из прозы Лермонтова обозначают страницы по изд. 1926 г. (Полн. собр. соч. в одном томе).

карлсруйскому изданию 1856 года, дополняя его этим диалогом из издания 1857 года. Лермонтов, очевидно, и сам колебался, включать ли его или нет: в последнем авторском исправлении повести диалог этот вычеркнут не был, но в сделанной затем под наблюдением автора же копии он был опущен. Окончательное разрешение этого вопроса, на наш взгляд, возможно поэтому не при чисто механическом подходе филологической критики, когда единственным критерием служит «воля автора» и «последняя редакция», а лишь в результате анализа структуры повести, и не одной данной повести только, но и всего творчества писателя. Предварительно мы поэтому можем пользоваться в настоящее время в основном авторитетным упомянутым последним изданием текста «Демона» под редакцией Халабаева и Эйхенбаума.

Бытие, отражающееся в художественной литературе, актуализируется в ней в форме конкретных образов, словесно данных. Центральным образом интересующего нас произведения является образ Демона. Даже поверхностное чтение лермонтовских текстов заставляет обратить внимание на родственность основных образов всех поэм, драм и романов его и мотивов его лирики, например, на близость Демона к Печорину или Мцыри. Критика это неоднократно отмечала. Такое чисто эмпирическое наблюдение позволяет предположить, что Демон, несмотря на свою явную аллегоричность, образ не только центральный, но и автогенный, т. е. отображающий представителя той среды, какая его создала. Поэтому, не имея прямого автогенного образа, мы можем попытаться именно через этот условный проникнуть в структуру всего произведения.

Мы находим в повести схематически изложенное поведение Демона.

Разберемся в этой схеме.

Основным фактором, определившим участь Демона, является изгнание его из рая, случившееся до событий, являющихся прямым содержанием повести. Он сам об этом говорит в речи своей к Тамаре, об этом сказано и в *Vorgeschichte** повести, в первых ее строфах. «Счастливый первенец творенья», «чистый херувим», «могучий и великий», он «блистал» в раю, в «жилище света», в атмосфере предупредительного внимания:

...бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Любила поменяться с ним (7—9).

* предыстории (нем.). — Сост.

Его окружали красота и любовь, наполнявшие его жизнь и вместе с интеллектуальными интересами дававшие ему полное удовлетворение (10—18, 160, 171, 176—177). Но по неизвестной, не указанной в повести причине, Демон был удален из «жилища света», был лишен положения херувима и вместе с тем ближайшего общения с властителем мира — богом и его ангелами. В тексте ничего не говорится о деталях ухода Демона; в плане повествования важно лишь, что Демон стал «изгнанником рая» (1, 32, 85, 680). «Изгнание» это было такого рода, что, лишившись своего прежнего положения, Демон оказался общественно изолированным. Рассказывая Тамаре о случившемся после изгнания, он свидетельствует: «...прежними друзьями я был отвергнут»... (686—687). Положение «отверженного» и в собственном его сознании поставило его вне бытия:

Лишь только божие проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня.

.....

...как Эдем

Мир для меня стал глух и нем (670—673, 687).

В такое отношение к обществу попал не один Демон. Он видел вокруг себя немало своих бывших друзей. Но они ему не могли помочь, так как они были в таком же положении, как и он:

Изгнанников себе подобных
Я звать в отчаянии стал,
Но слов и лиц и взоров злобных;
Увы! я сам не узнавал (680—683).

Демон понимал, что в новых условиях какая-то непонятная сила властно направляет его жизнь. Он сравнивает себя с лишенной возможности противостоять стихии ладьей:

По вольной прихоти теченья
Так поврежденная ладья
Без парусов и без руля
Плывет, не зная назначенья (669—672).

Будущее, как и настоящее, стало пугать его своей унылой бесплодностью (17—18). Сердце стало бескровным (623), душа — немой (165). Все стало безразличным, сознанием овла-

дела скука. Скоро пришло и отчаяние (681). Но вместе с тем Демон не властен был безвольно отдаться в руки судьбе. Он не мог безразлично отнестись к своей участи, не мог тихо и без борьбы уйти из жизни. Он был еще связан с нею, сохранил даже целый ряд особых прерогатив.

Демон не потерял ни своего могущества, ни своей силы. И теперь, после изгнания, он властвует землей, и теперь он может говорить о судьбе «братий мне подвластных», о «толпе духов моих служебных», он и теперь может обещать своей возлюбленной «пышные чертоги» и всяческую роскошь. Демон после изгнания не превратился в какого-либо мелкого, зависимого черта, вроде гоголевского из «Ночи перед Рождеством». Его пребыванию на земле не грозило еще близкое уничтожение, как этому черту, которому «последняя ночь осталась шататься по белому свету», а на завтра предстояло «без оглядки, поджавши хвост» бежать «в свою берлогу»*. Демон тяготился, скорее, обратным — бесконечностью земного существования. Образ Демона не лишился и своей психологической утонченности, и осложненности, свидетельствующей о высокой его культурности. Свою любовь он ставит в связь с общими проблемами своего бытия, подходит к ней усложненно-мировоззренчески. И в этом отношении Демон совсем иной, чем черт из «Ночи перед Рождеством». Демон все еще сильный и мощный властелин, хотя и лишенный былого величия.

Взращенная величием прежнего положения осталась у Демона и величаявая гордость. Эта черта его характера не только осталась, но и крайне сильно развилась, став одной из основных черт образа.

