

Предисловие

Борис Орехов

В борьбе с затертостью

Самое печальное, что может произойти с признанным художественным произведением, — его накрывает «затертость». То, что мы читаем в школе, расставляется в пространстве нашего эстетического опыта мебелью, вызывает привычку повседневного, лишается свежести.

Лермонтову в этом смысле не везет так же, как и другим классикам, — его талант попадает в золотую клетку обязательности, и редкий выпускник средней школы может, открыв книгу, почувствовать от этого что-то кроме утомления.

Хуже всего перспективы у «Героя нашего времени»: настолько сильно роман укоренен в школьной программе с ее сочинениями и ответами у доски.

Несколько оптимистичнее я смотрю на «Демона». Его «проходят» раньше, читают не так яростно и успевают забыть

к тому моменту, когда начинается особенно травматичная полоса выпускных экзаменов.

Хорошо, что «Демона» забывают, этим текстом почти не мучают школьников.

Плохо, что «Демона» забывают, ведь это очень здорово написанная поэма.

Бывают люди, знаменитые только тем, что они знамениты. А «Демон» известен потому, что его написал Лермонтов? Или Лермонтов потому для нас Лермонтов, что он написал «Демона»?

Можно попробовать разобраться честно и всерьез, не отсылая к дутым авторитетам и избегая полунамеков и ускользающих формулировок. Последние сто лет то, что мы сейчас сделаем с поэмой Лермонтова, принято называть острашением. Это когда смотрят на привычное как на незнакомое, освежая восприятие.

Вглубь текста

Что нужно знать, отправляясь в путешествие вглубь текста?

Во-первых, то, что «Демон» — это поэма. Поэма отличается от стихотворения тем, что в ней мы видим рассказанную историю. Ее можно пересказать своими словами. Со стихотворением так не выйдет. Как пересказать «Тучи» («Тучки небесные, вечные странники!») того же Лермонтова или «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» Пушкина? Не полу-

чится. Просто будет непонятно, что там происходит. Или придется не пересказывать их, а повторять слово в слово.

Для нас привычно, что истории рассказываются прозой — в повестях и романах. А зачем рассказывать историю в стихах? Стихотворная форма состоит из неестественных условностей: слова нужно ставить в странном порядке, связывать их созвучиями, то есть говорить не как в жизни. Следовать этим условностям — это сложный навык, умение, доступное не всем, как художнику необходимо владение академическим рисунком. Такая форма обеспечивает сопротивление материала. А тому, что сделано с трудом, мы всегда и почти бессознательно придаем большую, чем обычно, ценность. Статус рассказа в стихах выше, чем у рассказа в прозе: прозой любой сможет.

Пушкин в «Онегине» еще сверх того усложнил себе задачу: обязался следовать необходимости воспроизводить особый порядок рифмовки — онегинскую строфу. В «Демоне» Лермонтов обошелся без таких дополнительных усложнений, но подчеркнул в подзаголовке, что именно рассказывает историю, а не делится впечатлениями и чувствами, как бывает в стихах.

Лермонтов сомневался. В черновиках «Демона» даже есть авторская помета: «Я хотел писать эту поэму в стихах: но нет. — В прозе лучше». Но все же автор остановился на стихотворной форме.

Подзаголовок звучит как «Восточная повесть». «Повесть» — как раз потому, что история. «Восточная» — потому, что во времена Лермонтова у историй ценились экзотиче-

ские декорации, заимствованные из далеких стран. Здесь перед нами разворачивается не какой-то условный Восток, а именно Кавказ, предмет пристального внимания русских писателей: «Аммалат-бек» Бестужева-Марлинского, «Хаджи-Мурат» Толстого. Если бы Лермонтов был французским или английским поэтом, его повесть разыгрывалась бы в пейзажах Персии или Египта.

Причем начинается рассказ в условном надмирном пространстве, откуда, скорее всего, видна вся земля, а Демону доступна любая точка в подлунном мире, ведь он вершит свои злые дела в любом месте, не считаясь ни с естественными, ни с административными границами. Но дальше фокус сужается и рассказчик концентрируется на Кавказе. Зачем? Затем, чтобы было интереснее, чтобы было больше точечных деталей, без них повествование довольно быстро стало бы бестелесным и расплывающимся. Конкретика всегда придает интереса тексту. Известно, что у Фета не бывает деревьев или птиц вообще, это всегда конкретные виды:

Ласточки пропали,
А вчера зарей
Всё грачи летали
Да как сеть мелькали
Вон над той горой.

Это не просто так. Фет знает поэтический секрет.

