



М.Ю.Л.

М. Ю. Лермонтов
Личность
и идейно-художественное
наследие в оценках
отечественных и зарубежных
исследователей и мыслителей

СЕВЕРО-ЗАПАДНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ
РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ



Серия «Русский Путь: pro et contra»
основана в 1993 г.



М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: PRO ET CONTRA

*Личность и идейно-художественное
наследие М. Ю. Лермонтова
в оценках отечественных и зарубежных
исследователей и мыслителей*

Антология

Том 2

Издательство
Русской христианской гуманитарной академии
Санкт-Петербург
2014

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

Д.К. Богатырев (председатель), *В.Е. Багно*, *С.А. Гончаров*,
А.А. Ермичев, митрополит *Иларион (Алфеев)*,
К.Г. Исупов (ученый секретарь), *А.А. Корольков*,
Р.В. Светлов, *В.Ф. Федоров*, *С.С. Хоружий*

Ответственный редактор тома
Д.К. Богатырев

Составители:
С.В. Савинков, *К.Г. Исупов*

*Исследование осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект 12-34-10210а(ц) «Личность и идейно-художественное
наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных
и зарубежных исследователей и мыслителей»*

М. Ю. Лермонтов: pro et contra, антология. Т. 2 / Сост., коммент. С. В. Савинкова, К. Г. Исупова; вступ. статья С. В. Савинкова. — СПб.: РХГА, 2014. — 998 с. — (Русский Путь).

ISBN 978-5-88812-562-5

Второй юбилейный том антологии «М. Ю. Лермонтов: pro et contra» представляет панораму современного лермонтоведения и содержит ряд ключевых статей отечественных и зарубежных исследователей. Часть статей публикуется на русском языке впервые. Разделы антологии отражают основные предметные области изучения лермонтовского творчества.

Книга будет интересна как специалистам, так и самому широкому кругу почитателей великого поэта.

На фронтисписе:

М. Ю. Лермонтов. Художник Д. В. Савинков

© С. В. Савинков, составление,
вступ. статья, комментарии, 2014

© К. Г. Исупов, составление,
комментарии, 2014

© Русская христианская
гуманитарная академия, 2014

© «Русский Путь», название серии, 1993

ISBN 978-5-88812-562-5



ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках второй том антологии «М. Ю. Лермонтов: pro et contra». Его особенностью является то, что в нем представлен современный взгляд на великого поэта.

Позволим себе напомнить читателю замысел и историю реализации серии «Русский Путь», более известного широкой публике по подзаголовку «pro et contra».

Современное российское научно-образовательное пространство сложно себе представить без антологий нашей серии, общее число которых перевалило за шестьдесят. В научно-педагогическом аспекте серия представляет собой востребованный академическим сообществом метод систематизации и распространения гуманитарного знания. Однако «Русский Путь» нельзя оценить как сугубо научный или учебный проект. В духовном смысле серия являет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым российская культура пытается осмыслить свою судьбу.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить отечественную культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. «Русский Путь» открылся антологией «Николай Бердяев: pro et contra. Личность и творчество Н. А. Бердяева в оценке русских мыслителей и исследователей». Последующие книги были посвящены творчеству и судьбам видных деятелей отечественной истории и культуры. Состав каждой из них формировался как сборник исследований и воспоминаний, емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, П. Чаадаеве, Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине, М. Лермонтове, А. Чехове, Н. Гоголе, А. Ахматовой, А. Блоке, А. Твардовском, Н. Заболоцком и др.

РХГА удалось привлечь к сотрудничеству в «Русском Пути» замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. «Русский Путь» расширился структурно и содержательно. «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и — шире — о творцах отечественной культуры и истории. К настоящему времени увидели свет два новых слоя антологий: о творцах российской политической истории и государственности, в первую очередь — о российских императорах — Петре I, Екатерине II, Павле I, Александре I, Николае I, Александре II, Александре III, и об ученых — М. Ломоносове, В. Вернадском, И. Павлове.

Другой вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте, испытывая воздействие со стороны творцов иных культурных миров. Ветвь этой серии «Западные мыслители в русской культуре» была открыта антологиями «Ницше: pro et contra» и «Шеллинг: pro et contra», продолжена книгами о Платоне, бл. Августине, Н. Макиавелли, Ж.-Ж. Руссо, И. Канте, Б. Спинозе. Антологии о Сервантесе и Данте являются достойным продолжением этого ряда.

Новым этапом развития «Русского Пути» может стать переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы общественного сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». Опубликовано антология, посвященная российской рецепции православия, католичества, протестантизма.

Обозначенные направления могут быть дополнены созданием расширенных (электронных) версий антологий. Поэтапное структурирование этой базы данных может привести к формированию гипертекстовой мультимедийной системы «Энциклопедия самосознания русской культуры». Очерченная перспектива развития проекта является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГА приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.



С. В. Савинков
ПОЭТ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Второй юбилейный том «Лермонтов: pro et contra», в отличие от первого, представляет состояние современного лермонтоведения — так, как оно сложилось приблизительно со второй половины XX века до настоящего времени. Антология состоит из разделов, которые сформировались, можно сказать, естественным образом: каждый из них указывает на ту или иную область интереса к творчеству великого поэта: раздел I — «Назначение высокое»; раздел II — «Поэтическое “я”»: координаты существования»; раздел III — «Герменевтика “Героя нашего времени”»; раздел IV — «“Мцыри” между “Демоном” и “Маскарадом”». В статьях, включенных в эти разделы, демонстрируется не только разнообразие предметов исследования, но и спектр исследовательских методов и подходов к творчеству Лермонтова.

Автор вступительной статьи ставил перед собой две взаимодополняющие задачи. Первая из них — представить основные положения вошедших в антологию статей таким образом, чтобы читатель получил возможность уловить их идейные контуры. Вторая задача — показать, что этот сборник не является серией случайно собранных работ, а отражает перспективные тенденции изучения Лермонтова.

I

Первый раздел «Назначение высокое» составили как статьи предельно общего плана (их темы — «религия», «метафизика», «литература»), так и статьи, которые, несмотря на их внешне

более частный характер, также выходят на проблемы онтологического уровня.

Открывает раздел статья К. Г. Исупова, продолжающая философско-эстетическую традицию осмысления творчества Лермонтова с ее убеждением в том, что прикладная методология и методика неприменима к метафизическим «объектам»: «Понять личность поэта только из его текстов или мемуаров немногих о нем написавших почти невозможно: душа его столь глубоко упрятана то ли в нисходящей хтонике контекста (подтекста), то ли в восходящей метафизике сверттекста (метатекста), что даже самые пронизательные наши лермонтоведы решались порой лишь зафиксировать самый факт наличия этого не схватываемого такими дефинициями “остатка” без надежды на последний вывод»¹. Такое филологическое бессилие в достижении позитивного результата во многом обусловлено самой природой лермонтовского гения. У К. Г. Исупова Лермонтов предстает как «основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие)» [65].

Статья М. В. Михайловой «Бог и человек в лирике Лермонтова» также вписывается в традиционное поле классического религиозно-философского лермонтоведения. Еще В. С. Соловьев подметил, что Лермонтов относился к «...Высшей воле с какою-то личною обидою. Он как будто считает ее виноватою против него, глубоко его оскорбившею»². И в самом деле, «лермонтовский» человек относится к Богу в каком-то очень интимном регистре³, таком, который возможен только между «Я» и «Ты», между сыном и отцом. При этом, однако, сама возможность такой интимности для Лермонтова стала возможной прежде всего благодаря его лирике,

¹ См. с. 55 в наст. издания. В дальнейшем ссылки на статьи, представленные в данном издании, будут даваться в тексте с указанием страниц в квадратных скобках.

² Соловьев В. С. *Философия искусства и литературная критика*. М., 1991. С. 395.

³ Ср. суждение С. В. Шувалова: «Лермонтов, обращаясь к Высшей Воле с гордым вызовом или горькой иронией, несомненно, представляет эту волю лично: к безличной силе невозможно обращаться с упреками и насмешками, невозможно чувствовать себя обиженным и оскорбленным ею. Только признавая божество личностью, можно бороться с ним; иначе богоборчество потеряет всякий смысл» (см.: Шувалов С. В. *Религия Лермонтова* // Венков М. Ю. *Лермонтов*, М.; Пг., 1914. С. 149).

которая в статье М. В. Михайловой рассматривается в качестве особого языка — языка религиозного общения.

Статья С. Г. Бочарова переводит тему «назначения высокого» в плоскость «метафизики» литературы и дает развернутое обоснование выдвинутому в свое время Г. А. Гуковским тезису о том, что Лермонтов не только представляет верхний ряд классических русских поэтов, но и открывает верхний ряд классических русских прозаиков во многом благодаря тесному родству его прозы с лирической поэзией. Это родство, придающее прозе Лермонтова много раз описанную «благоуханность», является и тем условием, которое обеспечивает возможность «прямого перехода» той или иной ситуации прозаического повествования и его философской темы в «исход биографии его автора» [107].

Статья А. Либермана «Лермонтов и Тютчев» и статья К. Кроо «От равнодушия к равновесию — лермонтовское мироощущение в динамике русской культуры (“Дума” Лермонтова в романе Тургенева “Дворянское гнездо”）」 относятся ко второму типу статей данного раздела: за разговором о вещах частного характера в них так или иначе просвечивает онтологическое измерение творчества Лермонтова.

Это касается и такого своеобразного явления поэтики, как «формульность», — точки глубинного родства, как полагает А. Либерман, между Лермонтовым и Тютчевым: и тот, и другой строят свои стихи вокруг сравнительно небольшого количества тем, вокруг некоторой совокупности элементов, вокруг композиционного инварианта, способного наполняться новым содержанием в каждом новом контексте.

Говоря о лермонтовской «формульности», А. Либерман ссылается на работы Б. М. Эйхенбаума и П. М. Бицилли⁴, но еще ранее это явление комментировали и Д. И. Абрамович (редактор полного собрания сочинений поэта 1913 года), и вслед за ним А. Л. Бём, который среди всевозможных повторений у Лермонтова (на которых, собственно говоря, и зиждется мысль о формульности) выделяет как особую разновидность «самоподражания» — перенос из произведения в произведение не только отдельных словесных блоков, но и больших частей. Причину этого явления Бём усматривает «в самом свойстве художественного

⁴ Речь идет о работах: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924 и *Бицилли П.* Место Лермонтова в истории русской поэзии // Этюды о русской поэзии. Прага, 1926. С. 225–275.

таланта Лермонтова, в его творческой самобытности», а именно в «резкой субъективности»⁵ — черте, благодаря которой главным предметом внимания и изучения для Лермонтова стал его собственный внутренний мир.

Надо сказать, что как устроитель своего мира Лермонтов чем-то похож на своих же «странно устроенных» персонажей: так же, как и они, он как будто никогда и ничего не забывает. Возможно, такая властительная память и заставляет его постоянно возвращаться к одним и тем же словесным, мотивным, тематическим и сюжетным конфигурациям. На одну из них указывает А. Либерман: «Герой встречает женщину, которая, как ему кажется, готова ответить ему взаимностью. Любовь для него сливается с мечтой об успокоении после пережитых душевных бурь (в прошлом он заброшенный ребенок, узник или отверженный), но из всей науки любви он постиг только одну главу — убеждение красноречием... Он неотразим только пока говорит, его монологи действуют, как гипноз, но стоит ему отойти, гипноз рассеивается, и так как дальше пылких признаний дело не идет, ему оказывается предпочтен другой» [126].

Однако, добавим уже от себя, эту ситуацию зачастую перекрывает другая, имеющая у Лермонтова все признаки архетипической: герой не может сделать ни одного шага навстречу обольстительной деве из-за того, что путь к ней ему преграждают неодолимые препятствия: «бессмысленное желание», странная фигура в виде тени (или призрака) и незабвенный лик *чудной де-вы* (у которой, как правило, мертвые черты — *лицо бесцветное, ледяной взор, уста без слов, взор без огня*). Эту конфигурацию — и развернуто, и редуцированно — можно наблюдать в самых разных лермонтовских текстах. Следы ее присутствия хорошо заметны, к примеру, и в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...», и в поэме «Мцыри», где герой не сможет (проникнутый «бессмысленным» желанием и не смеющий забыть другие черты своей «потусторонней» родины) откликнуться на зов любви и сделать шаг навстречу живой, прекрасной и обольстительной де-ве — *грузинке молодой*. В «Штоссе» художник Лугин проникнется *бессмысленным желанием* воплощения своего воображаемого идеала и упустит из вида возможность обрести настоящие отношения с реальной женщиной. Как видно даже из этой выборки,

⁵ См.: Бём А.Л. «Самоповторения» в творчестве М. Ю. Лермонтова // Историко-литературный сборник. Л., 1924. С. 275.

во всех текстах по-разному варьируется одна и та же глубинная коллизия: *бессмысленное желание*, память и воображение блокируют возможность движения навстречу к прекрасной деве или к ее функциональным аналогам — родине, матери, идеалу, отцу, Богу. Так, Парус, обретаясь между *страной далекой* и *родным краем*, не может двинуться ни в ту, ни в другую сторону благодаря его «бессмысленному желанию» обрести то ли в буре *покоя*, то ли в покое *бурю*, то ли одновременно и *покоя*, и *бури*. Нечто подобное имеет место и в знаменитом «Выхожу один я на дорогу», где представляется такой «выход», который не предполагает никакого поступательного движения: оно блокируется странным желанием «забыться и заснуть».

Однако не только *бессмысленное желание* и памятная *чудная дева* препятствуют возможности движения (вхождения в жизнь, обретения счастья). Рядом с прельщающими красотой (или голосом) лермонтовскими красавицами нередко можно увидеть особых персонажей: рядом с царицей Тамарой обретается мрачный евнух; рядом с призраком прекрасной девы-ангела — Штосс; рядом с тамбовской казначейшей — старый казначей; рядом с Верой (и в «Двух братьях», и в «Герое нашего времени») — старый муж и т. д. Все они так или иначе наделены одной и той же функцией — чинить препоны тем из ценителей прекрасного, кто вознамерился приблизиться к предмету своего поклонения.

Пожалуй, присутствие у Лермонтова судьбы и ощущается прежде всего в тотальной невозможности достижения чего-либо (девы, родины, свободы, идеала, покоя и т. д.). А еще она дает о себе знать никогда не отменяемым правилом: если что-то в мире Лермонтова случается, то окончательно и бесповоротно. Оказавшийся вне родных гор Мцыри уже никогда не сможет к ним вернуться, точно так же, как не сможет вернуться к заоблачному раю и Демон. И тот, и другой «выпали» из своего пространства, стали *другими*, и потому Мцыри (сделавшийся послушником) не сможет возвратиться на свою родину, а Демон (переставший быть Ангелом) — на свою.

Впрочем, есть у Лермонтова (как полагает К. Кроо, автор завершающей первый раздел статьи) и идея, которая позволила поставить под сомнение его фатальную безысходность. Во всяком случае, в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева лермонтовское мироощущение (так, как оно воплотилось в стихотворении «Дума») дает о себе знать как «толкование жизненного и текстового путей, осмысляемых сдвигами от равнодушия к равновесию» [158].

II

О том, что загадочное, противоречивое и *странное* лермонтовское «я» по-прежнему находится в центре пристального внимания современного литературоведения, красноречиво свидетельствуют статьи второго раздела.

В отечественном литературоведении особое внимание к этому аспекту творчества Лермонтова возникает в 1950-е — 1970-е годы прошлого века в связи с развернувшейся в это время дискуссией о лирическом герое. И хотя дискуссия эта протекала пока еще по другую сторону европейской нарратологии, но по установке на дифференцированное рассмотрение и анализ образной структуры она так или иначе с ним корреспондировала. Поэзия Лермонтова отвечала этому научному интересу в полной мере: ее «поэтическая материя» была наделена такой экстраординарной неомогенностью и в то же время удивительной цельностью, что действительно требовала ответа на вопрос о том, что представляет собой организующее ее лирическое «я».

Как показывает Е. Г. Эткинд («Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике)»⁶), даже в одном отдельно взятом стихотворении лирическое «я» Лермонтова может представлять себя во множестве ипостасей — противоречащих друг другу жанрово-стилевых обличьях. Так, к примеру, в стихотворении «Смерть поэта» ученый насчитывает до десяти представителей поэтического «я»: сначала рассказчик, затем рассказчика сменяет обвинитель общества, вслед за ним возникает оратор классицистического стиля, оратор-классицист снова уступает место рассказчику... затем снова появляется оратор и в завершении «монолог оратора уступает место словам некоего апостола нового Христа» [173]. Однако наиболее репрезентативно многослойность поэтического «я» выражена у Лермонтова, по мнению Эткинда, в стихотворении «Не верь себе» (1839), в пяти строфах которого «звучат семь или даже восемь отдельных голосов, как бы принадлежащих совершенно разным субъектам, не имеющим между собой ничего общего» [179].

О стихотворении «Не верь себе» написано немало, и это не случайно: наблюдаемая в нем демонстративная несостыковка точек

⁶ Статья Е. Г. Эткинда печаталась в лермонтовском «pro et contra» 2002 года, однако ее присутствие в настоящей антологии кажется уместным и необходимым для полноты понимания поэтического «я» Лермонтова.

зрения и голосов по-прежнему требует объяснения. В свое время И. М. Тойбин⁷ связал такую рассогласованность с многозначностью образа автора: стихотворение становится полифоничным, в нем переплетаются разные точки зрения, звучат разные голоса, из которых ни один в отдельности не может считаться тождественным собственно точки зрения автора или как-то исчерпывать ее. В. Э. Вацуру, развивая эту логику, предлагает интерпретировать «Не верь себе» в рамках бахтинской категории «чужого я». При таком ракурсе данное стихотворение представляет собой внутренне диалогизированный монолог, в котором как бы чужая точка зрения задает альтернативную аксиологическую шкалу по отношению к байронической поэтической концепции.

Другой позиции придерживается М. Фрайзе. Он считает, что в «Не верь себе» нет разноречия (являющегося прерогативой прозы), а есть внутренняя противоречивость высказывания: стихотворение представляет образец ораторской эстетики, потому что коммуникативная функция не заглушает его эстетической функции, а подчиняется ей. Как полагает Фрайзе, в стихотворении представлена ситуация положения поэзии в условиях противопоставленного ей разноречия наступающей прозаической эпохи (образ картонного меча эмблематически выражает ее бессилие в борьбе за власть над словом). Испытывая разлагающее влияние разноречия, поэзия начинает сомневаться в собственной эстетической значимости и, как следствие, — начинает тематизировать свои сомнения и собственную невозможность. Поэтому в «Не верь себе», с точки зрения Фрайзе, слышится не ненависть к поэзии, не потребность в переходе к прозе или реализму, а «оттенок сомнения»: «Поэт ставит под сомнение аутентичность собственных переживаний, и это-то и называется романтической иронией» [233]. Ю. В. Манн также полагает, что логикой мены доводов и точек зрения в этом запутанном стихотворении руководит логика романтической иронии, которая «нейтрализуя определенность любой версии»⁸, возвышает художника над своим произведением.

Однако, по всей видимости, за этим просматривается и логика, которая имеет глубинные основания и предпосылки в самом лермонтовском творчестве.

⁷ См.: Тойбин И. М. Стихотворение Лермонтова «Не верь себе» // Филологические науки. 1964. № 3. С. 18–24.

⁸ См.: Манн Ю. В. Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Не верь себе» // Манн Ю. В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 372–383.

Черты шарады стихотворению придает то, что, при отсутствии в нем единого смыслового центра (каждая из его частей обладает своей собственной точкой отсчета, задающей свою собственную систему координат), оно тем не менее представляет собой некое связываемое парадоксальной логикой целое. При этом каждый из образующих топику стихотворения элемент некогда обладал самостоятельным (хотя, может быть, и противоречивым в границах своего смыслового поля) бытием в поливариантном и полярном пространстве лермонтовского мира. В этом мире на каждое «да» находится свое «нет», причем эти «да» и «нет» сосуществуют как независимые и равноправные, не отрицая друг друга, а испытывая в раздельности своих существований ущербную неполноту.

Если говорить о поэте («молодом мечтателе») как об одном из лермонтовских персонажей, то исходная логика его отношений с миром вполне вписывается в общую для «лермонтовского» человека систему бытийных и экзистенциальных координат. Его жизнь также протекает под знаком обреченности на промежуточное существование (между *небом и землей*, между *былым и настоящим*, между *отцовским и материнским*, между *отчиной и родиной*), а потому — фатальной невозможности достичь действительного бытия, пристанища (если придать этому слову онтологическое значение). При попытке определиться и остановиться на каком-либо одном «да» тут же в отдалении возникает другое, которое уже самой своей невоплощенностью свидетельствует об опрометчивости сделанного выбора. Отсюда неизбежные для «лермонтовского» человека бесконечные метания (приближения и удаления) от одного полюса к другому. Обратная сторона невозможности достижения аутентичного бытия в мире — невозможность самоидентификации и порождаемая ею разъедающая существо «лермонтовского» человека рефлексия.

В завершающих «Не верь себе» строках ситуация изменяется коренным образом: внутренняя — противоречивая, неустойчивая — точка зрения *молодого мечтателя* жестко блокируется точкой зрения внешней, безапелляционной, как приговор. Это событие становится еще более разительным из-за того, что развертывается оно с прицелом на пушкинский претекст. Презрение, которое пушкинский поэт посылает толпе («Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас!») у Лермонтова меняет своего адресата. «Какое дело» у него обращено не к толпе, а к поэту: «Какое дело нам, страдал ты или нет? На что нам знать твои

волнения, / Надежды глупые первоначальных лет, / Рассудка злые сожаленья?»⁹. С точностью «до наоборот» по отношению к Пушкину у Лермонтова подаются и «психомоторные» характеристики поэта и толпы. Суетливостью (признаком легкомысленности, поверхностности и изменчивости толпы) наделяется в лермонтовском стихотворении поэт, размахивающий картонным мечом, а сдержанностью (признаком, соответственно, самостоятельности, глубины и подлинности поэта) — толпа: «Взгляни, перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной; / На лицах праздничных чуть виден след забот, / Слезы не встретишь неприличной» (II, 123). Увидеть себя глазами толпы и скрепя сердце согласиться с ее оценкой (а следовательно, признать то, что истина заключается как раз в жизни той самой суровой толпы, на которую он некогда, ее презирая, смотрел свысока) означает совершить немислимый для лермонтовского (и романтического) персонажа поступок — переместиться в трансцендентальную для его былой жизни плоскость, в действительное бытие. И это событие, сопряженное с отрицанием самого себя и всей своей былой реальности, едва ли не равносильно для Лермонтова переходу в область смерти.

* * *

В статье Е. Фарыно «Две модели лирического “я” у Лермонтова» предметом внимания становится лирическое «я» поэта, которое, как выясняется, может выстраиваться по двум моделям. Первая модель для романтизма достаточно традиционна, а вот вторая указывает на особенность именно лермонтовской поэтики.

Согласно первой модели, лирическое «я», испытывая раздвоенность на актуальный образ и на некое идеальное инобытие, проникается стремлением вернуть утраченную целостность, как это, к примеру, происходит с молодой душой из стихотворения «Ангел». Согласно второй модели, у лирического «я» нет своего идеального инобытия, нет организующего центра, а значит, нет и точки устремления. Так, пальма из стихотворения «На севере диком...» не может быть «инобытием» сосны: став пальмой, сосна

⁹ Лермонтов М. Ю. Сочинения в 6 т.; М.: Л., 1956. Т. II. С. 123. В дальнейшем ссылки на сочинения Лермонтова будут даваться по этому изданию с указанием в тексте тома и страниц.

ничего не обретает. Нечто подобное наблюдается и в стихотворении «Сон». И в том, и в другом случае обреченность лермонтовского «я» на одиночество обуславливается его тождественностью со своим идеальным инобытием (их тавтологичностью). Фарыно показывает в своей статье, что вторая модель построения лирического «я» у Лермонтова активно и разрушительно воздействует на первую, традиционную, что говорит об определенной тенденции и о своеобразии поэтики.

Несколько статей этого раздела посвящены феномену *звука* в творчестве Лермонтова. Все они так или иначе отправной точкой для своих доводов и выводов избирают стихотворение «Есть речи...».

С. Н. Бройтман (««На звук тот отвечу». Субъектно-образная ситуация в лирике Лермонтова») и О. В. Зырянов («Метафизика звука в поэзии М. Ю. Лермонтова (к вопросу об индивидуальной художественной картине мира)») рассматривают лирическую ситуацию в «Есть речи...» как ситуацию скрытого демонизма. Чающее преобразования демоническое «я» дано Лермонтовым в зоне контакта с невыразимой мировой целокупностью, о которой можно говорить только косвенно, символически, но нельзя исчерпать никакой характеристикой. При этом, однако, к ней можно обращаться. Попытка обращения к тому, что не может дать прямого ответа, но при этом все же его дает, и есть основная коллизия этого стихотворения.

К. Э. Штайн видит в стихотворении «Есть речи...» парадокс: звук у Лермонтова не имеет непосредственного соединения ни со словом, ни с песней. По мысли Штайн, звук в поэзии Лермонтова выступает как проявление связи с высшими сферами и потому лишается предметного значения: «Это мыслимый звук, но не символ, не схема, а именно эйдос — явленная сущность звука, осуществляющего нераздельную органическую слитность взаимопроницаемых частей бытия, идеальное единство человека и Бога, нарушение этого единства — причина трагедий на земле» [272].

В статье Л. Т. Сенчиной и М. М. Гиршмана «акустическая» тема переводится на лермонтовский поэтический язык и под этим углом зрения рассматривается стихотворение «Парус» (его звуковая, интонационно-смысловая и пр. организация).

Е. Г. Эткинд в связи со стихотворением «Есть речи...» размышляет о выраженной в нем философии языка: «...речь, по-настоящему выражающая “внутреннего человека”, отнюдь не состоит из тех слов, смысл которых закреплен за ними разумом или обычаем. Слова, передающие наши страсти (безумство желанья,

слезы разлуки, трепет свиданья), рождены из пламя и света — иначе говоря, возникли прямо из этих страстей. Существовая вне приписанного им традиционного смысла, они могут быть непонятными или казаться вздорными, но именно эти слова выражают сокровенные переживания человека. Такие звуки могущественнее веры или страха смерти; они обращены не к разуму, а непосредственно к душе»¹⁰.

Завершают второй раздел антологии статьи, посвященные рассмотрению двух базовых хронотопов лермонтовского мира — *саду* (Н. Н. Акимова «“Мир, как сад...” (сад в поэтической онтологии М. Ю. Лермонтова)») и *храму* (Л. А. Ходанен «Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М. Ю. Лермонтова»).

* * *

В связи с обсуждаемой темой — «слово и звук» — сделаем одно пространное добавление. Дело в том, что ситуация «звук без слова» (или «слово без звука») находится у Лермонтова в одном типологическом ряду с такими, как «взор без огня» или — в случае конкретном — «Мцыри без родины», и свидетельствует об одном и том же: «я» у Лермонтова ощущает себя пребывающим в мире, лишенном цельности. «Лермонтовский» человек улавливает звуки былого (утраченного рая) и узнает их, но при этом не помнит соответствующих им значений, которые потому и забываются, что не имеют понятийных аналогов в здешнем, ином, мире. Звуки небес, звуки былого говорят на языке чистой трансцендентности, на языке без слов. И *одежды жизни*, в которые эти звуки одевают *все, чего уж нет*, будучи на самом деле лишенными действительной плоти, своей недостижимой призрачностью отравляют душу «лермонтовского» человека *ядом прежних дней*, заставляя его, как художника Лугина, стремиться к воплощению того, что не может быть воплощено никогда.

Оборотная сторона этой ситуации выражена в «Не верь себе». Звуки, которые лирический субъект открывает в роднике своей души, будучи соприродны небесным, не могут быть воплощены в условиях земного существования. Облекая в призрачную плоть

¹⁰ См.: Эткинд Е. Г. М. Ю. Лермонтов. «Волшебные звуки» // Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII–XIX вв. М., 1998. С. 87.

«то, чего нет», лермонтовский *поэт* испытывает приводящее его в смятение чувство: будоражащие его воображение образы могут существовать лишь в условиях дословесного их оформления. Обращенные же в слова, в письмо, некогда живые образы лишь наружно сохраняют вид движения и беспокойства, и этот «дагерротипный» рисунок оказывается возможным отстраненно и безучастно созерцать.

Вопрос о возможности воплощения авторского бытия в слове и его сохранения в нем составил важнейшую жизненную и творческую задачу для таких поэтов пушкинской поры, как Баратынский, Вяземский, Батюшков. Им хотелось, чтобы после них остались не замещающие их стихи, а само их «бытие», прослеживаемое и угадываемое за внешней оболочкой текста¹¹. Для них сделалось очевидным, что «свое» в наибольшей степени выражается не в том, *что* сказано, а в том, *каким образом* это сказано, с какой интонацией и каким голосом: «Главное в писателе есть слог, если он имеет выразительную физиономию, на коей отражаются мысль и чувство писателя, то сочувствие читателей живо отзывается на голос его»¹².

Лермонтов же (и в этом его принципиальное отличие от поэтов элегической школы) не находит успокоения в мысли, что звучание его голоса и его жизни может быть сохранено в воплощающем их слове. Поэтому он и не стремится к окончательному себя запечатлению¹³. Однако такая тактика — и это Лермонтов также в полной мере осознавал — провоцирует возникновение не менее опасной для поэта ситуации. Бытие не воплотившего себя в слове звука (или — звука, не принесшего себя в жертву слову) оказывается не только чрезвычайно непрочным, но и, главное, — пустым. «Превратиться в ничто, в одно имя» (VI, 705) — значит

¹¹ Подробнее об этом см.: Савинков С. В. Элегия и вопрос об авторском «бытии» в «околопушкинской» эпохе // *Dramatis personae*. Воронеж, 1999. С. 4–14. (В соавторстве с А. А. Фаустовым.). См. также: Фаустов А. А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997.

¹² Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 147.

¹³ И это неожиданно сближает его с *героем нашего времени* Печориним, который легко, поддавшись увлечению, включается в перипетии жизни, но как только начинает предполагать, что те лица, с которыми он вступил в отношения, ожидают с его стороны самопожертвования (= отдачи, *потери* самого себя), душа его тут же охлаждается, и он удаляется на безопасное для его жизни расстояние. Удаляется потому, что испытывает *врожденный* «страх и трепет» перед *конечностью*, подспудно содержащейся во всякого рода завершенности.

стать мертвым, «бесследным» звуком. Идеальное состояние, при котором *слово* и *звук* сосуществуют в нерасторжимом единстве — «Из пламя и света / Рожденное слово» — в земном измерении недостижимо, и это обрекает лермонтовского поэта на промежуточное положение между двумя крайностями — между *звуком без слова* и *словом без звука*, между, в другой перспективе, — *жизнью* и *поэзией*.

Жизнь и поэзия для Лермонтова — не *одно*, как для Жуковского и поэтов-элегиков, а разное — не совпадающие (как *небо* и *земля*, как *отцовское* и *материнское*) полюса, которые пребывают в напряженных отношениях друг с другом и заставляют его разрываться между одним и другим. И, разумеется, это отличие от поэтов еще недавней эпохи носит не частный, не локальный характер — оно говорит о кризисе, постигнувшем элегическое (и шире — романтическое) отношение к слову и бытию.

III

Третий раздел «Герменевтика “Героя нашего времени”» состоит из трех частей, каждая из которых затрагивает тот или иной аспект лермонтовского романа: «Проблемы повествования», «Вокруг Печорина», «Вокруг “Тамани” и “Фаталиста”».

После известной статьи В. Г. Белинского вопрос о своеобразии повествования в «Герое нашего времени» стал настолько «заезженным», что роман Лермонтова едва ли не превратился в литературоведческий экспонат, используемый в учебных целях для объяснения таких понятий, как сюжет и фабула (любой современный школьник знает об их несовпадении в романе), автор, герой и повествователь, система точек зрения, цикл и др.

М. Дрозда попытался найти содержательное объяснение такой повествовательной структуре. Он увидел в сюжете романа не только цепь событий, но и «определенный смысл, заключающийся в соотношении происходящего с системой жизненных норм, действующих для рассказчика или для слушателя, соответственно» [320]. Дело в том, что одно и то же событие может обретать разный смысл в зависимости от того, с чьей точки зрения оно увидено и рассказано. Максим Максимыч смотрит на историю Бельи сквозь призму, заданную его кругозором, а странствующий офицер — своего, и видят они, соответственно, разные истории с разными главными персонажами. Если для Максим Максимыча эта история о Печорине как о представителе «необъяснимой

чуждой силы», которая вторгается в тот мир, которому принадлежит Бэла (и который вполне обычен и понятен штабс-капитану), то для путешественника эта история о кровавой мести в ореоле кавказской экзотики (дикие обычаи, кровная месть и т. д.), привлекательной, но чуждой его культуре, и поэтому на первом плане его истории у него оказывается не Печорин, а экзотичный Казбич. Но нарратологический «фокус» лермонтовского романа состоит в том, что помимо воли и желания и Максим Максимыча и путешественника их «шаблонные» истории разрушаются вторжением в них чужеродных им элементов. Так, «в “Максиме Максимыче” шаблонному мышлению рассказчика противоречат самые факты, появляющиеся как будто непроизвольно и неожиданно, помимо его воли и ожидания» [329].

Нечто подобное наблюдается и в «журнале Печорина»: отношение Печорина к реальности тоже построено по определенным (эстетически и идеологически обусловленным) беллетристическим канонам. Сама же реальность построена по-другому, и это *другое* все время демонстрирует противоречащие «книжным» взглядам героя факты. Столкновение «шаблона» и «реальности» М. Дрозда рассматривает как универсальный принцип организации лермонтовского романа: «...этим общим принципом является противоречие между горизонтом рассказчика и пространством “реальности”, т. е. между закрепленным в сознании рассказчика миропорядком и внесистемными фактами, которые попадают в его поле зрения, принимают участие в действии и формируют его в известном расхождении с ожиданием повествователя» [346].

Совпадение реальности и взгляда на эту реальность могло бы стать основой для обретения героем «связной последовательной деятельной биографии», которой у Печорина как раз нет. Повествовательная структура «Героя нашего времени», как полагает М. Дрозда, в конечном счете и нацелена на то, чтобы четко обозначить противоречие между необходимостью и невозможностью такой биографии для героя, жизнь которого «протекает в несоединимо контрастирующих пространствах, на полюсах бездеятельного наблюдательства и смертельно-азартного поступка» [345].

Правда, добавим, в отношениях Печорина с реальностью (с тем, что обретается за пределами печоринского знания, а за его пределами — и судьба, и Бог, и тайна бытия) усматривается более сложная логика. Как представляется, Печорин «знает» о существовании «некнижной» реальности, но, испытывая страх перед исходящей от нее опасностью, предпочитает не добираться в отношениях с ней

до самого конца. Когда *герой времени* вплотную приближается к опасной черте, он ее никогда не переступает, но неизменно делает обратный ход, как бы балансируя на грани между опасным и безопасным. Вплотную к опасной черте он приближается и в своих отношениях с княжной Мери, и в отношениях с Грушницким. Вглядываясь во время дуэли в лицо юнкера, Печорин видит (хотя этого и не хочет) главное: перед ним не марионетка и не романский персонаж, которыми можно манипулировать по своему усмотрению, а тот, кто в данный момент обладает своей собственной волей. И это открывшееся ему *другое* заставляет его совершить не виртуально-литературное, а реальное убийство. Грушницкий же, погибая и тем самым выходя из-под печоринской власти, выходит одновременно и за пределы «книжного» пространства в ту сферу, которая «герою времени» неведома и перед которой он испытывает безотчетный страх.

Следующая статья этого раздела принадлежит В. М. Марковичу и касается рассмотрения конструктивного устройства лермонтовской прозы в целом и — крупномасштабно — романа «Герой нашего времени». Маркович говорит о *незавершенности* как о «вездесущим и необходимом качестве лермонтовской прозаической художественности» [349] и ставит перед собой цель понять природу и значение этого качества, достигающего в романе «Герой нашего времени» высшего уровня выражения. С точки зрения ученого, стремлением к незавершенности проникнуты в романе все уровни текста: и внешний — сюжетно-композиционный, и внутренний — глубинно-смысловой. А это не может не свидетельствовать о том, что такое устремление имеет отношение к конструктивному устройству лермонтовского романа. Основным принципом этого устройства Маркович считает одновременное участие в его работе нескольких различных механизмов смыслообразования, каждый из которых обязан своим происхождением какой-то хорошо известной литературной традиции. Однако при таком их совмещении действие каждого из них не доводится до предусмотренного соответствующей традицией логического конца, и в итоге образуется нечто парадоксальное, ничему известному не равное.

Так, рефлексия Печорина, которая была бы должна в соответствии с определенной традицией достичь объясняющей поведение силы, своей цели не достигает: в психоанализ она не переходит. А это значит, что мотивы печоринского поведения остаются невыявленными и необъяснимыми. Все судьбоносные события в жизни героя (смерть Бэлы, разрыв с Мери) не получают каких-либо

развернутых рациональных объяснений, и поэтому эти события обретают возможность предстать как следствия таинственных, сверхличных причин. Так образуется свободное смысловое пространство, открытое для мотивировок иного порядка, в том числе и относительно природы главного героя. Поэтому у тех, кто усматривает в Печорине сверхчеловеческое начало, есть на такой ход мысли право: оно обеспечивается смысловой структурой лермонтовского романа.

В. М. Маркович обстоятельно говорит и о возможностях, которые открывает такая структура. Прежде всего, в свободном семантическом пространстве легко возникают и развиваются ассоциации, ведущие в мир мифопоэтических смыслов. Кроме того, свободное пространство оказывается благодатной средой, где легко осуществляются переключки разных мотивов и тем. Они, в свою очередь, способствуют образованию мерцающего символического подтекста, сообщающего и самому герою, и роману в целом дополнительное содержание: отзвуки романтической мистики переплетаются с философско-утопическими мотивами, образуя нерасчленимо-многозначный ускользающе-таинственный смысл, характерный для символического образа или мотива. В результате образовавшейся возможности равноправного использования социально-психологической и мифопоэтической интерпретаций появляется и возможность всеобъемлющего объяснения драмы Печорина, которое, однако, перемещаясь с одного уровня на другой, нигде не реализуется в полной мере.

Статья Г. В. Москвина «Герой прозы Лермонтова (Григорий Александрович Печорин)» прослеживает путь «взросления» героя лермонтовской прозы и одновременно самой лермонтовской прозы. Григорий Александрович Печорин, с точки зрения исследователя, отличается от своих прозаических предшественников прежде всего тем, что представляет «лермонтовского» человека не в каком-то одном измерении (например — «космическом», как в случае с Вадимом, или — «домашнем», как в случае с Жоржем Печориным), а «впечатленном» в жизнь во всем ее объеме [384]. И этому способствуют сюжетно-композиционная и сопряженная с ней идейная организация романа. Москвин приходит к выводу о том, что сюжетно-композиционная логика повествования обусловлена идеями «линейного» и «циклического» движения: *линия* и *круг* — своеобразный ключ к смыслу романа, раскрываемого в соотношении таких понятий, как «конечное» и «вечное», как «видовое» и «родовое». Как считает Москвин, порядок располо-

жения повестей в составе романного целого призван выразить именно родовую, вечную составляющую печоринской личности.

Еще одна вошедшая в эту часть статья В. М. Марковича — «Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака (“Герой нашего времени” — “Доктор Живаго”)» — имеет своей целью типологическое сравнение романов Лермонтова и Пастернака. С точки зрения ученого, роман Пастернака продолжает заданную Лермонтовым традицию субъективно-биографического романа, главным опознавательным знаком которого является особое отношение автора к герою, связанное и с особым отношением автора и текста. Автор в таком романе как бы отказывается от предписываемой ему позиции «внезаходимости» (дающей ему право оценивать и завершать), и этот отказ выражается, главным образом, в предпринимаемом писателем таком сближении со своим героем, что для читателя они становятся тождественными друг другу, одним и тем же лицом. Эффект отождествления достигается особой подачей героя (в таком романе он увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным) и, как определяет это В. М. Маркович, — снимающими дистанцию «небрежением формой», установкой на письмо по-домашнему, на письмо «как хочется» [410]).

Автобиографическое сближение с героем имеет для автора и особое терапевтическое значение: он получает возможность исправить посредством своего alter ego свою биографию — не допустить допущенные ошибки, осуществить неосуществленное.

* * *

«Рассуждения о Лермонтове рано или поздно приводят нас к загадочному Герою нашего времени Григорию Александровичу Печорину, одному из наиболее сложных персонажей русской литературы, таящему в себе особенную противоречивость и неоднозначность, что создает редкий по своей уникальности потенциал, препятствующий однозначным формулировкам и интерпретациям. Поэтому не удивительно, что лермонтовский Печорин с момента своего появления в литературе и по сей день толкуется по-разному. Но все-таки или, точнее, именно поэтому удивляет диапазон интерпретаций характера Печорина» [500].