Прежнее положение херувима остро ощущается Демоном. Очевидно, изгнание произошло не так давно. Крепкое своей еще свежей традицией, питаемое значительной и в данное время материальной и культурной силой, гордое величие Демона не находит себе опоры в действительности его нового положения. Из этого разрыва вытекает все его поведение: психологическое равновесие сразу установить было невозможно. В результате противоречия между внешним и внутренним могуществом, которые остались Демону от прошлого, и пустотой и бессмысленностью его нового положения в первое время после изгнания, в результате этого конфликта крайне обострилось сознание собственного достоинства. Оскорбленная гордость достигла пределов надменности (1057).

* Гоголь. Сочинения / Ред. Ляцкого. СПб., 1902. Т. I. С. 144.

Одновременно, как другая сторона его внутренней опустошенности и гордости, проявляется в нем и озлобленное отношение к земле и людям, обыкновенной земле и обыкновенным людям, как к ничтожеству, как к глупцам и лицемерам. Мир представляется Демону теперь, после изгнания, «жалким светом»,

Где нет ни истинного счастья,
 Ни долговечной красоты,
 Где преступленья лишь да казни,
 Где страсти мелкой только жить;
 Где не умеют без боязни
 Ни ненавидеть, ни любить (819—824).

Ему ужасной кажется жизнь. Он полагает, что человек самым фактом своего бытия вынужден возвращаться

Средь малодушных и холодных
 Друзей притворных и врагов;
 Боязни и надежд бесплодных
 Пустых и тягостных трудов (837—840).

Окружавшая Демона среда угнетала его: одни тяготили своей пошлостью и пустотой, другие были недоступны, замкнувшись, как и он сам, в своей озлобленности.

Незавидная по сравнению с прошлым роль, полная общественная, т. е. вообще жизненная, никчемность, естественно, порождала озлобленность по отношению к своему кругу и вообще ко всем людям, всему окружающему. Озлобленность эта вовсе не являлась каким-то врожденным свойством характера Демона. Она порождена его изгнанием. Демон вспоминает лучшие дни, когда он — до изгнания — «не знал ни злобы, ни сомненья» (16). Да и теперь он тяготился своим новым состоянием — он умоляет Тамару вернуть его «добру и небесам» (609).

Негодование Демона не выражалось хоть сколько-нибудь широко и последовательно, оно отнюдь не принимало формы общественной борьбы. Не видя смысла в жизни, Демон был способен только на месть. Он

Все благородное бесславил
 И все прекрасное хулил (701—702),

отличаясь в этой своеобразной «борьбе» такими качествами, как постоянно упоминаемые лукавство, коварство и т. п. Все это было очень мелко и беспомощно-жалко и обнаруживает в Демоне не столько бунтаря, сколько выведенного из равнове-

сия, а потому желчного человека. Конечно, эта желчность удовлетворить не могла: по-прежнему

...все, что пред собой он видел,
Он презирал иль ненавидел (87—88).

Беспомощность Демона ярко обнаружилась и в том, что, при всей силе своего отрицательного отношения к миру, он завидует содержательности и естественной простоте земного существования других. В Тамаре Демона поразило именно то, что

...все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты (156—158).

Неустойчивое отношение к миру: гордое презренье, с другой стороны, злоба, ненависть одновременно с завистью, стремлением приобщиться к жизни — все это сливалось в трагически-напряженное гордое отчаяние и определялось субъективной потребностью восстановить прежнюю полноту сознания при полной объективной невозможности это сделать.

Чтобы уяснить себе характер Демона, а через него и структуру всей повести, мы должны рассмотреть его поведение в перспективе реальной, внелитературной действительности, этот аллегорический образ давшей.

Поведение какого общества, какого общественного класса и какого времени дано в образе Демона?

Этим вопросом много интересовалась и старая критика, причем далеко не только марксистская. Так, даже Вл. Соловьев отмечал, что «образ его (Демона) действий, если судить беспристрастно, скорее приличествует юному гусарскому корнету нежели особе такого высокого чина и таких древних лет»*.

Уточним наш вопрос: какая группа русского общества к 30-м годам вместе с Демоном была лишена своего прежнего господствующего общественного положения, была социально изолирована и, сохранив известную часть своей материальной и культурной силы, не удовлетворяясь своим новым положением, озлобленная, замкнулась в себе, стала «скупать», а затем впала в гордое отчаяние?

К 30-м годам, точнее, после 1825 года, в таком положении находилась старая поместная аристократия. Ее — основу монархии XVIII века — последняя к этому времени оттолкнула,

* Вл. Соловьев // Вестник Европы. 1901. Кн. II³.

опершись на собственный бюрократический аппарат и на новую знать (Дибич, Конкрин, Кампенгаузен⁴ и др.). Промышленный капитализм в своей борьбе с феодализмом и капитализмом торговым одержал к этому времени крупную политическую победу: монархию аристократическую сменила монархия бюрократическая, внимательно прислушивавшаяся к нуждам буржуазии. Но, отстраненное от непосредственного участия в управлении страной, старое аристократическое дворянство обладало хотя и шедшей на убыль, но еще достаточной экономической силой и очень большой силой культурной. Поэтому аристократия не сразу исчезла с исторической сцены — спуск шел неторопливо и постепенно, лишь изредка вынужденный к крутым поворотам.