Во-вторых, нужно знать, что тексты никогда не существуют в вакууме. Они «разговаривают» друг с другом, всегда отзываются на что-то, что было высказано раньше, передают эстафету в будущее, спорят с предшественниками или продолжают их традицию, закладывают основу для дальнейшего разговора. За Лермонтовым, например, последует Маяковский, который через сто лет после автора «Демона» напишет стихотворение «Тамара и Демон»:

Чего кипятитесь,
как паровоз?
Мы
общей лирики лента.
Я знаю давно вас,
мне
много про вас
говаривал
некий Лермонтов.

Здесь Маяковский обращается к воображаемой княжне Тамаре, рассчитывая, что его читатель уже знаком с «Демоном». В этом он отзывается на стихи предшественника. Но отзывается полемически, потому что сравнивает прекрасный женский образ с паровозом. Для любителя технологий Маяковского это сравнение не обидное, но все же для поэтической традиции странное.

В год смерти Лермонтова друг Пушкина Пётр Андреевич Вяземский писал:

Двух паровозов, двух вулканов на лету
Я видел спибку: лоб со лбом они столкнулись,
И страшно крякнули, и страшно пошатнулись —
И смертоносен был напор сил двух громад*.

Вот более привычный образ паровоза — огнедышащая громадина, вулкан, совсем не хрупкая девушка. С таким и любит спорить Маяковский.

Подобно Маяковскому, Лермонтов тоже рассчитывает на то, что читатель узнает некоторые тексты-предшественники и посмотрит на его повесть на этом фоне. Прежде всего в читательском багаже нужен «Фауст» Гёте, история про то, как к образцовому человеку по имени Фауст приходит демон, чтобы испытать его.

Из «Фауста» в «Демона» переходят элементы пьесы, когда в тексте вдруг появляются обозначения говорящего, как будто это текст, написанный для постановки в театре:

Тамара

О! кто ты? речь твоя опасна!
Тебя послал мне ад иль рай?
Чего ты хочешь?..

Демон

Ты прекрасна!

Тамара

Но молви, кто ты? отвечай. . .

У Гёте так же:

Мефистофель

Нет, что ни говори, а плох наш белый свет!
Бедняга человек! Он жалок так в страданье,
Что мучить бедняка и я не в состоянье.

Господь

Ты знаешь Фауста?

Мефистофель

Он доктор?

Господь

Он мой раб*.

Но это просто сигнал литературного родства. Главное в другом: в том, что и Демон существует не сам по себе, а на фоне Мефистофеля (и тем самым обретает в сознании

читателя дополнительный объем), и Тамара — на фоне Фауста, и весь сюжет Лермонтова диалогизирует с сюжетом Гёте. В конце главного произведения главного немецкого поэта Фауст делает то, чего от него хочет Мефистофель; тот собирается забрать душу человека, — но являются ангелы и отбивают у него заглавного героя. Финалы «Фауста» и «Демона» рифмуются, но то, что предшествует финалу, выглядит у русского поэта совсем иначе. Мефистофель и Фауст изображены как близкие приятели, весело проводящие время вместе. А Демон для Тамары — хищный соблазнитель.

В-третьих, нужно знать, что текст «Демона» гораздо больше, чем то, что мы обычно читаем в книге (даже в этой самой книге). Мы привыкли воспринимать классический текст как застывший материал, воспроизводимый из издания в издание в неизменном виде. На деле же все тексты рождаются и растут, претерпевают по мере роста множественные изменения, трансформируются и живут. У нас не всегда есть возможность проследить, как проходит этот рост, для этого автор должен сохранить для нас свои черновики. Чаше они теряются. Но от «Демона» такие предварительные материалы остались. Лермонтов думал над поэмой долго и несколько раз предпринимал попытки свои размышления записать. Каждая такая попытка называется редакцией, то есть самостоятельной версией поэмы, и обычно мы читаем только последнюю.

Два сюжета

Итак, «Демон» — это поэма. Поэма — это история. В историях всегда бывает сюжет.

У «Демона» сюжетов два — один «горизонтальный», привычный со школы и прочитываемый каждым, кто берет в руки книгу, протянутый от начала к концу текста. Другой — «вертикальный», от одной редакции к другой. Вертикальный сюжет развивается на наших глазах, на видео этот эффект называют time-lapse. Одни элементы истории появляются, другие исчезают, какие-то присутствуют в ней всегда, то есть остаются самыми сильными, устойчивыми, самыми важными.

Так, первоначально Демон (этот образ — константа повествования) соблазняет не восточную княжну, а монахиню. Соблазнение бесом обитателя монастыря — традиционный сюжет, хорошо знакомый читателю средневековой литературы сюжет. В древнерусской книжности такого много, например, в «Киево-Печерском патерике».