К этим точным суждениям А. Графа хотелось бы добавить, что Печорин занимает экстраординарное положение в русской

литературе не столько благодаря своей противоречивости и неоднозначности (точнее, не благодаря им самим по себе), сколько благодаря присущей его природе неизъяснимой притягательности. Печоринское влияние распространяется и на героев романа, и на его читателей, многие из которых могли бы подписаться под обращенными к герою времени словами Веры из «Княжны Мери»: «В твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное; в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно...» (VI, 332).

Одна из статей, вошедших в настоящую антологию, непосредственно посвящена осмыслению феномена печоринского обольщения. Это статья Р. Лауэра с говорящим самим за себя заглавием — «Печорин как обольститель» — и со стержневой мыслью о том, что для целого ряда поколений Печорин стал культовым героем благодаря его удивительному искусству власти над людьми. И власть эта проявляет себя с особой силой в определенные возрастные и исторические периоды. Не случайно обольщение Печориным Лауэр и его товарищи испытали в своем послевоенном отрочестве и своем послевоенном отечестве — сталинской Германии: «Мы хотели облачиться в равнодушие и скуку, о которых настойчиво твердил наш культовый роман, чтобы защититься от идеологических требований времени» [514]. И в периоды взросления, и в периоды насилия Печорин прельщает своей непререкаемой независимостью, которая становится главным выражением самостояния и тогда, когда человек проходит период инициации, и тогда, когда он подвергается внешнему диктату во всех его возможных формах.

Впрочем, как это нередко бывает, одно и то же явление может по-разному осмысливаться и оцениваться в разных историко-культурных и идеологических контекстах. Человек с «другого берега» — Б. Т. Удодов (автор книги о Лермонтове и статей о «Герое нашего времени» в лермонтовской энциклопедии 1980 г.) — был обольщен печоринским самостоянием не меньше, чем Лауэр, но воспринял его принципиально иначе. Печорин в интерпретации Удодова предстает как личность, противостоящая не только безличностному миру николаевской России, но и всем формам безличностного существования, которые когда-либо имели (или когда-либо будут иметь) отношение к человеку «вообще», к человеку не в *видовом*, а в *родовом* его измерении. Поэтому печорин-

ская «лишность» для Удодова, вопреки традиционному со времен революционно-демократической критики толкованию, стала не указанием на его социальную бесполезность и ненужность, а неоспоримым свидетельством совершенного Героем времени подвига саморазвития в *человека*.

Однако Печорин, что отмечает и Лауэр, выступает в качестве обольстителя и как романнный персонаж. Быть обольстителем есть главная составляющая его романного бытия, но такая, природу которой, как выясняется, чрезвычайно трудно распознать и объяснить. И помощи в этом от самого *героя времени* ждать не придется: он и сам не знает, зачем он что-то делает, действуя как бы поневоле, как бы подчиняясь какой-то довлеющей ему необходимости. Впрочем, если присмотреться, то можно увидеть, что эта необходимость имеет тесную связь с присущим характеру героя вампирическому «элементу».

Один из метафорических мотивов, указывающих на «вампирическое» начало в Печорине, — ненасытность. У вампира в силу его «промежуточной» природы потребность в насыщении никогда не может быть удовлетворена до конца, а следовательно, ему постоянно необходимы новые жертвы: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других... как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...» (VI, 294). Есть в романе и жертвы этой вампирической активности. Женщины, с которыми Печорина сталкивала судьба, испытывали в буквальном смысле физическое истощение, что нельзя не воспринять как намек: Бэла «...заметно начинала сохнуть, личико ее вытянулось, большие глаза потускнели» (VI, 231); «...ее (княжны Мери. — С.С.) бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки... были... худы и прозрачны...» (VI, 337); Вера заболевает чахоткой (ср. также ее слова: «Моя душа истощила на тебя все свои сокровища...» (VI, 332)). А вот своего рода обобщающая печоринская максима: «...есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге...» (VI, 294).

Конечно, Б. Т. Удодову как представителю вполне определенной литературоведческой школы вряд ли понравилось бы уподобление Печорина вампиру и «раскручивание» темы о вампирической составляющей его природы. А между тем «вампирическое» начало в «Герое нашего времени» стало предметом рассмотрения

трех статей настоящей антологии, принадлежащих Л. Геллеру, О. Ханзену-Лёве и С. В. Савинкову в соавторстве с А. А. Фаустовым. Причем, что весьма знаменательно, каждая из этих статей представляет свой ракурс видения, позволяя тем самым рассмотреть печоринский вампиризм «стереоскопически».

В статье известного слависта Оге А. Ханзена-Лёве «Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова» (любезно сокращенной автором для настоящего издания и впервые переведенной на русский язык) вампирический элемент в Печорине рассматривается как принадлежность романтического *homme fatale*, который «может поддерживать жизнь лишь тем, что (как вампир) питается жизненными силами и соками других, поскольку не может жить за счет собственных» [540].

Обольщение Печорина имеет одну странную особенность: оно не стремится к достижению конечного результата. Ханзен-Лёве показывает, какими изощренно-сложными путями лермонтовский герой уклоняется от достижения своей цели. С его точки зрения, «он — и продукт и протагонист Механики Промедления, которая с одной стороны препятствует продвижению фабулы его Романа Жизни, а с другой — только и делает ее возможной» [529]. «Соблазнитель избегает наступления конца — как апокалиптик — постоянно выкликая его» [549]. Страх перед конечностью связан прежде всего с фигурой Другого, обнаруживающей себя и в мужской и женской ипостасях. Ханзен-Лёве подробно рассматривает борьбу за власть как борьбу полов (и гетеро- и гомоэротического планов) и связывает ее с эротическими и танатологическими фобиями романтической эпохи: «У Лермонтова и вообще в романтизме человек определяется прежде всего через его дополняющую и ему угрожающую противоположность, гармоническое завоевание и удержание которой кажется больше невозможным» [541].

При этом нахождение себя оказывается возможным лишь путем разрушения других: «мужчина может найти себя лишь в воплощении женского; *alter ego* представляет собой альтернативу не жизни, а лишь смерти» [541]. Не имея возможности найти себя в другом, *homme fatale* направляет все усилия на то, чтобы устроить свое существование за счет другого. «Печорин — тип агрессора, который... распространяет свою нехватку полноты на окружающих, стараясь заполнить собственную пустоту и негативизм по способу каннибалов — т. е. поглощая других (см. его сравнение себя с вампиром)» [531].

Это место в размышлениях Ханзена-Лёве требует небольшой реплики в сторону. Дело в том, что тему «Печорин и другие» затрагивают многие исследователи, включая тех, чьи статьи вошли в настоящий сборник (см. статьи Л. Геллера, М. Леоновой, Ж. Силади и др.). Одним из главных предметов их внимания оказывается удивительная способность Печорина к подражанию и мимикрии, демонстрируемая им в самых разных «жанрах»: он подражает внешности (преображаясь в черкеса так, что становится на него похожим более, чем черкес сам на себя), жесту (к примеру, повторяя жест Вулича), женщине (в определенном смысле Печорин не меньшая кокетка, чем княжна), Грушницкому (Печорин и Грушницкий — пародийные двойники). Все это требует объяснения.

С точки зрения Ханзена-Лёве и Геллера, все печоринские отождествления с другими не имеют сущностного измерения. Они являются всего лишь пустыми знаками подobia, и, будучи таковыми, красноречиво свидетельствуют об обратном — об абсолютной невозможности для Печорина «оставить себя, войти в другого, отождествиться с ним или с ней» [564], и эта невозможность, как полагает Геллер, есть главная первопричина печоринской скуки в ее экзистенциальном измерении.

Свои размышления Ханзен-Лёве подкрепляет обнаружением типологической общности между установками лермонтовского героя с установками кьеркегоровского *обольстителя*¹⁴, который выстраивает свое поведение с опорой на теорию соблазна своего создателя. Добавим, что тема «Лермонтов — Кьеркегор» найдет в настоящем сборнике свое продолжение и в статье «Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина (об одной русско-датской параллели)». Ее автор, В. Мильдон, прочитывает Лермонтова сквозь призму кьеркегоровской философии, позволяющей, с его точки зрения, объяснить эксцентричное поведение Печорина тем экзистенциальным ужасом, который подспудно испытывает каждый человек перед тем, что определяется понятием «ничто». Печорин «устраивает похищение Бэлы, едет в Персию, прыгает в окно на вооруженного противника, напрашивается на дуэль с Грушницким, расчетливо ведет интригу с Мери, следит за контрабандистами» [485]. И все это, как считает В. Мильдон, в конечном итоге делается героем для того, чтобы на время забыться и чем-то завуалировать свое страшное знание о существовании «ничто».

¹⁴ О. Ханзен-Лёве проводит параллель между «Героем нашего времени» Лермонтова и «Дневником обольстителя» Кьеркегора.

Л. Геллер усматривает в романе Лермонтова тотальное присутствие смерти и находит ему объяснение опять-таки в вампирической природе Печорина, на которую указывает и его тяжелый взгляд: «...взгляд Печорина — взгляд мертвеца или человека, который на дружеской ноге со смертью. И для всех, кто говорит о Печорине в романе, да и для читателя, кажется, на нем различима печать смерти, подобная той, которую он заметил в лице Вулича. Если так, то и его странное иногда поведение, его эмоциональный холод — подчеркнутый в эпизоде встречи с Максимом Максимычем — оказывается не маской, не наигранным пренебрежением, это истинное равнодушие мертвого к живым» [561–562].

Другую часть своей статьи Л. Геллер посвящает выявлению сходжений семантической структуры лермонтовского героя с культурно-историческими типами денди и особенно либертина, нашедшего яркое воплощение в романе Шодерло де Лакло «Опасные связи». В отличие от денди, довольствующегося эротической эстетикой с нарциссическим уклоном, «либертин утверждает себя только через других и добивается не символической, а реальной власти; он не пропускает ни одной возможности войти в любовную связь, стремится к быстрому овладению и насыщению женщиной, составляет строгую иерархию отношений с женщинами, по возрасту, социальному положению, доступности, опыту и т. д. (так, Вальмон одновременно совращает и добродетельную президентшу Турвель и юную Сесиль, а Печорин — неопытную Мери и замужнюю Веру)» [569].

В статье С. В. Савинкова и А. А. Фаустова — «Печорин как “странный” человек: “вампирический” элемент в романе “Герой нашего времени”» — печоринский вампиризм рассматривается с иной точки зрения — в аспекте разрабатываемой авторами на протяжении ряда лет литературной характерологии с ее неотрывностью от лексики, фразеологии, тропологии, воплощающих (и диагностирующих) характер в не меньшей степени, чем его персонифицированные формы¹⁵. При этом ядром литературного

¹⁵ См.: Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998; Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010; Фаустов А. А., Савинков С. В. Игры воображения. Историческая семантика характера в русской литературе. Воронеж, 2013; Характерологические стратегии в русской литературе: коллективная монография / Научн. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2013. Ср. также: Нагина К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого / Научн. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2012.

характера является его (наделенное особой семиотической диспозицией) имя. И с этой точки зрения печоринский вампиризм есть составляющая не денди или либертина, а имеющего разветвленную литературную традицию характера «странного» человека, конституирующим свойством которого является отсутствие в нем внутренней, аутентичной себе основы, раздвоенность (как символ и простейший случай множественности).

Однако Печорин не только «странный» человек, он еще и странный Герой. Генетически принадлежащий славной плеяде эпических Героев, Печорин предстает у Лермонтова *последним* из них — тем, на которого, как и на весь мир, близящийся к концу времен, утративший смысл и цель своего существования («его грядущее иль пусто иль темно»), судьба наложила печать вырождения, или — тем, от которого она отвернулась. Идея Героя, как показано в статье С. В. Савинкова, коренным образом связана с идеей времени. Герой (будь он Героем одическим или романтическим, стоит ли он на страже времени и обеспечивает его возобновляемость или приводит его в движение и открывает перед жизнью новые горизонты) в некотором смысле пребывает вне времени; точнее сказать, его жизнь, означенная судьбой, как бы протекает в запредельном по отношению к людскому, земному времени измерении. Но именно эта несоразмерность повседневному времени и позволяет Герою оказывать на него влияние, быть его флагманом, быть его двигателем. В отличие от судьбы «настоящего» эпического Героя, всегда так или иначе пребывающего в роли двигателя времени, его преобразователя, Печорин оказывается совершенно в иной ситуации: судьба не исключила его из времени, а поместила в него. Печорин как человеческий тип принадлежит историческому времени, Печорин как Герой — времени, причем особым образом: один живущий в нем человек принадлежит героическому и трагическому былому, другой — сомнительному настоящему; один ощущает себя необходимым лицом пятого акта, другой — сочинителем современных мещанских драм; один мыслит себя орудием в руках неведомой силы; другой, напротив, — вершителем судеб созданных им «персонажей».

* * *

Феномен раздвоенности печоринской личности всегда был одним из самых обольстительных предметов исследования для лермонтоведов всех времен и народов. Это подтверждает и настоящая антология,

демонстрирующая разные, в том числе новые и новейшие исследовательские технологии.

Одну из последних попыток разобраться в структуре печоринской личности представляет статья М. Леоновой, опирающаяся на лежащую в основе фрактального анализа идею самоподобия. В этом аспекте обретающиеся в Печорине действующее «я» и судящее «я» могут рассматриваться частями фрактальной структуры уже потому, что судящее «я» оказывается не в состоянии объяснить реакцию действующего «я», а может ее лишь констатировать. С точки зрения М. Леоновой, *судящий* и *действующий* одинаковы и различны одновременно, причем их эквивалентность базируется не на их сходстве и различии, а на аналогии между частью и целым. Таким образом, Печорин претерпевает невозможность идентифицировать себя с одним единственным «я», что приводит его к принятию конфликта как единственно возможного способа существования и к поиску логики, лежащей в его основе. Фрактальное расщепление печоринской личности М. Леоновой усматривается во всех планах ее существования — национальном, культурном, социальном.

В свое время еще В. И. Левин обратил внимание на то, что печоринские монологи весьма противоречивы. Одним герой говорит одно, а другим или самому себе может сказать прямо противоположное: каждый раз он как бы заново и по-новому выстраивает свою биографию¹⁶. В результате Печорин не дает возможности свести по отношению к нему концы с концами ни жертвам своих обманных словесных манипуляций (по ловкости, видимо, не уступающих фокуснику Апфельбауму), ни многоопытным критикам и литературоведам.

Одну из попыток найти объяснение такой печоринской «лживости» читатель найдет в статье В. Шмида, подошедшего к решению этой задачи не столько со стороны строения личности героя, сколько со стороны исторической нарратологии, указывающей на то, что Лермонтов так и не преодолел «романтического моноперспективизма и разложения сознания на шаблонную двойственность, отражающую более или менее метафизические антитезы» [471]. По мысли ученого, не вмещающаяся в «одном человеческом сознании» противоречивость Печорина во многом объясняется тем, что роман Лермонтова еще не наделен той нар-

¹⁶ См.: Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. М. 1964. С. 276–282.

ративной структурой, с помощью которой реалистическая литература будет выражать психологическое состояние персонажа. У Лермонтова «предмет самоанализа является не замкнутым субъектом, выдвигаемым при всей раздвоенности героев, например, поэтикой Достоевского, а точкой пересечения разных байронических исповедей», проникнутых идеей романтического эстетизма. И потому, как полагает Шмид, в исповеди Печорина нет и не может быть «прямого, довлеющего своему предмету слова, которое бы его лишило эффектности и импрессивности». Поэтому герой не живет, а играет, меняя роли и маски и — в духе романтического нигилизма — подменяя этику эстетикой: «такая игра — самая постоянная черта Печорина» [478].

Ж. Силади, оспаривая итоговые выводы В. Шмида, призывает рассматривать противоречивость личности Печорина с учетом особенностей мотивной структуры текста и выдвигает на первый план изучение характера и особенностей текстоплощения процесса печоринского самопонимания. Процесс этот осуществляется, как полагает венгерская исследовательница, таким образом, что Печорин с его помощью овнешняет присущие ему негативные черты и тем самым от них освобождается. Эти черты как бы объективируются им в трех персонажах «Княжны Мери» — в докторе Вернере, в княжне Мери и в Грушницком. На сюжетном уровне успехи печоринского «самоочищения», как считает Силади, подтверждаются его радикальным отдалением от этих героев.

* * *

Одним из важных смысловых узлов раздела «Вокруг Печорина» является само имя Печорина.

По мнению Л. Геллера, само имя героя, которое обычно (по инерции) прочитывается — в сопоставлении с онегинским именем — лишь как производное от реки Печоры, имеет и другие смыслы: есть в Печорине созвучие и с «чертом», и с «черным», а также с «печью» (имеющей сексуальную и апокалиптическую символику) и с «печорой», старой формой слова «пещера» или в современном варианте — «пещера». Имя Печорина, резюмирует Л. Геллер, говорит о его обладателе как о человеке, пришедшем из пещеры, из глубины земли — с того света.

В работе Ж. Силади — «Тайны Печорина (семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова)» — внутренняя

форма имени героя рассматривается в связи с мотивной структурой романа, построенной из бинарных оппозиций. Силади также видит в имени Печорина сему «печь» и сему, указывающую на связь имени с названием реки. Тем самым внутреннюю структуру имени Печорина образуют «огонь» и «вода» — два противоположных элемента.

Если продолжить заданную Силади линию, то подтверждение этому можно найти и в более широком контексте: *вода* и *огонь* действительно являются первоэлементами авторской мифологии Лермонтова. Участие этих первоэлементов во внутренней жизни «лермонтовского» человека можно схематично обрисовать таким образом. Будучи «недоволенным», лермонтовское «я» томится жаждой бытия и просит *бури*, чтобы хоть как-то выйти из своей метафизической тюрьмы (распространенная в эпоху романтизма топика — узник, тюрьма, побег и т. д. — получает у Лермонтова экзистенциальный смысл). Не достигая цели, такое страстное томление по жизни и любви обращается вовнутрь, приводит в кипение кровь, разжигает «всесожигающий костер» и в конечном счете погубляет душу. На языке мистической натурфилософии Я. Беме и Д. Пордеджа можно было бы сказать, что обман нарушает в душе «лермонтовского» человека нездешний, райский союз между *огнем* и *водой*: зной побеждает противоположное начало и подчиняет его себе. В итоге внутренний огонь порождает в человеке демоническую силу, наделяющую его властью, но обрекающую на безнадежную отверженность и абсолютное одиночество: «Страшусь, в объятья деву заключив, / Живую душу ядом отравить / И показать, что сердце у меня / Есть жертвенник, сгоревший от огня» (I, 139–140); «Неужели мое сердце так сухо, что нет даже ни одной слезы? Горе! горе тому, кто иссушил это сердце. Он мне заплотит: я сделался через него преступником... когда он будет плакать... буду смеяться!» (слова Владимира из драмы «Станный человек». — V, 249). Но даже и разрушенной зноем душе дано обрести надежду, пусть и на краткий миг. Слезы, сама способность их изливать — видимые знаки такого обретения: «...теперь, когда у меня есть слезы, когда я могу плакать на твоих коленях... плакать! о! это величайшее наслаждение для того, чей смех мучительнее всякой пытки!» («Вадим». — VI, 34). И еще одно в этой связи наблюдение, имеющее уже непосредственное отношение к роману. Знаменательно, что исповедь Печорина перед княжной Мери («одна половина души моей... высохла, испарилась, умерла...») произносится на краю потухшего вулкана

и завершается прикосновением, действие которого герой прокомментарирует так: «...электрическая искра пробежала из моей руки в ее руку...» (VI, 298).

Ж. Силади считает, что наиболее ярко связь имени Печорина с нарративной структурой представляется в тексте «Тамани», и, благодаря особой роли этой главы в составе романа, связь эта проецируется и на другие его части. Так, одну из сторон печоринской оппозиции («огонь») представляет восточный, «огненный» мир в главе «Бэла», а другую — западный мир в главе «Княжна Мери», событийная канва которой разворачивается с участием «водяного общества». В связи с этим уместно указать на статью Г. В. Москвина «Библейские реминисценции в повести “Княжна Мери”», где речь идет именно о водной евангельской топике и о ее пародийном использовании в «Княжне Мери»¹⁷. На курортную озабоченность пятигорского водяного общества Печорин смотрит как на дурное повторение библейского сюжета о жаждущих исцеления грешниках.

Следует отметить, что метод мотивного анализа дает Ж. Силади возможность приближаться к таким смыслам, которые оказываются недоступными для других подходов. К примеру, как показывает исследовательница, — то, что не осуществляется в романе сюжетно, вполне может осуществиться на его мотивном уровне. Как известно, Печорин умирает не от злой жены (на сюжетном уровне предсказание не реализуется), однако Персия — место, где ждет Печорина смерть на дороге, — является одним из главных мотивных атрибутов княжны Мери, который означает себя и в топике персидского ковра (предмета вожделения княжны), и в ее персидских тапочках.

В продолжение разговора о структуре и семантике имени Печорина можно указать на его возможную связь и с одной из базовых смысловых оппозиций романа — открытости/сокрытости. Как известно, журнал Печорина не просто интимен, но интимность его такова, что она не предполагает читателя. Не следует ли из этого, что тайное предназначение печоринского дневника состоит не столько в запечатлении его жизни, сколько в запечатывании ее. (Между прочим, само имя «героя времени» — Печорин — не созвучно ли немецкому *petschieren* (= запечатывать письмо и т. д.)?) Во всяком случае, в таком абсолютном

¹⁷ См.: Москвин Г. В. Библейские реминисценции в повести «Княжна Мери» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2000. № 3. С. 13–16.

сопряжении бытия героя времени с бытием его о самом себе текста есть нечто метафизическое. Ведь не случайно же сама возможность публикации (возможность «распечатанного» существования не предназначенного для глаз посторонних интимного письма) напрямую соотнесена с известием о смерти Печорина. В определенном смысле его смерть — следствие произошедшего ранее распада сопряженных между собой бытия героя и бытия его о самом себе письма. Испытывая в какой-то момент полное безразличие к судьбе своего дневника, герой времени испытывает такое же безразличие и к собственной жизни. И действительно, Печорин расстается со своим журналом и... вскоре умирает. Тем не менее смерть оказывается для него единственной возможностью выхода из состояния самозамкнутости и — встречи с читательским взором, для которого безразлична тайна истории души человеческой.

Связь между смертью героя и фактом возможности публикации его дневников усматривает и Ж. Силади, интерпретируя ее таким образом: «После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: в дневнике» [622]. А вот В. Ш. Кривонос подходит к проблеме *смерти героя* с несколько иных позиций: «Оставляя записки Максиму Максимычу, он окончательно разрывает контакты, все еще соединяющие его с миром живых (история Печорина, как она изложена и самим Максимом Максимычем, — это история разрыва контактов), и предсказывает себе судьбу если не покойного автора записок, то их героя» [607]. В своей статье Кривонос старается произвести то-то вроде деконструкции лермонтовского текста и «очистить» его ото всех навязываемых ему «ложных» сверхсмыслов: «В том, что Печорин умирает на дороге, нет ничего, что намекало бы на преддрешенность его судьбы; его ссылка на авось лишена значения роковой неизбежности. Печорин мог бы погибнуть ранее от руки Грушницкого, если б своим роковым для соперника выстрелом не придал событиям другой ход... Смерть на дороге как раз и является таким случаем, оставленным без какой-либо мотивировки и без какого-либо объяснения, потому что не было фатальной необходимости Печорину умирать» [611].

Завершая этот раздел обзора, обратимся к четырем статьям, каждая из которых по-своему так или иначе выпадает из общего ряда.

Статья Э. Кана — это предисловие к выпущенному в Англии лермонтовскому роману, и потому представляет собой четко и безапелляционно выстроенный текст, хотя и рассчитанный на не-

искусшенную аудиторию, но при этом содержащий развернуто выраженные историко-культурные и историко-литературные планы.

В статье А. И. Журавлевой высвечивается гамлетовский «элемент» в «Герое нашего времени» и показывается, что шекспировский план в романе Лермонтова не ограничивается сходством Печорина и Гамлета как рефлектирующих героев, а выявляет себя и в сюжетно-событийном ряде романа, и в тесно связанной с ним типологии других героев. «В Герое нашего времени» — не цитаты из Шекспира, это реминисценции определенных элементов структуры, позволяющие реализовать собственную художественную задачу — создание современного психологического романа с нравственно-философской и экзистенциальной проблематикой» [467].

Статья А. Г. Ф. Ван Холка — «О глубинной структуре Печорина» — представляет анализ такой структуры на основе разработанной автором «грамматики тем и мотивов», опирающейся на идеи структурной лингвистики. Свою задачу Ван Холк видит в том, чтобы свести весь относящийся к Печорину материал к комбинации «элементарных тематических конструкций». Собранные комбинации ученому нужны для выявления цепочки «единичных, неразложимых актов в качестве носителей других тематических комплексов» [646]. Эта цепочка, как думает Ван Холк, и является тем, к чему имеет отношение понятие «литературный характер».

А в завершающей эту часть статье И. А. Поповой-Бондаренко — «К вопросу об игрецкой и числовой составляющей повести Лермонтова “Княжна Мери”» — читатель еще раз сможет убедиться, что при определенном угле зрения лермонтовский текст может раскрыться с неожиданной стороны. Предложенный в статье ракурс позволяет увидеть в нарративной структуре повести следы «карточного» текста. Как показывает Попова-Бондаренко, многие ситуации в «Княжне Мери» связаны с карточной стратегией и тактикой, которые «формируют художественный мир повести изнутри как «модель конфликтной ситуации». Кроме того, игрецкая составляющая вплетена и в семантическую структуру литературных характеров: «Готовность Печорина двадцать раз поставить на карту жизнь и честь — метафора его игрецкой и высочайшей игровой инициативы и рискованности... Грушницкий же, если спроецировать на его поведение игрецкую модель, играет мирандолом — вяло, малыми “кушами” (семпелями): он слишком

полагается на своё “романтическое” обаяние в отношениях с княжной, “ставит” на одни и те же фразы, комплименты и “сентиментальные разговоры”, безынициативен, “обыкновенен”, одинаков...» [660].

* * *

Отдельную часть третьего раздела составляют работы, посвященные «Тамани» и «Фаталисту».

«Таманский» блок открывается статьей А. К. Жолковского «К семиотике “Тамани”», с ее главной идеей, что «Тамань» должна прочитываться как «очередное звено в русской (анти) романтической традиции, которая по-новому разрабатывает знакомую тему столкновения героя с “иной” жизнью, персонифицированной в виде экзотической героини» [683]. И это «по новому» направлено прежде всего на подрыв романтических стереотипов. «В повести, в сущности, ничего не происходит: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пистолет, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу» [685]. Развязка повести являет тем самым картину полной дезинтеграции, венчающей серию несобытий. С семиотической точки зрения такой финал базируется на «неправильном “прочтении” героями друг друга: Печорин воспринимает героиню в терминах донжуанского кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его в “контрабандистском” коде — как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает чужому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его» [686]. По мнению Жолковского, именно «наводящая скуку “случайностная” бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз» [688], и оказались близки в «Тамани» Чехову, уловившему в ней нечто глубоко себе родственное. И именно это, а не язык Чехов и имел в виду, когда говорил о «Тамани» как жемчужине русской прозы.

В статье Дж. Эндрю предлагается последовательный анализ повести, которую он рассматривает в качестве автономного объекта, вне связей с другими частями романа. Его анализ (о чем Эндрю предупреждает читателя) осуществляется с опорой на идеи и тер-

мины сюжетной типологии и повествовательных структур, а также с использованием элементов психоанализа и гендерной технологии.

С точки зрения Эндрю, в «Тамани» отчетливо просматривается обозначенная Ю. М. Лотманом элементарная последовательность событий в мифе, которая сводится к цепочке: вхождение в закрытое пространство (которое может интерпретироваться как «пещера», как «могила», как «дом», как синонимичная им «женщина») — выходение из него. Такое движение всегда сопряжено с глубинными изменениями инициационного характера и на разных уровнях может интерпретироваться как «смерть», «зачатие», «возвращение домой» и т. д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные.

В соответствии с репрезентируемыми в повести сказочными и мифологическими моделями посещение Печориным Тамани должно, согласно Эндрю, представляется так: герой пересек границу другого мира, царства тьмы, где ему предстоит на время ослепнуть. В царстве тьмы он утрачивает способность адекватно воспринимать вещи и испытывает символическое ослепление, обнаруживая полную неспособность декодировать (в переводе на язык семиотики) достаточно очевидные знаки. На языке теории повествования такая неспособность вызвана напряжением в отношениях сюжета и фабулы, на языке психоанализа — напряжением между сознательным и бессознательным. В фабульно-сюжетном противостоянии центральная роль принадлежит девушке, функция которой состоит в том, чтобы устранить разрыв между сюжетом и фабулой. Встреча с девушкой для Печорина, в терминологии В. Я. Проппа, обретает статус испытания.

В рамках истории «честных контрабандистов» (фабула) события имеют чисто практический, прозаический характер. В рамках истории Печорина (сюжет) события носят другой — таинственно-экзотический — характер. Сюжет — это попытка Печорина разгадать тайну, с которой каким-то образом связаны мальчик («слепой чертенок»), старуха (ведьма), девушка (русалка) и Янко (человек моря). И чертенок, и ведьма, и русалка, с точки зрения Эндрю, должны рассматриваться как проекции сознания повествователя.

С особенной наглядностью смещение того, что на деле предстает взору Печорина, и того, что ему видится субъективно, проявляется, как думает Эндрю, в наиболее разработанной из прочих фигур — восемнадцатилетней «ундине». «Если попытаться определить образ девушки, все больше создается впечатление, что противоречание

друг другу элементы просто не желают складываться воедино. Они, в самом деле, не складываются вместе — по той причине, что она никак не является реальной девушкой, она есть всего лишь проекция желания повествователя» [709]. В реальности она никак не может быть всем тем, чем она является по его мнению, но тогда она ведь и не существует в реальности, а существует только на уровне проекции его желания, и в этом смысле она — знак в чистом виде. То же самое, как полагает Эндрю, можно сказать и по поводу Янко: «Он тоже — амальгама из литературных стереотипов (пожалуй, более однородная) и проекция фантазий повествователя» [713]. А в свете эдипального характера исканий повествователя Янко можно рассматривать как Отца, которого герой стремится вытеснить и заместить, что ему отчасти и удается.

В общем и целом Эндрю приходит к выводу, что Печорин, разрешая двусмысленности внутри своего собственного характера и гендерного определения, все-таки проходит испытание и становится Героем. «Это была долгая и тяжкая (хотя отчасти и смешная) борьба, но в последних абзацах он, как мне кажется, проснулся, он научился видеть, действовать как мужчина, а потому может теперь покинуть закрытое пространство, возродиться. Стало быть, в этом смысле — и к тому же учитывая, что “Тамань” является первой историей внутри романной хронологии, — я склонен полагать, что в этой повести показано не “крах” героя, а напротив: то, как он научился быть героем» [723].

Как видно, между статьями А. К. Жолковского и Д. Эндрю есть точки пересечения. И тот и другой выдвигают на первый план ситуацию *неверного чтения* и связывают ее прежде всего с образом девушки-ундины. Однако если выйти за пределы текста в более широкий контекст, то акценты, как нам кажется, могут быть поставлены несколько иначе.

Прежде всего, следует сказать, что мотив *чтения* находится в тесном сопряжении с чрезвычайно важным и для лермонтовского романа, и для всего творчества поэта образом книги. Как известно, отношение Печорина к жизни как к *дурному подражанию давно ему известной книге* станет одной из наиважнейших его характеристик. Печорин смотрит на окружающие его фигуры как на персонажи давно ему известной книги и потому, легко их «прочитывая», испытывает непреодолимую скуку. Но есть место в романе, когда «прочитать» ему не удастся, и это место — «Тамань»: «Итак, я начал рассматривать лицо слепого; но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз?». Печорин

не в состоянии «прочитать» слепого мальчика точно так же, как он не в состоянии прочитать (хотя как будто убежден в обратном) запечатанную книгу бытия. Библейский контекст¹⁸ заставляет уподобить слепого мальчика великой Книге, а бельмы на его глазах — печатям, которыми эта книга запечатана. Так что бельмы на глазах мальчика не делают его невидящим, а делают невидимым его внутреннее содержание, в определенном смысле аналогичное содержанию великой книги.

При таком раскладе центральной фигурой в «Тамани» станет не девушка (как считают А. К. Жолковский и Д. Эндрю), а именно слепой с его странным всеведением (не зря в черновых набросках к роману Лермонтов назвал своего героя «всевидающим»). В этом контексте фигура не поддающегося «прочтению» слепого мальчика из «Тамани» получает явно символический смысл, требующий иного толкования. В конце концов разоблачая тайну слепого мальчика «самым прозаическим образом», Печорин одновременно лишает и мир в целом того ореола таинственности, без которого он сразу же превращается для него в нечто бессмысленное и безнадежное, отталкивающее и неприглядное. А между тем истинная тайна бытия так и остается для него запечатанной.

В статье Э. Хаарда — «Стихотворные вставки в произведениях Лермонтова (“Тамань”）」 — речь идет о таком чрезвычайно интересном явлении, как корреспонденция между различными формами поэтического языка. Это явление особенно замечательно в том случае, когда оно осуществляется в прозе поэта. Лермонтов здесь пример, безусловно, экстраординарный. Переходя от общего плана к частному, Хаард подробно останавливается на стихотворной вставке в «Тамани» — песни девушки-контрабандистки, которая, как показывает исследователь, занимает важное место в структуре повести, функционируя «на уровнях пространственно-временных данных, сюжетного развития, и характеристики персонажа» [753].

¹⁸ Ключом к библейскому контексту является фраза, которую Печорин вспоминает, наблюдая за поведением слепого мальчика: «В тот день немые возопиют и слепые прозрят...» (VI, 251). Эта цитата (в несколько измененном виде) взята Лермонтовым из Книги пророка Исаии, из той ее части, которая повествует о запутанных «прозорливцами» «блуждающих духом», не отличающих сон от яви, не соразмеряющих свои немощные силы с силами Создателя и вследствие этого не слышащих гласа Господа. Для них «...всякое пророчество то же, что слова в запечатанной книге, которую подают умеющему читать книгу и говорят: “прочитай ее”; и тот отвечает: “не могу, потому что она запечатана”» (Ис. 29, 11).

Завершает раздел о «Тамани» статья Г. П. Козубовской, в которой выявляется роль и значение «встроенного» в текст «Тамани» балладного жанрового архетипа и, главным образом, его мифопоэтического пласта. В продолжение этих разысканий можно отметить, что и сам мир Тамани имеет мифопоэтическую структуру: он отчетливо делится на две наделенные противоположной семантикой части — сушу и море, за каждой из которых закреплены те или иные персонажи. В повести, условно говоря, есть «люди моря» и «люди суши». Для странствующего офицера, «человека суши», море — пространство, хотя и влекущее его к себе, но чужое (не случайно герой не умеет плавать!). Для девушки (ундины, русалки) и Янко, «людей моря», чужая, напротив, — угрожающая их свободе суша (ср. слова Янко: «...мне везде дорога, где только ветер дует и море шумит» (VI, 259)). Для слепого же мальчика, место которого на границе — между морем и сушей, на берегу, нет пространства своего и чужого. Его назначение связного нейтрализует в нем противопоставление *моря и суши, этого и того* (не зря он пользуется разными языками: «...говорил со мной малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски»), а потому персонаж этот оказывает наделен (для Печорина недостижимой) всевидящей полнотой внутреннего знания.

* * *

Как и «Тамань», повесть «Фаталист» пользуется особым вниманием исследователей творчества Лермонтова и является для них предметом непрекращающегося спора, во-первых, о ее месте и роли в структуре романа, а во-вторых, о ее смысловом наполнении. Первый из этих вопросов был поставлен еще В. Г. Белинским, который увидел в завершающей журнал Печорина части некоторое «добавление» к уже сказанному. Статья В. И. Левина — «“Фаталист”. Эпилог или приложение?» (ярко представляющая стиль и логику мышления советских ученых поколения 70-х гг.) — имеет главной своей целью доказать обратное: «Фаталист» — не приложение, а *эпилог*, без которого понять лермонтовский замысел было бы невозможно по причине того, что в этой главе романа проблема предопределения поставлена принципиально иначе, чем в предыдущих. Если в «Княжне Мери» Печорин в судьбу верит, то в «Фаталисте» он верит не в судьбу, а в собственные силы. Левину это становится

понятным при сравнении как будто бы дублирующих друг друга ситуаций — фаталистическим экспериментом Вулича и опасным опытом Печорина. Между ними, с точки зрения ученого, имеется принципиальное различие: если Вулич действовал, целиком полагаясь на предопределение, то в основе риска Печорина лежит не слепая вера в судьбу, а трезвый и точный расчет. Это и дает возможность придать «Фаталисту» роль и значение *эпилога*, окончательно расставляющего смысловые акценты в духе советской идеологии: несмотря на то что такие неординарные личности, как Печорин, обречены на прозябание в существующих условиях, оптимистический финал романа оставляет читателю надежду на историческое будущее.

Н. Д. Тамарченко подошел к рассмотрению «Фаталиста» с иных позиций. Предметом его внимания стал вопрос о характере вписанности финальной части печоринского журнала в жанровую традицию. В «Фаталисте», по мысли Тамарченко, задается не новеллистическая (как обычно считают), а эпическая система координат, и это обстоятельство заставляет иначе увидеть главную коллизию повести. По сути, она заключается в попытке восстановления некогда утраченной героем эпической цельности. В исходной ситуации смертельного эксперимента Вулич противопоставляется Печорину как *деятель созерцателю*. Однако такое разделение изначально присутствует и в самом Печорине: один человек живет в нем в полном смысле этого слова, а другой мыслит и судит его. Повторение опыта Вулича — это попытка Печорина занять позицию деятеля. Ему это удастся, и тем самым удастся соединить живущих в нем двух людей в одного — стать одновременно и действующим, и мыслящим. По терминологии и по «идеологии» М. М. Бахтина (на которого Тамарченко опирается и ориентируется), Печорину удастся соединить точку зрения участника жизненного события с точкой зрения на себя извне. Поэтому «Фаталист» и завершает единый сюжет журнала Печорина — сюжет становления самосознания его героя. Именно в «Фаталисте» разрешается противоречие между *деятелем и созерцателем* (или «героем» и «автором») и обретается единая и цельная позиция, что подчеркивается ее близостью к простому, никаким образом не расчлененному, народно-патриархальному типу сознания, представленному в образе Максима Максимыча.

С других позиций исследует лермонтовского «Фаталиста» В. И. Тюпа. Его статья «Мифотектоника “Фаталиста”», как это видно уже из заглавия, направлена на раскрытие того, что на языке

ее автора именуется мифотектоническим слоем произведения. Этот слой сопряжен с тем неуловимым «что-то», которое «не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением» [775]. Как полагает Тюпа, эстетическая рецепция мифотектоники родственна ощущению ритма и оставляет у читателя впечатление «глубины», «невыразимости», «тайны» художественного целого. Исследователь, однако, должен пытаться найти способ и язык для описания этой «тонкой материи». В статье Тюпы можно наблюдать, как то или иное слово, на первый взгляд, легко заменимое, на самом деле является особой, невидимой для обычного глаза скрепой, без которой мифотектоника текста просто бы разрушилась.

«Фаталист» является предметом рассмотрения и некоторых статей, помещенных в другие разделы. В частности, одна из версий прочтения этой повести представлена в статье М. Дрозды «Повествовательная структура “Героя нашего времени”». С точки зрения Дрозды, смысл «Фаталиста» надо искать вне идеологической темы застольного офицерского разговора. «Его настоящая, замаскированная банальным спором тема — характерологическая. Суть ее в сравнении Вулича с Печориным» [343]. В отличие от Вулича, который ведет себя по правилам собственного идеологического шаблона, Печорин поступает иначе. Он действует в соответствии с заявившей о своих правах логикой реальности, которая, как и в других частях романа, время от времени дает о себе знать, никого об этом не спрашивая. Однако в этом случае Печорин перед ней не пасует, а вступает с ней в активное взаимодействие, тем самым давая возможность понять, что мог бы при определенных условиях стать творцом своей положительной биографии. «Благодаря “Фаталисту” смерть Печорина “на дороге” из первоначальной сниженности и незаметности поднимается до уровня неосуществившейся героической альтернативы, в свою очередь освещая его поведение в последней главе своим трезвым, будничным светом» [345].

IV

В четвертый раздел — «“Мцыри” между “Демоном” и “Маскарадом”» — вошли и такие работы, которые уже приобрели широкую известность, и такие, которые ее заслуживают.

