

VI. LITERATURĂ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРУКТУРА ПОЭМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» (I.)

Е. ЛОГИНОВСКАЯ

Прочно вошедшее в сокровищницу классической литературы и исключительно созвучное нашей эпохе, наследие Лермонтова привлекало в последние годы внимание многих литературоведов. Немало страниц посвящено лирике поэта, его драматургии, поэмам и роману. Много интересного и ценного сказано и о поэме *Демон*. Но в общей экономике литературоведческих исследований эта поэма Лермонтова занимает, все же, менее значительное место. А между тем трудно найти произведение, которое, при исключительной сложности и глубине концепции, более ярко и всесторонне характеризовало бы одну из самых значительных сторон лермонтовского наследия — его романтизм. Известно также, что *Демон* является одним из наиболее дискутируемых произведений Лермонтова. Все это побудило автора настоящих строк обратиться к исследованию поэмы и попытаться дать свой ответ на ряд вопросов, возникающих в связи с анализом ее художественной структуры, понимаемой как выражение самой эстетической сущности произведения.

В композиции лермонтовской поэмы можно без особого труда различить три основных плана: мифологический, организующий ее архитеконику, психологический, лежащий в основе ее сюжета, и философский, определяющий ее символику.

Все эти три плана тесно связаны между собой и имеют важное значение для раскрытия идейно-эмоционального смысла поэмы. Все они оказали влияние и на эволюцию лермонтовского замысла.

Безусловно, при переработке поэмы Лермонтов не мог не учитывать, хотя бы в какой-то мере, традиции избранного им мифа. И нельзя не признать, что в этом плане последняя редакция поэмы оказывается более завершенной, «округленной», как сказал бы Белинский, чем, скажем, «лопухинский список», ибо в ней гораздо более последовательно представлены приключения «духа зла». Но нельзя не отметить и того, что эта последовательность здесь иная, чем в ранних вариантах. Поэт уже не жертвует ей ничем из характера героя. Этот характер больше не дробится ни мелочной злобой, ни пошлой ревностью,

представая в двух основных моментах: величия и «зла». Однако эти стороны являются ипостасями *одной* натуры и, несмотря на ужасный портрет «адского духа», каким он представляется Тамаре, в восприятии читателя Демон остается фигурой трагической — т. е. величественной, но несчастной. Этому помогает второй и основной план поэмы: мифологический образ оживает, вбирая в себя страсти и стремления живой человеческой индивидуальности.

Однако, если в процессе творческой переработки Демон превращается из абстрактно очерченной мифологической фигуры в образ и даже, в известном смысле, характер, то параллельно идет и другой процесс — насыщение его образа символическим смыслом. Символика же поэмы определяется уже не только художественным видением ее создателя, но и его философскими, религиозными, этическими и пр. взглядами, преломляющимися, разумеется, поэтически, в художественных образах.

Необходимо отметить, что указанные нами выше структурные планы лермонтовской поэмы являются различными сторонами единого, неделимого художественного целого. Их взаимосвязь и взаимопроникновение идут так далеко, что, например, философский смысл поэмы раскрывается не через отвлеченные рассуждения поэта, а через переживания и духовные искания героя, а использование мифологического мотива позволяет не только ярче и своеобразнее оформить, но и глубже раскрыть эти искания, выделив и их психологический аспект, и философскую сущность.

Вместе с тем для раскрытия сокровенного смысла, «пафоса» лермонтовской поэмы необходимо не только выделить указанные слои ее структуры, но и верно понять их соотношение в произведении. В связи с этим важно как можно более широко и в то же время точно определить жанр поэмы, не опуская ни одного из важнейших элементов ее структуры и в то же время не перегруживая их произвольно.

Замечания о жанре поэмы *Демон*, как правило, носят в лермонтоведении более или менее случайный характер. Большинство комментаторов, не ставя специально вопроса о жанре поэмы, рассматривают ее как произведение психологическое, причем психология раскрывается ими в основном в социальном плане. Наиболее характерна в этом смысле точка зрения А. Н. Соколова, который в своей книге *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века* характеризует *Демона* как типичный образец «русской романтической поэмы, как она сложилась в творчестве Пушкина и декабристов», как «своеобразный итог развития этого жанра в его пушкинском варианте». В связи с этим исследователь говорит о том, что «сюжет *Демона* представляет собой глубокое переосмысление традиционной истории одинокого героя» и видит его своеобразие в том, что «Лермонтов подвергает глубокому и беспощадному анализу романтический индивидуализм как социально-психологическое явление». А. Н. Соколов отрицает связь *Демона* с традицией произведений о «духе зла», представленной в мировой литературе произведениями Байрона, Мура, А. де Виньи¹.

¹ А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, Москва, 1955, стр. 597—602.

Ценные замечания о жанре поэмы *Демон* находим у Е. Максимова. В своей книге *Поэзия Лермонтова* исследователь говорит о «слиянии» в лермонтовской поэме двух разновидностей жанра — поэмы новеллистической, повествовательной, созданной Байроном («восточные поэмы») и Пушкиным («южные поэмы»), и поэмы-мистерии (Мильтон, Байрон, Т. Мур, Виньи)¹. Однако, приведя эти соображения в статье о «Мцыри», исследователь не предпринимает более подробного анализа жанровой структуры поэмы.

Вопрос о философском аспекте поэмы Лермонтова до недавних пор ставился в критике лишь мимоходом². Закономерной реакцией на это положение оказалось стремление исследователей наших дней рассмотреть поэму как произведение в первую очередь философское, раскрывающее целый ряд таких отвлеченных проблем, как движение и развитие, объективные законы бытия, борьба противоположностей и даже «идея личности как движущей силы истории». Отсюда — соответствующие утверждения о «предельно обобщенном символическом истолковании характера героя» как воплощения «самого принципа движения», как отвлеченного духа, чуждого всего земного, и истолкование его трагедии как «трагедии разобщенности... двух миров, мира „чистого разума“ и живой, реальной действительности»³. Несмотря на несомненную долю истины, кроющуюся во многих из этих утверждений, в целом такая трактовка образа Демона и места в поэме философских проблем представляется нам спорной, а определение жанра произведения как «поэмы символично-философской»⁴ — односторонним.

Думается, что вернее определить это произведение как философско-психологическую поэму — мистирию. Такое определение жанра поэмы отражает наличие всех трех указанных выше пластов ее структуры. Вместе с тем оно подчеркивает, что центральным из этих пластов является не философский, так же как, разумеется, и не мифологический, а именно психологический, который не случайно определяет и сюжетную основу поэмы. Такое соотношение структурных элементов, в свою очередь, приводит к тому, что не анализ внутреннего мира героя служит раскрытию философских проблем и понятий, а напротив, философские обобщения, касающиеся природы человека и его взаимоотношений с внешним миром — свобода и воля, утверждение и отрицание, добро и зло — помогают ярче раскрыть психологию героя, являющегося, конечно, не столько духом, сколько «душой», и его трагедию, происходящую на земле, а не в сфере отвлеченных идей или «философии истории». Поэтому, при всем богатстве внутренних переживаний героя, конфликт поэмы определяется, конечно, не только «борением» его дум и чувств, но и столкновением ге-

¹ Д. Максимов, *Поэзия Лермонтова*, Л., 1959, стр. 276. Так же бегло касаясь этого вопроса, Б. М. Эйхенбаум отмечает, что «в 1838 году Лермонтов превращает свою юношескую философскую и субъективно-лирическую поэму в «восточную повесть», построенную на кавказских легендах и сказаниях». Б. М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, Москва-Ленинград, 1961, стр. 86.