В среде этих «отверженных» были разные прослойки, поразному определившиеся в новой обстановке. Одни стали просто обывателями, другие приспособлялись к новым условиям (напр<имер>, Растопчин⁵), третьи ушли в потустороннее, в мистику (кн. А. Голицын⁶, Александр I), четвертые стали даже своеобразными революционерами (кн. Трубецкой), пятые, наиболее культурные, всего правильнее и последовательнее осознававшие судьбу своего класса, но не нашедшие силы оторваться от него, стали теоретиками, идеологами смертного пути русской аристократии (Чаадаев)*. Были, вероятно, еще и другие группы. Из всего этого многообразия в повести «Демон» нашло свое литературное выражение поведение только последней из перечисленных групп. Мы это видели в конкретной разработке мотива изгнания, основного фактора поведения Демона, в имеющихся в повести указаниях на социальное прошлое его, в унаследованных им из этого прошлого силе и богатстве, психологической осложненности и гордости и в пессимизме, том гордом отчаянии, в форме которого Демон переживал свое изгнание.

В последних строфах I главы «Сашки», являющихся вариацией монологов Демона, подчас совпадающей даже стилистически, прямо сказано, что вынуждены были делать современники Демона, — бежать из родного края.

* Об экономической и социальной дифференциации дворянства в 20-е и 30-е гг. см. у Лященко (История русского народного хозяйства. М., 1927) и у Рожкова в X томе его «Русской истории». О судьбе русской аристократии — там же; см. также: *Покровский*. История России. Т. III—IV; *Ляхов*. Основные черты социальных и экономических отношений в России в эпоху имп. Александра I, и у др.

Или, трудясь, как глупая овца,
 В рядах дворянства, с рабским униженьем,
 Прикрыв мундиром сердце подлеца
 Искать чинов, мирясь с людским презреньем,
 И поклоняться немцам до конца (стр<офа> 147).

Чацкий из «Горя от ума» последовательно протестует против окружающей его теперь действительности, нимало не приемля ее. Он уходит от нее, полностью сохраняя себя, свое, хоть и оскорбленное, величие. Оленин в «Казаках» Л. Толстого, наоборот, пытается уже отказаться от себя и стремится даже разделить участь тех, кому он завидовал, хочет разделить судьбу низших слоев общества, свободных от внутренней искалеченности. Пьеру Безухову это покаяние почти удается. Демон стоит между ними. Он гораздо напряженнее, но вместе с тем значительно менее последовательно, чем Чацкий, отталкивается от действительности. С другой стороны, в противоположность Оленину, Демону еще слишком близки и непосредственны его воспоминания о минувшем могуществе, он еще не отказывается от себя.

Мы могли бы наблюдать здесь три разные фазы в эволюции одного и того же стиля.

Во время, к которому относятся рассматриваемые нами произведения, в 30-е годы, непосредственно после краха 1825 года, аристократия, окончательно уже разбитая, однако еще не все надежды потеряла, она еще не занималась самобичеванием. Демон, как и другие образы лермонтовского творчества, стремится еще к восстановлению прошлого, к бывшему внутреннему блаженству. В 30-е годы аристократия не теряла еще этой своей веры. Вспомним хотя бы письма Чаадаева и его предложения Николаю: Чаадаев хотел принимать участие в политической жизни страны, непосредственно влияя на царя. Демон жил тем, что

Лучших дней воспоминанья,
 Пред ним теснились толпой (3—4).

Мученья его могли усладить песни о былом (535—536). Радостные чувства его всегда связывались с представлением прошлого. Счастье рисовалось ему всегда не в настоящем, не в будущем, а как восстановление минувшего. Сильное впечатление, произведенное на него Тамарой, он переживает в форме воспоминаний:

Он любовался — и мечты
 О прежнем счастье цепью длинной,

Как будто за звездой звезда,
Пред ним катилися тогда (170—173).

Вся любовь Демона пронизана одним стремлением — вернуть свою внутреннюю полноту возвращением прошлого. Даже умоляя Тамару полюбить его, Демон во взаимной любви хочет найти лишь радость возврата к былому:

О! Выслушай, из сожаленья!
Меня добру и небесам
Ты возвратить могла бы словом!
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом! (608—613).

Правда, точно так же, как и в отношении своем к ненавистному миру, Демон не борется за восстановление прошлого реальными мерами. Он не восстает против бога, ангелов, лишивших его рая. Аристократия в 30-е годы была уже настолько слаба, что не могла по-настоящему бороться с бюрократией, как она это делала в течение пятидесяти лет до декабристов. Аристократия не находила уже в своей действительности твердой точки опоры.

Так как мир кажется Демону ничтожным, так как земля для него «тесный круг» — он становится над толпой, ощущая себя сверхчеловеком. Но это значит только, что он всецело уходит в себя, во внутреннюю жизнь, в собственные свои переживания. Все конфликты он стремится разрешить чисто субъективным путем. Это путь мечты и мысли, отождествляемых им. Так, например, несоизмеримую силу любви своей Демон выражает указанием на, по его мнению, самое ценное в себе, на то, что он любит

Всем упоением, всей властью
Бессмертной *мысли и мечты* (646—647).

Демон обещает Тамаре вместо «жалкого света»:

Пучину гордого *познания*
Взамен открою я тебе (851—852).

О конечной в фабуле повести катастрофе сказано:

И проклял Демон побежденный,
Мечты безумные свои... (1055—1056).

Все стремление Демона к прошлому является точно так же мечтой о нем. Но, не борясь за жизнь, за восстановление своей пол-

ноценности общественно, реально, Демон, конечно, не мог возвратиться к прошлому и субъективно. Сосредоточенность на себе самом только тяготила и мучила его. Он открывает свои страдания Тамаре:

О! Если б ты могла понять,
 Какое горькое томленье
 Всю жизнь — века без разделенья
 И наслаждаться, и страдать,
 За зло похвал не ожидать
 Ни за добро вознагражденье;
 Жить для себя, скучать собой,
 И этой вечною борьбой
 Без торжества, без примиренья! (657—665).