В ходе дальнейшей эволюции поэмы девушка остается монахиней (сила литературной традиции!), но получает углубленную историю, превратившись в монастырскую жительницу после потери возлюбленного по вине Демона. То есть «монахиня» перестало быть для нее единственным определением, а на первый план выдвинулось другое — княжна. Мотив тоже узнаваемый, в «Повести о Петре и Февронии Муромских» жена князя Павла страдает

от внимания змея (одно из демонических воплощений в литературе).

Вот привычная нам картинка знакомства с главным героем:

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землёй,
И лучших дней воспоминанья
Пред ним теснились толпой;

А вот как Лермонтов знакомит нас с Демоном за 10 лет до этого в 4-й редакции:

По голубому небу пролетал
Однажды Демон. С злобою немой
Он в беспредельность грустный взор кидал,
И воспоминанья перед ним толпой
Теснились.

Почти то же самое, но не совсем. Поздний Демон — уставший от всего пенсионер («и зло наскучило ему»), а ранний еще дышит злобой и далек от выгорания в совершении своих демонических дел. Но с этим Демоном в ранней редакции соседствует голубое небо. Это странно. Во-первых, определение банальное. Оно еще в фольклорных песнях такое. Во-вторых, небо — естественная среда обитания не демонов,

а ангелов. Поэтому, совершенствуя текст, Лермонтов показывает нам Демона на фоне земли, на которой тот и резвится. А вот образ воспоминаний как толпы Лермонтову представляется уместным, он сохраняется до самого финального варианта. Это что-то вроде толпы докучливых людей-просителей, собравшихся вместе в тесной приемной у высокого чиновника или богатого человека.

Что еще потерялось по ходу развития вертикального сюжета? Вплоть до третьей редакции Лермонтов повторяет определение Демона, которое звучит как «беглец Эдема», но затем от него отказывается:

В полночь, между высоких скал,
Однажды над волнами моря
Один, без радости, без горя,
Беглец Эдема пролетал.

(Первая редакция)

В полночь, между холодных скал,
Однажды над волнами моря
Один, без радости, без горя,
Беглец Эдема пролетал.

(Вторая редакция)

Тут только скалы из высоких стали холодными. Так мир, в котором перемещается Демон, становится менее уютным.

А в третьей редакции изменения заметнее:

Однажды, вечером, меж скал
И над седой равниной моря,
Без дум, без радости, без горя.
Беглец Эдема пролетал
И грешным взором созерцал
Земли пустынные равнины,
И зрит: белеет под горой
Стена обители святой
И башен странные вершины.

«Беглец Эдема» – сейчас так уже не говорят, потому что имеется в виду «беглец из Эдема», то есть из Рая. Но старое употребление глагола «бежать» и его производных допускало отсутствие предлога, как у Пушкина: «и тленья убежит». Отсюда же и прилагательное «центробежный», то есть «бегущий <от> центра» И еще одну деталь может заметить современный читатель в этом фрагменте из раннего варианта «Демона», строчку «над седой равниной моря», которая отзовется в «Песне о Буревестнике» Горького:

Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и
морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный.

Лермонтов понадобился Горькому, потому что у обоих речь идет о могучих бушующих силах, новый текст подкрепляется могучей традицией, опирается на нее. Но Горький берет не привычного «Демона», а раннюю редакцию, как раз чтобы избежать той самой затертости, с которой мы начали.

Как в «Слове о полку Игореве» есть выделяемое при чтении место, которое порой выносят в отдельное произведение, «плач Ярославны», так и в «Демоне» есть его клятва, чеканный стих которой производит особенное лирическое впечатление, затертость которому не грозит, несмотря на необходимость заучивать на уроках литературы:

Клянусь я первым днём творенья,
Клянусь его последним днём,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящую разлукой.
Клянуся сонмищем духов,
Судьбою братьий мне подвластных,
Мечами ангелов бесстрастных,
Моих недремлющих врагов;
Клянуся небом я и адом,
Земной святыней и тобой,

Клянусь твоим последним взглядом,
Твоею первую слезой. . .

Сходный по лирическому напряжению и перекликающийся с клятвой тематически текст — это надпись над воротами Ада из «Божественной комедии» Данте в переводе М. Лозинского («Ад», песнь третья):

Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям.

Был правдою мой зодчий вдохновлен:
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первую любовью сотворен.

Древней меня лишь вечные созданья,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие, оставьте упованья*.

Последняя строка широко известна в другом переводе: «Оставь надежду всяк сюда входящий».