² Ценные замечания в связи с этим вопросом находим в исследованиях В. Ф. Асмуса *Круг идей Лермонтова*, «Литературное наследство», тт. 43—44, 1941; Б. М. Эйхенбаума, *Литературная позиция Лермонтова*, в кн.: *Статьи о Лермонтове*, Москва-Ленинград, 1961, и Н. Л. Бродского, *М.Ю. Лермонтов, биография*, Москва, 1945.

³ См. Е. Пульхритудова, *Демон как философская поэма*. В книге *Творчество М.Ю. Лермонтова*, Москва, 1964, стр. 77—88.

⁴ Там же, стр. 77.

роя с героиней и ее «защитниками», ангелом и богом, то есть его столкновением с людьми и миром, и поэма органически вписывается в контекст всего творчества Лермонтова, центральной проблемой которого является проблема взаимоотношений личности и общества или шире — человека и окружающего его мира.

Вместе с тем, определяя таким образом основные структурные элементы поэмы, мы не должны забывать о том, что и философия и психология уже мыслились в России 30-40-х гг. XIX века не абстрактно, а в значительной мере социально. Отсюда — вполне ощутимый социальный подтекст, пронизывающий все структурные элементы поэмы. Наличие этого подтекста, позволяя поставить указанную выше проблему при раскрытии произведения, построенного на мифе, порождает и одну из самых распространенных трактовок поэмы, которую мы определили бы как конкретно-историческую или социологическую. Сопоставляя Демона с другими романтическими героями, в частности, с героями самого Лермонтова, и помещая его в конкретный контекст эпохи и общества, в которых было создано произведение, эта трактовка рассматривает основную проблему поэмы как проблему личности в ее соотношении с обществом, эпохой, временем.

Если учесть уже давно подмеченную критикой близость Демона к самому Лермонтову, а значит, и к ряду его современников, такому подходу нельзя полностью отказать в справедливости.

Несомненна связь лермонтовской поэмы с исканиями русской передовой мысли 30-х гг. XIX в. Особенно близок поэт к Герцену и Белинскому, также пережившим в начале рассматриваемого периода увлечение романтизмом, также бившимся в тисках его противоречивых настроений и порывов и лишь к концу 30-х — началу 40-х гг., вместе с русской литературой, нашедшим выход из них на простор более действенных, конструктивных идей. Наиболее эффективно эта близость сказывается там, где они говорят о героях романтической литературы (в частности, самого Лермонтова) либо характеризуют душевное состояние романтически настроенной личности. В этом смысле важны, например, те страницы работ Герцена начала 40-х гг., где философ раскрывает корни романтических настроений и их причины: «Мы живем на рубеже двух миров, — пишет Герцен, открывая цикл своих статей *Дилетантизм в науке*. — Оттого особая тягость, затруднительность жизни для мыслящих людей. Старые убеждения, все прошедшее мирозерцание потрясены — но они дороги сердцу. Новые убеждения, многообъемлющие и великие, не успели еще принести плодов... Люди внешние предаются в таком случае ежедневной суете, люди созерцательные — страдают: во что б ни стало ищут примирения, потому что с внутренним раздором, без краеугольного камня нравственному бытию человек не может жить»¹.

Не нужно особой проницательности для того, чтобы заметить, что здесь раскрывается душевное состояние, близкое к тому, которое в более возвышенном, символическом плане отражено и в переживаниях Демона. Но было бы, как нам кажется, натяжкой предположить, что, откликаясь на сходные

¹ А. И. Герцен, *Собрание сочинений в 30 томах*, т. III, Москва, 1955, стр. 7.

душевные состояния, Лермонтов и Герцен видят одинаковые или хотя бы сходные пути разрешения терзающих душу таких людей противоречий.

Прежде всего, необходимо, как нам кажется, учесть тот факт, что Герцен говорит не о романтизме вообще, а о романтизме как течении в науке. То же самое относится и к противопоставлению эмпирии и идеализма. Как бы ни применимы были, в конечном счете, отдельные детали герценовской концепции к душевному состоянию человека той эпохи, а значит и к герою Лермонтова, нельзя, думается, отождествлять выводы, к которым приходят в своих произведениях поэт-романтик и философ-материалист.

Значительно ближе к Лермонтову Белинский — и потому, что его увлечение романтизмом было сильнее и долговечнее, чем у Герцена, и, главное, потому, что он говорит о романтизме в сфере литературы и душевного мира человека.

Романтический «искус» Белинский проходит в кружке Грановского, где господствуют отвлеченные идеи немецкой философии, сквозь призму которых рассматриваются конкретные проблемы действительности. Отсюда, в частности, чисто романтический взгляд критика на любовь, так ярко прозвучавший в его письмах периода увлечения Л. А. Бакуниной¹.

Но мужественная и трезвая мысль и сердце, движимое на столько романтической идеей свободы личности, сколько альтруистическим стремлением к «свободе всех», в конце концов, приводят критика к отрицанию романтического индивидуализма и абстрактности и выработке более близких к жизни социальных, этических идеалов.

Эти идеалы находят себе выражение в его теории «нового романтизма», трактуемого как проблема личности («внутреннего человека») в ее отношении к миру, к обществу, к истории. Наиболее четко эта теория изложена Белинским во 2-ой статье *Сочинений А. Пушкина*, где он различает «романтизм средних веков», несущий в себе черты старого мировоззрения, и «новый», или «новейший романтизм», который рассматривается им как этика нового человека, порвавшего с предрассудками средневековой морали, замыкавшей человека в безвыходный мир внутренних переживаний, и вышедшего на простор «шумно несущейся жизни». Противопоставляя этот последний «романтизм» первому, Белинский говорит об его существенно ином отношении к любви: «... наш новейший романтизм не думает отрицать любви, как естественного стремления сердца, но только требует, чтоб это стремление не было подземною, темною, адскою силою, вовлекающею человека, как в пасть гремучей змеи, в бездну погибели. Не отнимая у чувства свободы, наш романтизм требует, чтобы и чувство, в свою очередь, не отнимало у человека свободы, а свобода есть разумность»² (подч. нами — Е. Л.). По-иному разрешает

¹ Характерно, что в это время критик употребляет и чисто романтическую терминологию. Ср. отрывок из письма к Иванову: «... бог есть любовь и истина. Бог не есть нечто отдельное от мира, но бог в мире, потому что он везде» (В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, М., 1953—1959, т. XI, стр. 145); из письма к Бакунину в связи с увлечением его сестрой: «... вид Ангелов возбуждает в чертах только сознание их падения» (XI, 174); «... необходимое следствие любви без взаимности это — колебание между небом и землею» (XI, 215) и др.