Муки доходят до того, что Демон стремится уйти от самого себя:

В борьбе с могучим ураганом,
 Как часто, подымая прах,
 Одетый молнией и туманом,
 Я шумно мчался в облаках,
 Чтобы в толпе стихий мятежной
 Сердечный ропот заглушить,
 Спаситься от думы неизбежной
 И незабвенное забыть (717—724).

Но уйти от себя нельзя. К тому же рана еще настолько свежа, что не позволяла ни на минуту забыть ее. Все остальное выпало из сознания:

Что повесть тягостных лишений,
 Трудов и бед толпы людской
 Грядущих, прошлых поколений,
 Перед минутою одной
 Моих непризнанных мучений?

 Моя ж печаль бессменно тут

 Она то ластится, как змей,
 То жжет и плещет, будто пламень.
 То давит мысль мою, как камень, —
 Надежд погибших и страстей
 Несокрушимый мавзолей (725—741).

Отчаяние — не забитого человека, а *гордое отчаяние* не отказавшегося от себя, от своего прошлого положения и строя чувствований аристократа — вот основная форма отношения

Демона к миру, его основное социально-психологическое отношение.

В напряженности переживаний сказалась сила сопротивления уходящего класса и близость кризиса. Пути, которыми Демон стремится спастись, обнаруживали обреченность его и его социальной группы.

Таков и тот путь, изложение которого составляет фабулу рассматриваемой повести.

Повесть застаёт Демона, когда он попал на Кавказ. Это местопребывание его не случайно. Для аристократов, как и для других дворян, поездки на Кавказ в 30-е годы были обычны. Но восприятие Кавказа у них было разное; каждая группа видела там, что велело ей ее общественное положение и соответственно склад ее психики. Для аристократа бегство на Кавказ было важно, как и всякое другое бегство от действительности, напр<имер>, в прошлое.

В экзотической примитивной обстановке, точно так же, как и в прошлом, аристократ получал хотя бы мистифицированное удовлетворение своему величию. Богатую и величественную природу легко наполнял он здесь устремлением своей психики. Правда, Демона и она уже не утешала, но блеск и величественность природы он все же еще понимал и сам рисовал прекрасные картины ее. Но кроме природы здесь была возможность сталкиваться с людьми, которые могли казаться равными и были вместе с тем простыми, которые охотно признавали величие аристократа, сложность его переживаний, что не находило сочувствия в собственной среде в столице. Здесь аристократ не мог казаться необыкновенным — Чайльд Гарольдов было слишком много. В столице также не было возможности встречаться с людьми не дворянского слоя общества: они никак не могли быть достойными героя, как и в деревне собственные крестьяне были слишком грубы и неприглядны для сближения с ними. Немного позже, когда гордость несколько спадет, это не покажется странным и Нехлюдов из «Утра помещика» или Нехлюдов из «Воскресенья» пойдут именно по этому пути. Но пока, благодаря близости славного прошлого, слишком полно захватывало сознание собственного величия. Оно искало своего признания. Легко и просто устанавливались связи на Кавказе. Для горянки действительно непонятным, величавым и прекрасным казался аристократ из России. Здесь «отверженный» находил признание своего сверхчеловечества. Мысль Тамары Демон —

возмутил

Мечтой пророческой и странной.

.....

Он был похож на вечер ясный,

Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет.

(377—378, 390—391).

Это как раз и нужно было Демону для утверждения своего — более широко, общественно — уже непризнаваемого величия.

В повести ярко показан тот грубый эгоизм, исходя из которого Демон предъявляет свои требования Тамаре. Он вполне откровенно признается ей, что единственное, чего он ищет в любви — это собственного спасенья. Печальный конец повести аллегорически, как и в остальном, показывает недолговечность этой формы бегства от истории. Любовь, как и всякое субъективное разрешение социальной трагедии, от общественной гибели вообще не спасает. Такая любовь тем более. Тамара гибнет от Демона, по существу, так же, как Нина от Арбенина или Бэла от Печорина. Опустошенную психику культурного аристократа не могла насытить эта примитивная страсть, она не могла побороть уничтожающую силу его мертвенности. Прежнее субъективное состояние не могло быть восстановлено иначе как восстановлением его прежнего объективного положения. А это для аристократа было невозможно настолько, что Демон даже не пытается реально бороться. После неудачной попытки индивидуальным путем, к тому же чисто субъективно, восстановить прошлое и тем самым найти выход, Демон возвращается к прежнему состоянию. В последнем появлении своем в повести он «поразил душу» Тамары своим видом:

Каким смотрел он злобным взглядом,

Как полон был смертельным ядом

Вражды, не знающей конца,

И вяло могильным хладом

От неподвижного лица! (1025—1029).

.....

И проклял Демон побежденный

Мечты безумные свои,

И вновь остался он надменный,

Один, как прежде, во вселенной

Без упования и любви (1055—1059).

Основной формой отношения Демона к миру остается его *гордое отчаяние*, явившееся одной из форм субъективного,

психологического выражения общественного положения старой русской аристократии к 30-м годам XIX века, положения, сводившегося к постепенной экономической деградации, незадолго до этого резко сказавшейся политической гибелью этой группы при временном сохранении известной хозяйственной самостоятельности и культурной обеспеченности.