Эти тексты перекликаются, так как в них обоих речь идет от первого лица, и лица адского — у Лермонтова говорит Демон, а у Данте вещает сам Ад. Но есть и пересече-

ния в деталях: «вечной правды торжеством» «Был правдою мой зодчий вдохновлен»; «ангелов бесстрастных» – «вечные создания»; «первою слезой» – «первою любовью». Наконец, Демон у Лермонтова клянется адом — тем самым, которому дано слово у Данте. А так как это стихи, важно, что и первые строки рифмуются между собой:

Клянусь я первым днём творенья...

Я увожу к отверженным селеньям...

Загадки поэмы

Иногда поэму Лермонтова называют загадочной. Почему? Что в «Демоне» непонятно?

Главная неясность (намеренная) в том, был ли у Демона злой умысел погубить Тамару. Обманывает ли герой, произнося свою клятву? Если да, то ангел в финале, предотвращает преступление против невинного создания. Но если нет, то получается, что намерения Демона были чисты, а ангел творит несправедливость.

Если следить за развитием замысла от редакции к редакции, то этот вопрос только усложняется. В ранних версиях автор исходит из логики противостояния ангела и Демона. Эта логика очень простая, прозрачная. Ее легко просчитать, предсказать. Ангел — добро, Демон — зло. И никаких клятв коварное зло не произносит.

Но затем происходит усложнение. Ангел из схемы выводится вовсе. Демон остается один на один со своей скукой и сражается с ней, то есть с собой. В финальном варианте хорошо читается, что Демон давно мёртв (про человека мы бы сказали «мёртв в душе», но есть ли у Демона душа, доподлинно неизвестно). Его существование блеклое и безрадостное. Он вспоминает про прошлое вместе с ангелами, может быть, не столько потому что тогда жил добром, сколько потому что ему были доступны эмоции:

Когда сквозь вечные туманы,
Познавья жадный, он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил. . .

Мифологические представления рисуют такими высушенными и лишенными настоящих ощущений жителей загробных миров. Чтобы снова ощутить жизнь, таким мертвецам нужно напиться теплой крови. В литературе этот мотив тоже есть. В «Острове пингвинов» Анатоля Франса пребывающий в загробном мире Вергилий говорит: «Я никогда особенно не верил тому, что сам рассказывал обо всем этом в “Энеиде”. Воспитанный философами и физиками, я предчувствовал, каково истинное положение дел. Жизнь в преисподней чрезвычайно ограничена; здесь не испытывают ни радости, ни страдания; существуют как бы не

существова. Мертвые обладают здесь только тем бытием, каким их наделяют живые. И все же я предпочел остаться здесь».

В книгах отечественного фантаста Сергея Лукьяненко о дозорах воплощена концепция реальности как системы слоев (они называются слоями Сумрака), по которым могут путешествовать сильные волшебники (Иные). На шестом слое находится загробный мир, который изображен схожим образом:

— Разве тебе не нравится рай, который ждет Иных после смерти?

Вместо ответа я нагнулся, сорвал травинку. Сунул ее в рот, прикусил. Травяной сок был горьким... вот только немножко недостаточно горьким. Я прищурился и посмотрел на солнце. Солнце сияло в небе, но его свет не ослеплял. Хлопнул в ладоши — звук был самую малость приглушен. Я вдохнул полной грудью — воздух был свеж... и все же в нем чего-то не хватало. Оставалась легкая затхлость, будто в покинутой квартире Саушкина...

— Здесь все чуть-чуть ненастоящее, — сказал я. — Не хватает жизни.

Эту приглушенную ненастоящность испытывает и Демон. Именно с ней он борется в поздних версиях поэмы, а не с враждебными ангелами.

Кому должен сочувствовать читатель, Тамаре или Демону? От этого зависит, счастливым мы считаем финал поэмы или печальным. С одной стороны, хочется, чтобы героиня осталась на стороне добра, с другой, судьба, которой ей обещал Демон, тоже по-своему привлекательна.

На этот вопрос у автора нет ответа. Само по себе балансирование, подобно канатоходцу, на тонкой опоре — это важный шаг в литературной эволюции, которая обогащает читательский опыт, двигаясь от черно-белых оценок к серой зоне неоднозначных выводов. Этот путь начат Мильтоном в его поэме «Потерянный рай», в которой тоже есть свой Демон — Сатана, который должен быть плохим, но только вот читатель почему-то смотрит на него с сочувствием.

Но даже если читатель примет трактовку, что Демон повинен в преступлении, то пусть помнит, что в литературе описаны не реальные поступки, а некоторая «картинка», суммирующая предшествующие литературные традиции и полемику с ними. Демон — не преступник, погубивший живых людей, а поэтический образ, нарисованный таким под давлением традиции.

Борис Орехов