² В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, Москва, 1955, т. VII, стр. 174.

«новый романтизм» и известный вопрос о соотношении для человека личного, интимного, с «общим», общечеловеческим: «Законно и праведно требование человека на личное счастье, — пишет критик, — разумно и естественно его стремление к личному счастью; но в одном ли сердце должен заключаться весь мир его счастья?... Если бы вся цель нашей жизни состояла только в нашем личном счастье, а наше личное счастье заключалось бы только в одной любви, — тогда жизнь казалась бы действительно мрачною пустынею, заваленною гробами и разбитыми сердцами. Но — хвала вечному разуму, хвала попечительному промыслу! есть для человека и еще великий мир жизни, кроме внутреннего мира, — мир исторического созерцания и общественной деятельности, — тот великий мир, где мысль становится делом, а высокое чувствование — подвигом, и где два противоположные берега жизни — *здесь и там* — сливаются в одно реальное небо исторического прогресса...»¹

Эти мысли Белинского, безусловно, сопоставимы с теми идеями и настроениями, которые рождает чтение произведения Лермонтова². В их свете герой поэмы может восприниматься как протестант против старого мира и старой морали, а его крах — как осознание Лермонтовым ограниченности индивидуалистического протеста, невозможности найти смысл жизни «только в любви».

Известная справедливость такой трактовки подтверждается и линией развития творчества Лермонтова, которое в большой мере идет параллельно с развитием Белинского, Герцена и всей передовой мысли России 30-х гг. XIX века.

Исследователями уже прослежено развитие мировоззрения поэта, отмечено углубление взгляда на мир, характеризующее последние годы его жизни. Автор последней редакции поэмы *Демон* — это уже не пылкий юноша первых вариантов и не светский аристократ, впервые явно ощутивший свой разрыв с обществом. Это человек, прошедший суровую школу кавказской службы — с ее трудностями, лишениями и опасностями, с ее своеобразными условиями, сближающими офицера с солдатами — переодетыми в шинели крестьянами. Это человек, целыми месяцами живший в обществе этих солдат, ночевавший у их походного костра, деливший с ними пищу — и, конечно, не только пищу. Глубокая чуткость Лермонтова и заложенный в нем с детства интерес к народу — к его жизни, его творчеству — приводят поэта к подлинному сближению с этими простыми людьми. Он глубже проникается народными интересами, приобретает народную точку зрения, народный взгляд на вещи (см. *Завещание, Валерик*), в нем созревает и укрепляется подлинный демократизм, занимающий место «субъективно-салонного взгляда на жизнь» (Белинский), который в известной мере характеризовал его раньше.

¹ В. Г. Белинский, *Полное Собр. соч.*, т. VII, стр. 174.

² Любопытно привести в связи с этим свидетельство П. В. Анненкова о том, как воспринимал поэму Лермонтова сам Белинский. По словам мемуариста, критик видел в ней «кроме изображения страстей еще и пламенную защиту права человеческого на свободу... Драма, развивающаяся между мифическими существами, имела для Белинского совершенно реальное содержание, как биография или мотив из жизни действительного лица». П. В. Анненков, *Литературные воспоминания*, Ленинград, 1928, стр. 249.

В нем рождается мысль о силе и значительности народа, его причастности к подлинной красоте жизни (*Бородино, Родина*). У него появляется убеждение, что «хуже всего не то, что известное количество людей терпеливо страдает, а то, что огромное количество страдает, не сознавая этого»¹.

В свете этих изменившихся взглядов и рассматривает, и судит поэт своего героя — и романтического героя вообще. Не случайно в некоторых из его последних произведений наблюдается уже явный пересмотр отдельных «демонических» настроений и символов (например, стихотворение *Валерик* с характерными заявлениями: «Душою мы друг другу чужды/ Да вряд ли есть родство души...»; «У бога счастья не прошу/ И молча зло переносу») и — момент еще более характерный — попытка найти конкретное социальное наполнение понятия идеала, связать его с народом, с подлинным гуманизмом простого человека (*Бородино, Поэт, Родина, Валерик* и др.), с «гордой верой в людей и жизнь иную» (*Памяти Одоевского*). С этим связано и критическое отношение поэта к романтическому герою в ряде произведений последних лет. Не случайно в поэме *Сашка* он отграничивается от софистики «моралистов»:

... Я совсем не моралист
Ни блага в зле, ни зла в добре не вижу
Я палачу не дам похвальный лист,
Но клеветой героя не унижу.

Эти слова свидетельствуют о выработке у поэта более четких этических представлений, не смешивающихся с условными представлениями «толпы», но и не обладающих уже явным релятивизмом мышления самого поэта в юности. В свете этих представлений в своей знаменитой *Думе* он гневно клеймит «постыдное» равнодушие своих современников к добру и злу, в *Сказке для детей* намеревается дать сатирическую зарисовку героя, столько лет пленявшего его юношескую фантазию и, наконец, в *Герое нашего времени* осуществляет намеченное уже в *Маскараде* и *Сашке* реальное воплощение этого героя, позволившее не только раскрыть, но в известной мере и объяснить его противоречивость.

Но если последние произведения Лермонтова тем самым уже прокладывают пути для дальнейшего развития русской литературы, предвосхищая Толстого, Достоевского² и всю реалистическую литературу XIX века, столь страстно погруженную в решение моральных проблем, то поэма *Демон* остается наиболее ярким во всей русской литературе образцом романтической постановки тех же проблем, своего рода кульминационным пунктом, заключающим в себе всю противоречивость, всю сущность романтического мировосприятия.

И в этом пункте у Лермонтова налицо расхождение с поздним Белинским. Идеал «нового романтизма», провозглашаемый критиком, явно выхо-

¹ См. об этом Б. М. Эйхенбаум, *Статьи о Лермонтове*, стр. 91—98.

² О близости автора *Демона* к Толстому и Достоевскому пишет М. Новиков в работе *Лермонтов в свете современности*. См.: *Lermontov în lumina contemporaneității*, „Romanoslavica“, XII, Бухарест, 1965, р. 171—172.

дит — не столько в эстетическом, сколько в этическом плане — за пределы собственно романтического взгляда на вещи, ибо сущность романтизма в том и состоит, что романтики не находят себе *здесь и сегодня*, на земле и в обществе, выхода из терзающих их противоречий. Не нашел его и Лермонтов. Отсюда глубокое различие между поэтом, у которого символом «общего» выступает все тот же традиционно-романтический «творец», и критиком, в определенный момент решительно отказывающимся от него, пусть даже как от символа: «... в словах *бог и религия* вижу тьму, цепи и кнут, и люблю теперь эти два слова, как следующие за ними четыре»¹.