В «Демоне» алгебраически дана жизненная ситуация, в других произведениях Лермонтова предложенная в ряде, так сказать, арифметических вариаций. Положение старой родовитой аристократии в 30-е годы, лишенной своей общественной значимости, озлобленной на существующий порядок вещей и на весь мир, отталкивающейся от земной действительности, стремящейся восстановить себя хотя бы в мечте, напряженной в своих субъективных исканиях, величественной и таинственной в собственном представлении, — все это требовало для своего литературного отображения образа-носителя этих гиперболизированных черт больного сознания. Герои лермонтовских произведений и являются поэтому «полубогами» («Сашка», 142). Как отвлеченная формула типизации очень подходил для отображения такого характера образ Демона, давно известный в литературе. Это имя позволяло сказать, что если он, напр<имер>, плакал, то и

Поныне возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень.
Слезой жаркою, как пламень,
Нечеловеческой слезой (543—546).

Демоны обильно встречались в той среде. О «демонических» посетителях салонов говорят нам многие мемуары и письма. Избранным представителем высшего начала жизни, несправедливо отвергнутым властью или пустотой общества и вынужденным замкнуться в себе, верным своему высокому назначению отказом от унижительного участия в мелочной суете обыденности, сохраняющим свою гордость, несмотря на завладевающее сознанием отчаяние от невозможности осуществить свое призвание, напряженно ищущим выхода или хотя бы забвения — такими ощущали себя многие и многие русские аристократы 30-х годов XIX века.

С научной точки зрения, с точки зрения генетического изучения литературы, обнаружение литературных «источников» Демона несущественно. Несущественно, что «Демон» до некоторой степени составляет, вероятно, творческий сплав мотивов, оставшихся в воображении автора от впечатлений, произ-

веденных целым рядом произведений, с которыми он был знаком. Праздным и неосуществимым занятием является всякая попытка установить, какие именно произведения повлияли на автора. В научных целях важно лишь, почему крупноместный класс использовал этот образ для литературного выражения своего собственного бытия. <...>

Мы установили, что образ Демона является литературным отражением поведения старой русской аристократии в 30-е годы XIX века, когда, в силу роста новых капиталистических форм хозяйства, эта общественная группа была уже окончательно отстранена от участия в управлении страной, но когда она еще страстно и напряженно мечтала о восстановлении своей прежней роли. Мы указали, что образ Демона обусловлен положением наиболее культурной, идеологической части этой группы, уже сознававшей безнадежность своих мечтаний. Мы определили основное субъективное отношение Демона к действительности, как гордое отчаяние.

Анализируя текст повести, мы обнаружили в ней через предполагаемый автогенный образ последовательные указания на определенную общественную группу и на конкретный момент ее бытия. Выйдя за пределы литературы в общую историю, мы увидели, что действительно во время создания изучаемой повести такая именно группа существовала. Дальше мы убедились, что бытием этой группы вполне объясняется поведение основного образа и, как разворачивание его, фабула произведения. Строгое следование за текстом как объектом исследования и рассмотрение его с точки зрения производственного положения социальной группы, указания на которую мы в этом тексте нашли, — этот методический прием, осуществляющий материалистическое понимание искусства, гарантирует объективность результатов изучения.

Чтобы распространить наши выводы на всю повесть, нужно проверить нашу первоначальную гипотезу. Предстоит выяснить, действительно ли образ Демона — автогенный образ? Не переступили ли мы в нашем анализе «Демона», как художественного отображения действительности, границ научной объективности и не впали ли в наивный реализм? Действительно ли бытие найденной нами общественной группы определило все это произведение? Действительно ли стиль повести объясняется поведением наиболее объективно осознавшей свое положение части высококультурной группы родовитой русской аристократии 30-х годов XIX века?

Необходимо рассмотреть систему образов данной повести в целом, а также коснуться композиционной и стилистической сторон ее.

Мы говорили, что та группа русской аристократии 30-х годов, которая нашла свое литературное отражение в образе Демона, в это время попала в положение, заставившее ее напряженно, нервно искать внутреннего равновесия. В такие переломные моменты всякая общественная группа сказывается в искусстве очень часто лирическими жанрами: новое бытие лишь начинает кристаллизоваться в сложных формах сознания, в процессе взаимодействия субъект заслоняет объект*.

«Демон» — повесть преимущественно лирическая, хотя в нее включен и ряд слабо разработанных признаков эпического рода: система образов, сюжет. Но род можно определить лишь по преобладающему признаку. Аллегорический образ Демона, в сущности единственный образ повести, так же абстрактен, как обычное для лирики «я». Конкретных реалий эпических жанров мы почти в нем не находим.

Лиризм повести сказался и в том, что другие образы ее очень близко повторяют в своей разработке центральный. Гетерогенных нет вовсе. Вариации автогенных очень незначительны, несмотря на то что образы все же разные. Собственно, из реальных образов, кроме центрального, мы имеем только один — образ Тамары. Это тоже автогенный образ, хотя и противостоящий Демону. Тамара, конечно, чисто *условный* образ. Ничего от примитивной некультурной горянки, кроме внешности (и фабульной функции). Вся система ее поведения повторяет поведение Демона и генетически ему тождественна. Она, как и Демон, аристократка. Тамара — княжна, дочь рабовладельца, хозяина «замка» (1080), «который много слез и трудов стоил рабам послушным» (92). Точно так же

...часто тайное сомненье
Темнило светлые черты (153—154)

ее. Как только Демон обратил на нее внимание, он «возмутил» мысль ее «мечтой пророческой и странной» (397), «неотразимой мечтой» (404). И для нее внутренняя жизнь, любовь — тоска (409). Она, ее переживания, совершенно так же крайне напряжены: речи Демона вызывают

* Это не значит, что лирики не бывает в другие эпохи — дело в различной в разные времена функции родов поэзии.