Статья Ю. В. Манна «Игровые моменты в “Маскараде” Лермонтова», несомненно, относится к первому разряду. Манн исхо-

дит из того, что для понимания «Маскарада» требуется выявить сходство и различие между такими чрезвычайно важными для лермонтовской пьесы образами, как «маскарад», «бал» и «игра». Все дело в том, что образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игры» — с другой, несут в себе контрастные значения и что именно взаимодействие и борьба заключенных в них смыслов определяют глубину драматического течения «Маскарада». Таким образом действие пьесы происходит не на одном уровне, а на трех — *маскарад*, *свет* и *игра* («нижний этаж этого маскарада, его преисподняя» [790]), причем каждый уровень функционирует по своим исключительным, ему только присущим правилам. Пьесе же как целому присущи резкие сдвиги с одного пласта, с одного кодекса, к другому, с одних условностей к другим.

А. Б. Пеньковский свои размышления о «Маскараде» начинает с обозначения парадокса в списке его действующих лиц, где под именем «маска» фигурирует лишь один персонаж. И это, как полагает ученый, не может не навести на мысль, что и остальные имена в «Маскараде» — тоже маски, причем обманные маски, маски-личины. Выявление роли и значения внесписочных персонажей наводит Пеньковского на мысль о явной и скрытой части антропонимического пространства «Маскарада». В отличие от *ложного* и *обманного*, *истинное* сокрыто: оно познается лишь в катастрофических ситуациях, когда маскарад прерывается и срываются маски. Трагедия жены Арбенина в антропонимическом аспекте представляется Пеньковскому тесным образом сопряженной с переименованием Настасьи Павловны в Нину (Настасья Павловна — имя домашнее, а Нина — светское), «что одно уже — в связи с отказом от крестного имени и, следовательно, от небесного покровительства и защиты — тайло в себе определенную угрозу» [830]. Трагедия же самого Арбенина заключается в том, что, «считая себя чужим маскарадному миру и этот мир — чужим себе, он, смеясь и презирая, все же вступил в него, принял его законы, его “устав”, его понятия, его образ мыслей, его предрассудки, его язык... и его *мифологию*» [829–830]. И когда герой это сделал, имя его жены неразрывно связалось в его сознании со светским мифом о Нине, согласно которому женщины с этим именем непременно проявляют своевольное беззаконие: они не подчиняются никаким доводам разума, они свободны от предрассуждений света, они склонны к роковой страсти. В результате миф о Нине, соединившись в сознании Арбенина с его женой, включился в события и обрел роковую силу.

Еще одна вошедшая в «маскарадный» блок статья — «Драматизация безумного “я”»: пьеса М. Ю. Лермонтова “Маскарад” (с учетом пьесы “Странный человек”)» — принадлежит Д. Клайтону, который рассматривает «Маскарад» как одну из попыток Лермонтова «выйти из субъективного лирического мирка в более сложную концепцию мира» [842]. Лермонтов, как считает Клайтон, попытался в «Маскараде» соединить лирическое и драматическое, игровое и режиссерское, а это потребовало от него представления своего единого нерасчленимого лирического «я» в нескольких проекциях. Это «я» присутствует в пьесе и в образе Рока, и в лирическом герое, и в палаче, и в жертве, а в образе Неизвестного его «я» становится представителем, метафорой тех сил, которые руководствуют светским маскарадом.

По мысли Клайтона, движение в сторону объективации лирического «я» наметилось еще в ранней пьесе «Странный человек», где его главный персонаж — Владимир Арбенин — оказался на промежуточном этапе пути от лирического «я» к самостоятельному герою пьесы. «Маскарад» же, развивая эту тенденцию, представляет наиболее «субтильную» попытку выйти из «замкнутого круга» лиризма путем драматургии. В «Маскараде», где все ведут по меньшей мере двойную игру, Арбенин как будто бы единственный персонаж, который не играет, не исполняет предписанных светом ролей. Однако это не совсем так: Арбенин, образ которого явно восходит к лермонтовскому лирическому «я», тоже играет роль, но не светскую, а роль романтического героя, охладевшего к ролям. И это «дает моментальную перспективизацию Арбенина — моментальную критику Арбенина как лирического героя» [850]. Иными словами, Арбенин не лирический герой в чистом виде, а персонаж, исполняющий роль лирического героя. И это обстоятельство, по мнению Клайтона, не дает возможности прочитывать пьесу, к примеру, по аналогии с поэмой «Демон» и рассматривать Арбенина как демона, а Нину — как его невинную жертву. «Мнение, что Арбенин не играет роли, или что Нина — невинная жертва злодея — реликт лирического начала в пьесе» [851].

В продолжение мысли Клайтона заметим, что объективация лирического «я» означает не только «выход за пределы лирического мирка», но и — одновременно с ним — разрушение этого мирка. Арбенин, который не является демоном, а только исполняет его роль, дискредитирует тем самым «настоящего» Демона. До логического же предела начатое Арбениным «дело» доведет

Печорин, главной задачей которого, можно сказать, станет роль «диверсанта», подрывающего основы лермонтовского лирического мира. А «Демона» в качестве объекта для своих разрушительных манипуляций Печорин-режиссер изберет в «Княжне Мери», где представит полный персонажный состав лермонтовской поэмы — демона, жениха, невесты, ангела-защитника и Бога — но так, что влекущая за собой сюжетные аберрации постоянная мена точек зрения заставит обнаруживать у одного и того же лица разные ролевые маски.

Если посмотреть на развитие событий со стороны разыгрывающего роль демонического героя Грушницкого, то история о попытке возрождения Демона от соприкосновения с девственной чистотой Тамары должна быть отнесена именно к нему. Но в том, как описывается вид Грушницкого в новом одеянии, одновременно угадывается пародия и на описание противника Демона — «сияющего» ангела (ср. ранние редакции «Демона») в сапфирной одежде, с *мягкими, как лен, кудрями и легкими крыльями*: «За полчаса до бала явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира... эполеты неимоверной величины были загнуты кверху, в виде крылышек амура; сапоги его скрыпели; в левой руке держал он коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правую взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол...» (VI, 300). Под маской романтического демона (легко разоблачаемого Печориным) скрывается другое — «ангельское» — лицо. Во время дуэли — при новой ситуативной диспозиции — маска у Грушницкого снова меняется: теперь он оказывается раскрывшим свое «истинное» лицо коварным демоном. Печорин же в этом случае отводит себе роль невинной жертвы и ангела-защитника, вступившегося за честь оскорбленной княжны.

Как и положено по «сценарию», поединок Грушницкого и Печорина происходит между небом и землей — на выступе отвесной скалы. Но в этом случае на узкой площадке в шесть шагов в поединок вступают связавший себя роковой клятвой с драгунским капитаном («сатаной») «падший ангел» Грушницкий и Печорин, который в какой-то момент незаметно переходит от роли «ангела-защитника» к другой, более весомой: он берет на себя Высшую ответственность определять и степень падения, и соответствующую ей меру наказания, тем самым дискредитируя глубинную лермонтовскую идею о тайном праведном суде. Однако низвержение падшего ангела с высот Сиона обращается в итоге во вполне реальное убийство: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было... Спускаясь

по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого» (VI, 331). Такому же «убийству», но уже совершаемому не Печориним, а реальностью подвергается, по сути, и лермонтовский лирический мир.

* * *

Поэму «Демон» представляют в этом разделе статьи А. И. Журавлевой «Поэма Демон» и Ю. В. Манна «Над бездной адскою блуждая» (Романтические поэмы Лермонтова).

А. И. Журавлева рассматривает «Демона» как своеобразную модель всего лермонтовского творчества и с точки зрения генерации смыслов («слишком много соединилось в поэме смысловых пластов, насущно важных для поэта идей, сквозных мотивов и излюбленных образов его творчества» [857]), и с точки зрения жанрового синтеза — баллады, романтической поэмы и лирики. Демон как герой включает в себя все потому, что он «естественно связан внутренне собственной личностью — как и лирический герой Лермонтова» [869]. «“Демон” как поэма связывает воедино фольклор и мифологию — через балладную традицию — с психологизмом: начало литературы XIX века с ее вершинами, Жуковского и романтиков — с Достоевским и Толстым» [869].

Ю. В. Манн прочитывает поэму «Демон» в аспекте жанрологии русского романтизма. Только с учетом этого плана вырисовывается своеобразие «Демона» как заключительного звена в истории русской романтической поэмы, в эволюции ее смысла и поэтики. Так, вместо конкретизации мотивировки отчуждения (как это было в романтической поэме пушкинской поры) у Лермонтова наблюдается ее предельное расширение, вместо ограничения мести — ее безграничность: это месть всему живущему, всему человечеству и Богу. По существу, в лермонтовском «Демоне» романтический конфликт впервые расширился до драмы субстанциальных сил, а потому стал обречен на невозможность какого бы то ни было разрешения. Вместо определенного итогового завершения — бесконечное возвращение к исходной точке, соприкосновение противоположных ситуаций («примирение неуловимо оборачивается в нем новым бунтом, возвращение — повторным бегством» [944]) и противоположных начал (*добра* и *зла*). Поэтому универсальный финал лермонтовской поэмы шире любого определенного итога: он не сводится к какой-либо

формуле, но «дает выход сложной борьбе и взаимодействию различных смыслов» [950].

Поэму «Мцыри» Ю. В. Манн представляет в этой же статье как вторую вершину русской романтической поэмы. Исходные мотивы и ситуации в ней также претерпевают неслучайные трансформации (нет бегства, а есть возвращение; нет отчуждения и разочарования; нет роковой тайны), но содержательно они другие, чем в поэме «Демон». Особую роль в образном строе «Мцыри» играют, как их называет Манн, образы «естественного хода» и «образы родства». Образуя всеохватное семантическое поле, они продуцирует возможность «тонкого» и «неброского» сопряжения противоположных смыслов: монастырская тюрьма наделяется дружественными стенами, а дружественная природа — смертельной опасностью. Судьба Мцыри, состоящая в его «отпадении» от родины, подобна судьбе Демона, но, в отличие от Демона, Мцыри не является носителем зла и противником Бога.

В «Мцыри» есть все, что в «Демоне»: *непреодолимая отъединенность* героя, «абсолютная императивность его влечения к свободе» [931], торжество миропорядка и несвободы. Однако, в отличие от «Демона», они лишены отчетливо выраженной казуальности, и это обстоятельство в особенности придает поэме «Мцыри» философское измерение не менее глубокое, чем оно есть в поэме «Демон».

В заключительный раздел вошла и статья С. В. Ломинадзе «Куда бежит Мцыри». Как оказывается, ответить на этот вопрос не так-то просто. Как считает Ломинадзе, с образом Мцыри связаны две ведущие и противоборствующие между собой темы в лирике Лермонтова — «грозы» и «ветки родимой». *Ветка родимая* зовет Мцыри к домашнему очагу, к месту и покою. А гроза ему нужна по той же самой причине, по которой она нужна лермонтовскому парусу: *гроза* есть то, что соответствует их мятежной природе. Так что у Мцыри не одна, а как бы две влекущие его в разные стороны страсти: одна заставляет бежать в объятия *бури*, другая — к родному дому, к уюту и *покою*. Невозможность утоления одновременно обеих страстей — тот заколдованный круг, из которого Мцыри не может выбраться.

В развитие этой темы обратим, к примеру, внимание на то, что у Мцыри как бы не одна, а сразу две отчизны — *горы* и *монастырь*. Намек и на такого рода бинарность, и на сопряженную с ней коллизию можно усмотреть в первоначальном, черновом варианте эпиграфа, утверждающем как раз обратное: «On n'a qu'une seule

patrie» («У каждого бывает только одно отечество») (IV, 355). И действительно, монастырское положение Мцыри, обязывающее его служению Отцу небесному, определяет ему и второе, пусть и невольное, «гражданство». Стоит ли напоминать, что такое «двойное гражданство» — положение типическое для «лермонтовского» человека, ощущающего себя жертвой некоей роковой воли, по непонятным причинам изменившей его местожительство.

С такой изначально заданной расщепленностью в лирике Лермонтова связаны мотивы двойной жизни («Две жизни в нас до гроба есть» (I, 113)), двойной смерти («Две смерти не так нам страшны как одна» (I, 337)), обреченности на промежуточное существование между «небом» и «землей», «родиной» и «отчизной»; зависти ко всему тому (облакам, волнам, птицам — образам, по слову Ю. В. Манна, «естественного хода»), что не знает подобных страданий («Чужды вам страсти и чужды страдания, / Вечно холодные, вечно свободные, / Нет у вас родины, нет вам изгнания» (II, 165)); и т. п.

Эти мотивы «обслуживают» у Лермонтова самые разные переживания. «Лермонтовский» человек может воспринимать свое положение и как положение существа, так и не сумевшего примириться с произошедшей подменой («И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли» (I, 230)); и как положение страдальца, обреченного на вечное одиночество и скитальчество в «стране изгнания»; и как положение того, кто не только принял, но и полюбил свое чужбинное пристанище за страсти и мучения, которые в нем нашел («И нет в душе довольно власти — Люблю мучения земли» (I, 132).

Есть у Лермонтова и еще один относящийся к этому комплексу мотив, связанный с возможным неузнанием изгнанника при его встрече с давно покинутой им настоящей отчизной. Реакция родины-отчизны может быть выражена и более сильным образом. В поэме «Измаил-Бей» возвращение героя к родному краю завершится полным провалом: отчизна отторгнет его от себя как отступника. И главная причина такого отношения «непризнательной» отчизны к своему сыну кроется в его (пусть и невольном, но все же некогда произошедшем) *от-ступлении* от нее, о котором прямым образом в поэме будет сказано устами главной героини — Зары: «Ты от земли своей отвык, / Ты позабыл ее язык» (III, 175).

Неизгладимый отпечаток монастырь наложит и на Мцыри. Монашескую судьбу этого своего героя Лермонтов уподобит судьбе темничного цветка, для которого лучи живительного солнца

оказались губительными. Однако «темничная» болезнь коснется не только телесной, но и душевной организации Мцыри (и оставит на ней свой неизгладимый след): «...Напрасно грудь / Полна желаньем и тоской: / То жар бессильный и пустой, / Игра мечты, болезнь ума. / На мне печать свою тюрьма / Оставила...» (IV, 166). Столь важный для Лермонтова мотив инспирированной телесной слабостью болезни ума (с особой силой прозвучавший в прозаическом отрывке <«Я хочу рассказать вам»>) откликнется и в поэме. Вся свойственная этой болезни симптоматика (вызванный игрой мечты, грезами и воображением «скрытый огонь») обнаружится и у Мцыри. Однако если героя прозаического отрывка «Я хочу рассказать вам» грезы пламенного воображения уводят от *действительной* жизни, то Мцыри от *действительной* родины. Разъедающие душу и тело воображение, томление и тоска, будучи неизменными спутниками «темничной» болезни души и ума, для *дикой* отчизны Мцыри являются даже более чужеродными элементами, чем монашеское призвание для бранного отцовского воинства. Но, как выясняется, и без *монастырской* ипостаси своей души Мцыри жить также не в состоянии. «Превращение» Мцыри в *вольного зверя* — достижение той крайней степени *одичания*, на которой человеческое уступает бессознательно-телесному. К изоляции и одиночеству лермонтовского героя приводят именно отчуждение от человеческого и любви, их поражение, оборачивающееся потерей пути к родным горам, к своей задушевной цели.

В этом разделе читатель найдет и конспективный анализ «Мцыри» Л. В. Пумпянского. Для Пумпянского (возросшего на идеях символистской историософии) «Мцыри» по глубинному своему жанровому измерению даже и не поэма, а пророчество относительно будущего и России, а через него — и всего человечества. Это пророчество, как полагает Пумпянский, по сути своей глубоко антипушкинское. Если Пушкин говорит о «равнодушии природы» по отношению к историческому (конечному) человеку, то Лермонтов — о равнодушии к истории, которым должен проникнуться человек будущего. «“Мцыри” так глубоко колеблет хронологическую перспективу, что нужно труднейшее усилие ума... чтобы хронологически справиться с тем глубоким равнодушием к истории, с тем старшинством перед ней, которое в “Мцыри” смыкает 5000 лет человеческой истории и возвращает нас в первобытное состояние» [872]. Лермонтов предстает у Пумпянского как устроитель новой религии, основывающейся

на отрицании истории с ее постулатом исторического бессмертия не отдельного человека, а всего человечества. Новая религия Лермонтова не нуждается в памятниках (своеобразных залогах исторической вечности), ибо «вся дружественная природа есть памятник»: все, чему радовался Мцыри в жизни, «будет над его могилой; это тоже смерть = сну, природа высшая, чем “равнодушная” у Пушкина» [871].

К сожалению, «лермонтовские» размышления ученого не обрели окончательной завершенности. Они фрагментарны, но фрагментарность их такова, что за ней проглядывает необозримое пространство смысла.

Представляемая антология — воспользуемся напрашивающейся параллелью — также по понятным причинам имеет фрагментарный характер. Однако и в этом случае хотелось бы думать, что ее невольная отрывочность способна вызвать ощущение безграничности.



I

«НАЗНАЧЕНИЕ ВЫСОКОЕ»



К. Г. ИСУПОВ

Метафизика Лермонтова

Молодой Лермонтов был вынужден переводить свои отроческие и юношеские переживания Судьбы на язык далеко не молодого сознания. Предположим, что он был вундеркиндом. Арсеньева, бабушка его, говорила, что у маленького Мишеля была взрослая походка и язвительное выражение лица. Тему ранней старости*, излюбленной романтизмом, наш поэт унаследовал не литературно, а биологически: он был не детским ребенком, но детским взрослым, как герои Андрея Платонова. Десятилетний человечек, способный влюбиться со страстью двадцатилетнего, а в 23 года написать о Демоне (1837): «И зло наскучило ему», — это нечто из ряда вон выходящее — на самый край маргинальной жизни. По поводу начальной строчки «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет...») одним из самых пронизательных исследователей сказано: «Ст. 1 — непрерывная память, семнадцатилетний мальчик говорит “помню” как старик (вообще у Лермонтова гипертрофия памяти). У него уже есть длинный ряд вспоминаемого»**. В этом

* В поэме «Сашка» (1835–1836): «Не правда ль, кто не стар в осьмнадцать лет, / Тот, верно, не видал людей и свет» (*Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1975–1976. Т. 2. С. 375. Далее в ссылках на это издание указываем в скобках том и стр.). Еще в 1832 г. 18-летний автор скажет: «Ужасно стариком быть без седины» («Он был рожден для счастья, для надежд...» — 1, 454).

** *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 605. Вспомним резонный вопрос о Печорине С. П. Шевырева: «Что это за мальчик, покрытый морщинами старости?» (*Шевырев С.П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 // Михаил Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология / Сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова, вступ. статья В. М. Марковича, комм. Г. Е. Потаповой и Н. Ю. Заварзиной. СПб., 2002. С. 88).

центральном тексте ранних философических опытов поэта мы находим не только основной тематический репертуар позднейшей работы, но и специальную акцентуацию 'судьбы': «Под ношей бытия не устает / И не хладеет гордая душа; / Судьба ее так скоро не убьет»; «...себе / Отчет мы можем дать в своей судьбе»; «...жажда бытия / Во мне сильнее страданий роковых»; «Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не умела отравить / Судьба его надежды»; «Я предузнал мой жребий, мой конец» (1, 333, 335, 236); 23-я строфа в целом являет предварительный «автопортрет» Печорина.

Так что удивляться усиленной, даже гипертрофированной, тематизации Судьбы в наследии нашего классика особенно не стоит. Ниже мы попытаемся понять эту мифологему и универсалию культуры в контекстах разного объема: 1) общемировом*, и 2) в связи с собственно лермонтовским.

* * *

Лично биографическая акцентуация Судьбы возникает на асимметрии ожидания и результата. Рано уяснив для себя онтологический дискомфорт своей исторической реальности («николаевское семилетие») и свое крайне неудобное место в зазоре между возможным и сужденным, Лермонтов предался своей основной теме в форме вечного вопроса: «Как же так получается, что одному ему на этом пире жизни не нашлось места?»

Как человек исключительного дарования, он не мог пройти мимо тем, что в коллективной статье «Мотивы» означены в «Лермонтовской энциклопедии» девятнадцать концептами: 'свобода' и 'воля', 'действие' и 'подвиг', 'одинокчество' и 'странничество', 'изгнанничество' и 'Родина', 'память' и 'забвение', 'обман' и 'мщение', 'покой', 'земля' и 'небо', 'сон' и 'игра', 'путь', 'время' и 'вечность', 'след' и 'любовь', 'смерть' и 'судьба'.

* Здесь только в самом общем виде надо отметить, что если человек дохристианских культур призван был спокойно и стоически принять свою судьбу, не споря с ней, то для христианской теологии Провидения важно понять человека как тварь, созданную свободной и приглашенной к соработничеству с Богом в зодчестве истории (см.: Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. М., 1994). Лермонтов чаще сближает, чем разделяет Судьбу и Промысел, но ему дорога мысль о волевой и даже мятежной свободе поступка.

И как поэт Лермонтов был не то чтобы вконец отравлен, но глубоко заражен байроновским скептицизмом и мизантропией, а как человек быта и медиум общения мало у кого вызвал благожелательное отношение, коль скоро встречной приязнью он мало кого радовал. Лермонтов был тяжел в общении: надменным с людьми, ему неинтересными, и беспощадно-язвительным с мелкими позерами вроде Мартынова («Мартышки»), в котором он с глубочайшим отвращением не мог не узнать частицу себя наихудшего*.

Просим читателя понять нас правильно; сказанное не делает Лермонтова ни хуже, ни лучше, кем он был на деле, вопрос в другом: «А кем же он действительно был?» Понять личность поэта только из его текстов или мемуаров немногих о нем написавших почти невозможно: душа его столь глубоко упрятана то ли в нисходящей хтонике контекста (подтекста), то ли в восходящей метафизике сверттекста (метатекста), что даже самые пронизательные наши лермонтоведы** решались порой лишь зафиксировать самый факт наличия этого не схватываемого такими дефинициями «остатка»

* В. Н. Ильин, назвавший «Героя нашего времени» «духовно-символической автобиографией», точно описал Грушницкого как сублимированного Лермонтова (здесь: и Печорина): «Повесть о преследовании Грушницкого Печориним, о его вызове и убиении на поединке есть не что иное, как пророческая автобиографическая повесть о той жестокой и мучительной внутренней “диалектике сознания”, где лучшей частью “Я” Лермонтова торжествует над худшей и прямо-таки пошлой его частью. Это, в сущности говоря, даже повесть о самоубийстве» (Ильин В. Н. Тайновидение у Пушкина и Лермонтова (1962) // Ильин В. Н. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение» / Сост. и вступ. статья А. П. Козырева. М., 2010. С. 339). Некорректное отождествление автора и героя началось еще в прижизненной критике Лермонтова. Непримирымый противник сублимативных опытов романтизма, С. О. Бурачок, хозяин и критик журнала «Маяк современного просвещения и образованности», снискавший славу ретроградного, поучал поэта в статье «Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. (Письмо автору)» (1840. № 12. Отд. 4. С. 149–171): «Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему надо мало-помалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности» (Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 117). Через сто двадцать с лишним лет В. Н. Ильин, романтик и метафизик, подчеркнет в Лермонтове как раз ангелическое: «Природа Лермонтова была несомненно ангелическая. Показать это нетрудно, хотя бы исходя из любимых тем Лермонтова, где ангелы и демоны (т. е. те же ангелы, только падшие) являются как бы оккультно-метаспсихическими “излучениями” его собственной, тоже ангелической, природы» (Там же). Ангелическое в Лермонтове настойчиво подчеркивали Д. Мережковский и С. Дурылин.

** Их имена перечислены в книге Эммы Герштейн «“Герой нашего времени” М. Ю. Лермонтова» (М., 1976).

без надежды на последний вывод. Лермонтов оставил своим наследникам не только загадку своей личности, но и секрет той новой «небесной механики», средствами которой был осуществлен воистину коперниканский перевод отечественной словесности на новую орбиту: с «солнечной» (Пушкин) на «ночную». Последнему обстоятельству, конечно, поспособствовал и Гоголь со своей жутковато-гротескной поэтикой Загробья в незавершенной поэме; но даже ему — мистiku и визионеру, не дано было откровения о будущем «сверхчеловечестве», каковое усмотрел Мережковский в поэзии Лермонтова*.

У авторов, для которых эссе Мережковского было не только конъюнктурной попыткой завербовать классика в ряды инициаторов «нового религиозного сознания», мы найдем точную аргументацию позиции Лермонтова как первого поэта-метафизика, обладавшего даром общения с мировыми духовными сущностями в полной развертке аксиологической шкалы: от благодатных до демонических.

К таким авторам принадлежал «русский Сведенборг» — Даниил Андреев: «...лермонтовский Демон — не литературный прием, не средство эпатировать аристократию или буржуазию, а попытка художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании от встреч со столь грозной и могущественной иерархией, что след этих встреч проступал в глубинной памяти поэта на поверхность сознания всю его жизнь. В противоположность Байрону Лермонтов — мистик по существу. Не мистик-декадент поздней, истощающейся культуры, мистицизм которого предопределен эпохой, модой, социально-политическим бытием, а мистик, если можно так выразиться, милостью Божией; мистик потому, что внутренние его органы — духовное зрение, слух и глубинная память, а также дар созерцания космических панорам и дар постижения человеческих душ — приоткрыты с самого рождения и через них в сферу сознания просачивается вторая реальность: реальность, а не фантастика»**.

Видимо, существует, в рамках метаязыка описания романтической картины мира, ряд категорий, в семантическом поле которых метафизический опыт поддается адекватному осмыслению. Одной из таких категорий является ‘Судьба’.

* Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.

** Андреев Даниил. Роза Мира. М., 1991. С. 183. См. наше послесловие в первой отечественной монографии о Д. Андрееве.

Игра с Судьбой

Игровое измерение Бытия романтизму было знакомо давно, задолго до рождения Лермонтова. Старинные метафоры ‘мир=сцена’, ‘жизнь = игра’ вновь становятся актуальными, как только девальвируется ценностный статус события.

Здесь полезно разделить ‘факт’ и ‘событие’. Факт — это простейшая наличность повседневной действительности, не вписанная в каузальный ряд, это «жизни пестрый сор» (Пушкин). Но факт, развившийся до способности детерминировать другие факты, начинает бытийствовать в сложных архитектониках Бытия, он теперь есть событие в ранге и в функции со-бытия. Событие — это факт, уличенный в смысле. Факт ничего не обличает и ни за что не отвечает, он всего лишь — случайный элемент быстрой и мелкой жизни, частица броуновского движения. Он лишен семиотической природы. Но как только в нем, в этом бестолковом и ни к чему не отнесенном факте, опрозрачивает, обнаруживая себя, смыслоозаренный эйдос, мы наблюдаем онтологический метаморфоз или, точнее, преформацию глупого факта в умное событие. Иначе говоря, как только факт обогащается значением и прообразуется в событие, само это значение события становится событием значения.

Подобным образом для Андрея Болконского, который, по прибытию в ставку Кутузова, пытается разобраться в фактической мешанине военной ситуации, приходит к ее пониманию, когда факты получают в его глазах статус события, т. е. когда они «незаметно, мгновение за мгновением, вырезается в свое значение»*. Вот эти «свои значения» событий, эйдосы событий, предъявляющие себя как события значений (а не сами события, которых уже нет), и есть история.

Печорин сознает свою кавказскую повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных происшествий, в которых ничего не цепляет его внимания; этим и объяснима его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максим Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными

* Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1984. Т. VI. С. 280.

метафорами*. Так, в стихотворении «Не верь себе» (1839) встречаем: «Взгляни: перед тобой играючи идет / Толпа дорогою привычной <...> / Поверь: для них смешон твой плач и твой укор, / С своим напевом заученным, / Как разурмяненный трагический актер, / Махающий мечом картонным...» (1, 54).

Образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол** (восходящие к Гераклиту, Платону и Плотину***) связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как 'игра судьбы', 'мир=сцена' и прочими этого ряда****.

Но, замыкая на себя факты и фактики несущественной и мелкой жизни, герой мнимо «событирует» ее, сгущая эмпирию повседневного, оплотняя и уплотняя ее столь энергично, что она, эта эмпирия, и впрямь прообразуется во «всамделишную» для тех, кто не играет в придуманную жизнь, а просто живет в ее прозаической обыкновенности. В дурном своем пределе выдуманная Печориним жизнь оборачивается катастрофой или гибелью для тех, кто трагически вовлечен в нее, коль скоро в игре с судьбой обычная и безусловная жизнь перестает быть самоочевидной и становится условной («честные контрабандисты», Бэла, Грушницкий, Вулич).

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым в предисловии к английскому изданию 1958 г.) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область — между игрой и жизнью, благодаря чему отблески

* См.: Манн Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова // Известия ОЛЯ АН СССР. М., 1977. Т. 36. № 1; Билинкис Я. С. «Война и мир» Л. Толстого и исторические судьбы искусства игры в XIX в. // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX вв. (Ученые записки РГПИ им. А. И. Герцена. Т. 414). Л., 1971; Киасашвили Н. Скрытая метафора «мир как сцена» как структурный элемент «Гамлета» // Шекспировские чтения — 1978. М., 1981; Сейбель Н. Э. «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию // Мировая культура XVII–XVIII вв. как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. С. 67–68; Доброхотов А. Л. Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А. А. Тахо-Годи / изд. подг. Е. А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 18–27.

** Ср.: Гиппиус В. В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 295–330.

*** Тахо-Годи А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306–314.

**** См. раздел «Игра» в составе статьи «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия / глав. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 305–306. Автор — Ю. В. Манн. См. также: Ефимов А. А. Игровое начало в прозе М. Ю. Лермонтова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Таганрог, 2009; Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 191–262.

релятивно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других — вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли: «Судьба вторично предоставила мне случай, который должен был решить его (Грушницкого. — *К.И.*) участь» (4, 113). Этимологически сродненное ‘случай’ и ‘участь’ снимает оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно опричиненного) в плане волевых инициатив героя.

Когда исчерпывается и для него очередной спектакль, игра кончается, все возвращается к своей одиозной серьезности, но не в рамках жизни, а в рамках самосознания и на фоне подернутого скукой легкого сожаления: увидев «между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого», Печорин «невольно закрыл глаза» (4, 126). Произошло то, что Томас де Квинси определил в заголовке иронического эссе 1827 г.: «Убийство как одно из изящных искусств»*. Таков принцип печоринского (и общеромантического) эстетизма: перенос явлений искусства (т. е., в согласии с кантово-шиллеровой традиции, — игры) на жизнь и обратно.

Герой романа редко покидает рамки игры; чуть ли не единственный случай — когда в пяти верстах от Эссентуков он подле павшего от бешеной скачки коня «упал на мокрую траву и как ребенок заплакал» (4, 129).

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором — догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексии героя по поводу личной судьбы; мы процитируем их пока частично — с пропуском эротических акцентов. Вот первая: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?...» (4, 98). А вот вторая: «Пробегаю в памяти

* Новейшее издание: *Квинси Томас де. Убийство как одно из изящных искусств* / пер. С. Л. Сухарева. М., 2000 (серия «Литературные памятники»). В одной новелле В. Ерофеева герой хоронит свою любовницу, убитую им с помощью другой женщины — будущей жертвы, также присутствующей при погребении.

все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения <...>» (4, 117).

В первой реплике подчеркнута подневольность поступков («невольно <...> разыгрывал <...> роль»), что, если мы будем мыслить Печорина в предложенной им театральной терминологии, наводит на мысль о трагической вине героя. Во второй реплике в специально античном контексте определяется содержание трагического: это не перипетии от счастья к несчастью (по Аристотелю) и даже не гибель, а главная в жизни ошибка, фундирующая всю совокупность личных катастроф и конечный вывод: «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, / Такая пустая и глупая шутка» («И скушно и грустно...», 1836). Эту главную ошибку, обращающую всё личнобиографическое в сплошную неудачу, а Божий замысел о мире — в насмешку, можно определить как неугаданность Судьбы.

Герою в ситуации неугаданной Судьбы ничего иного не остается, как воспринимать ее в образе цепочки немотивированной событийности; случайное же в этой цепочке выглядит как экспромт героя-«режиссера». Но в результате, оказавшись в плену сочиненных и разыгранных на сцене жизни сюжетов, герой-«актер», заменяя реальную эмпирическую причинность условно-игровой каузальностью, «невольно», с акцентом на «трагическую вину», обращает эту условную каузальность в безусловную, т. е. в судьбоносную.

Театрализованное поведение героев Лермонтова раздражало первых критиков Лермонтова; Бурачок прямо писал о неискренности «Героя...» и лукавстве автора: «Все герои героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями — ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы»*. Однако, как вовремя напомнил В. Левин**, Белинскому удалось разгадать двоящиеся планы поведения героев и эстетическую двусмысленность позиции автора: в природе известного типа людей, склонных к искренней лжи, играть и незаметно для себя — заигрывать:

* Бурачок С. О. «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) // Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 62.

** Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М. Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814–1841. М., 1964. С. 276–282. См. также: Силади Ж. Тайны Печорина // Slavica tergestina, 1995. № 3. С. 55–71.

«Истинная или ложная причина их жалоб, — им все равно, и желчная горесть их равно искренняя и непритворна. Мало того: начиная *лгать с сознанием* <...> они продолжают и оканчивают искренне. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их — вопль души или когда они — фразы»*.

«Игра с Судьбой» — единственная игра, в которой на деле нет ничего игрового, она осерьезнивается, опричинивается в правилах эмпирической и неумолимо серьезной реальности. Это момент перехода игры из сферы прекрасной бесполезности, эстетической «незаинтересованности» и «целесообразности без цели» (Кант) в область необратимо-трагического.

На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический и даже лукавый характер, откуда уже полшага осталось до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений их героев: помешательство (не обязательно «творческое безумие»**), суицид*** и гибель

* *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 13 т. М., 1954–1964. Т. 4. С. 241. Не утомляя читателя перечнем бесчисленных исследований артистической лжи и самообмана, назовем самые необходимые исследования: *Бердяев Н.А.* Парадокс лжи // *Современные записки.* Париж, 1939. Т. 69. С. 272–279; *Гусейнов Г.Ч.* Ложь как состояние сознания // *Вопросы философии.* М., 1989. № 11. С. 94–86; *Дубровский Д.И.* Проблема добродетельного обмана // *Философские науки.* 1989. № 6. С. 73–84; *Колеватов В.А.* «Мысль изреченная есть ложь» // *Философские науки.* М., 1990. № 2. С. 43; *Ландау Г.А.* Культура слова как культура лжи // *Числа.* 1932. Кн. 6; *Левин Ю.И.* О семиотике лжи // *Материалы симпозиума по вторичным моделирующим системам.* Тарту, 1974. Вып. 1 (5). С. 245–247; *Лотман Ю.М.* О Хлестакове // *Лотман Ю.М.* В школе поэтического текста. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 293–325; *Секацкий А.К.* Онтология лжи. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 1995; *Свицков В.И.* Полуправда // *Вопросы философии.* 1990. № 6; *Hill Th.E.* *Autonomy an benevolement liens* // *Journ. of value inuiry.* Dordrecht, 1984. Vol. 18. № 4.

** *Антощук Л.К.* Концепция и поэтика безумия в русской культуре и литературе 20–30 гг. XIX в. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1996; *Селезнева А.В.* Эстетика безумия в традиции русского романтизма. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2005; Семиотика безумия. Сб. ст. М., 2005; *Зимина М.А.* Дискурс безумия в исторической динамике русской литературе от романтизма к реализму. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007; *Иоскевич О.А.* На путях к «безумному нарративу» (Безумие в русской прозе первой половины XIX в.). Гродно, 2009; *Тернова Т.А.* Семиотика безумия в литературе русского авангарда // *Вестник Челябинского госуниверситета,* 2010. Факультет искусствоведения. Вып. 45. № 21 (202). С. 134–139.

*** *Чхартишвили Гр.* Писатель и самоубийство. М., 1999; *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

подстерегают авторов и их героев — инициаторов игры с Судьбой — у врат отчаяния. В игре со смертью Вулич выигрывая, проигрывает; в жутковатой этой фабуле Печорин то оракул, то свидетель, и вся она маркирована концептами '(карточной) игры', 'предопределения' и 'Судьбы':

- «— Вы счастливы в игре,— сказал я Вуличу...
- В первый раз отроду,— отвечал он, самодовольно улыбаясь,— это лучше банка и штоса.
- Зато немножко опаснее.
- А что? вы начали верить в предопределение?
- Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» (4, 136)

Предсмертная реплика Вулича («Он прав!») поставлена в симметрию печоринской: «Я предсказал невольно бедному его судьбу» (4, 139–140). Отметим: опять «невольно».

Как в шахматах моделируются военные и просто жизненные стратегии*, так карточная игра и гадание на картах** есть поле встречи вероятного и случайного в контексте все той же игры с Судьбой (или, в терминах математической теории игры, «игры на выживание»***).

Печорин полагает, что если этот мир — насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальнее, т. е. в обыденную повседневность и в бытовое сознание. Интенция мировой онтологии на игру дает человеку шанс на самореализацию в векторе свободы, ибо игра и есть

* Воробьев Н. Н. Философские аспекты теории игр // Вопросы философии. 1968. № 8. С. 24–31; Линдер И. Эстетика шахмат. М., 1981; Каспаров Г. Шахматы как модель жизни. М., 2007.

** Виноградов В. В. Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы // Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176–203; Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. С. 389–414; Шевцов В. А. Карточная игра в России: Опыт историко-культурного анализа: конец XVI — нач. XX в. Автореф. дисс. ... канд. истор. наук. Томск, 2002; Дасько А. А. Семантические особенности лексики простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 153–167.

*** Нейман Дж., фон, Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение / пер. с англ., под ред. и добавл. Н. Н. Воробьева. М., 1970.

форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения. В высшем онтологическом смысле концепт мировой игры как вселенской свободы явлен религиозному сознанию в образе Софии-Премудрости, играющей «пред лицом Господа» (Прем 8, 27–31). В этом смысле лукавой креативности мира как игры противостоит мудрая зиждательность игры как демиургии, творчества и воздвиженья нового.

Беда героев Лермонтова в том, что они не в состоянии (или не успевают) выбрать между ценностными полюсами ‘игры’ — они не хотят оставаться ни в состоянии непродуктивного злоторчества, ни в топосе непрерывного креатива. Им, Демону и Печорину, нужно все сразу и немедленно, чтобы пережить процедуры игровых инициаций и убедиться в правоте обоих суждений: «мир есть игра» и «игра есть целый мир». Если бы это им удалось, последняя глубина отворачивания к Бытию, т. е. онтоидиосинкрязия, стала бы начальной точкой возвратного движения к вечно играющему Творцу, к пляшущей Софии и к мировой радости непрерывно ликующего в своей вечной игре Универсума.

Но Печорину и этого не дано. Он остается в вечном онтологическом зазоре между игровой условностью и безусловной каузальностью Судьбы, т. е. в ситуации, непригодной для жизни.

Поэтому он умирает, а с ним умирает (в превращенной форме, «играючи») и классический романтизм лермонтовского извода, — со всеми его онтологическими экспериментами.

Однако игра Печорина с Судьбой позволяет герою опробовать основные семантически парадигмы этой мифологемы, — и в восточных, и в западных концепциях. В категориальной матрице мира Печорина ‘судьба’ как бы «мерцает» собственными семантическими возможностями; смысловые оттенки ‘судьбы’ всплывают в светлом поле сознания героя (и повествователя) не благодаря их личным ментальным усилиям, а спонтанно и на уровне коллективного бессознательного. Если ‘судьба’ не только мифологема, универсалия, концепт, но еще и архетип общечеловеческого опыта, то это последнее слово точно ответит собственной многозначности и объяснит совмещение в одном термине ‘судьба’ плохо совместимые, обусловленные конфессиональными и этноязыковыми нюансами, оттенки.

Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В ней нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат и ему заведомо скушно от того.

‘Скука’ (= ‘хандра’*) здесь — эрзац ‘мировой скорби’; это того рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему: немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С. П. Шевырев в упомянутой рецензии).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силы), надо самому стать судьбой (для кого-то). В античной картине мира выше всех и всего — Тихе, над Судьбой нет Судьбы. Печорин в рамках свое онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы» <4, 117>), что ставит под сомнение снятие себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит <...> и рок этот — сам Печорин»**.