Белинский середины 40-х гг. обращается к другой символике. Идеи справедливости, красоты и блага воплощаются для него в революции и социализме. «Я теперь в новой крайности, — пишет критик своему другу Боткину 8 сентября 1841 года, — это идея *социализма*, которая стала для меня идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой веры и знания. Все из нее, для нее и к ней. Она вопрос и решение вопроса. Она (для меня) поглотила и историю, и религию, и философию»².

При всей близости настроений поэта и критика нельзя не отметить явное различие в способе выражения этих настроений. И речь здесь идет не только о форме сравниваемых произведений — художественной у Лермонтова, теоретической — у Белинского, но и о способе воплощения ряда идей и понятий, и о самой их сущности. Конкретизируясь у Белинского с помощью исторических и социальных категорий, понятия борьбы и идеала у Лермонтова остаются в сфере отвлеченности и абстракций. И это объясняется не только преградами, которые ставила поэту эпоха — 30-е годы, за грань которых ему не суждено было выйти, — но и его стремлением к предельной широте философских обобщений, его преданностью романтической манере.

Благодаря этой широте и силе обобщения поэма *Демон* воспринимается не только как повесть о трагической судьбе «бунтаря» в условиях определенной эпохи и общества (ср. у Белинского: «наше время», «наш романтизм»), но и как история бунтаря и искателя любой переходной эпохи в жизни человечества.

Вместе с тем, далеко выходя за пределы своей эпохи и общества, лермонтовское произведение несет на себе печать этого общества и этой эпохи — и именно этим определяется его оригинальность, рассматриваемая в данном случае не в плане мастерства, а в плане идейно-эстетического содержания. Наиболее ясно это становится при сопоставлении *Демона* с творчеством величайших представителей европейской литературы первых десятилетий XIX века, Гёте и Байрона.

Сформировавшийся на идеях Просвещения и сам являющийся одним из его крупнейших представителей, немецкий писатель отражает мировоззрение передовых деятелей этой эпохи восходящего развития буржуазии. Оптимистическое звучание шедевра Гёте, его широчайший взгляд, рассматривающий историю человечества в духе постоянного прогресса, объясняется тем, что в этом смысле пронизывающая его произведение идея утверждения

¹ В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, т. XII, стр. 25.

² Там же, стр. 66.

и творчества противостоит идее отрицания, господствующей в поэзии Байрона и отражающей страстный протест великого романтика против пороков пореволюционной буржуазной действительности, питаемый как силой ненависти к этой действительности, так и не исчерпанными еще возможностями борьбы и сопровождаемый нередко характерным для романтизма пессимистическим взглядом на историю человечества.

В отличие от них Лермонтов, сын одной из наиболее реакционных в истории всех времен эпох, чреватой в то же время наиболее ценными свершениями, — эпохи кризиса декабризма как мировоззрения — не может остановиться ни на байроническом отрицании, ни на гетевском утверждении. Бесперспективности Байрона в плане положительного идеала он противопоставляет гетевскую веру в этот идеал. Гетевскому разрешению противоречий — байроновское отрицание. Именно поэтому несколько позднее, когда в России начинает складываться новый идеал, новое революционно-демократическое мировоззрение, открывающее перед личностью широкие перспективы осуществления как в общественном, так и в личном плане, Белинский сможет трактовать шедевр Лермонтова и в духе Байрона — как «с небом гордая вражда», и в духе Гете — как порыв к идеалу: «Этот демон . . . отрицает для утверждения, разрушает для созидания; он наводит на человека сомнение не в действительности истины, как истины, красоты, как красоты, блага, как блага, но как *этой* истины, *этой* красоты, *этого* блага . . . Это демон движения, вечного обновления, вечного возрождения . . .»¹ И обе эти трактовки будут глубоко справедливы: они раскроют и «фаустианское» и «сатанинское» в образе Демона, и философский аспект поэмы и ее социальной подтекст. И все же обе они будут недостаточны, ибо смысл, содержание образа Демона не исчерпывается этими двумя аспектами, ибо в образе Демона происходит не просто слияние, но и глубокий синтез этих начал, порождающий новое явление литературы нового времени, *демонизм*. Уходящее корнями в творчество тех же Гете и Байрона — интуитивно уловленное в «демонионе» первого, воплощенное в героях восточных поэм второго, подхваченное и развитое французскими романтиками — Виньи, Мюссе и др. — это явление знаменует выдвижение на первый план этических проблем, возможное благодаря глубокому погружению во внутренний мир человеческой личности и его пристальному анализу. Исключительное мастерство такого анализа, вместе с силой «сатанинского» протеста и глубиной «фаустианских» стремлений, приводит к тому, что в произведении русского поэта не только ставятся социальные и философские проблемы, но и ярко обрисовывается мучимая этими проблемами душа героя, иными словами, основной конфликт поэмы не только конкретизируется исторически, но и ставится в его метафизической абстрактности и своеобразной психологической конкретности.

*

Как мы пытались показать, антитеза, лежащая в основе поэмы и определяющая ее конфликт, — противопоставление героя окружающему миру — может быть раскрыта в «историческом», «социальном» плане, как неразре-

¹ В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, т. VII, М., 1955, стр. 555.

шимый конфликт личности и общества в переходную эпоху его развития, как трагедия исключительного героя, не нашедшего для себя осуществления ни в общественном, ни в личном плане. Однако эта трактовка не исчерпывает всего богатства идейного содержания *Демона*. Как широта и богатство воплощенных в поэме идей, так и своеобразие ее художественной структуры диктуют необходимость ее анализа и в других аспектах. Речь идет, прежде всего, о философском аспекте, который, с нашей точки зрения, следует рассматривать в плане философско-этическом и философско-религиозном. Порождение диалектического видения мира, поэма Лермонтова вся построена на антитезах. Это антитетические герои: Бог и Демон, Ангел и Демон, Демон и Тамара. Это антитетические сферы: земля и небо, жизнь и смерть, мечта и действительность. Это, наконец, антитетические понятия: любовь и ненависть, свобода и рабство, утверждение и отрицание — и этические категории, обобщающие все названные выше и связывающие между собой все три структурных пласта поэмы: добро и зло.

В самом деле, в плане мифологическом Демон выступает духом зла, в то время, как добро — истинное и ложное — воплощено в многозначных образах Бога, Ангела, Тамары. В сфере психологии борьба этих противоположных начал в душе героя определяет судьбу героини и самого Демона. Наконец, многостороннее и гибкое раскрытие категорий добра и зла через символические образы поэмы определяет ее философское содержание, в свою очередь конкретизирующееся в представлениях религиозного и этического характера.

Все сказанное определяет несомненную связь лермонтовской поэмы не только с действительностью того времени и соответствующими фольклорными и литературными источниками, но и с философской мыслью эпохи. Поэтому нам представляется целесообразным сопоставление *Демона* с работами немецких философов-идеалистов XIX века, как известно, уделявших большое внимание этической проблеме. На первом месте здесь должно быть поставлено, с нашей точки зрения, произведение Шеллинга *Философские размышления о сущности человеческой свободы*. Даже беглое знакомство с этим произведением подсказывает возможность различных сопоставлений с романтической литературой и, в частности, с поэмой Лермонтова. Прежде всего в свете концепции Шеллинга ярче воспринимается характер центрального героя лермонтовской поэмы.