Невыразимое смятенье
 В ее груди; печаль, испуг
 Восторга пыл — ничто в сравненье.
 Все чувства в ней кипели вдруг,
 Душа рвала свои оковы,
 Огонь по жилам пробегал (366—371).

Она поглощена своей внутренней жизнью настолько, что оставляет впоследствии из-за нее окружающих и уходит в монастырь от своей тоски. Этим самым она превращается в такую же изгнанницу, как и Демон. Но, как и Демон, успокоения она себе не находит. Тамара по-прежнему «тоской и трепетом полна». Она страдает, переносит «невыносимые мученья» (1041). Она говорит Демону:

...ты видишь — я тоскую;
 Ты видишь женские мечты.

Демон понимает тяжесть ее судьбы как изгнанницы и обещает спасти ее:

Печально за стеной высокой
 Ты не угаснешь без страстей,
 Среди молитв равно далеко
 От божества и от людей (481—484).

Наконец, смертельный поцелуй Демона оставил на лице ее трупца

...хладное презренье
 Души, готовой отцвести (953—954).

Тамара почти во всем повторяет образ Демона.

Но, в то время как Демон не может безропотно отдаться в руки судьбы, хотя и понимает, что она бесповоротно влечет в неведомое беспросветное будущее, тогда как он, в известной мере сопротивляясь ей, пытается восстановить свое душевное равновесие в прежних формах, Тамара полностью осуществляет лежащую и в Демоне фаталистичность. Сущность ее характера раскрыта в уже цитированной нами двадцать первой строфе «Сказки для детей», где говорится о Демоне, отыскивающем такие души, о которых он мог бы сказать, что он и сам «немножко в этом роде» и которые отличаются от него тем, что

...только невозвратно
 Они идут, куда их повела

Случайность, без раскаянья, упреков
И жалобы... (224—227).

Тамара безропотно отдается судьбе и гибнет, найдя спасение только после смерти. Демон остается жить, похороненный в своем гордом отчаянии. Оба они оказались за бортом жизни.

Демон и Тамара — в сущности один образ, отражающий одно и то же бытие, поведение одной и той же социальной группы. Расщепление дано по линии отношения аристократа к своему новому положению, что тоже говорит об остроте проблемы: смирение перед свершившимся фактом «изгнания», лишь слабо намеченное в данном варианте образа, с другой стороны, протест, бунт во имя возврата полноты сознания прошлого. Пока еще в разработанном виде мы имеем образ только одного героя — Демона: оскорбленное величие еще не уступает, не сдается, оно еще борется за свое восстановление, хотя уже и безнадежными средствами, — мы видели, что это за борьба. Фигура Демона заслоняет собой образ Тамары. Пока еще, в 30-е годы, аристократия не смиряется, еще фрондирует.

Но уже и в «Демоне» мы можем констатировать наряду с этим устремлением тенденцию освободиться от ложного положения путем примирения с действительностью. В «Герое нашего времени», произведении преимущественно эпическом, оно выступит гораздо рельефнее и с гораздо более благополучной развязкой — в столкновении обреченного Печорина с уже более разработанным Максимом Максимычем, взятым к тому же из иной социальной среды, что весьма показательно. В романах Толстого это примирение найдет свое завершение в покаянии, с каким аристократ пойдет к крестьянину.

Остальные образы рассматриваемой повести — образы номинальные; это лишь аксессуары внешней обстановки. Они бегло намечены для потребности сюжета, взятого из обычных в то время офицерских походов на Кавказе. Все эти образы лишены какой бы то ни было самостоятельности и, поскольку можно вообще говорить о них, являют собой полное единство с основным реальным образом. Соперник — князь, старик — отец Тамары, монастырский сторож, ангел и бессубъектный образ лошади — все они, каждый сообразно своей сюжетной функции, а иногда даже противореча ей, повторяют Демона. Князь тоже богат. Он красив, ловок и отважен. Уже мертвый, он все еще несет на коне:

Сдержал он княжеское слово,
На брачный пир он прискакал... (300—301).

И подчеркнуто

В последнем бешеном пожатьи
 Рука на гриве замерла (296—297).

Величественность и трагизм Демона сохранены в образе князя.

В той единственной фразе, где можно уловить намек на характер Гудала, он тоже дан, как Демон, величественным и напряженным в своем отчаянии:

Терзая локоны седые,
 Безмолвно поражая грудь,
 В последний раз Гудал садится
 На белогривого коня (973—976).

Даже сторож, в ущерб правдоподобности,

Крестит дрожащими перстами
 Мечтой взволнованную грудь (914—915).

И лошадь князя, как он сам и как Демон, величественна и могуча:

...конь лихой
 Бесценной масти золотой (264—265).

 Несется конь быстрее лани

 Взмахнув растрепанную гривой
 Вперед без памяти летит (275—276).

Таким образом, лирическая повесть «Демон» представляет собой единую систему образов, развивающих (Тамара) или известным образом повторяющих (остальные) основной образ Демона, явившийся, как и вся система, литературным выражением общественно-экономического положения одной из групп старой русской аристократии в 30-е годы XIX века.

Перейдем к композиции и стилистике.