Дефицит Эроса и фобия связанности

«Моя любовь никому принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность

* Лермонтов мог знать такие тексты, как: *Вяземский П. А.* 1) Хандра // Северные цветы на 1823 г.; 2) Тоска // Там же; *Жуковский В. А.* О меланхолии в жизни и в поэзии (опубл. 1856) // В. А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 188–200; *Обрезков А. Е.* Утехи меланхолии. М., 1802; *Логинов М. А.* Меланхолия // Русские записки, 1916. № 5; *Победоносцев П. С.* Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1–2; *Ростовцев Я. И.* Тоска души // Московский вестник. 1828. № 10; *Сковорода Г. С.* Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира (Картинки изображенного беса, называемого грусть, тоска, скука), 1774 // Сковорода Г. С. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1; *Титов В. П.* Радость и печаль // Московский вестник. 1827. Ч. 2. См.: *Барт Ф. де ля.* Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев, 1905; *Жане П.* Страх действия как существенный элемент меланхолии, 1928 // Психология эмоций. Хрестоматия. М., 1984; *Барзах А. Е.* «Тоска» И. Анненского // Russian Studies. СПб., 1996. Т. II. № 2; *Батов В.* Пушкин: От экзальтации до меланхолии // Прикладная психология и психоанализ. 1999. № 1; *Калашников С. И.* Гоголевский мотив «уныния» в контексте религиозно-учительной литературы // Гоголевский сборник. СПб., 1993; *Ключевский В. О.* Грусть. Памяти М. Ю. Лермонтова // Русская мысль. 1891. Кн. 7; *Котляревский А. А.* Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве. М., 1914; *Любомирова Н. В.* Магия русской хандры // Этическая мысль — 1991. М., 1992; *Ролло Мэй.* Смысл тревоги (1977) / пер. М. И. Завалова и А. Ю. Сибуриной. М., 2001; *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе М.; Пг., 1923.

** *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 645–646.

сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежности, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться» (4, 117).

Следует с осторожностью вслушиваться в исповедальные самохарактеристики Печорина: в них нет ценностной точки. Сквозь горделивый афоризм (напр., о дружбе, в которой «один всегда раб другого») сквозит жалкая улыбка отвергнутого от пира жизни. Есть ряд реплик — выяснить его нелегко, но можно, — предъявленных читателю для апофатического опознания, т. е. для инверсивного вспять-чтения. Апофатический режим понимания — это понимание тезиса «от противоположного». Именно так, как читают арабские манускрипты, В. Розанов советовал читать первое «Философическое письмо» Чаадаева: от конца к началу. Утопии А. Платонова читаются как антиутопии. Подобным образом, если следовать инициатору апофатики Дионисию Ареопагиту, для Лермонтова герой его времени не есть то-то и то-то, а также не есть то-то и то-то, потому что он есть все это, вместе взятое и нечто сверх того.

Лермонтов — основоположник русской (если не общеевропейской) негативной метафизики, в полномочиях которой есть и способность утверждать положительный (возможный) идеал через его отрицание (= отсутствие).

Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы от положительной точки благодатных поступков до отрицательного предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губительной для них авторской режиссуры. Начинается все как игра-забава (напр., с флирта: Мэри), а заканчивается, когда герой, играя, заигрывается игрой с Судьбой.

С этого момента вся событийная фактура повествования обретает вторые и третьи планы, а прямые номинации и адекватные предмету высказывания искажаются и релятивизируются; слова описывают не то, что есть, а то, чего нет или мнится. Герой, быть может, и рад бы сказать о себе жизнеутверждающее «да», но его не к кому адресовать. Поэтому, поскольку молчать он тоже не желает, он говорит «да = нет» в надежде на инверсивное понимание его цинических реплик.

Чуждый завершению и овнешняющему оформлению романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого

и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

Смотреть «на страдания и радости других людей только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую <...> душевные силы» (журнал 3 июня), обречено паразитарное сознание мизантропа-одиночки. Лермонтов выстроил для своего героя удивительный мир без ближнего, без Другого, без Эроса, т. е. некий негативный Универсум, вся онтология которого — даже не зеркальная, а попросту ничтоизирующая.

Невозможное сочетание волюнтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотиться. Два человека сказали, не сговариваясь, о жажде и невозможности воплощения печоринской души. Подводя итоги по поэмам 1828–1832 гг., Л. В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»*; нечто близкое, по ходу мысли, сказал и В. Н. Ильин**.

В мире Печорина нет Другого (Другой), в этом главный пробел в сопутствующих его жизни обстоятельствах и основа негативной мотивики его поведения.

Поэтому все персоналистское обслуживание «я» берет на себя тот арсенал классического романтизма, которым снабжена поэтика двойничества. В исповедальном самоописании Печорина живущих в нем о двух людях сказано достаточно ясно, что Первый — субъект действия и объект суда Второго. Над ними находится Третий — автор в роли свидетеля расщепления «я» героя. Заметим, что и сам Третий предпочитает иронически двоящийся дискурс: «Мир раскололся надвое, и трещина прошла по сердцу поэта» (Гейне). Коль скоро рядом с Первым, затеявшим игру с Судьбой, неотрывно сопresentsвует, не вмешиваясь в происходящее, Второй в инстанции судьбы (судьбы и совести), а над обоими владеет Третий=Автор, утративший первоначальную «андрогинность» (ее расхитили

* Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 604.

** «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насильственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее развоплотиться и уйти» (Ильин В. Н. Указ соч. С. 340).

два «я» Печорина), то над всеми тремя (над «Печориным-первым», «Печориным-вторым» и «Лермонтовым») находится Читатель, со-временной Автору и пост-временной ему. Читатель призван оценить управляющую всем этим театром режиссуру Рока с его безразличием к онтологической разнице условно-художественного и историко-биографического.

Ситуация усложняется тем, что помимо двойников-интровертов (два Печоринных), роман насыщен двойниками-экстравертами; они образуют коррелятивные пары: 'Печорин / Грушницкий', 'Печорин / Вернер', 'Печорин / Вулич' и т. п.

Арсенин в «Странном человеке» (1831) в ответ на вопрос Белинского «Можно ли сравнить свободу одного с рабом?» отвечает: «Один раб человека, другой раб судьбы. Первый может ожидать хорошего господина или имеет выбор — второй никогда. Им играет слепой случай, и страсти его, и бесчувственность других — все соединено к его гибели» (3, 320). Не о том ли в стихах: «Я одинок над пропастью стою, / Где все мое подавлено судьбою...» («К***» («Дай руку мне, склонись к груди поэта...», 1831; 1, 321); «Я чувствую — судьба не умертвит / Во мне возросший деятельный гений / <...> Без пищи должен яркий пламень / Погаснуть на скале сырой...» («Унылый колокола звон...», 1831; 1, 317). Мцыри одолевает мыслью о безнадежности поединка с Судьбой: «...Тщетно спорил я с судьбой: / Она смеялась надо мной!» и далее: «Да, заслужил я жребий свой» (2, 92–93).

Весьма проницательно М. Бахтин в рассуждениях в трактате «Автор и герой в эстетической деятельности» (1920-е гг.) о двух типах построения характера — классическом и романтическом, использует мифологему судьбы в качестве ключевой константы: «Для первого типа построения характера основой является художественная ценность *судьбы* <...>. Судьба — это всесторонняя определенность бытия личности, с необходимостью предопределяющая все события ее жизни; жизнь, таким образом, является лишь осуществлением (и исполнением) того, что с самого начала заложено в определенности бытия личности. Изнутри себя личность строит свою жизнь (мыслит, чувствует, поступает) по целям, осуществляя предметные и смысловые значимости, на которые направлена ее жизнь: поступает так потому, что так должно, правильно, нужно, желанно, хочется и пр., а на самом деле осуществляет лишь необходимость своей судьбы, т. е. определенность своего бытия, своего лица в бытии. Судьба — это художественная транскрипция того следа в бытии, который оставляет изнутри себя целями регулируемая

жизнь, художественное отражение *отложения* в бытии изнутри себя *сплошь осмысленной* жизни. Это отложение в бытии тоже должно иметь свою логику, но это не целевая логика самой жизни, а чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа»*.

Вместо выводов

Печорин принадлежал к тому психологическому типу людей, которые не доверяют однозначной телеологии. Их не устраивает привычная для всех онтическая детерминистская схема: 'причина → следствие'. Причина могла быть такой и эдакой, а следствия дробятся и умножаются. Событийная режиссура Печорина предполагает технологию альтернативной детерминации. Усилием упреждающей события воли герой насильственно вносит в порядок Бытия сюжетобразующие энергии личной онтологической прихоти по модели «все будет так, как я хочу!» (предчувствие мифотворческой демиургии символистов).

Поступки Печорина эксклюзивны и неожиданны для него самого. «Обстоятельственные» декорации предстоящего события создаются не им, но его Судьбой. Зато в рамках «сцены» герой свободен в выборе так или иначе выстроить сюжет, который, когда выбор состоялся, становится этически неотменяемым, т. е. роковым и для него, и для «персонажей» изобретенной им интриги.

В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент

* *Бахтин М. М.* Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 235. И далее: «Судьба — это индивидуальность, т. е. существенная определенность бытия личности»; «...возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел Божий; промысле Божий приемлется мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу *заочно*, но созерцать ее как необходимое, внутренне законченное, художественное целое так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем.) Логика Помысла мы не понимаем, мы только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем, но отнюдь не принимаем его на веру <...>. Судьба как художественная ценность трансградиентна сознанию»; «Судьба — это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался. Это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и создается — как судьба». «Судьба — форма упорядочивания смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может» (Там же. С. 236–237). Ср.: «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479–480).

действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрюмую каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посястороннего, отяжеленного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт — топос свободного целеполагания, что делает возможным сотрудничество Бога и человека в творчестве Истории (синэргия), постольку в этот топос могут вместиться сценариумы наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим: «наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игровой (т. е. условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратимо вплетаются в орнаменты общей жизни и предваряют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

Таковы итоги дурной множественности причин, вносимых в порядок жизни. Она становится дискретной, испещренной прорехами, теряет ценностную определенность; в ее черных дырах Ад размахивает кулаками. Бытие, из которого силой романтического порыва так легко изымаются разумно вплетенный в жизнь фрагмент и заменяется условно-игровой инкрустацией (муляжом события, симулякром), не стоит «сочувственного внимания» (Пришвин) и сострадания. Такой мир отодвигается героем либо на дистанцию ни к чему не обязывающего любопытства («И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?*» <4, 60–61>), либо ложно (и также — «сценически») героизируется на фоне «театральных» амбиций героя (В. А. Лопухиной: «Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей» («К***» <«Мы случайно сведены судьбою...»>, 1832–4, 427).

Но и та мера зрительского сочувствия, какую способен Печорин уделить результатам собственного вмешательства, до катарсиса никогда не доходит. Лишена катарсиса и кончина Печорина: она так же литературна, как и все житие его («...возвращаясь из Персии, умер» <4, 50>).

Не здесь ли — исток внутренней трагедии героя? Герой лишает себя трагического катарсиса, сублимируя его в иронию, самоиронию и мизантропию.

В Печорине, в его сюжетостроительной воле, таятся огромные запасы творческой энергии, побуждающей его к онтологическим инициативам; беда в том, что на выходе этих фантазмов в жизнь

они умельчаются в ценностно ничтожные результаты. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности.

Лермонтов пытается метафизическими аргументами оправдать своего героя, ссылаясь на классическую традицию. Знаменательна аллюзия в «Журнале Печорина»: «Идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение уже дает им форму, и эта форма есть действие; тот, в чьей голове родилось больше идей, тот больше других действует» (4, 92).

«Кто-то» — это, конечно, Платон с его учением об идеях (эйдосах), а «форма есть действие» — это вывод из рационалистической транскрипции платонизма у Аристотеля, который в трактате «О душе» связал «материю» с «формой»: «Материя есть возможность, форма же — энтелехия» (Кн. 2, гл. 1. 412а. 9–10)*. Придуманная Стагиритом «энтелехия» (действительность и завершенность всякой вещи) логикой динамической телеологии связана у него с «энергией» (в «Метафизике»: кн. 9. л. 4. 1047а 30–33)**.

Но и эта отсылка к авторитету античной мысли никого не спасает.

Герой «нашего времени» не героичен — таков авторский аксиологический диагноз Печорину (посмертный, а потому интонационно хладнокровный, если не нейтральный). Отсюда же и удвоенное самовосприятие Печорина: он — 1) гений онтологических разверток и 2) профан относительно вне его воли результирующей живой жизни, для которой он теперь — по сбытию события, оказывается лишним в самом прямом смысле.

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз примененный к современности в «Думе», повторен почти дословно прозой в романе (4, 137–138). Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания. Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту — Мировым Злом. В этой «злой жизни»*** герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он

* Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 394.

** Там же. Т. 1. С. 239.

*** См. у Тютчева: «Иль злая жизнь недаром / <...> Через порог заветной перешла?» («Итальянская villa», 1837). Начиная, видимо, с И. С. Аксакова, регулярно имена эти ставятся рядом. Для примера: Зырянов О. В. Эволюция поэтических систем Лермонтова и Тютчева (Точки соприкосновения, самостоятельность развития) // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 5–22; Либерман А. Лермонтов и Тютчев // Михаил

отдается не без сладострастия («зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» — 4, 92). Злыми оказываются и мотивы поступка, и его результаты, и всякое воление теперь — исполнение злого. Печорин вольно или невольно усиливает имманентную миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, или «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, в которой нет уже и капли добра. Негативная стихия злого целиком охватывает существо Печорина, превращая его в марионетку собственных намерений. Аксиология дурного и доброго безнадежно перепутывается до такой степени, что Мцыри говорит о себе в том смысле, что ему нечего старику рассказать, так как «людям я не делал зла, / И потому мои дела / Немного пользы вам узнать» (2, 80). Согласно этой логике, исповедь интересна лишь нарративной долей в ней чего-то дурного (уж не парафраз ли это известной присказки: «Не согрешишь — не покаешься»?).

Печорину нравится играть «роль топора в руках судьбы» (4, 117), но эта его игра демонически пуста, позерство и актерство оставляет его в ситуации безблагодатного одиночества, в которой «и жизнь, и слезы и любовь», как в известном шедевре Пушкина, никогда «не воскреснут вновь». Эротическая тема в романе решается трагически. Жюль скоро герой заявляет: «Я смотрю на страдания и радости других <...> как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» (4, 91), становится ясным, что это позиция наивного, но необоримого эротического вампиризма. Прямо сказано: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира...» (4, 107).

Предлагаем читателю подумать над полезным соседством Печорина и почти двойника его — Николая Переслегина в одноименном романе Фёдора Степуна (1929). В этом стилистически роскошном тексте, своего рода художественном манифесте самого крайнего и безоглядного эстетизма, герой влюбляет в себя женщин, одну за другой сводя их в могилу. В романе, как и в философских опусах Степуна, развивается идея «эстетической самоорганизации личности», основанной на игровом начале и сплошной театрализации жизни. Вот один из тезисов Переслегина, слишком напоминающий

Лермонтов, 1814–1989: Норвичский симпозиум. Норфильд, 1992. С. 99–116. Мотив злой жизни от Достоевского до Ф. Сологуба («О, злая жизнь, твои дары...», 1904) культивируется и исследуется людьми Серебряного века. См.: Ильин В.Н. Бунин и злая жизнь // Возрождение. Париж, 1969. Ноябрь. № 216. С. 77–89.

сентенцию Печорина: «Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, и мера страдания самых дорогих нам людей»*. Жизненные трагедии других хладнокровно обращены в «образ, иероглиф, в памятку <...> в служебное средство»**.

Добавим, что в романе, перенасыщенном великими именами, цитатами и аллюзиями, именно Лермонтов не упомянут ни разу. В одном из лучших мемуаров Серебряного века, «Бывшее и несбывшееся», Степун прямо признается, что роман его автобиографичен; это делает текст «Николая Переслегина» жутковатой парافразой ставрогинской исповеди.

Классика не наследуется выборочно, — и в этом ее огромная заслуга перед будущим и столь же огромная вина за наши проступки в море страстей человеческих.



* *Степун Ф.А.* Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 110.

** Там же. С. 154. Подробнее см. *Исупов К.Г.* Фёдор Августович Степун // Литература русского Зарубежья. СПб., 2011. С. 249–272.



М. В. МИХАЙЛОВА

Бог и человек в лирике Лермонтова

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

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

Творчество Лермонтова в целом характеризуется острым интересом к онтологической проблематике. В наиболее репрезентативном для лермонтовского понимания назначения словесности стихотворении «Поэт» литературное призвание описывается в терминах священнодействия, а отношение к поэзии выступает как показатель этической и эстетической полноценности сообщества: в лучшие времена словам поэта «свет внимал в немом благоговень»**, они

* Подробнее см.: *Михайлова М. В.* Эстетика классического текста. СПб.: Алетейя, 2012.

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

были необходимы, «как фимиам в часы молитвы». Если метафора «словесный фимиам» вполне может рассматриваться как романтический штамп, то следующий стих представляет собой много более интересный образ: «Твой стих, как Божий Дух, носился над толпой». Очевидно, что это цитата из книги Бытия: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт 1, 2). В библейском рассказе о сотворении мира Святой Дух, как птица над гнездом своим, кружит над первозданным миром, охраняя его и устраивая, создавая условия для его роста. Такова, по Лермонтову, и роль литературы в жизни народа: сохранять его и возвращать.

**«Нет, я не Байрон»:
Лермонтов и романтическая традиция**

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

Преодолевая — вернее сказать, перерастая — романтический период ученичества, Лермонтов выходит к новым отношениям с миром. Если в его юношеском творчестве картина мира и речевой

жест во многом определялись литературными образцами, то после 1837 года под воздействием жизненных обстоятельств, роста поэтического мастерства и созревания внутренних личностных процессов он освобождается от мощного воздействия гениальных предшественников. Складывается художественная система, в некоторых своих аспектах наследующая, конечно, раннему периоду, но отныне уже вполне отражающая уникальный экзистенциальный опыт автора.

«Что есть человек?»:

Лирика как структурирование опыта

Поэзия не решает никаких иных вопросов, кроме вопроса о природе человека и его месте в бытии, поставленного еще царем Давидом: «Когда взираю я на небеса Твои — дело Твоих перстов, на луну и звезды, которые Ты поставил, то что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его?» (Пс 8, 4–5). Творчество Лермонтова столь отчетливо ориентировано на исследование этого вопроса о человеке через художественное самопознание, что Д. Е. Максимов считает необходимым ввести особую категорию «лермонтовского человека»*, а И. Б. Роднянская утверждает, что Демон, Мцыри, Печорин, Арбенин, лирический герой «живут как совокупное лицо, которым Лермонтов навеки повернут к потомкам»**. В лирике Лермонтова выделяется несколько образно-тематических комплексов, рассмотрение которых представляется продуктивным для раскрытия его тео- и антропо-логики. Понимая всю бедность и бессилие такого абстрагирующего подхода к насыщенной жизнью поэзии, тем не менее, в общем виде обозначим их: «Божий суд» (представление о Боге как Небесном Судии, высшей инстанции справедливости), «судьба» (проблематика рока, предопределения, свободы экзистенциального выбора), «страдание» (вопрос о метафизическом смысле страдания, диссонирующего с красотой Творца), «смерть» (неустойчивость границы миров, феномен живого мертвеца, жажда проникнуть за грань земной жизни), «молитва» (невозможный опыт общения разочарованного скептического разума с мирами иными), «демон» (конфликт «священного» и «демонического»

* Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л.: Наука, 1964.

** Роднянская И. Б. Герой лирики Лермонтова и литературная позиция поэта // Изв. АН СССР. СЛЯ. Т. 39. № 2. М., 1980. С. 104.

начал) и «природа» (красота творения как свидетельство о Боге и обещание гармонии).

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

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

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

Божий суд предстает как последняя инстанция истины, преодолевающая лукавство и беззаконие земного суда («Смерть Поэта», 1837). Небесному суду подлежат не только деяния, но и чувства («Я не хочу, чтоб свет узнал...», 1837), и в любом случае Судия выступает как освободитель, избавляющий человека от суда общественного мнения и переподчиняющий его божественной правде: «Но пред судом толпы лукавой // Скажи, что судит нас Иной...» («Оправдание», 1841; I, 101). Возможно, именно с тем, что Лермонтов воспринимает Бога прежде всего как Судию, связан его интерес к исламу (см. слова

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

поэта в передаче А. А. Краевского: «Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского мирозерцания, зачатки которого и для самих азиатов, и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне <...> там на Востоке тайник богатых откровений!»*, а также стихотворения «Спеша на север издалека...», 1838, «Валерик», 1840 и др.**).

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

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

Размышлением о судьбе и отношении к ней является и философская притча «Три пальмы» (1839), которую И. Б. Роднянская точно истолковывает как «пейзаж души»****. Пальмы рошцут на Бога, оспаривая ту участь, что Он им уготовал: зеленеть и расти среди пустыни, питаясь струей родника. Им кажется бессмысленным жить, «ничей благосклонный не радуя взор» (I, 56), т. е. не вызывая ничьего восхищения своей красотой. Интерпретаторы часто приписывают героиням этого «восточного сказания» альтруистические мотивы, стремление принести пользу («Пальмы гибнут жертвой

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

** Анализ восточной темы у Лермонтова см.: Лотман Ю. М. Проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Михаил Лермонтов: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2002.

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

**** Роднянская И. Б. Указ. соч. С. 108.

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

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

(I, 97)

* Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л.: «Художественная литература», 1967. С. 122.

** Там же.

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

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

В детстве Лермонтову пришлось пережить несколько сильных травматических событий (конфликт и расставание родителей, ранняя смерть матери, устойчивая неприязнь любящей и балующей бабушки к отстраненному от воспитания ребенка отцу). Возможно, именно поэтому ему с ранних лет был свойствен своего рода мистический максимализм: «Моя душа, я помню, с детских лет // Чудесного искала», а вопрос о страдании он ставил и решал исключительно в контексте диалога с Богом: «И как я мучусь, знает лишь Творец» («1831-го июня 11 дня», I, 353–361). Вовсе не чувствуя себя предназначенным к праведной и благочестивой жизни, лирический герой Лермонтова при этом пребывает в постоянных, пусть и странного свойства, отношениях с Всевышним:

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

(I, 417)

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

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

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

Гармония посмертного существования, растворенного в красоте природы, может служить утешением лишь потому, что лирический герой видит смерть не как уничтожение, но как избавление

от страданий («Гляжу на будущность с боязнью...», 1838) и вступление в совершенное состояние бытия («Выхожу один я на дорогу...»). От вполне характерного для романтизма восприятия смерти как крушения иллюзий («Чаша жизни», 1831) и откровения тайн («Ночь I», 1830) Лермонтов переходит к передаче странного и чрезвычайно значимого для него (возможно, во многом определившего его ранний и добровольный конец) опыта взаимопроницаемости жизни и смерти, «живой смерти», который выражается, в частности, через тему «любви мертвеца». Этот мотив, традиционный для фольклора и романтической литературы, в творчестве Лермонтова нередко звучит вполне канонически (см., напр., «Письмо», 1829). Однако к концу жизни поэта этот, по замечанию Л. Я. Гинзбург, «старый и очень личный для Лермонтова сюжет» в стихотворении «Любовь мертвеца» (1841) «психологизировался, окончательно утратив свои фольклорные и балладные признаки»*, а в «Тамаре» (1841) сделался свидетельством о вампирическом демонизме, присущем любовной страсти «лермонтовского человека» и соединяющем «свадьбу ночную» с «тризной больших похорон» (I, 120)**.

В связи с темой любви и смерти представляется особенно интересным стихотворение «Сон» (1841). Еще В. С. Соловьев назвал его «сновиденьем в кубе»***. Действительно, конструкция этого стихотворения — сон, возведенный в степень: поэт в сновиденной исторгнутости из порядка повседневности видит лирического героя (себя? одну из ипостасей своего «совокупного лица»?) умирающим, и в смертном сне ему видится возлюбленная, погруженная в сон наяву, в котором она видит ту самую долину Дагестана, где лежит «с свинцом в груди» (I, 117; отметим попутно автоцитату из «Смерти Поэта») он сам. Лермонтов мастерски разворачивает различные аспекты мифологемы сна****: сон-мечта, сон-смерть, творческий сон и в особенности — сон как проникновение в истину реальности. 2 сентября 1832 года в письме к своему близкому другу М. А. Лопухиной

* Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л.: Художественная литература, 1940. С. 71.

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

*** Соловьев В. С. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГА, 2013. С. 390.

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

семнадцатилетний Лермонтов писал: «Странная вещь эти сны! <...> Я отнюдь не разделяю мнения тех, кто говорит, будто жизнь всего только сон; я вполне осязательно чувствую ее реальность, ее манящую пустоту!»* <...> Жизнь моя — я сам, тот, кто говорит с вами и кто через мгновение может превратиться в ничто, в одно имя, то есть опять-таки в ничто. Бог знает, будет ли существовать это “я” после жизни! Страшно подумать, что наступит день, когда не сможешь сказать: Я! При этой мысли вселенная есть только комок грязи» (IV, 427). Отчетливые аллюзии к «Гамлету» придают этому размышлению Лермонтова оттенок литературности, что вовсе не отменяет подлинности выраженного в нем яркого экзистенциального переживания акта речи, словесного самопознания как единственной достоверной (пусть и хрупкой) реальности.

Художественная полноценность «Сна» определяется тем, что это краткое стихотворение являет собой точку схождения нескольких существенных аспектов лермонтовского мира. Непосредственным источником сюжета послужил рассказ полковника М. Х. Шульца, который встречался с Лермонтовым в 1841 году и рассказал, как был тяжело ранен в сражении за дагестанскую крепость Ахульго (1839): «Я получил несколько ран, но не вышел из строя, пока одна пуля в грудь не повалила меня замертво... <...> Лермонтов спрашивает меня: “Скажите, что вы чувствовали, когда лежали среди убитых и раненых?” — “Что я чувствовал? Я чувствовал, конечно, беспомощность, жажду под палящими лучами солнца; но в полузабытьи мысли мои часто неслись далеко от поля сражения, к той, ради которой я очутился на Кавказе... Помнит ли она меня, чувствует ли, в каком жалком положении очутился ее жених”**». Шулец не только выжил, но и непостижимым образом оказался в Дрездене перед Мадонной Рафаэля одновременно со своей возлюбленной, после чего женился на ней — об этом Лермонтову также было известно — и прожил, добавим, многие годы в счастливом браке — о чем поэт, увы, в этом

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

** Шулец М. Х. Воспоминания о М. Ю. Лермонтове // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 306–307.

мире уже не узнал, что не помешало ему заложить в структуру «Сна» возможность понимать его как рассказ о торжестве любви, побеждающей смерть* (тогда «знакомый труп» последней строфы, над которым посмеивался Набоков, вовсе не мертв — таким лишь видит его любящая и тревожащаяся женщина, еще не знающая о предстоящей встрече).

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

Д. С. Мережковский вслед за В. С. Соловьевым отметил совпадение «Сна» с описанием дуэли Лермонтова, сделанным его секундантом кн. А. И. Васильчиковым тридцатью годами позже: «В правом боку дымилась рана, в левом — сочилась кровь»*****. На этом основании Мережковский (а за ним и многие другие исследователи) интерпретирует «Сон» как «видение ужасающей ясности» и «воспоминание будущего»^{6*}. Представляется, однако, что мы имеем дело не столько с видением, сколько с видением: перед нами не столько мистическое предчувствие Лермонтовым своей смерти, сколько магия литературного языка, когда слова, рисуящие смерть поэта, продолжают звучать и определяют то, как

* Именно так трактует это стихотворение В. Ф. Асмус (см. указ. соч.).

** Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М.: Изд-во В. М. Саблина, 1914.

*** Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956–1958. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 133.

**** Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова. М.: Художественная литература, 1986. С. 194.

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

^{6*} Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 413.

воспринимает и описывает вещи, скажем, кн. Васильчиков. Тем не менее, не хотелось бы сводить дело и к чисто прагматическим мотивировкам, как делает, например, Э. Г. Герштейн, связывая интенсификацию темы смерти в лирике Лермонтова 1841 года с тем, что поэт «чувствовал, хоть и не желал этому верить, что Николай I затягивает вокруг его шеи петлю»*. В «Сне» Лермонтов и впрямь с невероятной убедительностью разрабатывает тот сценарий собственной смерти, который был избран им в юности («Умереть с пулей в груди стоит медленной агонии старца» (IV, 428), — пишет он М. А. Лопухиной в день своего восемнадцатилетия; ср. также образ «могилы без молитв и без креста» в «1831 июня...», I, 361) и приведен в исполнение 27 июля 1841 года.

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

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

Родственник и друг Лермонтова А. П. Шан-Гирей свидетельствовал: «Хотя он и не отличался особенно усердным выполнением религиозных обрядов, но не был ни атеистом, ни богохульником»***. Во всяком случае, творчество поэта показывает, что опыт молитвы ему не был чужд. Как точно заметил Вяч. Иванов, «в области религии этот мятежник иной раз находит слова, выражающие горячие и умиленные порывы к Богу в традиционных формах православного

* Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 194.

** Пушкин А. С. Элегия // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. М., 1957. С. 178.

*** Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 45.

благочестия»*. Лермонтов знал освобождающую, утешающую и укрепляющую молитву: «Есть сила благодатная // В созвучье слов живых» («Молитва», 1839, I, 58). Равным образом была ему знакома и молитва сомневающаяся. Конфликт веры и опыта сопровождал его с ранних лет: «Но вере теплой опыт хладный // Противуречит каждый миг...» («Исповедь», 1831, I, 378). При этом ему было в высшей степени свойственно метафизическое желание, доказывающее бытие Божие через устремление сердца, томление по иному, свидетельствующее о подлинности духовного мира («Когда б в покорности незнания...», «Ангел», 1831). Даже тогда, когда «лермонтовский человек» яростно вопрошает о смысле жизни и ропщет на Творца, не исполняющего надежд (см. «Ночь II» и «Ночь III», 1830, «Мое грядущее в тумане...», 1836 (1837?) и др.), он, как Иов, взывает к Богу. Возможно, и это отличало «лермонтовского человека» от среднего его современника. Симптоматично, что в стихотворении «Дума» (1838), портрете поколения, многое сказано об интеллектуальном и чувственном опыте и ничего — об опыте веры.

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

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

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

* Иванов Вяч. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 868.

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

«Чудный пламень» — инфернальный двойник красоты священного глагола:

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

(«Мой демон», 1831, I, 352)

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

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

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

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

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

— Поверьте, князь, — рассмеялся поэт, — я еще хуже моего Демона»*.

* Столыпин Д. А., Васильев А. В. Воспоминания // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 166.

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

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

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

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

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

* *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 197.

** Иногда датировка «Ветки Палестины» 1837 годом подвергается сомнению и стихотворение относится к 1836 г., что, впрочем, не меняет его пафоса.

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

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

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

Тема природной гармонии, позволяющей преодолевать и исцелять раны, наносимые людьми, проходит через лирику Лермонтова вплоть до последнего его стихотворения «Пророк» (1841), где в пустыне «звезды слушают меня, // Лучами радостно играя» (I, 131). Это та же благодатная пустыня, внемлющая гласу Божию, что и в «Выхожу один я на дорогу...», но если там состояние героя («Что же мне так больно и так трудно?» I, 127) делает его чуждым божественной гармонии мироздания, то в «Пророке» уже не только «звезда с звездой говорит», но и «звезды слушают меня, // Лучами весело играя». Образы Бога-Судии и Бога-Творца соединяются: пустыня иерархична, ее насельники свято чтут закон Сотворившего все. Пророк, верный слову Евангелия, живет, «как птицы, даром Божьей пищи» (ср. в Нагорной проповеди: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш небесный питает их» — Мф. 6, 26). В свою очередь, ему подвластна природа, поскольку она соблюдает закон, данный Богом при создании человека — венца творения: «Завет предвечного храня, // Мне тварь покорна там земная». Обитатели пустыни таким образом пребывают в послушании Творцу и радостном диалоге друг с другом.

*«Поэт — сын гармонии»:
Литература как упорядочение мира*

Представляется нелишним дополнить рассмотрение сквозных мотивов лермонтовской лирики разговором об отдельных стихотворениях, ключевых для интересующей нас проблематики. Каждое из этих произведений являет собой завершенное и полновесное высказывание о Боге, мире и человеке. Внимательное чтение этих текстов, обращенных к разным сферам опыта и отражающих разные психологические и событийные модусы, позволяет увидеть аксиологическое, экзистенциальное, онтологическое устройство лермонтовского художественного мира.

«Когда волнуется желтеющая нива...»

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

Правда, Б. М. Эйхенбаум, отмечая, что это стихотворение, как и «Ветка Палестины», «кажутся неожиданными и неорганическими для Лермонтова по своей тематике, по заключительным “мирным” аккордам», полагал его смысловой центр в другом: «Лирический центр стихотворения, его настоящая тема — не “примирение” или “смирение”, а именно постоянная и неизбежная для человека “тре-

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

вога души”, образующая резкий контраст между ним и природой»*. В данном случае авторитетный ученый следует не логике текста, а собственной логике — или логике момента, что вполне возможно, если учесть, что статья написана в 1941 году. Полагаю, сегодня нам можно оставить Лермонтову свободу не соответствовать нашим исследовательским стереотипам (в частности, романтическому представлению о мятущейся беспокойной личности) и признать, что в «совокупном лице» Лермонтова есть и мистик-созерцатель.

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

«Благодарность»

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

* Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 37.

** Убедительную типологию счастья см.: Лишаев С. А. Счастье как присутствии // Сократ. Журнал современной философии. 2011. № 4.

во всяком случае, может быть проживаема как прекрасная при определенных субъективных условиях. Боль, бунт, разрыв, презрение, отвержение, пронизывающие творчество Лермонтова, парадоксальным образом внутренне связаны с присущим ему знанием красоты и правды, обосновывающих мироздание: дисгармония не переживалась бы столь остро, если бы не было интуиции существующей в иных планах бытия и могущей быть реализованной в персональном опыте гармонии.

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

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

(I, 92)

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

«Родина»

Полемичность стихотворения «Родина» (1841) не однажды была предметом подробного рассмотрения**. «Родина» начинается с перечисления тех образов родной страны, которые способны пленять. «Слава, купленная кровью» (I, 102) — военная мощь великой державы, но Лермонтов как боевой офицер ко времени написания стихотворения склонен скорее недоумевать по поводу враждебной замыслу Творца воинственности человека, чем восхищаться ею (см. «Валерик»). «Полный гордого доверия покой» Э.Г. Герштейн, привлекая стихотворение «На светские цепи...», убедительно интерпретирует как образ «смирения угнетенного народа»***, но к долголтерпению и преданности властям, безусловно ценным в глазах славянофилов, Лермонтов относился скорее критически, о чем

* Бродский А.И. Указ. соч. С. 31.

** См., напр.: Эйхенбаум Б.М. Литературная позиция Лермонтова. С. 76–79; Герштейн Э.Г. Указ. соч. С. 150–153.

*** Герштейн Э.Г. Указ. соч. С. 150.

свидетельствует стихотворение «Прощай, немытая Россия...» (1841). «Темной старины заветные преданья» — национальная традиция, исполненная мифологической мощи. Однако все эти образы — а силу их очарования мы видим и до сего дня — оставляют поэта холодным.

Его любовь к родине построена на совершенно иных чувствах и состояниях, она, по слову Вяч. Иванова, «строга и прозорлива»*. Лермонтов далек от идеологического восторга, отвлеченно-философских построений, национальной гордости, упоения причастностью к великой державе и проч. — от всего того, чему он вовсе отказывает в статусе любви: это «отрадные мечтанья», иллюзии горделивого (а стало быть, в глубине неполноценного и уязвленного) рассудка. По точному замечанию Б. М. Эйхенбаума, Лермонтов любит Россию «не за что-нибудь <...> а органически, непосредственно»**. К чему же относится троекратно повторенное «люблю», столь отчетливо противопоставленное в качестве истины соблазнам идеологических мечтаний? К самым простым вещам: степи и леса, проселочная дорога, трепещущий огонек далекого окна в ночи, запах дыма и шум народного гулянья. Э. Г. Герштейн особенно отметила в этом ряду стих «Проселочным путем люблю скакать в телеге» и доказала его полемичность по отношению к кругу русских литераторов (П. А. Вяземского, И. С. Гагарина, В. А. Соллогуба): общим местом интеллигентского дискурса на тот момент (как, впрочем, и доньше) была критика «случайностей отечественного бездорожья»***.

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

«Выхожу один я на дорогу...»

В стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», написанном летом 1841 года, сошлось несколько важнейших смысловых линий лермонтовской лирики: одиночество, страдание, мировая гармония,

* Иванов Вяч. И. Указ. соч. С. 868.

** Эйхенбаум Б. М. Литературная позиция Лермонтова. С. 79.

*** Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 151.

свобода, живая смерть. Лирический сюжет построен как движение взгляда от «я» к видимому миру, затем возвращение к «я» и проекция в мир, творимый желанием. Изображению внутреннего ландшафта души предшествует и следует пейзаж природный (в первом случае — видимый, во втором — желаемый). Так в двадцати стихах сходятся три разных модальности: взгляд, чувство, желание.

Первый — видимый — пейзаж насыщен символическими реальностями. Дорога, путь, туман, ночь, пустыня, звезда, небеса, земля, сиянье — в каждом из этих слов, обозначающих вполне конкретные черты ландшафта и времени суток, сокрыта возможность развертывания огромного ряда культурных ассоциаций. Возникает впечатление значительности мира, насыщенности его смыслами и энергиями. Общая тональность этого чудного пейзажа — торжественная тишина, делающая возможным и слушание («Пустыня внемлет Богу», I, 127), и речь («И звезда с звездой говорит»). Из этого диалогического покоя трагическим образом изъят (точнее сказать, к нему в данный момент неспособен) лирический герой. Ландшафт его души определяется фигурами боли, тяготы, сомнения (ему нелегко определить природу своего страдания). Усилие осознания, которое совершается через задаваемые самому себе вопросы, выводит героя к новому горизонту: он отвергает стереотипные объяснения своего состояния (причина страданий — не в ожиданиях, обреченных быть обманутыми, и не в сожалениях о прошлом), причем герой отказывается не только от этих объяснений, но и от двух возможных ориентаций сознания, которые им соответствуют: на будущее (ожидания) и на прошлое (сожаления). Тем самым он оказывается в настоящем, способен всецело принадлежать переживаемому моменту, что и позволяет ему сформулировать свое желание: «Я ищу свободы и покоя! // Я б хотел забыться и заснуть!». Отметим, что составляющие этого желания даны в видимом пейзаже: свобода («небеса»), покой («Ночь тиха»), забвение и сон («Спит земля в сиянье голубом»), так что проблема не в том, что мир не позволяет быть свободным и спокойным, а в том, что нечто в самом человеке не дает подстроиться к мировой гармонии. Отчетливое желание меняет внутренний ландшафт: на смену тревожным диссонансам приходит образ живой смерти, вечного, но не могильного сна. По точному замечанию В. Ф. Асмуса, «смертный сон грезится Лермонтову как *деятельный покой*, как *непрекращающийся ритм жизненных сил*, как общение с *такой же деятельной, исполненной жизни природой*»*. Этому состоянию соответствует пейзаж желания:

* Асмус В. Ф. Указ. соч. С. 368.

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

(I, 128)

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

Э. Г. Герштейн приводит это стихотворение в ряду примеров того, как «в лирику Лермонтова последнего года вторгается образ Ленского»*. Действительно, финальный пейзаж напоминает описание могилы Ленского:

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

На могиле Ленского, певца любви («Он пел любовь, любви послушный»***), соловей столь же уместен, как и в стихотворении Гейне. У Лермонтова «сладкий голос» скорее может принадлежать матери. С. В. Савинков убедительно интерпретирует финальный пейзаж в духе архетипической символики отцовского (дуб — мировое дерево) и материнского (известно, что мать осталась в памяти Лермонтова держащей его на руках и поющей ему песню, отсюда и сквозной образ сладких песен матери в его лирике) начал, подчеркивая, что перед

* Герштейн Э.Г. Указ. соч. С. 194.

** Пушкин А.С. Евгений Онегин. С. 142–143.

*** Там же. С. 40.

нами «и не смерть, и не жизнь, а нечто промежуточное — состояние абсолютной безмятежности, возможной в том случае, если время и пространство свернутся до такой исходной точки, когда нет ни прошлого, ни будущего, ни небесного, ни земного, до такой точки, где между отцовским и материнским не только нет никакого противостояния, но даже и различия»*. Впрочем, столь же вероятно, что это песнь ангельская: в раннем стихотворении «Ангел» (1831) «святая песня» (I, 407) раздается в том же пейзаже, что изображен в начале «Выхожу один я на дорогу...», и ее «живой звук» остается в душе навсегда. Именно как песню о любви Божией понимал «сладкий голос» последней строфы Ю. И. Айхенвальд: «Его душа захотела отдохнуть “под Божьей тенью” <...> но отдохнуть не для мертвого бесстрастия могилы, а для того, чтобы слушать сладкий голос любви. И если вообще молитва и благословение, посылаемые миру, составляют одно из прекрасных человеческих зрелищ, то особенно высока молитва духа бунтующего, который <...> “судился с Творцом”, вел пламенную тяжбу с миром <...> но потом нашел свою родину <...> т. е. понял и принял жизнь в ее земной сущности»**.