Сильная, выдающаяся индивидуальность, Демон как бы воплощает в себе «энтузиазм зла», о котором пишет Шеллинг. Подмеченная немецким философом противоречивость порывов человеческой натуры бросает Демона от «греха» богоборчества («И я людьми не долго правил, греху не долго их учил») к страстной жажде «жизни новой», с такой силой звучащей в словах его клятвы. «Глубокая, неискоренимая меланхолия всякой жизни» объясняет грусть и неудовлетворенность Демона. Шеллигианское положение о «ложном воображении» прослеживается в стремлении героя противопоставить себя богу («Так что ж? ты будешь там со мной!»). Идя дальше по линии сопоставления Лермонтова с Шеллингом, мы могли бы отметить и торжество индивидуализма героя, перерастающее в «эгоизм и себялюбие» и ведущее к «греху» (гибель Тамары), и самоотверженную любовь героини, выступающей носи-

тельницей «энтузиазма добра», и — в свете всего этого — закономерность финала поэмы, где для увенчания этого «подлинного добра» вводится иной «творец» и иные небеса, чем в основной части поэмы, — вводится идея бога как любви, идеала¹.

Не менее заманчивой представляется и другая параллель. Стремление к гармонии — цель поисков Демона — несомненно, перекликается с диалектической концепцией другого немецкого мыслителя, Гегеля, о полноте человеческой индивидуальности или, как он говорит чаще, духа, о гармонии и блаженстве. Указывая в своих *Лекциях по эстетике*, что для человека нового времени не характерно уже «непосредственное согласие» индивидуальности «с субстанциальным элементом духовой сущности и чувственным элементом духовного проявления», Гегель пишет: «подлинную глубину и интимную полноту духа составляет то, что душа перестрадала свои чувства, силы, переработала всю свою внутреннюю жизнь, что она многое преодолела, перенесла горести, испытала душевную тоску и душевную боль, но соблюла себя в этом терзании и вернулась из этой раздвоенности к себе самой»². Это состояние внутреннего разлада и стремление души «вернуться к себе самой», как жажда гармонии и блаженства, характеризует всякую романтически настроенную личность, и в этом смысле вполне применима к Демону. Важен здесь и подчеркнутый Гегелем факт, что эта гармония не имеет ничего общего с «естественной жизнерадостностью, чувством удовлетворения при наслаждении и душевной безмятежностью», которые навеки утеряны и для Демона. Пользуясь словами Гегеля, можно сказать, что герой Лермонтова отражает как раз тот «отрицательный момент раздвоения», переход через который необходим для достижения «полного блаженства», гармонии, идеала, и его поиски лежат именно в плане преодоления противоречий между «внутренней жесткостью и чопорностью субъективной сферы» и «одухотворенной, внутренней, более высокой идеальной сферой»³.

Параллель можно было бы продолжить, раскрыв концепцию Гегеля о любви, с ее диалектикой общего и индивидуального, с идеей жертвы и утверждением божественной любви как источника блаженства, подлинной гармонии. Причем в этом плане для нас интересно не только стремление героя к «любви, блаженству и добру», и даже не столько этот порыв Демона, кон-

¹ См. Шеллинг, *Философские исследования о сущности человеческой свободы*, Спб., 1908. Концепция Шеллинга в сопоставлении с поэмой Лермонтова полнее раскрыта в нашей работе: *Poetul Demonul de Lermontov și filosofia lui Schelling* в *Studii de literatură comparată*, Бухарест, 1968. Не пытаясь рассмотреть здесь вопрос о знакомстве Лермонтова с философией Шеллинга и о возможном влиянии последнего на первого, мы анализируем их произведения как параллельные явления, сопоставление которых позволяет ярче оттенить своеобразие трактовки сходных идей у немецкого мыслителя и русского поэта. Частично такое сопоставление уже было сделано в упомянутых выше работах Б. М. Эйхенбаума *Литературная позиция Лермонтова* и Н. Л. Бродского, *М. Ю. Лермонтов, биография*. В последней работе ставится также вопрос о распространении идей Шеллинга в России первых десятилетий XIX века и о возможном знакомстве с ним Лермонтова. В связи с этим последним вопросом см. также П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма*. Князь В. Ф. Одоевский, Москва, 1913, стр. 30—35.

² Гегель, *Сочинения*, т. XIV, Москва, 1958, стр. 31.

³ Гегель, *там же*, стр. 32.

чающийся, как известно, крахом, сколько образ Тамары, ее «трогательная» (чтобы использовать выражение Гегеля) жертва и божественное вознаграждение: «Она страдала и любила, / И рай открылся для любви»².

Образ Тамары и финал поэмы легко раскрываются также в свете концепции Шеллинга. Носительница «энтузиазм добра» — подлинной, самоотверженной любви — Тамара именно поэтому получает прощение бога, который и «есть любовь», и ее вознесение на небо оказывается символическим воплощением идеи торжества любви и добра.

Однако все эти параллели имеют смысл лишь в том случае, если подчеркивается и коренное отличие идей Лермонтова от немецких философов-идеалистов, отличие, исходящее, вероятно, из его чисто поэтического художественного восприятия и отражения мира, но также и из обусловленного этими (а может быть, и другими, на этот раз мировоззренческими) факторами существенно иного взгляда поэта на пути и возможности разрешения противоречий, которые он художественно раскрывает в своей поэме, как это делают в ином, философском плане Шеллинг и Гегель.

Считая нормой и образцом романтического искусства живопись средневековья, Гегель раскрывает пути преодоления противоречий личного и общего в духе полотен величайших мастеров этой эпохи. Отсюда его рассуждение о том, что *идеальной* стороной в этой антиномии является «примирение субъективного чувства с богом», «бесстрастная религиозная любовь», которая является результатом «отречения от самого себя, ... отказа от себя», когда человек жертвует «неприступной гранью своего своеобразия»¹.

Еще ярче раскрывается подобная же концепция в работах Шеллинга. Также отталкиваясь от диалектики общего и особого, от столкновения противоречий, Шеллинг стремится примирить эти противоречия, для чего он вынужден прибегнуть к стоящему над ними и дающему им разрешение фактору — Богу.

Символ бога у Шеллинга очень широк, и конечно, отнюдь не сводим к традиционному библейскому божеству. В определенный момент он символизирует и высший нравственный критерий, в свете которого критика богоборчества выступает у немецкого философа как своего рода разоблачение индивидуализма, замыкающего человека в рамки своего узко-эгоистического мирка. Но вместе с тем провозглашение бога высшим критерием, недостижимым для человека, поневоле принижает человеческую личность, растворяет индивидуальное начало во всеобщей абстрактной «любви». Попытка преодолеть это противоречие заставляет Шеллинга ввести идею добра как «божественного единения начал» в самом человеке. Но это «истинное добро может

¹ Идеи Гегеля также привлекаются нами для простого сопоставления, без попытки установления каких-либо «источников» или «влияний». Известный факт широкого распространения «гегельянства» в России 30—40-х гг. XIX века, думается, подтверждает закономерность такого сопоставления. Для подкрепления этого факта сошлемся здесь лишь на статью Белинского о *Герое нашего времени*, анализирующую роман Лермонтова в духе гегельянской концепции личности (см. В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, т. IV, стр. 243, 253—254 и др.).