Здесь нужно заметить, что отдельные компоненты в их реальном бытии, т. е. в их социально-художественной функции, могут быть поняты только как элементы системы; каждый отдельный компонент может быть уяснен только в свете остальных, в перспективе целого. Но эти ингредиенты поэтической структуры далеко не все могут быть обнаружены. Выявление основных признаков, скажем стилистики, до тех пор пока не

изучены другие стили, сопоставление с которыми позволило бы вскрыть спецификум данного, это выявление основных признаков базируется чаще на их повторности, а потому внеисторично. Может случиться, что те же самые приемы и в аналогичной функции будут обнаружены в другом, напр<имер>, родственном, стиле, а своеобразие каждого из них скроется в компонентах, на первый взгляд трудно улавливаемых. Но даже и в таком случае результаты подобного рода исследования будут верны, только недостаточно конкретны.

Единство изучаемой повести мы находим и в ее композиционной стороне.

Демон летает над землей. Он видит всю роскошь и богатство ее.

...Но гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего (55—59).

Точно так же П. Я. Чаадаев, по словам Герцена, «стоял, сложив руки, где-нибудь у колонны, у дерева, на бульваре, в залах и театрах, в клубе — и воплощенным veto, живой протестацией смотрел на вихрь лиц, бессмысленно вертевшихся около него» *. Хотя Демон летает, а Чаадаев неподвижен, эта различие не ощущается — оба пассивно, со стороны, в величественном, гордом безразличии, порожденном безнадежностью, выступают перед нами, как выступали они в английском клубе и в своих кабинетах. Демон все время дается в такой позе застывшей величественности. В этом отношении очень показательное крайне статичное изображение кульминационного момента страстного любовного объяснения Демона:

...И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам;
.....
Могучий взор смотрел ей в очи,
Он жег ее. Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал,
Неотразимый, как кинжал (872—874, 877—880).

То же позерство в условной форме дано в такой, напр<имер>, картинке:

* «Былое и думы» ⁷.

Он был могущ, как вихрь шумный,
 Блестал, как молнии струя,
 И гордо в дерзости безумной
 Он говорит: «Она моя».

Такое позерство Демона вполне понятно, если только вспомнить, что аристократия, утерев свою экономическую и политическую роль, сохранила прежние атрибуты свои — богатство (относительное) и культуру, а также память о былом величии, былую гордость. Выбитая в общественной борьбе из строя, она, не успев еще найти новую линию поведения, окостенела в старых формах. Но теперь уже это было не естественное положение, а поза. Наше высшее общество 30-х годов знало немало ходульных, напыщенных, опустошенных пессимистов.

Перелом в жизни аристократии, отображенный в «Демоне», оставив в качестве пережитка некоторые старые формы поведения, резко нарушил спокойный темп дворянской жизни. Прежний уклад разорвался. Это отразилось и в искусстве. Мы не видим, как происходят те или иные эпизоды сюжета повести. Процесс, действие — часто опущены. Демон появляется перед нами внезапно, в готовом виде, внезапно случается с ним ряд событий. Здесь то же позерство — только в динамике. Встреча Демона с пляшущей Тамарой изображается лаконично:

И Демон видел... на мгновенье,
 Неизъяснимое волненье
 В себе почувствовал он вдруг (162—164).

Встреча Демона с ангелом, уносящим душу Тамары:

...как вдруг,
 Свободный путь пересекая,
 Звзвился из бездны адский дух (1012—1014).

Вообще, в повести все происходит «вдруг» и «мгновенно»;

В нем чувства вдруг заговорили (176).
 То вдруг помчится легче птицы (117).
 То вдруг наклонится (122).
 Вдруг впереди мелькнули двое (232).
 Смертельный яд его лобзанья
 Мгновенно в грудь ее проник (882—883)

и т. п.

Эта манера Демона и других образов двигаться, действовать в форме резкой смены застывших в мрачном величии поз, ма-

нера, свойственная аристократии в ее разорванном бытии, сказалась и в композиции всей повести.

Основной принцип композиции повести, как и отдельных глав ее, тот же — резкая смена неподвижных, статически данных эпизодов. В полном соответствии с «вечным» размеренным укладом устойчивого поместного бытия, общие линии развития повести отличаются последовательностью и стройностью: *Vorgeschichte* Демона, затем его настоящее; экспозиция Тамары, ее положение в жизни; завязка — Демон видит Тамару; экспозиция соперника и т. д. Такого рода динамика свойственна аристократическому (как и вообще поместному) стилю. Своеобразие данного этапа его не в этом. Для нашей повести существенно, что, с одной стороны, отдельные строфы нарочито задерживают развитие действия, не дают ему сдвинуться с места. Между сценой боя и изображением скачки коня с трупом князя дана целая строфа, почти равная по величине предыдущей, богатой событиями. Эта строфа консервирует — и в определенном тоне — крайне динамический эпизод:

Затихло все, теснясь толпой,
 На трупы всадников порой
 Верблюды с ужасом глядели;
 И глухо в тишине степной
 Их колокольчики звенели.
 Разграблен пышный караван;
 И над телами христиан
 Чертит круги ночная птица.
 Не ждет их мирная гробница
 Под слоем монастырских плит,
 Где прах отцов их был зарыт;
 Не придут сестры с матерями,
 Покрыты длинными чадрами,
 С тоской, рыданьем и мольбами,
 На гроб их из далеких мест...

и т. д. (Ч. I, стр<офа> 12; то же: ч. I, стр<офы> 3, 4, 7, 15; ч. II, стр<офа> 12 и др.)