С. В. Ломинадзе отметил радикальное несовпадение финального пейзажа желания (в его терминологии, пейзажа мечты) и начального видимого пейзажа: «“Дом” сотворен исключительно из собственных материалов, ничто не заимствовано у того мироздания, что было перед глазами. Но теперь это поистине “мой дом”, и “я” — его подлинное средоточие»***. Тем не менее все, из чего выстроен вечный дом, когда-то и видно лирическим героем в жизни, и вычитано из литературы, что и позволяет воспринимать финал стихотворения не как торжество радикальной отъединенности индивидуалистического сознания, равного миру, но как творческое усилие гармонизации с бытием, подстраивания к звучанию мира, поиска собственного в нем места. Не случайно в финальном пейзаже, в отличие от начального, герой включен в диалог мироздания: «мне сладкий голос пел», «надо мной <...> темный дуб склонялся». Событие стихотворения — на наших глазах совершающееся прекрасное движение души, переход от тревожной дисгармонии к диалогическому покою. Возможно, именно поэтому оно так дорого многим поколениям читателей.

* Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2004. С. 119.

** Айхенвальд Ю. И. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 562.

*** Ломинадзе С. В. Тайный холод // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 830.

Лирика Лермонтова как гимн

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



* Айхенвальд Ю.И. Указ. соч. С. 561.



С. Г. БОЧАРОВ

Открыватель верхнего ряда русской прозы

1

Заголовок этой статьи принадлежит на самом деле Григорию Александровичу Гуковскому*, а дошел он до нас благодаря Юрию Николаевичу Чумакову, совсем недавно вспомнившему, что говорил Гуковский им, студентам в Саратове, еще в 1946 году. Гуковский назвал им пять имен первейших русских поэтов: Державин, Пушкин, Тютчев, Некрасов, Блок. «На вопрос о Лермонтове он ответил, что Лермонтов открывает верхний ряд классических русских прозаиков <...>. Меня поразила раскладка Гуковского...»**

Расклад поражает и нас сегодня — хотя уже Гоголем он был предсказан; подводя итоги Лермонтову, Гоголь сказал: «В его сочинениях прозаических гораздо больше достоинства. Никто еще не писал у нас такой правильной, прекрасной и благоуханной прозой. Тут видно больше углубленья в действительность жизни — готовился будущий великий живописец русского быта... Но внезапная смерть вдруг его от нас унесла»***.

Среди названных здесь эпитетов прозы самый яркий и неожиданный — «благоуханная». Такого слова в критических оценках других прозаиков наших мы, кажется, больше не встретим. Да и в лермонтовской критике хотя и встретим его как цитату, но над ним пока еще как следует не задумались. Между тем, пожалуй, стоит поставить его в один из центров внимания. Вместе с чеховским советом разбирать «Тамань» как принято в школе — «по частям предложения». И с другим словом Чехова о той же «Тамани», что в ней показано

* Интересно, что полному тезке героя романа Лермонтова.

** Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных рассмотрений. М., 2008. С. 8.

*** Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, изд. АН СССР. Т. VIII. 1952. С. 402.

«тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»*. Тесное лирическое родство и питает наше впечатление благоуханности этой прозы — и ее изящества. Как и ее совсем исключительная насыщенность пейзажными, природными описаниями: небо и звезды, горы и море (в той же «Тамани»)** — словно приближены ко всему, что при них происходит. «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?» Здесь говорит Печорин***, но то же присутствует повсеместно и в речи рассказчика-автора в ранних частях того же романа, что очень сближает героя с автором, чрезвычайно смягчая всю печоринскую партию в тексте. Благоуханной прозой говорит и жестоко ведущий себя в повествовательных ситуациях и подвергающий в том же тексте трезвой оценке свое поведение герой-аналитик.

Если же возвратиться к раскладу Гуковского, переместившего Лермонтова из нам для него привычного верхнего ряда нашей поэзии (где тоже, конечно, он остается) в *верхний* также ряд классической русской прозы, и даже в его открыватели — что это значит? Русская проза существовала уже к 1840 г. в обильном количестве, в том числе и проза «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». По раскладу Гуковского Лермонтов вслед за Пушкиным — наши два единственных имени в девятнадцатом веке, принадлежащие к обоим нашим верхним литературным рядам, присоединяя сюда и перспективу несбывшуюся: «готовился будущий великий живописец русского быта».

Б. Эйхенбаум говорит о двух типах прозы в 1830-е гг., представленных знаковыми именами Пушкина и Марлинского. «Как во Франции линии Мериме — Стендаля противостояла линия Шатобриана — Гюго, так и у нас прозе Пушкина противопоставлена проза Марлинского и Гоголя»****. Свой путь прозаика Лермонтов начинал со второго типа («Вадим»), а кончил первым русским проблемным романом с интеллектуальным героем первого плана,

* В письме Я. П. Полонскому от 18 января 1888: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем. Письма. Т. 2. М., 1975. С. 177.

** *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 200–204.

*** О «почти дикой любви Печорина к природе» см.: *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 245.

**** *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 128.

«героем нашего времени». Единственный образец для него он имел в «Евгении Онегине», но та самая «дьявольская разница» от образца его отделяла. Автор нового романа мог бы сказать о себе, парадоксально опрокидывая знаменитое пушкинское: «пишу роман в прозе — *дьявольская разница*»*. Пушкинский роман в стихах на деле открывал *верхний ряд русской прозы* в истории нашей литературы — назовем к примеру в полувековом примерно будущем «Обрыв» и «Анну Каренину», где в том и другом романе оживают преобразованными онегинские ситуации, — лермонтовский роман открывал его заново и по-новому *в прозе*.

Татьяна читает в библиотеке Онегина: *Хранили многие страницы Отметку резкую ногтей*. Это перед ней страницы новых европейских романов: *два-три романа, В которых отразился век И современный человек Изображен довольно верно...* — прямой путь от этих строк к «Герою нашего времени». Но ведь и эти западные романы, читанные Онегиным, — романы по преимуществу и даже почти исключительно в прозе; русский роман в стихах подключался в этих строках к генетическому ряду большого европейского прозаического романа, и в ходе возникновения «Онегина» происходила переориентация с Байронова «Дон Жуана» как первоначальный опорный образец на «Адольфа» Б. Констана, что и отразилось в рукописи 7-й главы, где анонимные в окончательном тексте *два-три романа* были раскрыты в одной строке: *Мельмот, Рене, Адольф Констана***. В целом в романе в стихах в строфах о чтении Татьяны в главе 3-й и о чтении Онегина в 7-й главе была дана сокращенная суммарная история и теория европейского романа на трех его стадиях и в трех его типах, представленных именами Ричардсона, Байрона и Констана; все эти пласты европейской литературы в составе пушкинского романа присутствуют, говоря гегелевским языком, в снятом виде, и всем им здесь подведен итог тем действием, какое они оказали на души русских читателей в русской жизни — Онегина и Татьяны.

Возглавляется же роман в стихах французским эпиграфом — разумеется, в прозе; французский Пушкин считал языком прозы *par excellence* и в этом качестве он был для Пушкина, можно сказать, учебной моделью — что особенно относилось к проблеме «метафизического языка», обсуждавшейся Пушкиным с Вяземским

* *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 126.

** *Пушкин А.С.* Большое юбилейное издание в 16 томах. Т. VI. М.: Изд. АН СССР. С. 438.

и Баратынским в связи с переводом Вяземским «Адольфа». Под метафизическим языком разумелся при этом не только язык отвлеченного рассуждения, «учености, политики и философии»*, но и «язык психологической прозы» в художественной словесности — об этом писала А. Ахматова**. Французский эпиграф к роману в стихах и был для Пушкина опытом в духе метафизического языка, опытом отточенного афоризма, сочетающего четкое аналитическое расчленение противоречивых состояний с их рационалистическим упорядочением. В переводе: «Замешанный на тщеславии, он сверх того имел тот особый род гордости, что заставляет признаваться с одинаковым безразличием как в добрых, так и в дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может, воображаемого. — Извлечение из частного письма».

Tiré d'une lettre particulière — это была мистификация Пушкина. Он сам сочинил этот текст в Одессе, по окончании первой главы «Онегина», к ней и был вначале поставлен эпиграфом этот текст при ее отдельной публикации в 1825 г. Но в 1833 г. текст был повышен в значении, изъят из первой главы и в первом отдельном издании «Онегина» выдвинут во главу романа как его общий эпиграф, дающий в целом к нему философский ключ.

В проекции на европейский роман образ, представленный в эпиграфе, помещался где-то между сверхъестественным величием Мельмота и социальной слабостью Адольфа. Сочиненный эпиграф собирал в себе суммарный опыт западного романа как исходный пункт для сочинителя его романа собственного. Европейский опыт переводился эпиграфом на героя русского и давал стихотворную формулу века и современного человека. Формулу, которая будет работать далее после Пушкина «во весь теперешний век»***. «Я покажу даже уродливейших калек, как Сильвио и Герой нашего времени. Я могу проследить целое перевоплощение европейских идей в лицах русского дворянства...»****.

Герой нашего времени недаром присутствует у Достоевского здесь в числе «уродливейших калек». Это почти цитата из Лермонтова — Печорина: «Я сделался нравственным калекой: одна половина души моей не существовала, она высохла, испарилась, умерла, я ее отрезал и бросил...» Только ведь это он сам говорит о себе; тексты Лермонтова

* Пушкин А.С. Указ соч. Т. 11. С. 21.

** Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977. С. 59–63.

*** Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. Т. 26. Л., 1984. С. 216.

**** Там же. Т. 16. С. 415.

и затем самого Достоевского дают к онегинскому французскому эпиграфу целый набор параллельных мест: «я говорю смело “зависть”, потому что привык себе во всем признаваться». Ставрогин пишет Дарье Павловне, своей «сиделке», в предсмертном письме: «Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие»*. Вспомним: «qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions». Та же симметрия безразличного уравнивания доброго и злого. Печорин: «Неужели зло так привлекательно?». Недаром, видимо, и Белинский в статье о лермонтовском романе при разговоре о его герое вспомнил и выписал целиком французский эпиграф к роману пушкинскому**.

2

В символистскую эпоху на Лермонтова стали смотреть как на «поэта сверхчеловечества». Так в 1908 г. назвал его Д. С. Мережковский, а начал эту тему до него Владимир Соловьев. Но Мережковскому надо было уже защищать поэта от Соловьева, признавшим за гением Лермонтова «сверхчеловеческое призвание», но судившим его как не исполнившего этого заданного призвания. «Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — развить тот задаток, великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству — но этого мы от него не получили»***. Уже привычное к тому времени обличение Лермонтова в роковом демонизме у Соловьева обрело философское и христианское обоснование («с детских лет заведенное в его душе демоническое хозяйство»****). На пошедшей же у нас от Ницше категории сверхчеловеческого спорящие авторы сошлись, и Лермонтов у Соловьева предстал родоначальником нашего ницшеанства, как Ницше — его «ближайшим преемником»*****.

Тема и термин сделались популярны на рубеже столетий, и в 1901 г. С. Н. Трубецкой подвел такой итог закончившемуся веку: он рассмотрел на карте литературы века два прочерченных им

* Там же. Т. 10. С. 514.

** Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. С. 626.

*** Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 397.

**** Там же. С. 395.

***** Там же. С. 379–383.

сквозных маршрута, отчасти пересекавшихся, но и значительно расходившихся: линия «лишнего человека» и «история русского “сверхчеловека” от Демона и Печорина до босяков Максима Горького»*. Диапазон типологии этой, вставленной в европейскую рамку, если расширить ее на весь XIX век: от аристократически-романтического байронизма до доморощенного демократического ницшеанства. Проза Лермонтова на этой картине помещается в центре между байронизмом и ницшеанством как двумя эпохальными веяниями на противоположных концах столетия.

Но ореолом сверхчеловеческим современный герой уже отмечен был и в пушкинском романе в стихах; в сверхчеловеческих категориях является он Татьяна: *Кто ты, мой ангел ли хранитель Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши*. Путь к лермонтовскому «Демону» уже прочерчен в этих строках. К ее разочарованию герой поведет себя не как титан добра или даже зла, «а просто как хорошо воспитанный светский и к тому же вполне порядочный человек»**. Но он упорно в романе не сводится к этому «просто»; загадкой Онегина остается непрерывная пульсация прозаического *современного человека и спутника странного*, духовной личности с неизвестными возможностями и время от времени вспыхивающими в его чертах поэтическими ореолами, которые было бы слишком «просто» снять с него как литературные маски. Таков он в особенности во сне Татьяны, где является то ли демоном, то ли сказочным добрым молодцем: *Онегин, взорами сверкая, Из-за стола гремя встает...* В двойственном освещении непрестанно смешиваются «мельмотовские» черты (периодически из него блистающий или сверкающий взгляд с другим, *чудно нежным*: тот и другой в чередовании и сочетании составляют в знаменитом романе принадлежность Мельмота-скитальца) с приметами «Адольфа» — европейская двойственная архетипическая основа, как она уже явлена во французском эпитафье.

Именем Печорина автор «Героя нашего времени» открыто признал свою наследственную зависимость от романа в стихах (откуда он не забыл перенести к себе даже Зарецкого в лице драгунского капитана при Грушницком, в свою очередь явившегося «литературным предком капитана Лебядкина» у Достоевского***).

* Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 134.

** Лотман Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 236.

*** Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Виноградов В. В. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. М., 1990. С. 248.

Сверхчеловеческую же тему он многократно усилил во всем открытом тексте своей поэзии. «Сказка для детей» возникла сразу после «Героя» и завершала лермонтовский обширный поэзный, повествовательный цикл. *Умчался век эпических поэм, И повести в стихах пришли в упадок...* В этой поздней оставленной им поэме, которую Гоголь назвал лучшим стихотворением Лермонтова и которую позже заинтересованно очень упомянул Достоевский (и в которой исследователи видели возможность будущего несостоявшегося лермонтовского романа в стихах: «Погибло одно из величайших созданий поэзии» *), происходило ироническое снижение демонической темы и ей отвечающего героя: *Герой известен и не нов предмет <...>. Но этот черт совсем иного сорта — Аристократ и не похож на черта.* Этот сниженный демон — аристократ летает над петербургскою белою ночью и в полете своем склоняется над семнадцатилетней девушкой; он всматривается в ее черты — это словно бы повторение уже законченного к тому времени «Демона», — но теперь черты ее говорят иное, напоминающее скорее о герое нашего времени в законченном тоже романе в прозе.

Я понял, что душа ее была
 Из тех, которым рано все понятно.
 Для мук и счастья, для добра и зла
 В них пищи много — только неозвратно
 Они идут, куда их повела
 Случайность, без раскаянья, упреков
 И жалобы — им в жизни нет уроков:
 Их чувствам повторяться не дано...
 Такие души я любил давно
 Отыскивать по свету на свободе:
 Я сам ведь был немножко в этом роде.

Не такую ли, не подобную ли душу он отыскал и в герою нашего времени? Столь же разнообразной «пищи много» в его портрете — и так же он неозвратно идет, куда повела случайность. Портрет прозаического современного человека с его непрощаемым списком вин перед множеством спутниц переходит в юный женский портрет — все перед ней впереди, но тоже заранее все известно. Немножко в этом роде перед своими героями — им и ею — и автор сам (либо его альтер эго — над героиней летающий и на нее взира-

* Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. М., 2000. С. 631.

ющий иронический «Мефистофель»: в говорящем «я» здесь автор с ним смешивается). Все трое охвачены той же формулой *фатализма* — она же и замыкает в синхронном и параллельном романе повествование о герое романа.

Заглавие «Героя нашего времени» читатель весьма проницательный назвал ироническим*. За заглавие отвечает сам автор перед читателями. «“Да это злая ирония!” — скажут они. — Не знаю». Предисловие к роману читается как весьма ироническое**; ирония слышится в этом охотном признании автором замысла — рисовать «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Но признает за собой это автор «весело»: «Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» Это «весело» вносит двойственность в эти признания автора и далее вообще в тот комплекс отрицательных впечатлений, который сопровождает в романе Печорина. В его собственной речи это «весело» тоже будет присутствовать, сближая героя с автором.

Свой приговор поэту с его героем Владимир Соловьев основал на необычайной лермонтовской сосредоточенности на себе. Лермонтовский роман, однако, построен таким причудливым образом, что словно бы демонстрирует нарочитую авторскую рассредоточенность от героя и читательского к нему внимания. Как центральный герой он прописан главным общим заглавием, в композиции же заглавий внутренних, в именовании всех отдельных глав он отсутствует полностью — все главы названы широко именами других, побочных участников действия, и лишь в завершающем «Фаталисте» сближаются и почти совмещаются Вулич с самим героем, обнажая тем самым тему романа. На протяжении чуть ли не всей первой его половины действие происходит «на дальних подступах к Печорину»***, мы лишь постепенно к нему приближаемся через Максима Максимовича и стороннего повествователя. Предисловие же к «Журналу Печорина» — дополнительное второе предисловие, их целых два в романе особенных предисловия, необычное в повествовательной технике обстоятельство, — принадлежащее уже не автору, а этому внутреннему повествователю

* Иванов Вяч. Лермонтов // Вячеслав Иванов. Собр. соч. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 369.

** Для Набокова в его предисловии к английскому переводу «Героя нашего времени» авторское предисловие к роману «есть искусная мистификация» (Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 433).

*** Сливичкая О. В. «Идеальная встреча»: Лермонтов и Толстой // Русская литература. 2011. № 2.

и усложняющее конструктивное нагромождение вокруг героя нашего времени, — сразу же извещает нас о смерти его, и весь дальнейший «журнал» обращает нас обратным порядком к его личности и судьбе, оставляя в ней биографические неясности и даже не выстраивая ее точную хронологию, какую — последовательность рассказанных событий и фрагментов текста — читателю не просто восстановить достоверно. Но и сама последовательность частей во всем большом тексте оказывается обратной: «Максим Максимыч» с мимолетным первым появлением самого героя перед повествователем и первым его описанием со стороны становится хронологически заключительным эпизодом его судьбы в романе перед самым после того сообщением о смерти его — так что личный «журнал» героя становится чем-то вроде *Vorgeschichte* к первым частям конструктивного целого*.

Итак, роман собирается из фрагментов; фрагментарное построение сложно организовано и словно бы отвлекает наше внимание от героя самого по себе, создавая вокруг него достаточно широкий мир других человеческих судеб и вечной природы, чьи избыточные описания на этих «дальних подступах» действуют очень активно. У автора уже были брошенные начала «сплошного романа»** («Вадим» и «Княгиня Лиговская», в центре тоже с Печориным), теперь от такого он отказывается, превращая роман в цепочку новелл, составляющих новое целое — «сочинение», как был назван роман на обложке при первом издании. Нет сплошной фабулы и «сплошного романа», повествователь, записывающий рассказ о Бэле, пишет «не повесть, а путевые записки». Действие продвигается естественным образом, простыми вопросами повествователя-путешественника к случайно встреченному рассказчику: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям».

Столь сложное конструктивное построение, словно «пересеченный ландшафт»***, стало предметом специального теоретического анализа в недавней (сравнительно) статье с таким названием — «Герой нашего времени» и историческое мышление формы». Историческое мышление формы рассмотрено здесь как «идущее широким потоком веков», начиная с античных времен, а лермонтовский роман как его итог в XIX веке. Роман, «сочинение» Лермонтова взято в уни-

* *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. С. 148.

** Там же. С. 147.

*** *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 308.

версальном горизонте, и А. В. Михайлов приходит к следующему заключению: «Получается, что 1840 г. — это особо отмеченный год *прощания* с античностью, окончательного прощания, оказавшегося неожиданным следствием необычайного сближения с нею». В переусложненной конструкции целого было последнее сближение с вековой риторической традицией, с которой прощалась новая проза, через эту сгущенную форму выпуская на волю *повествование* как голос «рассказывающей, повествующей сама о себе действительности». Таков смысл заглавия этой статьи — роман Лермонтова «и историческое мышление формы». «Одним словом, приходит новая литературная действительность»*.

Последнее сближение и окончательное прощание: через него проходили оба — Пушкин и Лермонтов; можно сослаться здесь на устное высказывание С. С. Аверинцева, записанное за ним М. Л. Гаспаровым, и сблизить его с теоретическим анализом Михайлова: «Пушкин стоит на переломе отношения к античности как к образцу и как к истории, отсюда — его мгновенная исключительность. Такова же и веймарская классика»**.

Что-то вроде формулы также и лермонтовской «мгновенной исключительности» дает и анализ Михайлова: «“Герой нашего времени” приходится на этот поток в *ключевой* и при этом на удивление краткосрочный поворотный момент в истории не только русской, но и всей европейской литературы»***. Лермонтовское прощание пало на ключевой момент образования верхнего ряда большой русской прозы. «Оно пришлось и на последнюю грань, и на порог»****.

К центру, к пространству героя нашего времени повествование движется «пересеченным ландшафтом», повествовательными толчками*****. Центральное повествование открывается на приближении к середине объема всего «сочинения»; оно открывается образцовой новеллой — «Таманью». «Из маленького и ничем особенным не кончающегося приключения сделана новелла, в которой ощущается каждое ее слово, каждое движение»^{6*}. Так и читал ее Чехов, советуя разбирать ее по — школьному — «по частям предложения». Чехов

* Там же. С. 293, 308–310.

** Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2000. С. 165.

*** Михайлов А. В. Обратный перевод. С. 293.

**** Там же. С. 310.

***** Пумпянский Л. В. Лермонтов. С. 642.

^{6*} Эйхенбаум Б. Указ. соч. С. 154.

именно и читал не роман, а новеллу. Но рассказывает новеллу герой романа и «нашего времени», здесь впервые себя приблизивший к нам.

Приключений вроде рассказанного должно быть в его «журнале» немало — другое подобное будет рассказано в «Фаталисте». Здесь и там он жизни бросает вызов (там — в виде предложенного им Вуличу, в этой ситуации своему почти двойнику, смертельного пари) и подвергает себя испытанию. Здесь и там в его союзниках силы космические — луна и море здесь («Луна тихо смотрела на беспоконную, но покорную ей стихию...»), «целое небо» как активный участник действия и размышления там. Здесь и там с ним рядом дают масштаб приключению параллели сакральные заодно с артистическими — здесь Исайя («*В тот день немые возопиют и слепые прозрят, подумал я...*») заодно с ундиной и Гётевой Миньоной, там не прописанное в тексте, но несомненное воспоминание о библейском Иакове («Но что от этого мне осталось? — одна усталость, как после ночной борьбы с привидением...»)*. Здесь и там он действует и борется «с невольным биением сердца» — «Сердце мое сильно билось». Здесь и там перед ним загадка — здесь тайна жизни простых людей («...твердо решившись достать ключ этой загадки»), там загадка всемирная грандиозная, обнимающая историю человечества («...были некогда люди премудрые <...>. А мы, их жалкие потомки...»).

«Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих...» — но ведь в «Тамани» он и пытается до природы их доискаться; но это таинственное существование других людей не открывает себя, не пускает в себя непрощенного испытателя и выталкивает его «как камень, брошенный в гладкий источник...». Радости и бедствия человеческие, при своей простоте, остаются закрытой тайной для испытателя. Остаются как «гладкий источник», как объективность жизни, неразгаданная для остросубъективного запроса героя времени. Это чувство неразгаданности рассказанного, столь фабульно очевидного и простого, и составляет очарование «Тамани». «...Это словно какое-то лирическое стихотворение <...> все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца»**.

* В своей полемике с Вл. Соловьевым за Лермонтова Мережковский вспомнил, и вполне независимо от «Фаталиста», а размышляя в целом о мире поэта, и о борьбе Иакова с Богом в книге Бытия: «Вл. Соловьев осудил Лермонтова за богоборчество <...>. Вот что окончательно забыто в христианстве — святое богоборчество» (*Мережковский Д.С.* В тихом омуте. М., 1991. С. 398).

** *Белинский В.Г.* Указ. соч. Т. 1. С. 585.

Две новеллы по краям окружают центральное поле Печорина, в котором он царит, — «Княжну Мери». Жизнь сохраняется как художественная, повествовательная тайна в «Тамани», и философско-религиозной тайной остается роковое предопределение, а с ним вместе и вся огромная мировая жизнь, в «Фаталисте», в особенности которым лермонтовский роман открывается как «первый философский роман в истории русской литературы»*. Последним словом своим роман свидетельствует об этом собственном самосознательном качестве: «Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений». Метафизических прений — последнее слово романа.

Собственную лермонтовскую смертельную дуэль Владимир Соловьев определит как «фаталистический эксперимент»** . Но ведь такой эксперимент заранее был описан во всех трех частях печоринского журнала. И прежде всего и авторски лично острее всего его на себе выдерживает герой под пулей Грушницкого в специально, как будто программно задуманных и устроенных им самим экспериментально смертельных условиях (при этом географически-топографически точно в том самом месте будущей очень вскоре «вечно печальной дуэли»***, также на высоте, на горе). Такой прямой переход литературной повествовательной ситуации в исход биографии автора — случай, в нашей литературной истории, кажется, исключительный (предугаданный, впрочем, другой дуэлью, также вечно печальной, что предсказано тоже было нашим поэтом: *Как тот певец, неведомый, но милый...*). Прямой переход литературы и вместе с нею философской темы романа в биографию самого прозаика и поэта.

В поэтической философии Лермонтова звучит *пророческая тоска* как тоже тема, как будто нечто планирующая, притом предугадывающая не просто гибель, а казнь (... *И, как преступник перед казнью...*) в двух завершающих строках четверостишия очень сильных.

Не смейся над моей пророческой тоскою;
Я знал: удар судьбы меня не обойдет;
Я знал, что голова, любимая тобою,
С твоей груди на плаху перейдет.

* *Виноградов И.* Духовные искания русской литературы. М., 2005. С. 40.

** *Соловьев В.С.* Указ. соч. С. 397.

*** В статье, так названной (1898), В. Розанов говорит об «умственно-огромном значении в “27-летнем” Лермонтове»: *Розанов В.В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 289.

И также еще — переход интимного стихотворения (*Я к вам пишу: случайно! право, / Не знаю как и для чего...*) в страшное описание трагического балета, дикой резни в воде — *И два часа в струях потока / Бой длился. Резались жестоко Как звери, молча, с грудью грудь*, в которой был и сам поэт, — «Валерик», небольшая поэма, сочетающая тему лирическую с жестоко биографической, повествовательной и с внезапными прозаическими толчками, так существенно отличающими поэзию Лермонтова (в которой «внезапные толчки прозаизмов взрывают регулярность и выводят речь в другое пространство» *).

Наконец, удивительный, по своему лирическому устройству единственный в нашей поэзии, «Сон». *С свинцом в груди лежал недвижим я <...>. По капле кровь точилося моя* — точный портрет себя убитого на имеющей состояться почти буквально завтра дуэли... ** *Но спал я мертвым сном*, передающимся невероятным лирическим образом на *пир в родимой стороне* и сообщаемым ей, сон, который видит она *про меня*. «Это какая-то послесмертная телепатия» — замечательно было об этом сказано («Пушкин не знал этой тайны существенно новых слов, новых движений сердца и отсюда “новых ритмов”» ***).

Но не такая же ли телепатия, только изображенная повествовательно, и страницы журнала Печорина, с которыми мы начинаем знакомиться сразу после того, как узнали о смерти того, кто их написал? **** Фаталистический эксперимент — сюжет, повторяющийся

* Журавлева А. И. Цит. по: Бочаров С. Генетическая память литературы. М., 2012.

** «В правом боку дымилась рана, в левом — сочилась кровь...» — воспоминание с места события секунданта поэта кн. А. И. Васильчикова: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников» (М., 1964. С. 373).

*** Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. С. 297–298.

**** «Витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова “Герой нашего времени”». Набоков сблизил лирическую тайну стихотворения «Сон» с той рассмотренной выше усложненно-причудливой композицией лермонтовского романа, описанной в статье А. В. Михайлова как движение «пересеченным ландшафтом» (Набоков эту композицию называет «спиральной»): «Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых» (Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 425–426).

Весьма интересно, что эти набоковские наблюдения над лермонтовской спиральной композицией сродни движению фабулы в прозе самого Набокова, как ее

в поэзии и прозе поэта — прозаика и позволяющий нам ощутить то тесное их родство, что было когда-то отмечено Чеховым, как и лирическое также родство с героем романа автора. Отношение к герою автора Белинский первый выразил таким образом: автор «сильно симпатизирует с ним»^{*}; но то же можно было бы сказать о самом Белинском: он тоже «сильно симпатизирует». После же встречи с автором в ордонансгаузе Белинский просто пришел к отождествлению их: «Печорин — это он сам, как есть. Я с ним спорил, и мне отрадно было видеть в его рассудочном, охлажденном и озлобленном взгляде на жизнь и людей семена глубокой веры в достоинство того и другого. Я ему сказал это — он улыбнулся и сказал: “Дай Бог!”»^{**}.

Автор с героем встречаются и переходят один в другого прямо в тексте романа. «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы...» Это странствующий повествователь в «Бэле», выслушивающий рассказ Максима Максимыча и знакомящийся с Печориным в этом рассказе: «...казалось, дорога вела на небо <...> кровь поминутно прилиwała в голову, но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром, — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять».

Такова ведь в мире преобладающая позиция Лермонтова — высоко над миром — ею он и запомнится будущему поэту. «Лермонтов

видит современный исследователь: излюбленная набоковская стратегия в том, что фабула «движется против течения времени, от несомненного факта смерти героя к зыбкому началу его сомнительной жизни, отраженному в хронологической серии его художественных вымыслов. Кажется, между 1937 и 1944 годами Набоков испытывал сложную технику поступательного сочинения отступательного, так сказать, повествования» (*Барабтарло Г. Возвратный ветер // Звезда. 2012. № 8. С. 203*). Значит, эта «челночная» набоковская повествовательная стратегия, имеющая у автора философское обоснование, формировалась ровно сто лет спустя после явления в русской прозе тех лермонтовских особенностей, какие будущий прозаик в то самое время описывал (набоковское предисловие к «Герою нашего времени» опубликовано в 1958 г.). Открытия учредителя верхнего ряда русской прозы отзовутся в новом явлении этого верхнего ряда через столетие, и анализ лермонтовского романа сблизится у позднейшего писателя с самоописанием.

* *Белинский В. Г. Указ. соч. С. 622.*

** В. Г. Белинский — В. П. Боткину 16–21 апреля 1840: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». С. 248.

восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающие у ног его <...> На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие»»*.

Высоко над миром поэт, куда же выше — его поэзия: *По небу полуночи... либо* —

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полет
Прилежный взор следить бы мог...

«...Мне было как-то весело», «спокойная и почти веселая улыбка». И то же слово в поэтическом тексте о том, что случится на горном кряже почти что завтра. *Меж юных жен, увенчанных цветами, / Шел разговор веселый обо мне* — обо мне, о знакомом трупе — какова эта формула в том же тексте, каково сочетание слов в почти любовном стихотворении? Но — *шел разговор веселый...*

И то же слово уже не изображенного в сюжете повествователя, а настоящего автора о герое романа: автору «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает...» *Просто было весело рисовать...* — так было просто и *весело*. Веселая отрешенность автора от героя — при в то же времени лирической тесной сращенности с ним.

«...Мне было как-то весело, что я так высоко над миром...» То же чувство и у героя Печорина в первых строках «Княжны Мери»: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли». Тут же сразу — цитированное на первой странице настоящей статьи: «Весело жить в такой земле!» — и так далее, см. на нашей первой странице. Состояние, какое может быть оценено как «переживание высшего порядка», но оно мгновенно преходяще: «Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество». Спуск с высоты в это общество «получает смысл неосознанного “падения”»**. И сам мотив «весело» переживает это падение, об-

* Блок А. Собр. соч. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 76.

** Маркович В.М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Маркович В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 148–149.

ращаясь в «комедию»: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем». Завязка интриги с Грушницким и княжною Мери, его приводящая к смерти, ее к чему-то вроде тоже почти смертельного женского состояния: «— Я вас ненавижу... — сказала она».

А по ходу интриги — решающий разговор: «— Вы опасный человек — сказала она мне: — я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, — я думаю, это вам не будет очень трудно.

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...»

Эта метафора зарезанной любви (как зарезанного сна у Шекспира — «Макбет») прошла сквозь нашу литературу от Пушкина до «Бесов» и «Анны Карениной»; «Княжна Мери» оказалась в самом центре кровавого этого ряда. В одном и том же 1825 году мотив явился одновременно у Пушкина в «Женихе» и «Сцене из Фауста», и в том же году нож в символическом сопряжении с чувственной любовью сверкнул во сне Татьяны. Метафора привилась не только как образ насилия и растления (в «Женихе» — *Злодей девицу губит, / Ей праву руку рубит*), но и как образ чувственной любви как таковой, как в «Сцене из Фауста», где упившемуся страстью — похотью интеллектуальному герою-любовнику Мефистофиль показывает его, как в зеркале, прямо в образе будущего Федьки Каторжного и пророчится, таким образом, будущее сращение с ним Ставрогина.

Так безрасчетный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело;
Так на продажную красу,
Насытись ею торопливо,
Разврат косится боязливо...

Этого зеркала метафоры и не может вынести пушкинский Фауст, и это напоминание заглушает всеразрушающим жестом: *Все утопить*.

Та же метафора в «Анне Карениной» — особенно резкая, потому что относится к настоящей любви; но, став любовью физической, она предстает лишенной одухотворяющих покровов, страшно оголенной как грех: чувственная любовь как убийство любви —

образ, в котором можно видеть, наверное, национальную метафору, связанную с аскетическими корнями русской духовной культуры. «Он чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его. *Так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи*».

Мотив, какой острейшим образом чувствовал Лермонтов и вписал его в свой роман очень лично. «Вы хуже» от Мери Печорину, конечно, относится не только к светскому его злословию, а ко всему его приключению с нею: он тоже ей *праву руку рубит*, соблазняет и растлевает душевно.

«...Зачем тут страсти, желания, сожаления? — Однако пора». Непрерывные переходы от «переживаний высшего порядка» к тут же снижению их составляют рисунок, какой в «журнале» сам он не перестает нам чертить. «Он не начертан, он сам чертит...»*. И обратные переходы — с помощью постоянно вновь возвращающегося все того же «зачем?»: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки...» И тотчас — «Все эти дни я ни разу не отступил от своей системы». Но вновь: «зачем я жил? для какой цели я родился?» И тот же вопрос еще возвышен у Лермонтова в историософский вопрос поэта:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек,
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?»

«Мцыри» и «Валерик»: «Барс бился как человек, люди здесь как звери: где тут до истории, когда, *стоя в воде*, люди режутся?»**

Итак, от любви молоденькой девочки до тайны истории — та же загадка, один и тот же вопрос, возвышающийся словно отдельно в речи Печорина-Лермонтова и в ткани романа. «*Вопрос* — вот альфа и омега нашего времени» — за это и прославил Лермонтова

* Пумпянский Л. В. Лермонтов. С. 637.

** Там же. С. 633.

Белинский*, за *рефлексию*, для него отделившую Лермонтова как некое новое слово от Пушкина. «Как ни велико значение Белинского в деле исторической оценки Пушкина, оно все же несоизмеримо с тем, что он сделал для Лермонтова»** — равно поэта и прозаика; он тоже, как несколько позже Гоголь, их приравнял: «Лермонтов и в прозе является равным себе, как и в стихах...»***, — и что он сделал особенно для романа Лермонтова и для героя романа, единственный в том же году его явления в свет составивши «чисто адвокатскую защиту Печорина, в высшей степени искусственную и красноречивую»****. Белинский сразу заранее взял автора вместе с героем под адвокатскую защиту от быстро вскоре распространившегося на высоких литературных и философских уровнях острого осуждения их обоих — от Достоевского и Владимира Соловьева до уже в советское время Михаила Пришвина (в дневниках которого Печорин то и дело поминается как нарицательное имя, некий отрицательный в нашей словесности эталон*****).

В предисловиях к роману автор говорит о герое нашего времени как о своем герое; в повествовательной же ткани романа он делит с ним свое авторство. «Печорин-повествователь располагает особой свободой, доступной только повествующему герою»^{6*}. В романе есть автор, повествователь-рассказчик («Бэла», «Максим Максимыч») и Печорин-повествователь в своем «журнале». Разветвленное в плане романа и довольно сложное авторство. Повествователь Печорин при этом видит со стороны самого себя в различнейших положениях, в какие сам себя ставит и на какие себя вызывает, и формулирует эту собственную позицию вне себя самого в знаменитом признании о двух живущих в нем людях — «один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». «Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти

* Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 1. С. 668.

** Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова. С. 196.

*** Белинский В.Г. Указ. соч. Т. 1. С. 557.

**** Анненков П.В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 167.

***** Вплоть до сближения имен Печорина и Ежова (!!!) в декабре 1937 г.: «И их всех таких, и Печорина тоже, свойство, что их злоба не персональная, а вытекает как бы из мировой скорби: мир или класс — это все равно. <...> Ежов — это все тот же “демон”, закончившийся в палаче. (Кто знает, сколько скуки в искусстве палача). Нет, тут наконец-то человек мировой скорби получил себе нескучное занятие»: Пришвин М.М. Дневники 1936–1937. СПб., 2010. С. 828.

^{6*} Маркович В.М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова. С. 143.

и поступки с строгим любопытством, но без участия». При этом он продолжает жить сердцем, которое и продолжает упоминать постоянно во всех трех частях повествования о себе. «Сердце мое болезненно сжалось, как после первого расставания. О, как я обрадовался этому чувству!» — и целый ряд подобных признаний. Сердце и голова, идеи и чувства («идеи — создания органические. <...> Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии»), «высшее состояние самопознания» («Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие Божие» *) — темы, какие не перестают возвращаться в мыслительном потоке журнала Печорина, образуя новый язык русской прозы, новый не только на фоне Марлинского, но и автора «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». Вспомним еще раз, чтобы почувствовать этот аналитический по-новому прозаический лермонтовский язык: «все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять».

«После Лермонтова пушкинская манера начинает казаться “голодной”» — исследователь ссылается здесь на известную дневниковую запись Л. Толстого от 1 ноября 1853 г., уже вскоре за лермонтовским романом: «Повести Пушкина голы как-то» **.

3

Отзвуки Печорина в мире Достоевского — тема, к какой пока еще лишь прикасается достоевсковедение. Тема проходит через Ставрогина и Версилова, отзвуки же — очень скрытые — видимо, начинались еще с подпольного героя. Насколько внимательно лермонтовский роман был прочитан автором подпольных записок, об этом скажет прямое заимствование от Печорина, переданное подпольному человеку: «Чтоб отомстить ей, я поклялся мысленно не говорить с ней во все время ни одного слова» ***. Ср. Печорин: «...видно было, что ее беспокоило мое молчание, но я поклялся не говорить ни слова, из любопытства. Мне хотелось видеть, как она выпутается из этого затруднительного положения». Подробность из приключения Печорина с княжной Мери (то же слово: «поклялся не говорить

* Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. Т. V. Academia, М.; Л., 1937. С. 271. Даем отсылку, убедившись, что это «переживание высшего порядка» в журнале Печорина хорошие читатели романа не замечают при чтении.

** Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова. С. 242.

*** Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 5. С. 172.

ни слова») новый автор перенес в приключение подпольного человека с проституткой Лизой и характером этого переноса дал свою оценку герою Лермонтова*.

Оценка затем подтверждалась новыми почти текстуальными заимствованиями. Ставрогин: «Я пробовал везде свою силу. Вы мне советовали это, “чтоб узнать себя”. На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною**». Печорин: «Зачем я жил? для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначенье высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначенья...»

Был также, видимо, в нашей литературе путь от журнала Печорина к исповеди Ставрогина. Ставрогин приходит к Тихону для покаяния («Прибегаю как к последнему средству»), но к покаянию оказывается не то чтобы не готов, а уже окончательно неспособен; покаяние срывается, что предопределяет его конец. М. Бахтин замечательно описал стилистические особенности его исповеди, делающие его попытку внутренне обреченной: он «кается в маске неподвижной и мертвенной», «как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова», говорит, «отвернувшись от слушателя»***. «Не стыдись признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?» — откликается Тихон. Исповедь Ставрогина — исповедь без покаяния. «Иные места в вашем изложении усилены слогом; вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет»****.

Здесь мы припомним последнюю страницу романа «Адольф» Бенжамена Констана, так отразившегося в «Герое нашего времени»***** и в конце концов дошедшего новым типом героя «во весь теперешний век» до Ставрогина. С этим местом «Адольфа» есть, кажется, связь и у исповеди его. На последней странице «Адольфа»

* См.: *Левин В.И.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1972. № 2. С. 142–156.

** *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 10. С. 514. В журнальной критике «Бесов» Печорина вспомнили сразу: Е. Л. Марков назвал Ставрогина смесью нашего Печорина с персонажами европейскими — байроновым Дон Жуаном и Родольфом из «Парижских тайн» Эжена Сю (Русская речь. 1879. № 6. С. 170).