² Гегель, *Сочинения*, т. XIV, стр. 33.

быть рождено, — по Шеллингу, — лишь некоторою божественною магией»¹. Так для преодоления противоречий своей абстрактной философской системы Шеллинг вынужден прибегнуть к мистике, а это приводит к тому, что его «бог» смыкается с библейским божеством (как уже не идеал, а фантастическое всесильное существо), а абстрактная идея «божественной любви», естественно, — с христианской любовью как чем-то противоположным борьбе и отрицающим ее в конечном счете (концепция, к которой и придет позднее Шеллинг).

Лермонтов отличается от немецких философов тем, что в его творчестве мы не найдем ни снятия, ни примирения, ни разрешения противоречий².

Показывая крах Демона, Лермонтов не раскрывает его как примирение с миром, и трагизм героя, как это и естественно, не снимает с него ореола красоты и величия. Переделывая в последний раз поэму, он не сглаживает, а подчеркивает противоречивость натуры Демона. Его герой, несмотря на все его декларации в этом духе, нигде не отказывается от собственного «я», не пытается вымолить или добиться прощения. Он делает свободный выбор, «гордо» снимая со своей «победной» головы «венец лавровый» и гордо оставляя мир «доцветать» без него — и в финале поэмы перед нами побежденный, но отнюдь не поверженный, а тот же «надменный», сильный и прекрасный этой своей «надменностью» — решимостью и способностью не изменять себе — герой. Нота авторского сочувствия («один, как прежде...») звучит здесь не менее сильно, чем в других строках поэмы, подчеркивая близость и симпатию автора к своему герою, не исчезающие, несмотря на элемент осуждения, явно звучащий в сцене гибели Тамары, в финале (в обрисовке портрета, пусть и увиденного глазами героини) и в ряде других сцен поэмы.

Финал поэмы подчеркивает и усиливает и другие противоречия, наметившиеся в основной части. Здесь обнаруживается «правда» Тамары, здесь в новой роли выступает ангел, здесь впервые со всей ясностью провозглашается идея справедливости бога.

Символика поэмы раздваивается; мало того, сами парные символы оказываются внутренне противоречивыми: ангел — равнодушный и холодный враг Демона и ангел — горячий защитник Тамары; бог, бесстрастно взирающий с небес на гибель героини — и творец, вершащий справедливый суд; небеса — обитель этого равнодушного бога и небеса — символ подлинного добра, красоты и благородства, символ идеала, о котором тщетно мечтал гордый Демон, но который открывается самоотверженно любящей Тамаре. Чем же объясняется эта «двойственность», эта противоречивость, граничащая с непоследовательностью? Истоки ее, думается, следует искать в философских и религиозных воззрениях Лермонтова.

В лермонтоведении уже отмечался тот факт, что русский поэт не обладал стройной, законченной системой философских воззрений. То же самое

¹ Шеллинг, *Философские исследования о сущности человеческой свободы*, стр. 53.

² Это различие, естественно, определяется структурой сравниваемых произведений — философских трактатов с одной и художественного произведения с другой стороны. Вместе с тем оно говорит о том, что русский поэт не находится под влиянием каких-либо концепций и тем более схем и свободен в своем отражении и воспроизведении действительности и порожденного ею идеала.

можно сказать и о его религиозных взглядах. При этом, если философские воззрения Лермонтова нашли себе — хотя бы частично — освещение в работах по специальности, об отношении Лермонтова к религии известные нам работы не дают достаточного представления¹.

Известно, что религиозная символика богато насыщает все творчество русского поэта. С первых до последних шагов в его поэзии неизменно присутствуют не только небеса, божество, ад и рай, но и молитва, крест, лампада, символ святой и т. д. При этом тщетной оказывается попытка проследить в этом отношении какую-либо эволюцию: с отдельными спадами (в 1830, в 1832, в 1836 гг.) эта линия проходит вплоть до самых последних стихотворений Лермонтова. Тот факт, что в ряде крупнейших шедевров «зрелой» лирики Лермонтов не прибегает к этим символам (*Дума, И скучно, и грустно*) уравнивается их использованием в других, не менее важных произведениях этого периода (*Смерть поэта, Выхожу один я на дорогу*). Божество, творец, создатель, всесильный, всемогущий, как основной символ, повторяется, постоянно варьируясь, во множестве различных значений: божественная красота возлюбленной (*Очи NN, К деве небесной*), божественны вдохновенный стих и вдохновенная проповедь поэта (*Поэт, Пророк*), божественны «чувство правды в сердце человека» (*Есть чувство правды в седце человека*) и правда последнего суда (например, в стихотворении *Я не хочу, чтоб свет узнал*: «Как я любил за что страдал / Тому судья лишь бог да совесть... И пусть меня накажет тот, / Кто изобрел мои мученья», в стихотворении *Оправдание*: «Скажи, что судит нас иной...» или — в другом плане — в стихотворениях *30 июля 1830 года* и позднее *Смерть поэта* со знаменитыми строками: «Но есть, есть божий суд, наперсники разврата, / Есть грозный суд...», нередко подвергавшимся столь вульгарному толкованию). Это постоянство поэта определяется прежде всего тем, что религиозная лексика и образность используются им не столько в своем прямом смысле, сколько в качестве символов, наполняющихся в различных случаях более или менее постоянными значениями.

Последнее обстоятельство красноречиво иллюстрирует *Сашка* — как произведение переходного периода и как поэма, в которой наиболее ярко звучит лирический голос самого поэта, высказывающегося по интересующим нас вопросам.

¹ Очень модная в конце XIX—начале XX вв. идея о религиозности Лермонтова развивается в работах критиков, в статьях писателей и ученых. См. В. О. Ключевский, *Грусть*, «Русская мысль», 1891, № 7; Д. С. Мережковский, *М. Ю. Лермонтов, поэт сверхчеловечества. Полное собрание сочинений Дм. Серг. Мережковского*, т. XVI, Москва, 1914. См. также И. Л. Недригайлов, *Лермонтов и христианское подвижничество*, Харьков, 1914; А. Победоносцев, *М. Ю. Лермонтов, Общий характер и религиозные мотивы его лирики*, Владимир, 1915; Мих. Никитин, *Идеи о боге и о судьбе в поэзии Лермонтова*, Новгород, 1915 и др. Однако их выводы, несущие печать религиозных и мистических взглядов исследователей и потому недостаточно объективные, так же неприемлемы для нас сегодня, как и категоричные утверждения об атеизме Лермонтова, встречающиеся иногда в современных исследованиях. См. Вл. Архипов, *М. Ю. Лермонтов*, Москва, 1965, стр. 84—92. Более гибкий и диалектический подход к вопросу находим в ряде новейших работ. См., например, Н. Любович, «*Миры*» в идейной борьбе 30—40-х годов и А. Гуревич, *Проблема нравственного идеала в лирике Лермонтова* в кн.: *Творчество М. Ю. Лермонтова*, Москва, 1964.