Наряду с этой подчеркнутой статикой другие строфы, наоборот, внезапно, резко направляют ход событий. Так Демон, его обозревания Кавказа сменяются описанием жизни неизвестного Гудала и его дочери. Так же внезапно переход к экспозиции князя (стр<офы> 9—10). Сцена смертельного поцелуя Демона, искусственно задержанная последующей строфой о ночном стороже, резко сменяется показом Тамары уже в гробу и т. п.

Итак, мы видим: никакой плавности и размеренности, несмотря на стройность общего хода действия. Наоборот, резкость, клочковатость в передвижке отдельных эпизодов.

Важное значение для осуществления резкой смены эпизодов имеет антитеза как композиционный прием. Она последовательно применена в повести: Демон и земля, Демон прежде — Демон теперь, природа мрачная — природа экзотическая, Тамара боится брака — Тамара свободна от брака и т. д.

И здесь, как и везде, специфичность бытия аристократа определяет, даже в деталях, формы его сознания.

Для выражения статичности отдельных кусков действия, их резкой отграниченности от следующих, использованы, в соответствии с лирическим характером повести, концовки отдельных строф, представляющие собой отлитые, твердые формулы, не связанные необходимо с изложенным в строфе, дающие или дополнительное развернутое сравнение, или восклицание по поводу переданного в строфе: сентенцию, мораль или обращение к герою. Примеры: строфа, где говорится о трупe Тамары, завершается сравнением улыбки на лице труппа:

Так в час торжественный заката,
 Когда, растая в мире злата
 Уж скрылась колесница дня,
 Снега Кавказа, на мгновенье
 Отлив румяный сохраняя,
 Сияют в темном отдаленье.
 Но этот луч полуживой
 В пустыне отблеска не встретит;
 И путь ничем он не осветит
 С своей вершины ледяной (961—970),
 то же: 127—130 и др.

Концовка-сентенция:

Нет, смерти вечную печать
 Ничто не в силах уж сорвать! (931—932),
 то же: 996—1001, 1131—1132.

Концовка-восклицание:

Увы, он никогда уж снова
 Не сядет на коня лихого... (302—303),
 то же: 18—20, 54—56, 740—742, 872,
 1055—1059.

Еще один пример: строфа, в которой в миниатюре наглядно виден характер композиции всей повести. Мы находим здесь

резкую смену детально описанных картинок, производимую через «вдруг» и через концовки. Их здесь две: одна концовка-восклицание посреди строфы делит ее пополам, другая концовка-обращение — на обычном месте. Вместо плавной медлительности крупнопоместного стиля 20-х годов мы имеем здесь разорванную клочковатость того же стиля 30-х годов.

Несется конь быстрее лани,
Храпит и рвется, будто к брани;
То вдруг осадит на скаку,
Прислушается к ветерку,
Широко ноздри раздувая;
То разом в землю ударяя
Шипами звонкими копыт,
Взмахнув растрепанною гривой,
Вперед без памяти летит.
На нем есть всадник молчаливый!
Он бьется на седле порой,
Припав на гриву головой.
Уж он не правит поводами,
Задвинул ноги в стремя;
И кровь широкими струями
На чепраке его видна.
Скакун лихой, ты господина
Из боя вынес, как стрела:
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала! (268—287).

Здесь динамика неравномерного движения: не кинематографа из зрительного зала, а толчки волшебного фонаря, последовательно сменяющие застывшие картины.

Так в позерстве, в резкой смене застывших эпизодов сказался в композиции данной повести новый момент в развитии жизни класса, потерявшем свою былую размеренную стройность и приведшем к ложному, искусственному, надломленному положению.

<...> Протест [Лермонтова] был чисто реакционный, во имя восстановления прошлого, а не творчества будущего, протест мелочный и бессильный. Это было одно из проявлений помещичьей реакции, а не буржуазной революции. Лермонтов, в частности в образе Демона, дал гениальное литературное воплощение социального характера аристократа-реакционера 30-х гг.

«Демон» проанализирован выше с генетической точки зрения. Таким рассмотрением отнюдь не устраняется другая задача — изучение того, как воспринимался он читателями разных

времен и классов. Но эта проблема стоит вне литературоведения: ее нельзя разрешить исследованием литературных фактов; здесь нужны другие источники и, следовательно, иные приемы изучения. Но история читателя, его интересов непременно должна иметь в виду результаты литературоведческих работ: при уяснении своеобразной каждой раз общественной функции данного произведения необходимо знать его социальную природу.

Еще одно замечание.

Прежде Лермонтов много читался. Ему придавалось большое педагогическое значение. Сейчас читатель Лермонтова не берет — об этом свидетельствует ряд библиотечных отчетов. Критики удивляются и сожалеют. Наше понимание лермонтовского творчества, поскольку верно предложенное рассмотрение «Демона», объясняет это неприятие Лермонтова современным читателем. Объясняет и предостерегает от слишком простодушного преклонения перед классиками. На наш взгляд, поэтому вредны лозунги, подобные утверждению Лелевича: «Помимо своего исторического значения, Лермонтов особенно близок передовому классу нашей эпохи своим настойчивым стремлением сделать свои произведения могучим орудием переустройства общества»⁸. Мы видели — пока на частном примере «Демона» — в *каком* направлении и *какими* путями намечена в творчестве Лермонтова борьба за переустройство общества.

Одно из двух: или мы должны вовсе отказаться от использования литературы в общественной борьбе, что противоречило бы объективной функции литературы, или должны более разборчиво, бережно, научно-бережно, подходить к используемым произведениям.