*** *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 330–331.

**** *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. Т. 11. С. 24.

***** *Родзевич С.И.* Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 59–77.

автор заключает для читателя: «Я ненавижу это тщеславие, которое занято лишь собой, повествуя о зле, им содеянном, которое ищет вызвать к себе сочувствие, описывая себя, и которое, оставаясь само невредимым, парит среди развалин, *анализируя себя вместо того, чтобы каяться*» («planant indestructible au milieu des ruines, s'analyse au lieu de se repentir»)*. Не относится ли эта чеканная формула и к журналу Печорина? И к пути от журнала Печорина до исповеди Ставрогина, который мы пробуем здесь прочертить?

О переходном характере романа Лермонтова на этом оставшемся для него открытым пути говорил в письме И. Гагарину после смерти поэта сблизившийся с ним в последнее время Юрий Самарин: «Своим романом “Герой нашего времени” он принял на себя долг очистительного покаяния, который никто за него выполнить не может. Ему самому надлежало оправдаться. И вот последнее впечатление, которое он оставил во многих, было впечатление тягостное и порочное. Его творчество не было завершено. Очень немногие поняли, что его роман был знаком переходного времени, и куда пойдет Лермонтов, для этих людей было знаком глубокого интереса»**.

Анализировать вместо того, чтобы каяться, — формула романа Констанана не была ли также формулой лермонтовского романа? Горьких признаний много в журнале Печорина, но все они не переходят границы, которую положил «Адольф» — между «анализировать» и «каяться», — все остаются в границах «анализа»: «Я иногда себя презираю... не оттого ли я презираю и других?..» Французская Констанова формула вполне сродни французскому онегинскому эпиграфу и, не исключено, что могла послужить для него прототипом***: «je hais cette vanité» — читаем мы здесь у Констанана; «Pétri de vanité...» — подхватывает Пушкин, и далее оба варьируют мотив превосходства, «быть может, воображаемого». Эпиграф к роману

* François-René de Chateaubriand. René. Benjamin Constant. Adolphe. Alfred de Musset. La confession d'un enfant du siècle. Éditions du Progre. Moscou, 1973. P. 179.

** Самарин Ю. Ф. Соч. Т. XII. С. 55 (подлинник по-французски; перевод Л. Я. Гинзбург в кн. «Творческий путь Лермонтова», с. 202). Другой перевод того же письма Самарина: «М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». С. 306.

*** По гипотезе Т. Г. Цявловской, Пушкин в Одессе в 1823 г., когда сочинялся французский эпиграф, перечитывал «Адольфа» вместе с Каролиной Собаньской (Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 118).

в стихах, бросающий, кажется, свет и на путь от журнала Печорина к исповеди Ставрогина. Юрий Самарин хотел, чтобы лермонтовский роман взял на себя «долг очистительного покаяния», и, видимо, не нашел его исполнившим этот долг, не мог найти его творчество завершенным, но тем не менее принял роман в конце концов как свидетельство о пути и как «знак переходного времени».

От журнала Печорина до исповеди Ставрогина. Сопоставим стилистику этой исповеди, как она описана Бахтиным, с благоуханной прозой печоринской исповеди, его даже пусть и жестоких самоанализов — и почувствуем пройденный литературой за это тридцатилетие путь («целое перевоплощение европейских идей в лицах русского дворянства»). Путь от Лермонтова до Достоевского. От Печорина до Ставрогина.

Есть и еще в той же сцене ставрогинской исповеди подробность, косвенно, но любопытно соотносящаяся с одним замечательным словоупотреблением в языке поэта Лермонтова.

Есть сила благодатная
В созвучьи слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

Достоевский в той же сцене «У Тихона» позволял себе остро играть православным словоупотреблением, притом позволял собеседнику Тихона это отметить: «— Помните ли вы: “Ангелу Лаодикийской церкви напиши...”? — Помню. Прелестные слова. — Прелестные? Странное выражение для архиерея, и вообще вы чудак...»*.

Ставрогин удивлен тому, что архиерей употребил аскетический термин в обиходном светском значении: обаятельные, восхитительные слова. Нет сомнения в том, что Достоевский намеренно ему это позволил и не хотел его этим компрометировать, скорее напротив — тем оттенил его человеческую свободу и неукладываемость в официальную рамку: «и вообще вы чудак». В монастырском кругу его осуждают «в небрежном житии и чуть ли не в ереси», в чем-то вроде религиозного модернизма, как и старца Зосиму: «По-модному веровал, огня материального во аде не признавал».

Переключка с Лермонтовым здесь, конечно, произвольная. Но и, конечно тоже, оба места в тексте русской литературы совсем не случайны. *Святая прелесть* в лермонтовской «Молитве» осталась

* Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 11. С. 11.

в поэзии нашей и сияет нам как ее драгоценность — *созвучье слов живых*. Выше приводилось из Мережковского о «святом богоборчестве» Лермонтова — видимо, в языке у поэта и у автора книги о нем это был единый общий большой контекст.

Ставрогин описан в «Бесах» натурой, страха не ведающей и на дуэли ведущей себя так в точности, как вел себя Печорин под пистолетом Грушницкого: «фаталистический эксперимент». Но автор «Бесов» сближает его не с Печориным (имя которого также присутствует здесь, в романе, как имя уже нарицательное, но для автора второстепенное — в речах Липутина* или Кармазинова**), а с Лермонтовым самим. С легендарными «господами доброго старого времени» — Лермонтовым и знаменитым своей вызывающей любовью к опасности декабристом Луниным. Славные имена, чего автор не отрицает, но отличая от них Ставрогина исторически — недостатком тех «непосредственных и цельных ощущений, которых так искали тогда иные, беспокойные в своей деятельности, господа доброго старого времени». Но «в злобе, разумеется, выходил прогресс против Л-на, даже против Лермонтова»***. Исторический и социальный пейзаж Достоевского изменился: «господа доброго старого времени» не ушли из него, но обратились в Ставрогина и Версилова. Некий состав от Печорина сохранился и в них, но в приближении к надвигавшемуся на нас ницшеанскому типу, который вскоре зафиксирует Владимир Соловьев, объявив самого Лермонтова его у нас предвестием.

У Достоевского Печорин стал нарицательным именем, присутствующим в текстах его почти исключительно отрицательно. Имя это тем не менее остается достаточно неразгаданным, в том числе для таких филологов-философов, какие задумывались одновременно над Лермонтовым и Достоевским: «Тема Печорина не по плечу не только Максиму Максимычу, но никому вообще...»****

В «Дневнике писателя» Достоевский мог упомянуть издевательски пожертвованную кем-то в Пятигорске «на памятник Лермонтову» 1 копейку серебром*****, но перед этим в «Ряде статей о русской

* «Помещики с крылушками, как у древних амуров, Печорины-сердцееды!» (Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 10. С. 84).

** «Тут казенный припадок байроновой тоски, гримаса из Гейне, что-нибудь из Печорина...» (Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 10. С. 367).

*** Там же. Т. 10. С. 165.

**** Л. В. Пумпянский, цит. текст, с. 641. Обширный текст о Лермонтове записан у автора в том же 1922 г., что и книга «Достоевский и античность».

***** Достоевский Ф. М. Собр. соч. Т. 23. С. 73.

литературе» поставил Лермонтова в ее послепушкинский центр, в число двух демонов, вместе с Гоголем, из которых вышел он сам, Достоевский: «Другой демон — но другого мы, может быть, еще больше любили. <...> Он проклинал и мучился, и вправду мучился» — с проникновенной отсылкой к «Сказке для детей»*. И здесь же: «Сравнивал же наш поэт Лермонтов Россию с Ильей Муромцем, который тридцать лет сидел сиднем и вдруг пошел, только лишь сознал в себе богатырскую силу»**.

Русский роман позапрошлого века, ставший миру открытием, весь еще был впереди за Лермонтовым. «И есть все основания утверждать, что прозаический (в отличие от “Евгения Онегина”) вариант жанровой модели такого романа сложился именно в “Герое нашего времени”»***.



* Там же. Т. 18. С. 59.

** Там же. С. 56. Подменив Ильей Муромцем Еруслана Лазаревича, Достоевский ссылался на опубликованную к тому времени запись Лермонтова в альбоме В. Ф. Одоевского: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем. Сказывается и сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20 лет...» и т. д. «Такова Россия». Запись последнего года жизни, обнаружившая связь (полемическую) с взбудоражившим умственную Россию философическим письмом Чаадаева и несколько позволяющая судить о больших исторических планах Лермонтова, известных по некоторым свидетельствам, в том числе Белинского, которому, очевидно, тот рассказывал о своих планах при свидании в ордонансгаузе («три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени), имеющие между собою связь и некоторое единство...» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. V. С. 455)). Вспомним об этом «демоне» слово другого из двух названных Достоевским: «...готовился будущий великий живописец русского быта». «...И куда пойдет Лермонтов...» — вспомним также, о чем задумывался Ю. Ф. Самарин.

*** Маркович В. М. Цит. статья. С. 154.



А. С. ЛИБЕРМАН

Лермонтов и Тютчев

1

Лермонтов не мог не знать стихов Тютчева. Он скорее всего следил за альманахами и в любом случае держал в руках «Современник» за 1837–1840 годы. Знал, разумеется, стихи Лермонтова и Тютчев. Тем более удивительно, что нет ни одной строчки Лермонтова, которую можно было бы возвести к Тютчеву, и ни одного места у Тютчева, которое наверняка восходит к Лермонтову. Удивительно это по ряду причин. Во-первых, на Тютчева мог обратить внимание Лермонтова сам Раич. Во-вторых, для Лермонтова и Тютчева чрезвычайно характерны цитаты из самых разных поэтов. Среди авторов, чьи фразы и обороты отразились у Лермонтова, множество таких, которые даже в сравнение не могут идти с Тютчевым. Список авторов, вдохновивших Тютчева, не столь обширен, но если туда попал даже Илличевский (не говоря уже о Бенедиктове и Федоре Глинке), то могло в нем найтись место и для Лермонтова. Не исключено, что «Вот бреду я вдоль большой дороги...» и «Так, в жизни есть мгновения...» навеяны ритмами «Выхожу один я на дорогу...» и «Молитвы» («В минуту жизни трудную...»), но с уверенностью это утверждать нельзя. И наконец, Тютчев и Лермонтов прошли сходную школу: уроки Раича, лекции Мерзлякова и чтение немецких философов, особенно Шеллинга, способствовали выработке у них сходной эстетики. Очевидна и близость мотивов, разрабатывавшихся ими, и, хотя эта близость не выходит за пределы того общего, что отличает немецкую и русскую романтику двадцатых-тридцатых годов, важен удельный вес общих мотивов: для обоих растворение в природе, мечта вспыхнуть и сгореть, страх перед изреченным словом и многое другое играло совершенно выдающуюся роль.

Быть может, к общей школе восходит исключительная «сделанность» стихов как Лермонтова, так и Тютчева. Тынянов* говорил о планомерности тютчевских построений, и его термин мелькает иногда в работах последних лет. Бицилли в замечательном, но оставшемся почти неизвестным исследовании** показал, что математическая точность конструкции отличает и Лермонтова. Понятие сделанности, планомерности, нарочитости с трудом поддается определению. Всякое искусство предполагает продуманность плана, тщательный отбор деталей и т. п., но интуитивно мы в этом смысле сразу ощущаем разницу между Моцартом и Бетховеном или Леонардо и Рембрандтом. Легенда об оптимисте и даже праздном гуляке Моцарте и о солнечном Пушкине имеет глубокие корни, и ни «Реквием», ни «Борис Годунов», ни тем более возражения специалистов не могут ее рассеять. Сколько бы ни изучать черновики Пушкина, все равно кажется, что его строки сложились без малейшего усилия, просто «вылились из души». То же ощущение оставляет Моцарт. Эти звуки уже вроде бы носились в воздухе, а он их только подслушал и записал. Но никому не придет в голову подумать так о Бетховене или о Тютчеве. Лермонтов-лирик находится — по «планомерности» — между Пушкиным и Тютчевым, но, как видно из примеров Бицилли, ближе к Тютчеву. Ощущение «сделанности» зависит не от труда, потраченного на сочинение, и не от таланта автора, а от выпяченности приемов и типа конструкции.

Примерно одинаково используют оба поэта и пейзаж, так как оба склонны любое событие представить как часть мирового, а то и космического бытия. Кавказ для Лермонтова не место действия, а едва ли не главный персонаж его произведений. «Ты хочешь знать, что видел я?» — спрашивает Мцыри; об этом и поэма. Кроме схватки с барсом, почти весь текст рассказа Мцыри — пейзаж. Если убрать из «Демона» монологи героя, то тоже останется в основном пейзаж. «Спор» незаметно соскальзывает в описание, и даже в «Валерике» при первой возможности взгляд поэта обращается к горам. Как «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуан» не сочинения о людях, чьи имена стоят в заглавии poem, а о местах, где они побывали, так и «Мцыри» и «Демон» строятся вокруг картин природы в большей степени, чем

* Ю. Н. Тынянов, «Вопрос о Тютчеве», Книги и революция, 1923, № 3, с. 24–30 (вошло в книгу Тынянова *Архаисты и новаторы*). Л., «Прибой», 1929, с. 367–385, и в сборник его статей *Поэтика. История литературы*. Кино, М., «Наука», 1977, с. 38–51).

** П. Бицилли, «Место Лермонтова в истории русской поэзии», в его кн.: *Этюды о русской поэзии*, Прага, «Пламя», 1926, с. 225–275.

вокруг условной биографии героев. Лирика тоже служит Лермонтову для подобных описаний, но не так регулярно, как Тютчеву. Закат в момент смерти Блудова («19-е февраля 1864») и теплый летний дождь, сопровождающий агонию Денисьевой («Весь день она лежала в забытьи...»), не фон для драматических событий; скорее, уход из жизни этих людей есть эпизод в движении природных сил.

Однако несмотря на некоторую общность художественного мировоззрения, перекрещивание мотивов и сходство в методе (которое, как мы увидим ниже, касается не только планомерности построения и разработки фона), первое впечатление, оставляемое лирикой Тютчева и Лермонтова, — это как раз их абсолютная непохожесть. Важнейшая причина столь разного восприятия обоих поэтов кроется в их отношении к читателю. Лермонтов даже и через полтора века после его смерти почти не нуждается в комментариях (историко-литературные разыскания типа: кто такая Н. Ф. И., на что намекает эпитафия к «Смерти поэта», почему бежавшие грузины названы робкими, а о львице сказано, что у нее есть грива, — к делу не относятся, так как и не зная ответа ни на один из этих вопросов, мы все понимаем в тексте). Тютчев же был темен уже для современников. Темнота его природна: она не зависит от десятилетия и даже века, когда читается его лирика. Речь идет не о его пресловутом архаизме. Если объяснить все странные слова Тютчева, распутать его анаколуфы, истолковать немислимые ударения и написать примечания о киммерийской ночи, Марии, прильнувшей к ногам Христа, и водоискателях, все равно непонятно, что происходит в «Видении», «Последнем катаклизме», «Безумии» и многих других стихотворениях.

Лермонтов говорит: «Как язвы бойся вдохновенья», — и рассказывает о тех бедах, которые приносят поэту творческие порывы и сокровенные мысли, отданные на потребу толпе; у толпы и без поэта достаточно дел, ей бы только выжить, а поэт, не будь он самовлюбленным эгоистом, мог бы и сам позаботиться о себе. Стихотворение глубоко и оригинально, его язык предельно сгущен, но мы точно знаем, что имел в виду автор. Когда же Тютчев говорит: «Мысль изреченная есть ложь», — то первый вопрос после того, как проходит потрясение от парадокса: «Что он хотел этим сказать?» Критическая литература о Тютчеве в значительной части и состоит из попыток раскрыть смысл его тайнописи. Так же озадачивают его образы. Не требует пояснений фраза Лермонтова: «Разливы рек ее, подобные морям», — но что значит: «Как море вешнее в разливе...» («Вечер»)? Моря не разливаются, когда тает лед, но Тютчеву *реки* вешние в разливе и вообще реки казались морями (ср. «На Неве»); не сообщив об этом читателям, он просто на-

зывает любую «свободную стихию» морем. Из непонятности Тютчева, недоступности его образов, многозначительности самых обычных высказываний родилась теория о нем как о поэте-философе. Лермонтов изукрашивает свою мысль, но не прячет ее. Его аллегории прозрачны, его ассоциации воспроизводимы, его логика — мост от поэта к слушателю. Тютчеву реакция аудитории безразлична. Он писал как бы для самого себя и говорил так, а не иначе лишь в силу внутренних импульсов. Окруженный на маскараде пестрой толпой танцующих, Лермонтов уносится мыслью в детство, и перед ним возникает видение «с глазами, полными лазурного огня». Этот женский образ — загадка. Подобная загадка у Лермонтова — редчайшее исключение; для Тютчева она правило (ср. «Восток белел. Ладья катилась...»).

Другая причина, по которой мы по-разному реагируем на лирику Тютчева и Лермонтова, кроется в их отношении к действию. Почти любое стихотворение Лермонтова можно пересказать; во всех них, даже в портретных зарисовках вроде «Как мальчик кудрявый, резва...» и пейзажах типа «Когда волнуется желтеющая нива...», что-то происходит. В стихотворениях же Тютчева есть и душа, и свобода, и любовь, и ни с чем не сравнимый язык, но сюжета в них нет. Отчасти поэтому лермонтовские миниатюры движутся вперед, к развязке — чаще всего к эффектной концовке и афористическому финалу, а тютчевские состоят из бесконечных замедлений и возвратов и, несмотря на пристрастие к «разрешающей» последней строфе, обычно кончаются либо на полуслове, либо там, где начались: любимый ход Тютчева — повторить с небольшой вариацией в заключительных строках то, что было сказано в первых. Между Лермонтовым и Тютчевым мало сходства в построении целого. И тем не менее их роднит одно важнейшее качество, которое и является предметом данной статьи, а именно — использование тематических и словесных формул. Формульность заметна критику гораздо лучше, чем читателю, но она не конструирует литературоведа, а нечто реальное и дающее возможность увидеть, как разные поэты подчиняют себе словесный материал.

2

Идея формульности ближе специалисту по античной и средневековой литературе, чем по литературе последних трех веков, и, прежде чем обратиться к Лермонтову и Тютчеву, бесполезно будет пояснить некоторые общие понятия, выработанные на материале гомеровских, древнегерманских и романских поэм и частично на материале более поздних сочинений, таких как поэмы Артуровского цикла.

Певцы-сказители — от древнегреческих до известных нам исполнителей южнославянского эпоса и русских былин — в принципе не имели перед выступлением готового текста. Если они многие годы исполняли одну и ту же песню («песнь»), они могли запомнить ее наизусть, и в каких-то жанрах постоянный текст даже обычен, но, как правило, для устного творчества характерны варианты — если не от исполнения к исполнению, то от певца к певцу. Именно так всегда и думали те, кто уже в наше время записывал былины, баллады, плачи и пр. Существенно не это общее место фольклористики, а то, как сказители сочиняют свои песни. Этот вопрос послужил предметом оживленной дискуссии в пятидесятые и шестидесятые годы нашего столетия*. Можно считать установленным следующее.

Певец-сказитель имеет в своем запасе огромное количество формул, то есть готовых, обычно ритмически организованных речений, которые могут заполнить строку или полстроки и которые применимы к самым разнообразным ситуациям. Эти словесные блоки часто функционируют как подстановочные таблицы: если есть фраза *славный витязь*, то к ней есть и варианты типа *храбрый витязь*, *юный витязь*, *гордый витязь* и пр., так что, например, в поэтическом каноне, основанном на аллитерации, всегда найдется более или менее синонимический оборот с эпитетом, начинающимся на любой звук. Гомеровский и германо-романский эпос раскладывается на такие формулы почти без остатка. Импровизация народного исполнителя сродни импровизации джазиста или органиста, который прямо в зале по требованию публики может сочинить фугу на заданную тему. Все они профессионалы, владеющие формульным языком своего искусства.

Формульность устного творчества распространяется не только на план выражения, но и на план содержания. Сюжет устной поэзии неотделим от ее структуры, в какой-то мере даже идентичен ей. Герой не просто идет в битву, но непременно хвалит свой меч, восхищается сбруей своего коня и пр., то есть проходит некий условно-поэтический ритуал. У германцев всякое упоминание о битве вызывало несколько стихов о волках и стервятниках, ждущих своей добычи. Что и устная проза состоит только из «тем», следующих в заранее известной последовательности, известно из «Морфологии сказки»;

* Дискуссия, о которой идет речь, касалась основ так называемой устно-формульной теории. Гигантская литература по ней собрана в указателе: *John M. Foley, Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography, New York, Garland. 1985*; см. также его более позднюю книгу *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1988.

Пропп первым показал, что сюжет сказки сводим к ее структуре. На материале древнегреческой литературы почти к тем же выводам пришла Ольга Фрейденберг*.

Вопреки чуть ли не очевидному выводу формульность не ставит препон фантазии певца. Язык тоже состоит из формул. У всех в запасе одни и те же слова и правила грамматики; однако слов так много и их сочетания столь разнообразны, что каждый, даже будучи стиснут рамками последней литературной моды, может говорить и писать по-своему. Нивелирующее воздействие устной традиции огромно, но формульность по-своему развивает изобретательность певца: нужно особое искусство, чтобы в пределах обязательного метода находить все новые возможности для использования формул и тем. Настоящий мастер именно в этом искусстве и преуспевает. Удачно повернутая формула, неожиданно обыгранная тема подчеркивали неисчерпаемость схемы, правдивость легенды, глубину традиции. Малоспособный певец просто манипулировал формулами, но так же поступают эпигоны всех эпох. По прошествии веков трудно судить о художественных достоинствах старой литературы; для нас все формульные поэмы, даже если мы восхищаемся ими, на одно лицо. Но, выходя за пределы раннего средневековья, читая трубадуров и миннезингеров, рассматривая иконы одной и той же школы, мы уже без труда выделяем их индивидуальные особенности. Можно не сомневаться, что англосаксы десятого века различали своих певцов с такой же легкостью, с какой мы различаем Репина и Крамского.

Когда первые последователи американского филолога Милмана Пэрри (А. Б. Лорд и другие) стали разрабатывать его теорию, они были уверены, что формульность (то есть наличие словесных блоков и тем) — это свойство лишь устного творчества, но скоро выяснилось, что и средневековые стихи, наверняка сочиненные с пером в руке, тоже сплошь состоят из формул. Это открытие нанесло сильнейший удар теории. Должно же было произойти нечто иное: сторонники Пэрри — Лорда должны были признать, что по степени концентрации формул в произведении нельзя определить, было ли оно сочинено устно, но при этом добавить, что формульность — более емкое понятие, чем представлялось поначалу. Роль формул выходит далеко за пределы так называемой устной словесности. Теоретики современной литературы интересуются формулами между делом, всего больше в связи

* В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Л., «Academia», 1928 (2-е изд. 1969); ср.: Борис Пастернак, *Переписка с Ольгой Фрейденберг*, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, p. 145.

с историей жанров и заимствованиями от одного автора к другому, но формульность не мелочь, не добавление к тому, что уже и без того известно о поздней поэзии; изменив свою средневековую суть, она дожила до наших дней. Не пытаясь осветить здесь этот вопрос в общем виде, я хотел бы лишь высказать гипотезу, что, при всех различиях между Лермонтовым и Тютчевым в использовании ассоциативных ходов (Лермонтов открыт, Тютчев темен) и композиции стиха (Лермонтов предпочитает двигаться по прямой, Тютчев — по спирали или по кругу), оба они выработали систему приемов, не так уж отличающихся от средневековых, то есть что оба они — поэты формульные.

В любовной лирике (а Лермонтов также в романах, драмах и в поэмах) оба неукоснительно следуют однажды избранной схеме. Лермонтовская схема такова. Герой встречает женщину, которая, как ему кажется, готова ответить ему взаимностью. Любовь для него сливается с мечтой об успокоении после пережитых душевных бурь (в прошлом он заброшенный ребенок, узник или отверженный), но из всей науки любви он постиг только одну главу — убеждение красноречием. На его избранницу и действует, собственно, не мужское обаяние героя (который дик, но не уверен в себе), а поэзия его речей. Он неотразим только пока говорит, его монологи действуют, как гипноз, но, стоит ему отойти, гипноз рассеивается, и, так как дальше пылких признаний дело не идет, ему оказывается предпочтен другой. Скорее всего, из их романа все равно бы ничего не вышло, но теперь у героя есть законное право ненавидеть всех женщин. Он, однако, не смеет признаться себе в горькой истине и изображает дело так, будто мстит вообще всем изменницам. Во втором акте он хладнокровно и даже подло соблазняет ни в чем не повинных перед ним девушек, но соблазняет так же, как любил: неотразимыми (а теперь еще и коварными) речами. И здесь дальше разговоров дело не идет: герою достаточно видеть муки своей жертвы, хотя игра опустошает и его.

Как мы знаем, построенная таким образом биография в точности воспроизводит жизнь самого Лермонтова. Его извечный персонаж никакой не лирический герой, а именно сам поэт. Гусарские поэмы Лермонтова (в том, что касается любовных утех) — нарочито откровенный пересказ чужих приключений, «литература», и ненужные на первый взгляд признания Раевскому о крепостных девках — скорее всего, тоже. Страсть к романтическим словоизлияниям, извечное разочарование в окружающем мире, вызванное в значительной степени неспособностью довести до конца отношения с женщиной, презрение к смерти (ибо жизнь кажется постылой) — все эти атрибуты лермонтовского любовника привели читателей, а потом

и критиков к заключению, что перед ними подражатель Байрона, но трудно себе представить более непохожих героев, чем те, которые встают со страниц произведений Лермонтова и Байрона: несчастный, замкнувшийся в своей гордыне юноша с искалеченной психикой, ручной демон, готовый растаять от первой ласки, и богоборец, перед которым склонились и рай, и ад, и мужчины, и женщины. Лишь гениальностью они равны; в остальном же Лермонтов смел только мечтать о байроновском «уделе», и мало кто из великих поэтов тех лет мог, подобно Лермонтову, сказать так искренно и с таким полным основанием: «Нет, я не Байрон, я другой».

Если отвлечься от прототипа и ограничиться литературой, то мы останемся с легко восстанавливаемой морфологией любовной интриги. Задолго до «Княгини Литовской» и «Княжны Мери», в стихотворении «Я не унижусь пред тобою...» уже намечена программа на всю жизнь. Как в сказке, так и в лермонтовском романе некоторые ходы («функции») могут быть пропущены. Мцыри даже не заговаривает с грузинкой. Печорина мы застаем сразу во втором акте. Лермонтов виртуозно выписывает все детали совращения Мери, но, естественно, не знает, что делать с Верой. Бэла гибнет вскоре после похищения, хотя и не от руки соблазнителя. От первого поцелуя гибнет Тамара, от жалкой интриги — Нина, от грубого вмешательства — морская царевна.

Власть формулы испытывают все писатели, но различны пределы, в которых они подчиняются ей. Постоянно цитируют Пушкина, удивившегося, что «выкинула» его Татьяна; это удивление автора поступкам своего персонажа должно, по мнению критика, доказывать, что правда жизни важнее литературной условности и что герои великого романа делают то, чего требуют от них обстоятельства, а не подчиняются прихоти автора. Однако свобода персонажей, как бы сошедших со сцены и распоряжающихся своей судьбой, всегда иллюзорна. Татьяна могла выйти замуж за старого генерала (будем считать, что такой развязки Пушкин не планировал), но не могла уйти от него к Онегину. И дело не в том, что она была связана чувством долга и благо нравна, а в том, что Онегин, как он был задуман, «не создан для блаженства» и ему не позволено соединиться с любимой и жить долго и счастливо (а сказочному герою даже после того, как он изрублен на куски, только такое будущее и уготовано).

Достоин ли в последней главе Онегин Татьяны, жалеет ли Татьяна мужа, разлюбил ли бы ее Онегин, если бы добился своего, — все это вопросы, не имеющие никакого отношения к роману «Евгений Онегин»; в жизни возможны самые разнообразные варианты, в данном же романе счастливая концовка исключена, и от *этой* схемы Пушкин отступить

не мог. Но если взглянуть на его персонажей, не добившихся счастья с женщиной (Алеко, Гирей, Дубровский, Германн и пр., не говоря уже о лирике), то они все разные. У Лермонтова же всегда один и тот же герой примерно в одних и тех же обстоятельствах. Предложение цензора — пусть господин Арбенин и его супруга помирятся — было не просто анекдотичным, но и совершенно бессмысленным, хотя Лермонтов и был готов на любые жертвы, чтобы увидеть свою пьесу на сцене.

Столь же предсказуемы более скромные темы Лермонтова. Например, у него есть тема «Детство приносит горечь и ребенку, и взрослым». Ребенок Лермонтова растет нелюбимым, лишенным ласки того, кто мог бы любить его сильнее всех. Адресат монолога «Ребенку» воспитывается у матери; есть ли у него отец, неизвестно, но, во всяком случае, он оторван от общества человека, который его боготворит. Примерно с таким монологом мог обратиться Юрий Петрович Лермонтов к своему малолетнему сыну*. Мцыри растет, как цветок в тюремном дворе (хотя его память сохранила картины счастливого прошлого), маленькая Нина («Сказка для детей») — как ландыш или подснежник за стеклом. Замок Гудала не многим лучше тюрьмы. Дитя в «Казачьей колыбельной» — совсем несмышлениш, но его мать уже знает, что скоро сын уйдет из дому, а она будет плакать, да и забудет ее юноша. Общение детей со взрослыми — для кого-нибудь всегда боль и слезы. Из «запоздалого стиха», приветствующего рождение сына Алексея Лопухина, видно, какая страшная пора в жизни человека — детство.

Другая тема Лермонтова — «Маска возвращает героя в прошлое». Весь «Маскарад» — неудачная попытка Арбенина уйти из своего прошлого. Именно на маскараде Лермонтов уносится мыслями в детство (которое прекрасно только потому, что было давно). Даже сосед по тюремной камере мил Лермонтову, как старый друг, ибо лицо его скрыто. Не всякий костюмированный бал отвратителен. На одном из них Лермонтов встретил свою таинственную полумаску. Наподобие Мцыри, он не решился подойти к красавице. Но грузинка откинула чадру сама, а поэт снял с незнакомки ее полумаску мысленно; женщина ушла в воспоминания и стала неотразимой.

Самые разнообразные предметы и явления вызывают у Лермонтова сходные ассоциации: когда-то мир был лучше, а то, что осталось от него, служит лишь укором живущим. Печально он смотрит не только на свое поколение, но и на любой кинжал: он либо хочет

* На возможность прочитать это стихотворение так обратил мое внимание Эрл Байс (Earl Buys).

остаться нестигаемым, как клинок (трудно исполнимая заповедь), либо думает об утрате старым оружием своего назначения. «Были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя» — больше, чем лейтмотив его поэзии: это еще и композиционный стержень, на котором держатся его темы. Самое интересное в ветке Палестины — ее прошлое (как и у кинжала, и у поэта), самое прекрасное в любви — это ее робкое, но многообещающее начало; добросовестный, ребяческий разврат предков, походя описанный в «Сказке для детей», конечно, смешон, но люди все же были чем-то заняты и не презирали самих себя. Ни узнику, ни пленному рыцарю, ни Мцыри, ни последнему потомку шотландской вольности («Желанье», 1831) не дожидаться свободы, зато их прошлое ослепительно прекрасно. «В былые годы» и сам Лермонтов был наивнее и счастливее. Когда Лермонтов говорит: «Гляжу на будущность с боязнью, / Гляжу на прошлое с тоской» — и утверждает, что его поколение бредет по жизни без цели и смотрит насмешливо назад, он не совсем справедлив к самому себе: его дальний взгляд в прошлое не исполнен ни насмешки, ни тоски. Напротив, это ностальгический взгляд: Лермонтова тянет к минувшему, к тому, что было очень давно, в совсем раннем детстве или даже до его рождения. Все говорят, что в «Ангеле» отразилась главная черта лермонтовского отношения к времени и жизни, но, кроме философии и психологии, в поэте нас интересуют и «технические» вещи, например принципы построения сюжета, связанные с мировоззрением, но принадлежащие иному уровню. «Темы» Лермонтова — посредник между его мировоззрением и художественным мастерством.

В плане «морфологии» Тютчев близок Лермонтову. И в его романе действие всегда развивается одинаково. Герой Тютчева чувствует, что его любовь — это злая сила, отравя, растворенная в сладком воздухе, огонь, сжигающий обоих. Его страсть приносит величайшее наслаждение, но и величайшую муку женщине. Эта страсть разрушает ее жизнь, а сам герой быстро остывает и в горьком, пожизненном раскаянии осознает себя ее «живой души безжизненным кумиром». Характерно, что большая часть формулы тютчевского романа сложилась задолго до связи с Денисьевой. Как и у Лермонтова, любовник в поэзии Тютчева не лирический герой, не двойник автора, а сам автор. Импульсивный и слабавольный, Тютчев счастлив лишь тогда, когда поручает себя стихии: море и буря качают его челн, и там, в неизмеримости темных волн, погруженный в сладкую дремоту, он равен богам. Когда он просыпается, наступает крушение.

Сопоставляя поэзию Маяковского и Пастернака, Якобсон отметил, что у них разная судьба: Маяковского бросает возлюбленная,

Пастернак уходит сам*. Сходную пару образуют Лермонтов и Тютчев. Со времен Гуковского** денисьевский цикл многократно сравнивался с панаевским циклом Некрасова. Сравнение это закономерно, но сходства между двумя циклами мало. Стихи Некрасова — дневник его любви, в чем не только их сила, но и слабость: дневник порой растворяется в слишком обильных подробностях, и тогда гаснет его лирическое начало. Тютчеву идея дневника в принципе чужда, а когда он поддается соблазну рассказать все, как было на самом деле (например, «О, как убийственно мы любим...»), получается мелодраматично и длинно.

Как бы ни была конкретна картина, нарисованная Тютчевым (женщина сидит на полу и разбирает письма и т. п.), героиня от этого не становится реальной. Драма, «тема» заслоняет характеры. У Лермонтова происходит то же самое, но Тютчев ближе к средневековью, к труверам и миннезангу, чем Лермонтов. Так, он точно представляет себе идеальный антураж любовной сцены: в природе жаркий полдень, в комнате темно, в углу находится источник нежного звука, а сам герой как бы спит. В 1828 году в «обычайном углу» стояла арфа («Cache-cache»), в 1850 году в «храмине покойной», в углу, поет фонтан («Как ни дышит полдень знойный...»). Важнейшая тема Тютчева — изменяющийся мир. Она состоит из следующих элементов: старый порядок вещей еще не разрушен, но близок к гибели, внимательный взгляд различает признаки перемен (первый желтый лист, первые лучи восходящего солнца, ручьи будят сонный берег и т. п.), эти моменты прекрасны. Тютчев любит даже «роковыми минутами» мира. Существует множество политических и психологических объяснений, почему Тютчев, безусловный противник революций, завидовал Цицерону, заставшему Рим в момент его кровавого заката. Все эти объяснения в той или иной форме отражают истину, но немаловажной была для Тютчева и притягательная сила самой ситуации: он настолько сросся со своей темой, что не мог не восхищаться зрелищем гибели, в чем бы она ни выражалась. (Ср. «Я лютеран люблю богослуженье...») Тютчев везде ищет следов распада и даже удивляется, когда не находит их: деревья в мае покрыты молодой зеленью, и — о чудо! — на них нет ни одного желтого листа («Первый лист»). Кажется, и Лермонтов настолько привык везде находить укор настоящему и любоваться навеки утраченным

* Написанная по-немецки, эта статья вошла в русский перевод в книгу Романа Якобсона *Работы по поэтике*, М., «Прогресс», 1987, с. 324–338.

** Г. А. Гуковский, «Некрасов и Тютчев. К постановке вопроса», *Научный бюллетень Ленинградского государственного университета*, 1947, № 16–17, с. 51–54.

прошлым, что тоже несколько смущен, когда вопреки ожиданию ему и сейчас не так плохо (шуточки Смирновой и стихи «Ишки» Мятлева, конечно, не чета романтическим бурям, но зато они забавны, и, хотя от них не очень весело, от смеха не удержаться). Лермонтов и Тютчев предпочитают видеть в мире лишь то, что соответствует их настрою, и это видение отражается в их поэзии как темы с вариациями.

Признание формульности — ключ к ряду загадок Тютчева. Невозможно понять, что происходит в стихотворении «Восток белел. Ладья катилась...». Перед нами таинственный триптих, похожий на серию средневековых миниатюр или предельно стилизованную пантомиму, но нет сомнения, что мы наблюдаем любовную драму, ибо представлены все основные черты тютчевских тем — «Двое в лодке» (ср. «Сон на море», «Как океан объемлет шар земной...», «На Неве») и «Мужчина не может оторвать взгляда от страдающей женщины» (ср. «Весь день она лежала в забвении...», «Она сидела на полу...» и др.). Речь идет не о любимых образах того или иного поэта и не о привычных фигурах, а о некоторых всегда одинаково сгруппированных элементах, возникающих в разных контекстах с одной и той же целью, то есть о формульных темах.

Темы подобного рода обнаруживаются у многих писателей. Не зная еще работ Пэрри, Якобсон пришел к частично сходным с ним выводам на материале поэзии Пушкина, когда выделил в ней модель взаимоотношений человека со статуей («Медный всадник», «Каменный гость», «Сказка о золотом петушке»)*. Впоследствии аналогичные модели были обнаружены и у других авторов. К сожалению, довольно популярные в последние годы работы типа Якобсона не испытали влияния устно-формульной теории и в свою очередь не повлияли на нее. Сравнение старой и новой поэзии показывает, что дело не в наличии тем, а в их общеизвестности в прошлом и привязанности к индивидуальным авторам в настоящем и в степени охвата ими литературного произведения. Нигде в современной европейской литературе нет такой тематической плотности, как в «Илиаде» или в «Беовульфе». Все же у Тютчева и Лермонтова эта плотность необычайно высока, что позволяет говорить о близости их композиционных принципов принципам средневекового искусства. Пушкин, заметивший, что Байрон роздал персонажам своих произведений кусочки собственного характера, имел право сказать так не только потому, что его наблюдение верно, но еще и потому, что сам он не растворился в «темах», как Байрон. Можно было оставаться романтиком и сравнительно мало зависеть

* Эта статья тоже есть теперь в русском переводе в указ. книге Якобсона (с. 145–180).

от «тем». Примеры тому — Шелли и столь же юный, как и Лермонтов, Ките. Как видно, метод композиции не определяет ни воздействия поэта на читателей, ни места его в литературе. Бесконечно повторяющиеся Лермонтов и Тютчев все время повторялись по-разному. Эта же способность была присуща великим мастерам старой поэзии.

3

В словесной формульности современных авторов, таких как Лермонтов и Тютчев, следует различать два аспекта: самоповторения и крен в индивидуальную семантику. Самоповторения были с особой тщательностью изучены в поэзии Лермонтова, а семантические сдвиги — в поэзии Тютчева. Эйхенбаум и Бицилли первыми обнаружили словесные блоки у Лермонтова, причем Эйхенбаум прямо говорил о формулах, завораживавших самого поэта*. Об игре смыслов у Тютчева писал Тынянов, а после него все остальные. Пумпянский выделил у Лермонтова так называемые точные и неточные слова**, и именно второй слой, пронизанный «игрой смыслов», особенно характерен для его любовной и пейзажной лирики. Нет надобности воспроизводить материал, анализировавшийся ранее; я лишь постараюсь несколько расширить рамки уже сделанного и связать склонность Тютчева и Лермонтова к заимствованиям из своих старых стихов и к особому словоупотреблению с формульностью обоих поэтов.

Повторяются все писатели, и у всех есть любимые слова и фразы, наличие которых чаще всего не осознается ими; даже критики начинают реагировать на них после многократного перечитывания или с помощью конкордансов. Характерный поворот фразы и пристрастие к определенной лексике и создают индивидуальный стиль. Но Лермонтов и Тютчев не просто замкнулись в любимом словаре: они переносили фразы (а Лермонтов — целые строфы) из стихотворения в стихотворение. У Лермонтова эта привычка заметнее, потому что он не собирался печатать свои юношеские опыты и не мог предполагать, что его наброски когда-нибудь станут предметом всеобщего интереса. Тютчевские переносы тоже весьма многочисленны. Кроме постоянно сравниваемых двух стихотворений о ночи, «Осеннего вечера» и «Есть в осени первоначальной...», «Через ливонские я проезжал поля...»

* Б. М. Эйхенбаум, *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*. Л., ГИЗ, с. 97–98; П. Бицилли, указ. соч., с. 260–262, 266–267.

** Л. Пумпянский, «Стиховая речь Лермонтова», *Литературное наследство*, т. 43–44, М., изд-во АН СССР, 1941, с. 390–393.

и «От жизни той, что бушевала здесь...», есть и множество других примеров, основные из которых собраны Хоппе*, но отдельные замечания на эту тему встречаются во многих работах.