Выразительные космогонические описания *Саши* показывают, насколько поэт далек от ортодоксально-христианских воззрений. Многозначителен и тон этих описаний, резко отличающийся как, скажем, от патетического или лирического тона Ламартина и Виньи, так и от сатирического тона, используемого при соответствующих описаниях Байроном (например, *Видение суда*). Картины мира и космоса рисуются у Лермонтова двумя основными красками, не исключаящими, конечно, богатства оттенков и полутонов. Это лиризм и ирония, сочетание которых является и основной чертой стиля Лермонтова, особенно в последние годы его творчества:

... Верить я готов,
Что наш безлучный мир — лишь прах могильный
Другого, — горсть земли, в борьбе веков
Случайно уцелевшая, рукою сильной
Заброшенная в вечный круг миров.
Светилы ей двоюродные братья.

.....
А дай сойтись, так заварится каша
В кулачки, и... прощай, планета наша

Поэт и здесь не отказывается от использования традиционных романтических образов:

И пусть они блещут до той поры,
Как ангелов вечерние лампы
Придет конец воздушной их игры,
Печальная разгадка сей шарady...

Лиризм и ирония подчеркивают художественную природу этих образов, явно приобретающих характер символов, наполняющихся тем или иным значением в зависимости от настроения и душевного состояния поэта. Не случайно в другом месте Лермонтов прямо указывает на это, описывая одинокий крест, «любви символ ненарушимый», и сменяя его лирическое утверждение неожиданным отрицанием:

Но нет, к чему мне слушать плач людской?
На что мне черный крест, курган, гробница? ...

И, в своем отказе от ортодоксального христианского наполнения этих символов доходя до отрицания их самих, рисует далее картину, раскрывающую скорее пантеистическое мирозерцание:

Пусть отдадут меня стихиям! Птица,
И зверь, огонь, и ветер, и земля
Разделят прах мой, и душа моя
С душой вселенной, как эфир с эфиром,
Сольется и развеется над миром!

Но ни деизм, ни пантеизм не последовательны у Лермонтова, и его скептические рассуждения о загробной жизни и человеке сопровождаются новым сомнением — на этот раз в состоятельности самого скептицизма:

Но полно! Злобный бес меня завлек
В такие толки. Век наш — век безбожный;
Пожалуй, кто-нибудь, шпион ничтожный,
Мои слова прославит, и тогда
Нельзя креститься будет без стыда;
И поневоле станешь лицемерить,
Смеясь над тем, чему желал бы верить.

Явный отход от ортодоксально-христианских воззрений не связывается у Лермонтова с усвоением какой-либо единой религиозной или философской концепции, но и не приводит к полному отказу от «привычных верований». Христианская религия дает ему не только арсенал символов. Самое их использование становится возможным потому, что с ними для поэта еще по-прежнему связываются основные жизненные категории: добро и зло, любовь и ненависть, вера в жизнь и человека — и полное безверие («Ты говоришь: есть жизнь другая, / И смело веришь ей . . . но я . . .»). Отсюда та «жажда веры», которая звучит у Лермонтова с первых до последних стихов — то как тоска о ее недоступности (*Не обвиняй меня, всесильный*), то как убежденность в ее невозможности (*Я верю, обещаю верить, хоть сам того не испытал . . .*), то как молитва, пусть и утерявшая свою непосредственность и ортодоксальную слепоту (*Крест на скале, Когда б в покорности незнания, Когда, надежде недоступный, Молитва* и др.). Эта жажда веры вместе с традиционным для романтизма обращением к религиозной образности обуславливает и символику Демона. Появление в финале поэмы творца, воздающего должное жертве Тамары, отнюдь не оказывается неожиданным, как это уверяют некоторые критики¹. Внимательному читателю Лермонтова это кажется скорее закономерным, перекликаясь не только с его драматургией, лирикой и ранними поэмами, но и с началом самого Демона, где, наряду с равнодушным («он занят небом, не землей») и неумолимым, карающим богом («На беззаботную семью, как гром, слетела божья кара . . .») и небесами, как обителью этого сурового бога, появляются беглые упоминания об ином боге и иных небесах — «жилище света», где обитают чистые херувимы и где некогда был так счастлив сам Демон. Этот бог и эти небеса выступают символом идеала в смысле всеобщей гармонии, абстрактно противопоставляемой уделу смирения. Наполняясь этическим значением, тот же символ воплощает в себе «любовь, добро и красоту» как концентрированное выражение общечеловеческого, мы сказали бы, подлинно человеческого идеала. Вера в этого бога давала некогда счастье герою Лермонтова, питая первоначальную гармонию его души. Отпадение от него придает Демону величие, но и обрекает его на мучения, ибо, наполняясь борьбой, его жизнь лишается утверждения, положительного содержания, ибо нарушается гармония внутреннего мира героя, разрывается

¹ См., например, Т. Иванова, *Юность Лермонтова*, Москва, 1957, стр. 314.

его связь с мировой гармонией. Попытка же вернуться к этому богу, вновь познав «любовь, добро и красоту», терпит крах потому, что Демон, как единица, отпал от целого, и его связь с ним не восстановима, но также и потому, что правда бога — это не правда Демона, «неизменного» как в злобе, так и в любви.

Невозможность для Демона вновь обрести первоначальную гармонию объясняется, таким образом, как его отверженностью (тем, что его не принимает бог — мир), так и пройденным им путем познания (тем, что он не принимает мира — бога), не позволяющим герою удовлетвориться «неполным блаженством»¹.

Идея трагедии познания восходит к христианской религии и идеалистической философии, отражая кроющееся в них рациональное зерно: трагизм *неполного* познания, ограниченного рамками эпохи или человеческого естества.

К христианской религии и — еще точнее — идеалистической философии (ср. бога Платона, означającego Добро, или бога Шеллинга, символизирующего Любовь как нечто, связующее людей, как общее, отрицающее «себя-любие и эгоизм») восходит и образ Бога в финале поэмы: не случайно наивная, цельная вера является для Лермонтова символом чистоты, доступной лишь ребенку, женщине или народу (ср. *Казачью колыбельную песню*, *Бородино*, *Завещание* или стихотворение М. А. Щербатовой с характерными строками: «И следуя строго / Печальной отчизны примеру, / В надежду на Бога / Хранит она детскую веру»).