Подобно тому как различные явления вызывают у Лермонтова и Тютчева одинаковые реакции, то есть они ищут ситуации, к которым можно было бы приложить их «темы», так и слова прикреплены у них не столько к реальности, сколько к устойчивому взгляду на нее. Их клише в меньшей степени мост в действительность, чем меты в мире созданных ими отношений. В этом смысле ни Лермонтов, ни Тютчев с годами не «приблизились к реализму»: они как были, так и остались поэтами формульными. Например, у Тютчева есть формула «Великий человек сочетает в себе парение птицы и мудрость змия». Пересказывая Гейне, он в начале тридцатых годов писал о Наполеоне: «В его главе — орлы парили, / В его груди — змии вились...», а в 1852 году (правда, всего лишь через два года после опубликования «Наполеона») в элегию «Памяти В. А. Жуковского» он включил такие строки: «...как голубь, чист и цел / Он духом был; хоть мудрости змииной / Не презирал, понять ее умел, / Но веял в нем дух чисто голубиный». Птицы упомянуты разные, но формула по сути одна и та же. В молодости Тютчев описывал Италию в условных выражениях, предназначенных для всего «южного мира»**. Потом он попал и в Турин, и в Геную, и во Флоренцию, и страна, известная ему ранее из литературы, перестала быть для него декорацией с миртами и аркадами из серии «Ты знаешь край...», но и в его поздних стихах все слова остались прежними: жизнь не обманула поэта и легко подстроилась к формуле. Нас не удивляет, что в германском эпосе волк спешит на поле битвы, где бы эта битва ни происходила, а в жанровой поэзии соловей разливается в любую лунную ночь, в которую влюбленные обмениваются поцелуем. Еще не так давно волки свободно бегали по европейским лесам; луна и соловей тоже не выдуманы поэтами, но их литературные двойники — это только знаки, и им место всюду, где они в состоянии выполнить свою функцию. То же происходит в поэзии Лермонтова и Тютчева; только знаки их индивидуальны и либо вовсе неизвестны, либо имеют ограниченное хождение за ее пределами.

Обратимся теперь к вопросам семантики. И до Тынянова многие знали, что слова Тютчева, особенно эпитеты, это не столько

* А. Hoppe, «Selbstwiederholungen bei Tjutčev», *Zeitschrift für slavische Philologie*, 15, 1938, S. 92–101.

** Это выражение заимствовано у Б. Я. Бухштаба, выделившего у Тютчева «южный», «северный» и «бурный» миры. См. его предисловие к книге: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*. Л., «Советский писатель», 1957, с. 29–34.

обозначения предметов и их свойств, сколько условные знаки*. Тютчев как бы закодирован: чтобы понять его, надо знать, что есть что в его мире. В этом мире «веет» не потому, что стало ветрено, а потому, что быть обвеянным и веять — это свойство прекрасного; далекий колокольный звон, кудрей роскошных темная волна, ночь богов, нечто праздничное, легкая мечта, баснословная быль, минувшее, нездешний свет, нега и голубиный дух в этом смысле неотличимы от утренней свежести, листьев, веток и прохлады. Оттого тютчевский герой и бывает обвеян минувшим, былым, былью, мглами, чудным светом, вещей дремотой и огненным сияньем точно так же, как дыханьем и дуновеньем**. И его сон — это прежде всего уход в прекрасное, соединение с беспредельным; даже и полусон — благо.

Сейчас все удивляются, как могли современники Тютчева не заметить, что рядом с ними творит гениальный лирик. Удивляться следует тому, что его хоть кто-то оценил, и не случайно, что эти «кто-то» были люди такого калибра, как Некрасов, Тургенев, Толстой, Фет, Гончаров, Достоевский и пр. Тютчев необычайно сложен, и читателям некогда и неинтересно было разгадывать хитросплетения его ассоциаций и распутывать никуда не идущие придаточные; его миниатюры настолько кратки и бессюжетны, что их трудно запомнить с первого раза; и наконец, он весь в себе; он говорит словами, истинный смысл которых раскрывается лишь в пределах его индивидуального тезауруса. Это последнее обстоятельство особенно затрудняет общение с читателями, ибо такую формульность невозможно понять без изучения всех стихов данного автора.

Подлинный Тютчев запечатан семью печатями от человека, перелистывающего томик его стихов. Любой древний германец знал, что, если речь пошла о волках, готовится описание кровавой сечи. Точно так же, пока господствовала жанровая поэзия, упоминание соловья автоматически наводило на мысль о любовной сцене. Но Тютчев, уйдя

* См., например: С. Абакумов, «Зрительный эпитет у Тютчева», Новое дело (Научно-педагогический вестник рабочего факультета Казанского университета), 1922, т. 2, с. 39–44; А. Белый, «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы», в его кн.: *Поэзия слова*, Пг., «Эпоха», 1922, с. 7–19, особенно с. 3–6; В. А. Малаховский, «Эпитет Тютчева», *Камени* (Сборник историко-литературного кружка при Государственном институте народного образования), вып. 1, Чита, 1922, с. 17–30. Статья Тынянова «Вопрос о Тютчеве» была опубликована впервые в 1923 г. (см. прим. 1), книга *Проблема стихотворного языка* — на год позже.

** Списки подобного рода легко составить благодаря наличию конкорданса к стихам Тютчева. См.: Borys Bilokur, *A Concordance to the Russian Poetry of Fedor I. Tiutchev*, Providence, Brown University Press, 1975.

из общеизвестной (жанровой) формульности* в индивидуальную, обрек себя на недопонимание. Публика взяла у него то, что могла: несколько стихов о природе, которые *казались* ясными, и рифмованную прозу политического содержания, где Тютчев обходился без кода (оттого эти вещи и не получились). Кто же мог догадаться, что ветренная Геба, вроде бы перекочевавшая к Тютчеву от Державина, смеется не потому, что ей весело, а потому, что в тютчевском мире смех — это формула, устойчивый сигнал окончания грозы и восстановления мира в природе? Волна смеется на солнце, отражая неба свод («Ты волна моя морская...»), смеется вечно вечеряющий мир в переводе из Фауста (IV), и смеется небесная лазурь, ночной омытая грозой («Утро в горах»). Любой другой смех означает катастрофу: таков безумья смех ужасный («Вечер мглистый и ненастный...») и издевательский смех ручья над ивой («Что ты клонишь над водами...»).

Индивидуальность формул у Тютчева означает, что он не просто «играл смыслами», а создал некую надстройку над общезыковой семантикой. Его формулы принадлежат только ему. *Лазурный сумрак* (хотя уже в «Видении Мурзы» луна плавает на голубом эфире) — это оборот, который имеет смысл лишь в общем контексте лирики Тютчева, а в стихах символистов он инородное тело, отзвук чужой песни; то же относится к *мглистому полдню* и к десяткам подобных, хотя и не столь озадачивающих и потому не столь заметных словосочетаний.

Одновременно с Тютчевым путь в направлении индивидуальной формульности проделал и Лермонтов. Но он не был так последователен, как Тютчев, и его формульность (в плане выражения) менее очевидна. Может быть, у Александра Одоевского и в самом деле были голубые глаза, но для Лермонтова «блеск лазурных глаз» не реалистическая деталь, а знак: он упомянут потому, что Одоевский казался любившему его поэту неотразимо обаятельным; видение на балу, о котором шла речь выше, тоже смотрит на мальчика «глазами, полными лазурного огня». Следовательно, *лазурный* значит у Лермонтова и «цвета неба», и «прекрасный, как небо». Не случайно он говорил восхищавшим его женщинам: «как небеса, твой взор блистает», «в глазах, как на небе, светло» и «глаза твои лазурно-голубые». Под его пером эти сравнения не так банальны, как кажется, ибо имеют дополнительный тайный смысл: «Ты добра и необычайно хороша

* О связи тютчевских формул с формулами жанровой поэзии есть отдельные замечания в книгах Л. Я. Гинзбург *О лирике*, изд. 2, Л., «Советский писатель», 1974, с. 99, и *О старом и новом*. Л., «Советский писатель», 1982, с. 191, 192, 226.

собой». Перед нами постоянный эпитет, как в фольклоре, но более гибкий и включенный в индивидуальный словарь.

Подобная система описания воздвигает стену между автором и его аудиторией, но для самого писателя она имеет неоспоримые преимущества. Когда, например, Тургенев сообщает, что у Елены Стаховой были большие серые глаза под круглыми бровями, а у Базарова — тоже большие, но зеленоватые, то нам эти черты женского и мужского портрета безразличны, ибо нет никакой связи между цветом глаз данных персонажей, их характером и дальнейшим развитием действия, как нет такой связи и в реальной жизни; тургеневская подробность доказывает лишь, что автор хорошо знаком с людьми, которых взялся представить публике. Но когда Лермонтов замечает, что несмеющиеся глаза Печорина были карего цвета и, подобно стали, сияли фосфорическим блеском, можно сделать далеко идущие выводы. И Печорин, и сам Лермонтов были лишены «лазурного огня», той приметы красоты и внутренней гармонии, которой природа наделила Одоевского (ср. черные женские глаза в «Трех пальмах» и в «Кинжале»). Если бы об Одоевском написал Тютчев, он бы не упомянул его глаз (даже о *полуопущенных* ресницах ничего не сказал бы, так как ресницы он замечал только у женщин и только когда они были совершенно опущены), но зато несколько раз упомянул бы глагол *вет*. Все «неточные» слова Лермонтова (*бесплодный, таинственный* и пр.) так же формульны и семиотичны, как лазурный в применении к глазам.

Подводя итоги, мне хотелось бы выделить свою основную мысль, чтобы, если она вызовет какой-нибудь интерес, обсуждение коснулось бы сути дела, а не термина «формульность». Лермонтов и Тютчев строят свои стихи вокруг сравнительно небольшого количества тем. Под темой имеется в виду не предмет описания, а некоторая совокупность элементов, композиционный инвариант, способный наполняться новым содержанием в каждом новом контексте (например, изменяющийся, близкий к гибели мир — это и закат Римской империи, и конец лютеранства, и осенний пейзаж, и умирающий друг; любое зрелище предполагает картину исчезновения, муку ухода, зрителя и трагическую красоту сцены). Оба поэта ищут ситуаций, которые могут быть описаны посредством этих структур, и, более того, в самых разнообразных картинах прозревают именно те структуры, которыми владеют в совершенстве. Такой метод письма назван выше *тематической формульностью, формульностью плана содержания*. Темы Тютчева и Лермонтова индивидуальны, то есть не являются частью жанра или общеизвестной традиции.

Формульным темам соответствуют словесные блоки, всего более заметные в самоповторениях, и индивидуальная семантика. В сочинениях Тютчева и Лермонтова формулы выполняют функцию иную, чем в устной поэзии, где они в основном служат заготовками ритма, рифм и аллитераций, но по спаянности с темами напоминают готовые речения в былинах, балладах и пр. Что касается семантики, то, хотя слова у Тютчева и Лермонтова, на первый взгляд, значат то, что они значили в поэзии XIX века, они используются и как индивидуальные сигналы: весть только благородным, угол существует, чтобы в нем звучала тихая музыка для влюбленных, голубые глаза (и только они) — постоянный признак очарования. Самоповторения и семантические сдвиги я назвал *словесной формульностью*, или *формульностью плана выражения*.

Родство между Лермонтовым и Тютчевым состоит в том, что они оба — формульные поэты, однако Тютчев пошел дальше, чем Лермонтов. Мера формульности играет важнейшую роль в характеристике художественного метода, так как сколько-то «тем» и повторяющихся фраз есть у любого автора. Из русских поэтов Пушкин менее формулой, чем Лермонтов; Лермонтов менее формулой, чем Тютчев, но и Лермонтов высокоформулен. Быть может, только создав индивидуальную формульность, Лермонтов и Тютчев сумели уйти от всевидящего глаза и всеслышащих ушей жанровой поэзии, но Лермонтову еще чрезвычайно важно было оторваться от Пушкина*. Трудно сказать, в какой мере Лермонтов и Тютчев осознавали свою формульность; во всяком случае, оба они прекрасно знали, какими орудиями располагают и «как делать стихи». Наспех сочиненные экспромты типа «Ребенка милого рожденье...» и «Как неразгаданная тайна...» не оставляют в этом ни малейшего сомнения.



* Из работ, написанных мной в разное время, непосредственное отношение к теме данной статьи имеют следующие: предисловие к моим переводам Лермонтова на английский (Mikhail Lermontov, *Major Poetical Works*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press; London and Canberra, Croom Helm, 1983); анализ темы смерти у Тютчева («Стихотворение Тютчева “Прекрасный день его на Западе исчез”», *Russian Language Journal*, 41. 1987, pp. 109–117) и тютчевского кода в целом («Пейзажная лирика Тютчева», *Russian Language Journal*, 43, 1989, pp. 99–124). В настоящее время готовится к печати книга моих переводов Тютчева на английский, где проблема формульности (без всякой связи с Лермонтовым) рассматривается в предисловии и в комментариях.



К. КРОО

От равнодушия к равновесию — лермонтовское мироощущение в динамике русской культуры («Дума» Лермонтова в романе Тургенева «Дворянское гнездо»)

В XXXIII главе тургеневского романа «Дворянское гнездо» имеется ссылка на стихотворение Лермонтова «Дума». Ссылка действует сигналом богато развернутого лермонтовского интертекста в произведении Тургенева, в котором обнаруживается толкование определенного кода чтения «Думы». Та же ссылка любопытна тем, что она создает претекстовый контекст к толкованию кардинального спора между Паншиным и Лаврецким об историческом пути России и роли в развертывании этой исторической судьбы поколения как Лаврецкого и Паншина, так и «новых людей» будущего. Упоминание лермонтовской поэзии, ярко отмеченное философской элегией «Дума», непосредственно перерастает в идейный материал объяснения позиции Паншина, который «прочел хорошо, но слишком сознательно и с ненужными тонкостями, несколько стихотворений Лермонтова (тогда Пушкин не успел еще опять войти в моду) — и вдруг, как бы устыдясь своих излишней, начал, по поводу известной «Думы», укорять и упрекать новейшее поколение» (100*). Паншин как бы в тематическом плане расшифровывает код «Думы», утверждая: «Мы больны, говорит Лермонтов, — я согласен с ним» (101). Гораздо важнее, однако, что его слова, вне «тематической сознательности» персонажа-интерпретатора, выдвигают на передний план вопрос *одинаковости и различия* уже не относительно какого-то поколения (см.: «показалось, он бранил не целое поколение, а не-

* Роман Тургенева «Дворянское гнездо» цитируется по следующему изданию: *Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 12-ти т. Т. 6. Изд. второе, исправленное и дополненное / Ред. М. П. Алексеев, Н. В. Измайлов. Москва, 1981. С. 5–158; 370–427. Рядом с цитатами в скобках указываются страницы. Выделения курсивом во всех цитатах из разных художественных произведений — от нас — *К. К.*

скольких известных ему людей», там же), а целой России, сравнивая ее с Европой: «мы больны оттого, что только наполовину сделались европейцами» (там же). Варианты тем *Россия как Европа* и *Россия как индивидуальная страна* затем как бы систематически чередуются в высказываниях Паншина: «...чем мы ушиблись, тем мы и лечиться должны...» (как бы причины заболевания — половинчатая еворпейскоподобность — и выздоровления были одинаковыми, см. к этому ироническую мысль Лаврецкого: «“Le cadastre”, — подумал Лаврецкий»); «У нас <...> лучшие головы» (т. е. Россия отличается от Европы); а в качестве противоречия, см.: «все народы в сущности одинаковы» (там же).

Характер *одинаковости* в лермонтовской «Думе» является одним из семантических признаков *равнодушия* («К добру и злу постыдно равнодушны»*) и получает смысловую доминанту в разных формах постановки знаков равенства между определенными формами переживания (см. лирического героя) и понятиями (см. лирический субъект). К этому принадлежит, например, отождествление *начала* с *концом* (*увяданием*): «В начале поприща мы вянем без борьбы»; или равенство *момента полной красоты* цветов и *момента падения тощего плода*: «...час их красоты — его паденья час»; а также упоминание в одном семантическом русле противоположных чувств: «И *ненавидим* мы, и *любим* мы случайно, / Ничем не жертвуя ни *злобе*, ни *любви*, / И царствует в душе какой-то *холод* тайный, / Когда *огонь* кипит в крови». Именно идее *ровности* (варианту *одинаковости*, *равного содержания*) принадлежит тематизация противопоставления *своего* и *чужого*: «И жизнь уж нас томит, как *ровный путь* без цели, / Как пир на празднике *чужом*».

Нарративизация позиции Лаврецкого в тургеневском тексте более нюансированно продолжает лермонтовскую тему *своего* и *чужого* на фоне идеи *одинаковости* (см. вариант Паншина: *Европа–Россия*). Тема России (см.: «Лаврецкий отстаивал молодость и самостоятельность России», 101) оттеняется ее интеграцией в проблемный круг *времени*, и этим толкование Лаврецкого полностью и более непосредственно соответствует духу лермонтовского стихотворения: «Он доказал ему невозможность *скачков* и надменных переделов с высоты <...>» (там же). Толкование Лаврецкого наглядно заканчивается на тематизации *времени*: «не отклонился, наконец,

* Стихотворение Лермонтова «Дума» цитируется по следующему изданию: Лермонтов М. Полное собрание стихотворений: В 2-х т. Т. 2 / Ред. В. С. Киселев; сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. Ленинград, 1989. С. 29.

от заслуженного, по его мнению, упрека в легкомысленной *растрате времени и сил*» (102). Сочетание тем *времени и сил* в данном контексте превращает выражение идейного содержания дискуссии Лаврецкого и Паншина — в том числе и ее лермонтовский интертекст — в доминантную семантическую конструкцию, так как связь мотивов и метафор *времени и силы* составляет основной компонент смыслового мира романа. А поскольку признак *присутствия или отсутствия силы* в «Дворянском гнезде» является неотъемлемым атрибутом характеристики *способности или неспособности действия*, проблема *дееспособности, дела и поступка*, как основной вопрос, явно коннотированный лермонтовской постановкой проблемы в «Думе», в романе выдвигается на передний план в непосредственном окружении осмысления закономерностей течения времени. Возникает вопрос о процессуальности времени, которую Лаврецкий тематизирует с противоположного конца, указывая на требование избегать «скачков». Как раз данной концептуализацией времени обоснована мысль о призвании героя «пахать землю» (102).

«Пахать землю» как метафора позволяет видеть развертывание проблемы *времени и связанного временного потока* в тройном контексте, влияющем на толкование лермонтовской проблематики по стихотворению «Дума» в «Дворянском гнезде».

С одной стороны, выбранная жизненная обязанность Лаврецкого, обсужденная в конце упомянутой выше дискуссии двух спорящих сторон, дает непосредственный ответ на вопрос Паншина о будущей деятельности Лаврецкого. Но в то же время она также дает «отложенный» ответ на упреки Михалеви́ча, прозвучавшие в уже пройденной полемике, изображенной в XXV главе. В тексте обнаруживается много связующих звеньев между двумя разговорами, но самым ярким сигналом связи является сама интерпретация Лаврецкого: «...он вспомнил, что Михалеви́ч тоже называл его отсталым — только вольтериянцем...» (101). Описание разговора с Михалеви́чем имеет многократное значение для выяснения лермонтовского интертекста в романе Тургенева, потому что там акцентируется проблема недостатка Лаврецкого — а) на фоне его принадлежности к поколению отца как наследника его черт: «— Кто, я вольтериянец? — Да, такой же, как твой отец, и сам того не подозреваешь» (76); б) упомянутое вольтериянство толкуется как эквивалент черты характера, проявляющейся в том, что герой ведет себя как «скептик», «разочарованный» и «злостный байбак» (там же), т. е. как человек наделенный свойством, близким к склонности к *испытанию скуки* (хотя, говоря о «млени скуки» Михалеви́ч уточняет Лаврецкому:

«впрочем, я это говорю не на твой счет», 77). *Скука* в контексте темы преемственности поколений (отец–сын), в свете перечисленных эквивалентных признаков характера (скептицизм, разочарование и действие «обайбачиться»), ассоциируется с лермонтовским мотивом из «Думы», с *равнодушием*, которое у Тургенева приобретает дальнейшую смысловую конкретизацию в споре Лаврецкого и Паншина через мотив-контрапункт «пахать землю». Значение *пахать землю*, со своей стороны, получает разные освещения: а) ироническое — в устах Паншина; б) квазиэкспликационное — через слова Марьи Дмитриевны, тем не менее в этих словах, на уровне дискурсивной компетентности текста, разоблачается точка зрения недоумения; в) освещается точка зрения несостоятельности этого отрицательного слова, обнаруживаемая через отсылку к упреку Михалевица, адресованному Лаврецкому: «Помещик, дворянин — и не знает, что делать! Веры нет, а то бы знал; веры нет — и нет откровения» (77). В структуре эквивалентности двух дискуссий «пахать землю» представляет собою изложенный в споре с Паншиным принцип развития без «скачков», который соответствует духу другой мысли Лаврецкого, сформулированной Михалевицу: «Дай же по крайней мере отдохнуть, черт; дай оглядеться...» (там же). Правда, ответ Михалевица на такое моление Лаврецкого звучит строго: «Ни минуты отдыха, ни секунды! — возражал с повелительным движением руки Михалевиц. — Ни одной секунды! Смерть не ждет, и жизнь ждать не должна» (там же). В рамках текстовых параллелизмов все же порождение девиза «пахать землю» дает о себе знать как стремление избегать «скачков» и кроет в себе результат требования времени хотя и не для отдыха, а по крайней мере для того, чтобы «оглядеться».

В связи с этим, с другой стороны, следует подчеркнуть, что кроме двух указанных лермонтовских интертекстуальных контекстов толкования «Думы» — см. разговоры с Михалевицем и Паншиным — значение «пахать землю» в «Дворянском гнезде» входит в семантический ряд, развертывающийся целостной сюжетной линией осмысления в романе проблематики времени. Именно это и назовем третьим интерпретационным контекстом соединения значения *времени* и идеи «пахать землю». Полный ход развития указанной семантически-сюжетной линии в данных рамках не станем подвергать подробному анализу, укажем лишь на то, что *пахать землю* в качестве тематического мотива снова появляется в конце романа. Там повествователь, отдавая справедливость Лаврецкому, сообщает уже о том, что он «сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю» (157). Этим и найдено третье

выделенное текстовое место толкования проблематики лермонтовской «Думы» в плане тематизации смены поколений. Здесь возвращается идея «дело делать», но применяется она уже и к следующему, «заменивш<ему> его (Лаврецкого — К.К.) поколени<ю>» (157). Как смена жизненных периодов, так и выражение «дело делать» отсылает к центральной XX главе романа, в которой созерцающий природу Лаврецкий, осознавая, что «и всегда, во всякое время тиха и неспешна» ее жизнь, понимает тайну неслышного течения тихой жизни и желает для себя, чтобы она и его «подготови<ла>» уметь «не спеша делать дело» (64–65). В этом месте романа «скука» оценивается успокаивающей жизненной силой, которая умеряет «волнение» жизни, а умение созерцать и осваивать ритм «уходящей, утекающей жизни» порождает углубление, что в диалоге Лаврецкого с Паншиным метафорически выражается как способность «оглядеться». Именно к этой XX главе отсылает конец романа, описывая Лаврецкого, уже выучившего пахать землю, в том числе и в форме осознания воспоминаний, по ходу того, как он «оглянулся на свою жизнь» (158).

Выше был представлен разбор двух текстовых мест в «Дворянском гнезде» — описаний споров Лаврецкого с Паншиным и Михалевичем, где создается главная семантическая рамка для толкования интертекстуального материала по стихотворению Лермонтова «Дума», и была выяснена взаимосвязь мотивной системы этих описаний, а также рассмотрена проецированность осмысления временной проблематики на семантический сюжет, развиваемый в «Дворянском гнезде». Выводы этого анализа приводят к следующему заключению. Тургеневский роман обращает внимание на стихотворение Лермонтова с точки зрения проблемного круга *времени*, в котором выделяется вопрос о *временной связности и процессуальности* (см. антитему: *историческое развитие «скачками»*). *Пахать землю как делать дело очередных поколений* последовательно перевоплощается в разъяснение дилеммы, связанной с возможностью *спокойного течения времени* и возможностью субъекта ощущения и переживания релевантного временного опыта найти *равновесие во временном потоке*. Ведется поиск такой *меры времени*, которая определяется в плане *ритма жизни* («не спеша делать дело», «неспешна здесь жизнь», 64–65), *формы рефлексии* (внутреннее течение жизни, см.: спокойное созерцание «уходящей, утекающей жизни», 65), *состояния равновесия как в движении процесса, так и в импульсах к его осознанию* («жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам», 64), *континуитета и уравновешенности непрерывности*

с исключением крайних сдвигов и экстремальностей (см. антитему: «В то самое время в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь», там же). Через идею *уравновешенной, непрерывной связности времени (временной процессуальности и континуитета)*, в которой найдется мера движения и спокойной динамики дела, в тургеневском романе задается вопрос о *силе*. Кульминационным моментом созерцания Лаврецкого в XX главе является определение того, как в герое с ранее неизвестной силой зарождается чувство родины: «никогда не было в нем так глубоко и *сильно* чувство родины» (65). Такое чувство имеет свое происхождение именно в силе, дающей о себе знать в «бездейственной тиши», в которой проявляется уравновешенное течение жизни. Интертекстуальное толкование лермонтовской «Думы» с однозначностью явной тематизации сочетает темы *времени* и *силы*, через предположение Лаврецким возможности «растрат<ы> времени и сил» (102).

Проблема *дела* и *силы* поколений на фоне семантизации временной связности и процессуальности, понимаемой как *ровность*, — уравновешенность онтологии времени и переживания временного опыта, — сильно имплицитно подразумевает смысл *одинаковости* и *однородности* компонентов жизненного потока и его осознания. С этим созвучен тематический вес значения *скуки*. Скука, о которой Лаврецкий предполагает, что ею он будет подведен к правильному решению своей жизни («пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело», 65), семантически соотносится и с той скукой, которую в их споре Михалевич ставит в эквивалентность с *скептицизмом*, *разочарованием*, *вольтерьянством* и *байбачьим состоянием*, подробно говоря о явлении *мления скуки*, связанном с *бездействием*. Аргументация Михалевича через перечисленные понятия подводит близко к той поэтической картине мира, которая традиционно сочетается с толкованием образа «лишнего человека». В этом контексте *скука* часто становится эквивалентом *равнодушия*. А равнодушие, как это общеизвестно и при исходном моменте разбора лермонтовского интертекста в тургеневском романе было и нами отмечено, является одним из ключевых мотивов стихотворения «Дума».

В «Дворянском гнезде» через поэтическую концептуализацию времени переосмысливается именно толкование идеи *ровности* и *однородности* (семантический признак, лежащий в основе определения в том числе и *равнодушия* «лишнего человека»). *Ровность* и *однородность* понимаются по отношению к онтологии жизни и ее субъектному, личному осознанию. Эмблематический признак душевного

состояния Евгения Онегина, — также теснейшим образом связанного с вопросом времени, — страдание героя от чувства «Завтра то же, что вчера» (I/36; пусть вспомним и Ставрогина, испытывающего на себе закон *дурной бесконечности*), в романе Тургенева перетолковывается как иной тип «скуки». Она же содействует нахождению меры для динамики дела в девизе «не спеша делать дело», подобно тому, как в *ровном и уравновешенном* течении природной жизни и времени, в кажущейся «бездейственной тиши» найдется сила «здоровья», а в контемплации такой жизни приобретает *душевная* сила. Таким образом, в «Дворянском гнезде» радикально разветвляется понимание *скуки* и того *равнодушия*, которое интертекстуально оттеняется привлечением толкования лермонтовской «Думы». Значение *скуки* удваивается, а второе понимание мотива отдаляет читателя от литературной традиции семантизации *ровности* как *равнодушия*, как признак статического состояния или бездействия. В этом новом понимании ровности и связанной процессуальности времени не вычеркивается мысль об изменениях индивидуальных жизненных этапов и их интеллектуальной и эмоциональной оценок. Лермонтовский интертекстуальный контекст, наоборот, выделяет идею *чередования*, так как он тесно связан с проблематикой *смены поколения* и вопросом исторической процессуальности. Таким же образом подчеркивается идея *смены*, т. е. индивидуальной отмеченности пределов временных периодов, в рамках включения целостной проблематики *спокойного течения времени* в сюжет жизненного пути самого Лаврецкого. Такая постановка вопроса предполагает определение и отмежевание друг от друга разных этапов личной жизни героя. Это тем ярче бросается в глаза, что лермонтовский интертекстуальный материал приобретает значительную функцию как раз в тех местах тургеневского романа, где Лаврецкий задается диалогическим вопросом о связи выбора личной судьбы с историческим путем России. Видно было, что изображения споров с Михалевичем и Паншиным отсылают чтение романа именно к тем местам, в которых характеризуются определенные жизненные этапы Лаврецкого. Эти места создают модель рефлексии героя, к которой принадлежит и то, как он отдает себе отчет в одном конкретном этапе своего жизненного пути (в XX главе вспоминается период жизни, когда он «попал на самое дно реки»; 64), а затем, когда он в конце романа оценивает всю свою жизненную траекторию и повествователь утверждает о нем, что «он сделался действительно хорошим хозяином» (157). Нарратологическая специфика этих мест, когда Лаврецкий «оглядывается» и спокойным внутренним взором обводит свой пройденный путь, состоит в том,

что речь повествователя отражает личную точку зрения героя, т. е. несет в себе рефлектирующую самооценку Лаврецкого. Таким образом, концептуализация *ровности* в смысле связности времени и его спокойного течения, а также в смысле непрерывной процессуальности в акте воспоминания и в самой онтологии развертывания личных и исторических путей* в тургеневском романе происходит глобально именно в контексте постановки вопроса взрыва, скачка и перемены одного этапа (личного и исторического) в другой. Все это и получает собирательный тематический мотив в идее *смены поколения*, и как мы могли убедиться, органически встраивается в лермонтовский контекст «Думы».

Из сказанного явствует, что при толковании лермонтовского начала в «Дворянском гнезде» Тургенева перед нами предстоит исследовательская задача вчитаться и в то, как точно семантизируется в стихотворении «Дума» *смена* или *чередование* в свете взаимосвязи идеи *продолжительности, связности*, с одной стороны, и *прерывания. Взрыва* — с другой. До сих пор мы уделяли внимание лишь одному аспекту этой семантизации, теме *равнодушия* («Ж добру и злу постыдно равнодушны»), получающей мотивный эквивалент *скуки* («И предков *сучны* нам роскошные забавы»), и подчеркивали те формы эквивалентизации смысла *начала* и *конца, красоты* (полная развитость, кульминационный момент зрелости) и *падения* (окончание, см. также мотив *увядания*), которые соответствуют введению в смысловой параллелизм, и по сути дела в точную эквивалентность, таких понятий, как *злоба, ненависть* и *любовь*, а также *холод* и *огонь* — если рассматривать их определение с точки зрения субъектного переживания («И ненавидим мы, и любим мы случайно» и т. д.). Такая *одинаковость* субъектного опыта лирического героя, отсутствие любых различительных черт в содержании переживаний по натуре своей разных чувств, вырисовывает и ту *ровность* внутренней жизни и течения времени (как в масштабе личной жизни, так и исторической смены поколений: «И жизнь уж нас томит, как *ровный путь* без цели»), которую мы отождествили как семантизацию *равнодушия*, связанного с традиционной чертой литературного определения одной из неоспоримых

* Это может происходить даже если объектом воспоминания является *взрыв*, выражаемый имплицитной метафорой *водоворота*, при котором субъект переживания радикально вырывается из нормального хода жизни и течения времени — такое движение и соответствует уже интерпретированному выше понятию «скачка».

черт «лишнего человека». Однако обязательно следует добавить, что дискурсивное определение в «Думе» — а такое определение уже принадлежит не лирическому герою, а лирическому субъекту в лермонтовском стихотворении — основывается на совсем другой смысловой конкретизации.

Любопытность эквивалентизирующего эмоционального переживания и осознания по натуре своей разнородных чувств проявляется в том, что лирический субъект в то же время должен однозначно различать для себя понятия (например, *любовь* и *ненависть*). Только таким образом он способен затем указать на странность эмоционального и интеллектуального атитюда лирического героя: он осмысляет перечисленные понятия как одинаковые, так как его чувственное отношение к релевантным переживаниям всегда *равное* и *ровное*, что и соответствует его *равнодушию*. Важность такого конфликта между двумя уровнями толкования понятий (семантизации) — когда компетентность лирического героя проявляется как предмет изображения в рамках иного типа компетентности, принадлежащей лирическому субъекту или дискурсивной поэтике текста, — легко проверить на примере, взятом из «Героя нашего времени», в котором приводится объяснение смысла *равнодушия* Печорина. В качестве нужного в данном месте экскурса в указанном направлении напомним об известном отрывке из лермонтовского романа. Там Печориным приводится самоописание, наводящее на мысль об общности его интеллектуального и душевного склада с Вернером. Обнаружение логики конфликтного семантического определения *равнодушия* Печорина имеет значение и в том свете, что одна его сторона, идея пушкинского *всё одно и то же*, во многом напоминает смысл *равнодушия* (см. у Пушкина также идею равенности «однообразного» и «пестрого» в «Евгении Онегине»: I/36), определяемого в стихотворении «Дума»*.

Заметьте, любезный доктор <...> мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку. Печальное нам смешно,

* На связь «Героя нашего времени» и «Думы» уже многие критики указывали. См., напр.: Григорьев А.А. Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. / Отв. ред. Д. К. Бурлака; сост. В. М. Маркович, Г. Е. Потапова. СПб., 2002. С. 200–219; см. также: Герштейн Э.Г. Скрытая цитата в «Думе» // М. Ю. Лермонтов: pro et contra. С. 255–259.

смешное грустно, а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя. Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть, мы знаем один о другом всё, что хотим знать, а знать больше не хотим. Остается одно средство: рассказывать новости. — Скажите мне какую-нибудь новость! (284–285)*

Основная семантизация *равнодушия* сводится к тематической экспликации и детализации признака *всё равно*, вырисовывающей идею тождества *того* и *другого* в качестве одинаковых и безразличных составляющих *всего* (ср. идею *то и другое*, безразлично *всё*): печальное смешно, смешное — грустно, т. е. одно — то же, что другое, а это лишь сегмент, единичный пример тому, как взгляд, постоянно отождествляющий одно явление с другим, равнодушно смотрит на *всё*. Тем не менее, тут обращает на себя внимание, во-первых, та особенность, что унификация (интеграция всех отдельных элементов в понятие *всё*) происходит с сильной установкой на распознаваемость составляющих этого *всего*. Печорин должен хорошо знать, что такое печальное, смешное и грустное, если утверждать не только родство, но даже тождество этих чувств и понятий. Кроме того он разграничивает смысл *всего* в структуре повтора, указывая на то, что они с Вернером лично «зна<ют> один о другом всё, что хот<ят> знать, а знать больше не хот<ят>». Повтор выдает субъективное понимание предела и смысла целостности как *всего* (завоевание *всего* с точки зрения личного импульса вполне реализовано, Печорин и Вернер как бы не хотят больше знать). В то же время и понятийная унификация — сообщение, что *все* явления мира и компоненты мироощущения можно подвести под одинаковый смысл по линии полных отождествлений — получает гораздо более нюансированное значение в свете убеждения Печорина в том, что они видят «зерно» каждого своего чувства «сквозь тройную оболочку». Как раз содержание этой тройной оболочки получает выражение в сцеплении и отождествлении элементов *печальное: смешное: грустное*. А это и значит, что Печорин не лишь осознает изначальную разницу данных чувств и понятий, но даже проводит дифференцирование между эквивалентами *печальное* и *грустное* в плане языкового выражения родственных чувств. Перед нами парадокс: сам акт языкового отождествления

* Источник цитат из «Героя нашего времени»: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. В 10-ти т. Т. 6. Проза. / Председ. оргкомитета по изданию Г. Н. Селезнев. М., 2000. Страницы приводятся в скобках в главном тексте.

выражает языковое дифференцирование. По мнению Печорина, проблема в том, что они с Вернером так же не отличают печальное от грустного, как печальное от смешного. А ведь в данном ряду отождествлений печальное и грустное представляют собой не те же чувства, а только эквиваленты. Итак, печоринская негация, сам акт языкового выражения, отражает гораздо больше эмоциональной и языковой требовательности героя, чем его нивелирующий атитюд к чувству и слову, в котором он обвиняет самого себя.

Без того, чтобы развивать до конца данный ход мысли, как это было сделано в нашей другой работе*, подчеркнем, что проблема *равнодушия* в «Герое нашего времени» возникает как *языковая* проблема, точнее, как *художественный вопрос авторефлексии языка*. В основе постановки такого вопроса находится акцентирование различий точек зрения, отражающихся в языковой логике, которой определяется объект описания**. Столкновение интерпретаций отождествляется со столкновением языкоупотреблений. Это последнее касается проблемы отношения знака и денотата, вопроса *какими знаками обозначать действительность* и также вопроса *совпадения или несовпадения денотатов, означаемых определенными знаками*. А если это так, то можно утверждать: при толковании *равнодушия*

* Кроо К. *Всё и ничего* как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX века // Универсалии русской литературы. Т. 4. / Научн. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, 2012. С. 73–94.

** Глобально о данной проблеме см. постановку — в гоголевском контексте — М. Н. Виролайнен вопроса повествовательного стиля Лермонтова. Ученый, выделяя три взаимосвязанных элемента повествования — субъект повествования, предмет повествования и повествовательное слово, подчеркивает в «Вадиме» различие «между собственной природой описываемого предмета и автроским взглядом на него», которое получает также и рефлектированность в тексте Гоголя. В статье указываются разные формы соотношения слова и предметности в первом романе Лермонтова, — формы, связанные с тем, как в определенных случаях за «речевыми массами» наблюдается не их движение, «но движение точек зрения и ракурсов, переходов мысли», что и указывает на то, что «главный нерв повествования — не в словесном выражении, а именно в том движении мысли, замысла, ракурса, которое стоит за словом и является его причиной». В результате такой повествовательной манеры, реализованной в «Вадиме», по мнению Виролайнен, появляется мало дистанции между авторским голосом и предметом повествования, ведь «авторское сознание постоянно творит и порождает образ предмета из самого себя». Размежевание между двумя сферами будет характеризовать «Княгиню Лиговскую», где появляется и размежевание разнородных «внутренних стилообразующих» повествовательных элементов. *Виролайнен М. Н.* Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения) // Лермонтовский сборник. / Отв. ред. И. С. Чистова. Л., 1985. С. 104–130; см. там С. 104–111, 123, 125.

определения *равности, одинаковости* душевных переживаний и интеллектуальных оценок, характеризующих «лишнего человека», представляются перед читателем как *компоненты семиотической дилеммы интерпретируемости*. Этот вопрос в конечном итоге сводится к вопросу отождествления мира — его элементов, а также отношений к этим элементам — и к вопросу означивания всего этого знаками. Дилемма *связности мира и его душевного и/или интеллектуального восприятия* выдвигается как проблема *связности знаков и процессов семиозиса*. Вопрос процессуальности и его прерыва (взрыва, скачка), таким образом, рифмуется с осмыслением лермонтовским текстом собственных семиотических процессов*.

Вернемся к «Дворянскому гнезду» Тургенева, к тому моменту толкования функции лермонтовского интертекста, где сделали выводы, представляя следующие интерпретационные компоненты. Временная проблематика *чередования и связности* через мотивную линию *спокойного течения жизни* нарративно тесно связана с изображением *процесса личного воспоминания* Лаврецкого о разных этапах своей жизни. При этом общее понятие *судьбы России* и в ней смысл *смены поколений* индивидуализируются таким образом, что понимание личной жизни Лаврецкого на фоне толкования *скуки и равнодушия*

* В указанной выше работе (Кроо К. 2012) найдется более подробный исследовательский контекст для интерпретации представленного выше отрывка. Поднятая выше проблема в статье обсуждена как теснейшим образом связанная с трансформацией повествовательных стратегий в романе и ее авторефлексивным осмыслением в «Герое нашего времени», а более точно со сдвигом в семантизации при обрисовке печоринского портрета от смыслового хода *всё одно и то же* (нет ничего, выпадающего из общего правила) к принципу семантизации по линии *совсем не всё одно и то же*, а наоборот: семантические признаки незаменимы, маркированы. В этом духе изложение, диктуемое утверждением *и то и другое*, наглядно сменяется альтернативной логикой *или... или*. Такой сдвиг, по сути дела, волощает движение от беспризнаковых определений к признаковым очертаниям предметов изображения, что и соответствует выделению индивидуальности данного предмета через маркированность его признаков, и все это относится как к образу Печерина, так и форме его изображения, как проявление и признак оригинальности. Вопросы, касающиеся отождествимости точных контуров признаковости или лишения достоверного признакового характера предмета изображения, входят в круг проблем, связанный с рефлексивным или иррефлексивным модусом поэтического определения и развития семантического сюжета. Об этом последнем см., например, *Смирнов И.* Романтизм, или кастрационный комплекс // Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 13–80. Ср.: *Заславский О.Б.* Роль логики иррефлексивности в поэтике Пушкина. Генеративно-кастрационный комплекс и скульптурный миф // Russian Literature 46, 2000. С. 341–402.