В свете такого наполнения этого символа можно не только понять значение финала и вознесения Тамары, но и полнее осмыслить сам образ Демона в двух из трех его основных ипостасей: в стремлении к любви — идеалу и в «злой» стороне его натуры, препятствующей достижению этого идеала. В то же время этот символ противоречит еще одной, важнейшей ипостаси характера героя — его «высокому злу», богоборчеству, уже не только не вырастающему из традиционных религиозных или философских представлений, но и прямо идущему в разрез с ними. Заимствуя из христианства и идеалистической философии идею божественной любви как общего начала, связывающего между собой людей, Лермонтов не принимает ее как «бесстрастную божественную любовь», ведущую человека к отказу от своей индивидуальности, как покорность и смирение. Поэтому Демон и Тамара выступают у него как равновеликие силы, из которых каждая утверждает одну из сторон романтического идеала: Тамара — красоту самоотверженного чувства, Демон — силу яркой, самобытной индивидуальности, восстающей против всего, что сковывает ее свободное проявление. Поднимая своего героя на вершины «высокого зла», *богоборчества*, Лермонтов выдвигает на первый план и проблему *любви* как идеала, не только воплащая его в символических образах бога и небес, но и вкладывая страстную жажду этого идеала в душу самого

¹ В этом смысле нам кажется убедительной трактовка Е. Пульхритудовой трагедии Демона как «трагедии познания». Однако трудно согласиться с концепцией автора, по которой Демон оказывается носителем отвлеченной, холодной мысли: героя Лермонтова характеризует и колоссальная, «нездешняя страсть» (ср. также конец Тамары «в пылу страстей и упоенья»), убийственная именно своей силой и безбрежностью.

героя. Стремясь к этому идеалу, как к любви и гармонии, как к отрицанию ограниченности индивидуализма, как к *общему*. Демон в то же время и противостоит ему как яркая и самобытная *личность*.

Это последнее — также одна из постоянных линий творчества поэта. От первых стихотворений поэта она идет к его поздней лирике, где с той же силой звучит демоническое сомнение (*И скучно, и грустно, Не верь себе ...*), демоническое отрицание (*Прощай, немая Россия, Как часто, пестрою толпою окружен* и др.), где яркий и сильный «демонический» характер раскрывается в стихотворениях демонической темы (*Не смейся над моей пророческой тоскою, Гляжу на будущность с боязнью, Над бездной адскою блуждая* и др.), где в безысходном, трагическом стихотворении *Благодарность* происходит новая, не менее бурная, не менее роковая сшибка лирического героя с творцом.

Построенное на парадоксе («Благодарю ... за все, чем я обманут в жизни был»; «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Еще недолго я благодарил»), выдержанное целиком на сближении контрастных понятий («отрава поцелуя», «лесть врагов», «клевета друзей»), это стихотворение, написанное в 1840 году, свидетельствует о постоянстве демонической линии в творчестве поэта и, в сопоставлении с близкими к нему по времени создания стихотворениями типа *Молитва* («Есть сила благодатная в созвучии слов живых / И дышит непонятная, святая прелесть в них ... И верится, и плачется, и так легко, легко ...») демонстрирует закономерность сочетания и в его шедевре этих двух, казалось бы, столь противоположных, но столь характерных для романтического мирозерцания тенденций — тяги к идеалу, как к *общему*, и утверждение *индивидуальности*, трагически противостоящей этому общему; стремления к любви и утверждению — и противопоставления ему зла отрицания и богоборчества, мечты о счастье и гармонии — и вечной трагедии одиночества и душевного разлада.

STRUCTURA ARTISTICĂ A POEMULUI «DEMONUL» DE M. I. LERMONTOV (I.)

(Rezumat)

În introducere, autoarea propune o definiție proprie a speciei literare în care, după părerea sa, ar putea fi încadrat poemul *Demonul* și prezintă unele elemente structurale ale acestuia. Definind opera poetului clasic rus ca pe un *poem* — *misteriu filozofico-psihologic*, autoarea distinge în structura sa trei planuri principale: *mitologic* (determinându-i compoziția), *psihologic* (situat la baza subiectului) și *filozofic* (generând respectivul sistem de simboluri). De asemenea, autoarea consideră că un subtext cu rezonanțe de ordin social impregnează toate elementele structurale ale poemului.

După părerea autoarei, interpretarea corectă a conținutului ideatic-emoțional al poemului nu este posibilă fără a se lua în considerație, în mod integral, cele trei elemente structurale ale acestuia, precum și gama corelațiilor existente între ele. Autoarea consideră că ignorarea acestor elemente și exagerarea rolului pe care îl joacă subtextul determină uneori o interpretare unilaterală a acestui poem.

În studiu, cele trei planuri sînt privite ca fiind părți componente ale unei opere artistice unitare, autoarea tratîndu-le separat doar din necesități metodologice.

Studiînd poemul în lumina gîndirii filozofice europene contemporane (Bielinski și Herzen, Schelling și Hegel) autoarea încearcă să descifreze din acest punct de vedere sistemul său de simboluri (cer și pămînt, Dumnezeu și Demon etc.) și să releve în consecință originalitatea tra-

tării de către Lermontov a problemelor etice și filozofice (bine și rău, afirmație și negație, armonie și discordie).

Totodată, autoarea analizează structura artistică a figurii Demonului și definește specificitatea „demonului” lermontovian în contextul literaturii artistice europene.

LA STRUCTURE ARTISTIQUE DU POÈME «LE DÉMON» DE M. I. LERMONTOV (I.)

(Résumé)

Dans l'Introduction, l'auteur propose une définition personnelle du genre littéraire dans lequel, à son avis, le poème *LE DÉMON* pourrait être englobé. Elle en présente certains éléments structureaux.

En définissant l'oeuvre du poète classique russe comme un *poème-mystère philosophico-psychologique*, l'auteur distingue trois principaux plans dans sa structure: *mythologique* (qui détermine sa composition), *psychologique* (situé à la base du sujet) et *philosophique* (qui engendre le système respectif de symboles). L'auteur estime, en plus, qu'un sous-texte de résonance sociale imprègne tous les éléments structureaux du poème.

Selon l'auteur, l'interprétation correcte du contenu d'idées et d'émotion du poème ne saurait être possible sans envisager, intégralement, ses trois éléments structureaux, en même temps que la gamme des corrélations qui s'établissent entre eux. L'auteur est d'avis que l'ignorance de ces éléments et, par contre, l'exagération du rôle joué par le sous-texte, détermine parfois une interprétation unilatérale du poème.

Dans l'étude ci-contre, les trois plans sont considérés comme des parties composantes d'une seule oeuvre artistique unitaire, l'auteur ne les traitant séparément que par nécessité de méthode.

En étudiant le poème à la lumière de la pensée philosophique européenne contemporaine (Bielinski et Herzen, Schelling et Hegel), on essaie de déchiffrer, de ce point de vue, son système de symboles (ciel et terre, Dieu et Démon, etc.) et d'en relever en conséquence l'originalité du traitement de Lermontov des problèmes étiques et philosophiques (bien et mal, affirmation et négation, harmonie et discorde, etc.).

L'auteur analyse en même temps la structure artistique de la figure du Démon et définit la spécificité du „démonisme” de Lermontov dans le cadre de la littérature artistique européenne.