дискурсивно переосмысливается. Идея *все одно и то же* — не исключает идею изменения и смены, прерывания. *Связность, непрерывность* подвергаются перетолкованию в рамках рефлектирующей деятельности как героя, так и художественного текста, и в этом процессе идея *чередования и смены, даже взрыва* («водоворот» * жизни Лаврецкого) приобретает новое освещение в качестве *части процессуальности*. Процессуальность отмечена и маркирована в тексте в плане биографии Лаврецкого, а также и в плане метатекстовой поэтики романа (когда личные воспоминания героя перевоплощаются в авторефлексивный слой произведения через выделенную мотивную систему, постоянно отсылающую к определенным текстовым местам, которые мы должны читать связно).

Закончим выяснение поставленного вопроса, имеются ли в лермонтовской «Думе» формы семантизации идей *смены и чередования*, проецированных на мотивы *связности и прерывания*, подобно тому, как это наблюдается в «Дворянском гнезде» и «Герое нашего времени». Мы могли убедиться, что в указанных двух произведениях Тургенева и Лермонтова семантические эквивалентизирующие процессы воплощают лишь одну форму смыслового определения *ровности и/или равнодушия*, которой не исчерпывается целостная дискурсивная поэтическая практика и стихотворения «Дума». Следует остановиться на формулировке в лермонтовском стихотворении двух семантических моделей. Первая касается *лакуны* или *пропуска* в смысле конфликта содержания *еще нет — уже нет*: «Едва касались мы до чаши наслажденья, / Но юных сил мы тем не сберегли». Растрата сил здесь определяется признаком напрасности пропуска, когда субъект переживания еще и не отдался полностью, целостностью чаши наслажденья, а его силы уже потеряны. Мысль о том, что *еще не было жизни, а уже и нет возможности для нее*, задает вопрос об адекватном времени переживания, или, точнее, о подходящем времени как о правильной форме переживания, когда отмечены временные координаты *до* и *после* с тем, что выдвигается на передний план значение полной (еще не утраченной) жизненной силы. Такая постановка вопроса получает вариативное оформление в взаимосвязи тематических мотивов *преждевременности* и *запоздалости* — см.: «В начале поприща мы вянем без борьбы», «тощий плод до времени созрелый», и см. также о *позднем* уме от-

* См. имплицитную метафору *водоворота*: «Вот когда я попал на смое дно реки» (64). Ср. до этого о жажде молодого Лаврецкого «попасть в жизненный водоворот» (43).

цов: «Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом»*. С указанным свойством лакуны, пропуска, утраты связано то, что вместо целостности и полноты представляется возможность лишь на сохранение *остатка*: «Мы жадно бережем в груди *остаток* чувства», при том, что и не было полного переживания, когда «Из каждой радости, бояся пресыщенья, / Мы лучший сок навеки извлекли». В вырисованном таким образом семантическом контексте утрата полноты и возможности сохранить целостное содержание (целостность) приобретает смысловое уточнение именно в рамках проблематики времени. Мера времени в отношении связи преждевременности и запоздалости соотносится с мерой, проявленной в самом человеческом действии — прочтем вместе уже процитированные строки, в которых подчеркивается нехватка этой меры: «Едва касались мы до чаши наслажденья, / Но юных сил мы тем не сберегли; / Из каждой радости, бояся *пресыщенья*, / Мы лучший сок навеки извлекли». Дискурсивная семантизация душевного состояния, характеризуемого как *равнодушие*, основывается в стихотворении на последовательной постановке вопроса *меры времени* (*недо-уже нет; преждевременность-запоздалость*), и в этот вопрос входит и проблема *не уметь начать* («Не бросившим векам ни мысли плодотворной, / Ни гением начатого труда»). Не уметь *начать*, но *спешить к концу* («И к гробу мы спешим» — ср. с Жуковским в стихотворении «Моя богиня»: «Начавшись, кончаются») — это и есть то конфликтное временное состояние, которое хранит в себе признак лакуны. Идеей *конца без начала* выделяется тот пропуск, который не дает эмпирически испытывать и осознавать целостного процесса развертывания, а в системе мотивов «Думы» такое состояние отождествляется с *бесплодностью*. Бесплодность с временной точки зрения — не что иное, как отсутствие целостного процесса спокойного развертывания (времени), т. е. пропуск временного периода, нарушение процессуальной целостности. *Бесплодность* в глобальном контексте стихотворения переписывается как *бесплезность* и *бездействие*, т. е. как бы атрибуты «лишнего человека». Но поскольку в отношении временной проблематики речь здесь идет о противоположной семантической тенденции, чем та, которая воплощается идеей одинаковости, возникающей в эквивалентизирующих

* О разных аспектах *преждевременности* как мотива жизнеощущения см. в анализе мотивов жизни и стихотворных текстов в статье: Герштейн Э.Г. Об одном лирическом цикле Лермонтова // Лермонтовский сборник. С. 131–151; ср. с указанной выше статьей того же автора в том же сборнике.

ходах отождествлений противоположных понятий (см. ненависть, злобу и любовь при толковании *равнодушия*), в данном отношении улавливается другая поэтическая концептуализация. Лакуна, пропуск, как видно, именно отрицает принцип временной связности и непрерывности, так как такой пропуск вместо идеи сохранения непрерывных эквивалентностей грозит идеей утраченного времени (временных периодов) — это *mutatis mutandis* и соответствует тому скачку, которого Лаврецкий в «Дворянском гнезде» опасается (или тому взрыву-водовороту, который должен подвергаться умерению процессом вспоминания).

Два разветвления семантизации времени: а) концептуализация процессуальности в смысле *равнодушия*, б) концептуализация пропуска в смысле *отсутствия связности в разворачивании временных процессов и связанных с ними человеческих действий*, вместе способствуют разъяснению важной трансформации в тематизации преемственности и смены поколений: если члены «нашего поколения» в начале лермонтовского стихотворения «*Богаты <...> едва из колыбели / Ошибками отцов...*», и поэтому «печально» предвидится их будущее («Его грядущее — иль пусто, иль темно»), то в конце «Думы» предвещается уже «потомок» того же поколения, который глядит «*Насмешкой горькою обманутого сына / Над промотавшимся отцом*». Насмешка следующего поколения по отношению к отцам как бы повторяет жест данного поколения, которое спешит к гробу «*глядя насмешливо назад*». Это и равняется *скуке* («И предков скучны нам роскошные забавы»). Однако, рядом с параллелизмом фигурирование мотива насмешки, нельзя не заметить явное противопоставление смыслов *богатства* и *промотания*. В конце стихотворения открывается скрытая амбивалентность. Богатое ошибками предков «наше поколение», возможно, проматает эти же ошибки?

Такая неоднозначность соответствует улавливаемой второй семантической модели, которая компенсирует определение равнодушия в смысле ровной одинаковости. Если первая модель связана с идеей пропуска, то вторая акцентирует контекст *динамики времени*. Речь идет о том, что пропущенная (*недо-уже*), недостигнутая (*отсутствие начала*) или несохраняемая (*остатки*) целостность как результат равнодушия, получая освещение с точки зрения динамики времени (т. е. интерпретируясь во временном контексте процесса — или в свете течения времени или в свете прерванности этого течения), трансформирует само толкование *равнодушия*. Здесь *равнодушие* из *состояния души* превращается в *человеческое дело*, разворачивающееся во временных плоскостях (с этим и связана по-

следовательная эквивалентность равнодушия и вариантов безделья). Согласно этой семантизации само *быть равнодушным* оценивается как процесс. Оно оказывается семантическим признаком лирического героя не как устойчивое качество, а как мотивация поступка, приводящая к результату, оцениваемому с точки зрения времени. Соответственно этому рядом с описаниями *состояний души* (чувства ненависть–любовь, скупость–жадность и т. д.) появляются ссылки на *протекание события*: не созреть, спешить к гробу, падение, иссушить ум, избегать пресыщения, проматание и т. д. Этим идея *смены и чередования* как вторая форма смыслового определения внедряется в ряд статичных эквивалентностей при семантизации *равнодушия*. *Равнодушие* — это состояние души, но это и процесс. А на уровне текстопорождения — с определением мотива *равнодушия* связаны создание ряда эквивалентностей в тексте (непрерывная связность в семиозисе) и показ смены значения (прерванность в процессе семиозиса). Если это так, то мотив *равнодушия* таким же образом связан с метаописанием текстопорождения в «Думе», как это наблюдалось в «Герое нашего времени».

Вернемся вновь к «Дворянскому гнезду». Роман Тургенева декодирует смысловой мир лермонтовской «Думы», ставя ударение на аспекты события потери или сохранения *целостного процесса протекания времени* и также на формы человеческого переживания, принадлежащего к освоению опыта такого временного события через ощущение чувства и осознание идеи *целостности*. О нарративной роли воспоминания и ее функции в изображении жизненного пути Лаврецкого уже шла речь. Заметим, что непосредственно до XX главы, в центре которой появляется новое предназначение Лаврецкого «не спеша делать дело», приводится явный тематический сигнал лермонтовской «Думы»: «Погасив свечку, он долго *глядел вокруг себя и думал невеселую думу*; он испытывал чувство, знакомое каждому человеку, которому приходится в первый раз ночевать в давно необитаемом месте» (63). *Глядеть вокруг себя и думать невеселую думу* (ср. первую строку «Думы»: «Печально я гляжу на наше поколенье!») служит тематическим введением к описанию Лаврецкого, которого усадьба побуждает к «тягостны<м> воспоминания<м>» (64) и который затем, в следующей главе, бросает вспоминаящий взгляд на разные этапы своего прошлого (в том числе и на период взрыва-водворота страстей), в результате чего он приобретает новую душевную *силу*. Мотивное оформление идеи *целостного* охвата временного течения с разными его этапами (ср.: «погрузился в какое-то *мирное* оцепенение, из которого

не выходил *целый* вечер», 64), как было показано выше, возвращается в конце романа. Тогда Лаврецкий, оглянувшись на свою жизнь, уже сам наделен нарративной компетенцией придавать признак силы молодому поколению: «Играйте, веселитесь, растите, *молодые силы*, — *думал он, и не было горечи в его думах...*» (158). Это и есть то место в романе, когда предыдущий сигнал и начала лермонтовского стихотворения «Дума» (*Думал невеселую думу* — вариант лермонтовского мотива *думы* с семантическим признаком *печально я гляжу*) перевоплощается в акт *думать без горечи с чувством ж и в о й грусти* (см. уточняющий контекст: «грустно стало ему на сердце, но не тяжело и не прискорбно: сожалеть ему было о чем, стыдиться — нечего», 158, хотя и мысль о Лизе «была томительна и не легка», 157; ср. «хотя с печалью, но без зависти», 158; ср. семантизацию на фоне мотива равнодушия: «и душу его охватило то чувство, которому *нет равного и сладости и в горести*, — чувство живой грусти об исчезнувшей молодости, о счастье, которым когда-то обладал», 156). Мотивировка данной трансформации выдается мыслью Лаврецкого о *целостности*: «Мы хлопотали о том, как бы *уцелеть* — и сколько из нас не *уцелело!*» (158). *Уцелеть* толкуется в тексте как закономерная, неминуемая задача поколения Лаврецкого дать простор и благословение следующему поколению: «жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака <...> а вам надо дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами» (там же). *Уцелеть*, с одной стороны, служит уточнением мысли Лаврецкого, прозвучавшей в споре с Паншиным об историческом предназначении его собственного поколения: «отдавал себя, свое поколение на жертву, — но заступался за новых людей, за их убеждения и желания» (101). А в охватывающей весь роман мотивной системе, создающейся в указанных выше параллелизмах, мысль, что лучшие представители поколения Лаврецкого *уцелели*, означает: они служили связующим звеном в цепи поколений. Уцеление Лаврецкого толкуется как обеспечение связности временного потока в историческом масштабе и в русле индивидуальной личной биографии.

На этом фоне приобретают значения еще два мотива конца романа: *поклон*, который Лаврецкий «отдает» следующему поколению (158), и мотив *догорать* в прощальных словах героя: «*Догорай, бесполезная жизнь!*» (там же). В конце романа, помимо прочего, отсылающем и к описанию спора с Михалевичем, названные мотивы вызывают память о стихотворении друга Лаврецкого:

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал:
*И я сжег все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.*

(75)

Дискурсивная позиция и функция этих строк любопытны тем, что они обладают двумя контекстами. Первоначально строфа и ее последние две строки, несущие мотивы *поклона* и *сжечь*, появляются в изображении встречи двух бывших друзей. При этой встрече через некоторое время после цитирования данных строк «загорелся между ними спор». Лаврецкого раздражает именно «всегда готовая, постоянно кипучая восторженность московского студента» и связанное с ней «сильно<е> чувств<о>» (75). Они напоминают читателю признак существования, при котором «кипела, торопилась, грохотала жизнь» (65). Первый контекст цитирования стихотворения Михалевича, следовательно, очерчивает имплицитное противопоставление торопящейся жизни природному спокойствию, в котором дело делается *не спеша*. Второй контекст двух последних стихов — это внутренний монолог Лаврецкого, когда он, испытывая нарастающую в душе любовь, буквально цитирует про себя эти строки: «И я сжег все, чему поклонялся, / Поклонился всему, что сжигал...», а затем, прощаясь со столь красивой, «безмолвн<ой>, ласков<ой>» ночью, он посылает «последний поклон Лизе» (85). *Поклон* здесь одновременно *старый*, но и *новый*, им Лаврецкий без скорби уходит ото всего прошлого (см. «Ну, мы еще поживем, — думал он, — не совсем еще нас заела...», 84; ср. в XX главе: «Скорбь о прошедшем таяла в его душе как весенний снег», 65), примиряется со старым, отдавая поклон Лизе, уже в надежде спокойной новой жизни (ср.: «жизнь сказывалась в самом этом покое», там же).

Два противоположных смысловых контекста процитированных строк (кипучесть жизни в глазах «взволнованного» Михалевича и найденная Лаврецким мера спокойной силы жизни: *мера времени и дела*) вырисовывают трансформационный ход. С одной стороны, в нем повторяется содержание биографической траектории самого Лаврецкого (от водоворота к утиханию и возникновению новых, но уже спокойных сильных чувств). С другой стороны, тем, что стихи воспроизводятся во внутреннем монологе Лаврецкого, начинающего испытывать новую любовь, сама логика динамичной семантизации выдвигается на передний план. Смысл *поклона* динамичен тем, что им в одно и то же время обозначается старый Лаврецкий (с его

прошлым, которое герой, ему поклонившись, должен «сжечь» — в варианте Михалевича, а в осмыслении Лаврецкого (которому он должен дать «таять») и его новый душевный и интеллектуальный облик (поклон Лизе). *Поклон* в этом смысле является промежуточным мотивом, чем и объясняется значение «*последн<его> поклон<а> Лизе*» (85) в качестве смысла преображения Лаврецкого.

Тем не менее сохраняется память диалогического контекста стихотворения (аргумент Лаврецкого в их споре против развития «скачками») и во внутреннем монологе Лаврецкого. Вспоминается читателем и то, как в идейный и поэтический материал изображения спора входит толкование *равнодушия* и *скуки*, с осмыслением этих понятий в лермонтовском контексте, на фоне идей *равности*, *одинаковости* и *ровности*. *Поклон* является пограничным, медиаторским мотивом не только в отношении изображения прошлого и будущего Лаврецкого, но конкретно и в связи между указанными двумя текстовыми сегментами, в которых этот мотив выдвигается на передний план в контексте стихотворения Михалевича. В этом стихотворении формирование смысла *поклона* маркировано подвергается той эквивалентизирующей логике, которая характеризует ход семантизации *равнодушия* (с его признаками *равности*, *ровности*, *одинаковости*). Об этом свидетельствует то, что *поклон* и *сжечь* толкуются в структуре двойной, взаимопроецированной эквиваленции: *сжечь объект поклонения* («И я сжег все, чему поклонялся») и *поклониться объекту сжигания* («Поклонился всему, что сжигал...»). Хотя слова Михалевича явно тематизируют борьбу против *равнодушия*, с языковой точки зрения они воплощают именно эквивалентизирующую логику выражения *равности*. В противоположность этому, когда литературное высказывание Михалевича повторяется во внутреннем монологе Лаврецкого, то новое окружение стихотворных слов (указанный выше второй контекст семантизации), через идею прощания с прошлым во имя жизненной динамики и веры в обновленную жизнь, придает новый смысл и *поклону*, обозначая путь перерождения Лаврецкого. В связи с этим значительно переистолковывается смысл *равности* и *ровности* (*равнодушия*), мотивов, определяемых в лермонтовском контексте. Формирование значения мотива *поклона* больше не подвергается эквивалентизирующей смыслопорождающей логике. В тексте преобладает прием равного соположения мотивов-эквивалентов и выражение соответствующего этому приему жизнеощущения (типа *одно то же, что другое* — «Герой нашего времени»; «завтра то же, что вчера» — «Евгений Онегин» и равенство *еще нет* — *уже нет* —

«Дума» и т. д.). Этим отрицается не только «лишность», «равнодушие» Лаврецкого, но происходит и трансформация тех смыслопорождающих ходов, которыми определяется душевное состояние персонажа типа Лаврецкого. Реконтекстуализация стихотворных строк Михалеви́ча, следовательно, служит также и метаописанием семантической стратегии текста, в плане определения душевного и интеллектуального облика романного героя.

Перед читателем окончательно стоит Лаврецкий, приверженец жизненного принципа «спокойно», «не спеша» делать дело», а достигая процессуальности *времени* и *действия (дела)* в связности прошлого, настоящего и будущего. Через найденную Лаврецким меру жизни и дела Тургенев поэтически концептуализирует новое понимание связности процессов развертывания. Согласно этому пониманию повтор (как бы статичное воспроизведение, не содействующее продвижению вперед) не может больше оцениваться тавтологическим смыслом. Повтор (в связи с возможностью которого сам Лаврецкий ставит для себя вопрос: «Неужели, — подумал он, — мне в тридцать пять лет нечего другого делать, как *опять отдать свою душу в руки женщины?*», 96) переоценивается как обновление, перевоплощение. А это основывается на логике превращения *семантического уравновешивания* в *семантическое перевоплощение* и его означивание в рамках авторефлексивного смыслопорождения.

Тематический мотив *равнодушия* со всеми своими вариантами (разочарованность, холодность, байронизм, сплин, хандра и т. д.) в создании образа «лишнего человека» ставит перед глазами читателя вопросы одинаковости, повтора и перевоплощения в области семиотических процессов и в ракурсе их оценки процессами самоописания литературного текста. Но речь идет не только об абстрактных метатекстах. Тургеневский роман «Дворянское гнездо» обращает внимание на то, в каком богатом диапазоне концептуализирует русская литература XIX века проблему связности в русле постановки вопросов о связности личной биографии героя (прошлое—настоящее—будущее), моделированного онтологического движения жизни и истории («водворот», «скачок» и т. д.), самого художественного текста (процессы рефлексирования и их изображения в рамках конструкта образа и целостной текстового построения с их метаязыковыми моделями). В центре дилемм *связности* стоит проблема времени, в которой ставится вопрос о *мере времени* и возможностях *равновесия* движения/динамики жизни. Семантический круг *равнодушия* по этой причине и неотъемлем от проблематики *равновесия*. А герои, образы которых толкуются на фоне характеристик так называемых лишних людей,

всегда сами задаются мучительным вопросом о *нахождении меры жизни*. Их *равнодушие* в литературном тексте служит знаковой эмблемой проблематизации *равновесия*, а в семиотическом плане — проблематизации самим литературным текстом природы процессов семантизации и семиотизации.

«Дворянское гнездо» ставит смысловой комплекс *равнодушие–равновесие* в широкий контекст литературной традиции через разработки лермонтовского интертекста, вырастающего из стихотворения «Думы». А чтение «Думы» в тургеневском контексте проливает свет на нюансирование Лермонтовым мотивов *связности* по временной оси, на которой противопоставлены, помимо прочего, понятия, образующие следующие смысловые единицы: *еще не, но уже слишком; недо(зрелость) с пре(сыщением); законченность при незначитости (незначитость при законченности)*. Тургеневский роман подчеркивает лермонтовскую постановку данной проблематики как сочетание аспектов дилемм *времени и дела/поступка* (плодотворного или бесплодного) и связывает их под знаком идеи *целостности* (см. Лаврецкого, которому удалось «уцелеть»). В конечном итоге лермонтовское мироощущение, воплощаемое в стихотворении «Дума», в «Дворянском гнезде» дает о себе знать как толкование жизненного и текстового путей, осмысляемых сдвигами от *равнодушия* к *равновесию*.

Равновесие, проявляющееся в связности лично-биографических и исторических эпох, дает о себе знать как плавное чередование временных этапов индивида и поколений. Равновесие в плане литературно-культурной связности выражается как осознание и перевоплощение традиции изображения литературного персонажа и его сюжета со всеми аспектами кроющейся в этом сюжете философии времени. В этом духе читал Тургенев в «Дворянском гнезде» амбивалентную лермонтовскую мысль, выражающуюся там в неоднозначном имплицитном ответе на вопрос, может ли освободиться от пороков отцов следующее поколение? Тургеневский роман вычитывает из «Думы» Лермонтова положительный ответ на этот вопрос.





**ПОЭТИЧЕСКОЕ «Я»:
КООРДИНАТЫ
СУЩЕСТВОВАНИЯ**



Е. Г. ЭТКИНД

Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике)

Личность Лермонтова выступает из его стихотворений медленно, приобретая мало-помалу отчетливую неповторимость. Она оказывается многосторонней, психологически очень сложной и потому — в кратких логических формулах — трудно определимой. Поэзия и в этом случае предшествует прозе, открывает ей новые пути. В России законы такого предшествования проявляются неукоснительно: для того чтобы в прозе, в пушкинских «Египетских ночах», возник импровизатор Чарский, нужны были оды Державина, где одно лицо концентрировало в себе высокую поэзию и низменно-бытовую прозу; для того чтобы родился роман, должен был сначала появиться «Евгений Онегин», а повести и рассказы первоначально содержатся в повествовательных поэмах Пушкина и Баратынского, даже Козлова и Рылеева. В литературах Запада действует тот же закон: поэзия прокладывает путь, она осуществляет те прорывы, в которые, вслед за танками стихов, устремляется пехота прозаических жанров: от новеллы до романа-эпопеи.

Многосторонний, неразрешимо усложненный характер, противоположный психологическим схемам классицизма, окажется уже в сороковых-пятидесятых годах в центре художественно-аналитических повествований Лермонтова, Льва Толстого, Аксакова, Тургенева, позднее — Герцена, Гончарова, Достоевского, Лескова. Однако первоначально он родился в поэзии, проявившись с наибольшей яркостью и художественным совершенством в лирическом творчестве Лермонтова. Об этой особой роли поэта Лермонтова как предшественника русских романистов пронизательно писал Б. Пастернак: «Пушкин возвел дом нашей духовной жизни, здание русского исторического самосознания. Лермонтов был его первым обитателем. В интеллектуальный обиход нашего века Лермонтов ввел глубоко независимую тему личности, обогащенную впоследствии

великолепной конкретностью Льва Толстого, а затем чеховской безошибочной хваткой и зоркостью к действительности. Но тогда как Пушкин объективен, достоверен и точен, тогда как Пушкин позволяет широчайшие обобщения, все творчество Лермонтова проникнуто его личностью и его страстью, поэтому Лермонтов ограниченнее. Пушкин глубоко реалистичен и служит как бы проводником высшего творческого начала. Лермонтов — живое воплощение личности»*.

В зрелой поэзии Лермонтова-лирика есть небольшая группа стихотворений, примыкающих к традиции классицистической условности. Таковы близкие к жанру элегии пьесы, построенные на цепочке риторических вопросов — вроде «Ветки Палестины», или на принципах аллегорической притчи — как «Листок». «Ветка Палестины» (1836–1837?) — серия вопросов, обращенных к пальмовой ветви, которая неведомо каким путем оказалась украшением иконы:

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

Уже сквозь эту условную повествовательность пробивается характер лирического «я», которому свойственно прежде всего благоговение перед загадочно одушевленной природой, наделенной отнюдь не литературно-метафорической, а подлинной жизнью, близкой к жизни человека:

И пальма та жива ль поныне?
Все так же ль манит в летний зной
Она прохожего в пустыне
Широколиственной главой?

Или в разлуке безотрадной
Она увяла, как и ты,
И дольний прах ложится жадно
На пожелтевшие листы?..

* Письмо Юджину М. Кейдену от 22 августа 1958 г. (английский текст оригинала см.: Boris Pasternak, Poems, translated from the Russian by Eugene M. Kayden, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959, p. IX). Цит. по кн.: Борис Пастернак, Стихотворения и поэмы («Библиотека поэта», Б. с.), М.-Л., «Советский писатель», 1965, с. 632.

Разумеется, вопросы, обращенные к ветке, примыкают к условной риторике классицизма. Однако развитие стихотворения эту риторичность преодолевает. Удивительное свойство лермонтовской поэзии — способность вдохнуть жизнь в казалось бы опустошенный, чисто формальный прием, который при иных обстоятельствах мог бы показаться старомодным, едва ли не смешным. В этой лирической системе заключительная строфа естественно рождается из предшествующих, на первый взгляд риторичных, а по сути своей далеких от риторической условности четверостиший:

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

Черты поэтической личности, которые обнаруживаются в стихотворении, — это вера в живые и животворные силы природы, в ее одушевленность и даже одухотворенность; это и благоговейное смирение перед высшей силой, каковой оказывается всепроникающая жизнь.

Стихотворение «Листок» (1841) тоже могло бы показаться старомодной и едва ли не комичной аллегорией: листок северного дуба, сорванный ветром, унесен на юг, и здесь он молит молодую чинару принять его в свою листву; чинара отвергает его — ей не нужен сухой, увядший лист. К тому же сюжет унесенного ветром листка, олицетворяющего безнадежность одиночества, широко известен во французской и, следом за ней, в русской поэзии; стихотворение Арно (Antoine-Vincent Arnault, 1815) переводилось до Лермонтова по меньшей мере дважды (Жуковский — 1818, Д. Давыдов — 1821). У Арно листок, отвечая на вопрос поэта «Куда летишь?», говорит: «Не знаю сам...», и далее разъясняет: «Стремлюсь, куда велит мне рок, / Куда на свете все стремится, / Куда и лист лавровый мчится, / И легкий розовый листок» (перевод Жуковского). Лермонтов подхватил этот уже ставший общим местом сюжет и еще усилил аллегорическую условность: его листок обращается с мольбой о приюте к чинаре. Случилось, однако, что и эта наивная, по сюжету примитивная баллада прожила полтора столетия, не увянув: Лермонтов оживил, одухотворил и этот басенно-балладный схематичный сюжет. Сквозь диалог листка и чинары просматривается судьба изгнанника, отвергнутого чуждой ему, не желающей его понять цивилизацией. Такое отождествление листка и человека могло бы выглядеть плоской аллегорией, — так воспринимаются многие притчи подобного рода,

написанные в XVIII веке. Но лермонтовский пятистопный амфибрахий со сплошными женскими рифмами обладает такой музыкальной силой, а медлительная речь, напоминающая сказку и в то же время античные гекзаметры, — такой убедительностью, что мы забываем о схематизме балладного сюжета:

И странник прижался у корня чинары высокой;
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,

И так говорит он: «Я бедный листочек дубовый,
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Один и без цели по свету ношуся давно я,
Засох я без тени, увял я без сна и покоя...»

В этом стихотворении — как и в предыдущем — есть безусловная убежденность в том, что жизнь вездесуща и что в природе все одухотворено:

У Черного моря чинара стоит молодая;
С ней шепчется ветер, зеленые ветви лаская;
На ветвях зеленых качаются райские птицы;
Поют они песни про славу морской царь-девицы.

Все персонажи этой строфы — живые: чинара, ветер, птицы, ветви. Дело опять-таки не в литературности метафор, то есть не в риторике, а в особенностях поэтического мира Лермонтова.

Рядом с «Листком» можно поставить философскую балладу «Три пальмы» (1839). Пальмы, растущие в оазисе, ропщут на Бога, который обрек их на бесполезность — они стоят в пустыне, «ничей благосклонный не радуя взор». В ответ на их ропот появляется караван; люди останавливаются здесь на ночь, срубают пальмы, сжигают их в костре и покидают разоренный оазис. Философия этого «восточного сказания» — высшая целесообразность природы, которую не дано понять отдельным существам. Ведь главный персонаж баллады — ручей, ради которого пальмы и росли «в песчаных степях»:

Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною холодной,
Хранимый под сенью зеленых листов
От знойных лучей и летучих песков.

Ручей встречается в четырех строфах, он назван шестью синонимами (*родник, холодная волна, студеная влага, звучный ручей, студеный ручей, гремучий ключ*). Ручей — это жизнь, гибель пальм привела к смерти ручья:

И ныне все дико и пусто кругом —
Не шепчутся листья с гремучим ключом:
Напрасно пророка о тени он просит —
Его лишь песок раскаленный заносит...

Так умирает ручей. Смерть деревьев рассказана как убийство:

...По корням упругим топор застучал,
И пали без жизни питомцы столетий!
Одежду их сорвали малые дети,
Изрублены были тела их потом,
И медленно жгли их до утра огнем.

Пальмы хотели служить людям, мечтали принести им пользу. Люди же — носители смерти. Появление каравана в пустыне — зрелище красивое, но безликое, отвлеченное. Упоминаются только предметы, а также «смуглые ручки» и «черные очи»:

Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые выюки...

...Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали...

Когда же появляется зримый целиком человек, то вместе с ним и орудие смерти:

И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке;
И, с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копьё на скаку.

Природа одушевлена вездесущей жизнью. Человек несет ей смерть.

С наибольшей ясностью эта центральная идея Лермонтова выражена в стихотворном послании «Валерик» (1840): автор рассказывает женщине, которую он любил и не может забыть, о кавказских военных буднях, о небесах Востока и южных горах, о «мирном татарине», который «свой намаз / Творит, не подымая глаз...». Потом начинается схватка «под Гехами», в темном лесу. С кем — непонятно, противника не видно:

И градом пуль с вершин дерев
Отряд осыпан. Впереди же
Все тихо — там между кустов
Бежал поток. Подходим ближе.
Пустили несколько гранат;
Еще подвинулись; молчат;
Но вот над бревнами завала
Ружье как будто заблестало;
Потом мелькнуло шапки две;
И вновь все спряталось в траве...

Безымянные бойцы не испытывают ненависти — да и к кому? Все же они дерутся и погибают. Режут друг друга безжалостно и, в сущности, бессмысленно:

... «Вон кинжалы,
В приклады!» — и пошла резня.
И два часа в струях потока
Бой длился. Резались жестоко,
Как звери, молча, с грудью грудь,
Ручей телами запрудили.
Хотел воды я зачерпнуть...
(И зной, и битва утомили
Меня), но мутная волна
Была тепла, была красна...

Характерна форма глаголов — *резались*, *запрудили* — без подлежащих. Рассказчик противопоставляет кровавым картинам резни величавую природу:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
В своем наряде снеговом,
Тянулись горы — и Казбек
Сверкал главой остроконечной... —

и передает свои горькие размышления:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек.
Чего он хочет?.. небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он — зачем?..

Это недоуменное «зачем?» выражает любимую мысль Лермонтова. Его отношение к социальному бытию близко к тому, что он думает о войне. Люди полны недоброжелательства, а то и вражды друг к другу, — это тоже форма войны, бескровная, но равно бесчеловечная. Неизменно уродливому общественному сосуществованию противостоит вечная красота природы.

Элегия Лермонтова «Родина» (1841) начинается стихом: «Люблю отчизну я, но странною любовью!..» Определение «странная» объясняется тем, что речь идет не о бытии народа, а только о внешних чертах — о природе, пейзажах, деревенской архитектуре. Все, что связано с военными победами («слава, купленная кровью»), с имперской государственностью («полный гордого доверия покой»), с историей России («темной старины заветные преданья»), — все это автору безразлично («Не шевелят во мне отрадного мечтанья»). Что же он любит?

Ее степей холодное молчанье,
Ее лесов безбрежных колыханье,
Разливы рек ее, подобные морям...

В дальнейшем перечислены: «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «чета белеющих берез», «полное гумно», «изба, покрытая соломой», «с резными ставнями окно», праздничная пляска. Приводя заключительные строки, критики социологического толка обычно выделяют *мужиков* — будто бы Лермонтов тут выразил свою к ним особую привязанность. Ничуть не бывало; он говорит о другом:

И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков.

Его привлекает *зрелище пляски* — мужички своим «говором» создают для нее лишь звуковой фон. Пляска же поставлена в один ряд с другими чертами российского пейзажа, окрашенного социально только потому, что речь идет о любимой Лермонтовым деревенской природе, а не о чуждом ему городе. В стихотворении «Родина» провозглашена важнейшая декларация: Лермонтову близка не держава, не история, а природа и естественный, близкий к ней народный быт. Да у него и нет ни одного произведения, которое бы воспевало — подобно пушкинской «Полтаве» — торжество имперского оружия, величие Петра, красоту Петербурга, триумф русского народа. Исключением кажется баллада «Бородино»; однако и здесь нет апологии победоносной кампании. Повествование ведется не от автора, а от лица бывалого солдата, простецкого мужика, восклицавшего перед боем: «Постой-ка, брат мусью!», а теперь вспоминающего Бородинское сражение с ужасом:

Звучал булат, картечь визжала...
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел!

Бывалый солдат гордится своим поколением, одержавшим верх над басурманами: «Могучее, лихое племя...» Однако это отнюдь не имперская гордость, — перед нами ветеран, вспоминающий о бесстрашии и патриотической преданности своих сверстников. Характерно, что Лермонтов, показав в «Бородине» народно-солдатское презрение к «мусью» и «басурманам», в других стихотворениях выразил восхищение Наполеоном и негодование по адресу французов, которые предали своего национального героя.

Речь идет прежде всего о «Последнем новоселье» (1841), посвященном перенесению праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж в 1840 году. В стихотворении изложена история Франции, как ее понимал Лермонтов. Русский поэт говорит о перерождении Французской революции — в годы якобинского террора она предала собственные идеалы. Обращаясь к народу Франции, Лермонтов утверждает:

Из славы сделал ты игрушку лицемерья,
Из вольности — орудье палача,
И все заветные отцовские поверья
Ты им рубил, рубил сплеча, —
Ты погибал...

Эта оценка якобинства близка к пушкинской (ср. «Андрей Шенье» — «Убийцу с палачами / Избрали мы в цари»), Бонапарт появляется у Лермонтова как спаситель нации от кровавого хаоса:

Ты погибал... и он явился, с строгим взором,
Отмененный божественным перстом,
И признан за вождя всеобщим приговором,
И ваша жизнь слилася в нем,—
И вы окрепли вновь в тени его державы,
И мир трепещущий в безмолвии взирал
На ризу чудную могущества и славы,
Которой вас он одевал...

Не удивительно ли, что Лермонтов, не сочинивший ни строки во славу Российской империи, воспел императора французов? Наполеон оказался для него идеальным воплощением романтического героя: спасителя, ниспосланного судьбой, обязанного властью и мировым могуществом лишь самому себе и вознагражденного чудовищной неблагодарностью черни; важная черта романтического героя — трагическое одиночество:

Один он был везде, холодный, неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы.

Французы оказались ничтожными: они отвернулись от него («Как женщина, ему вы изменили, / И, как рабы, вы предали его!») и даже его сына выдали врагам. А теперь «ветренное племя» присвоило себе его «останки тленные». Стихотворение кончается четверостишием:

Как будет он жалеть, печалию томимый,
О знойном острове, под небом дальних стран,
Где сторожил его, как он непобедимый,
Как он великий, океан!

Эти грандиозные строки вызывают в памяти строфы пушкинского стихотворения «К морю» (1824), где о Байроне говорится:

Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.

Это — о Байроне, который, однако, сближается с Наполеоном, умершим на острове Святой Елены:

Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Вспоминанья величавы:
Там угасал Наполеон.

В «Последнем новоселье» то же соотношение величия и ничтожества, что и в других стихах Лермонтова, — речь, однако, идет о Франции: уродливое общество — прекрасная природа. Гений близок природе и враждебен обществу. Общество недостойно гения. Наполеон привлекает Лермонтова не тем, что он завоеватель, а скорее тем, что он жертва национального предательства. Эта трагическая тема звучала и десятилетием раньше — в юношеском стихотворении «Святая Елена» (1831):

Сын моря, средь морей твоя могила!
Вот мщенье за муки стольких дней!
Порочная страна не заслужила,
Чтобы великий жизнь окончил в ней.

У Лермонтова природа противостоит обществу, как прекрасное — уродливому, вечное — тленному, истинное — лживому. Это особенно наглядно в знаменитом стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), первые две строфы которого — гротескная картина светского бала, где

При шуме музыки и пляски,
При диком шепоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски...

Все здесь фальшиво: речи — *затверженные*, люди — *бездушные*, вместо лиц — *маски*, а в следующей строфе красавицы — *городские* (для Лермонтова это определение — иронически-осуждающее), их руки —

давно бестрепетные, иначе говоря, бесчувственные и светски равнодушные. В противоположность миру лжи, притворства, суеты в воспоминаниях поэта рождается другой — мир истины и естественности:

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

Природе свойственна *жизнь*: туманы *встают*, вечерний луч *глядит*, и это не просто языковые метафоры: в отличие от бездуховного света пруд, туманы, луч, листы — все живое.

В этом стихотворении, как и во многих других, сопряжены жанры, которые в системе классицизма не только отличны друг от друга, но и противоположны: сатира и элегия. Начальные и заключительные строфы сатиричны, центральные элегичны; при этом элегия движется от внешней картины, от усадебного пейзажа («...высокий барский дом / И сад с разрушенной теплицей»), вглубь — во внутреннее пространство, где образы воспоминаний неотличимы от образов воображения:

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей создание
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Стиль сатирический (строфы I и VII) несовместим с элегическим (III–VI, особенно IV–V); достаточно сравнить две строки:

При диком шепоте затверженных речей... (I)

С глазами, полными лазурного огня... (V)

Характерная черта лермонтовской поэзии — совмещение таких несовместимых жанров-стилей. Оно отражает сложность поэтической личности, в которой сочетаются противоположные черты; в данном случае это — сентиментальность романтического юноши:

Я думаю об ней, я плачу и люблю, —
Люблю мечты моей создание... (V)

И непримиримость гражданского обвинителя, сурового судьи-сатирика:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Подобная противоречивая сложность выступает во многих стихотворениях зрелого Лермонтова, начиная со «Смерти поэта» (1837), где лирическое «я», развиваясь на глазах читателя, проходит до десятка ипостасей. Перед нами сперва рассказчик, который в немногих словах, но с явным сочувствием к поэту повествует о драматических обстоятельствах, повлекших за собой убийство:

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света,
Один, как прежде... и убит!

Рассказчика сменяет обвинитель общества, произносящий монолог в духе Чацкого, усиленный конструкцией риторического вопроса:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар...?

Вслед за ним возникает оратор классицистического стиля, который пользуется характерными для такого стиля аллегориями:

Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Оратор-классицист снова уступает место рассказчику, сухая проза которого противоположна предшествующему напыщенному слогу:

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет:
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет...

Этот прозаический стиль сменяется близким к нему, но другим — стилем трезвого политического комментария:

И что за диво?.. издалека,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока...

Здесь уже начинает звучать громкий голос гражданина, говорящего от имени всей нации, — появляется некое «мы»:

Заброшен к *нам* по воле рока...

Не мог щадить он *нашей* славы...

Следует резкое стилистическое переключение — теперь звучит голос пушкинского читателя, вспоминающего центральный эпизод из «Евгения Онегина»:

И он убит, и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой...

Снова появляется оратор, продолжающий декламацию в форме риторических вопросов, — теперь этих вопросов два, они занимают каждый по три стиха — терцеты, составляющие традиционно-романтическую строфу, рифмованную по схеме ААв ССб, с укороченным последним стихом:

Зачем от мирных нег...

Зачем он руку дал...

Зачем поверил он...

Монолог оратора уступает место словам некоего апостола нового Христа:

И, прежний сняв венок, они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него:
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело.

Снова звучит голос политического обвинителя:

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд...

И сразу вслед за этим — голос элегического поэта, автора новых «Tristia»:

Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять:
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать.

Наконец, последняя тирада «Смерти поэта» — инвектива, обращенная к целому социальному классу: к потомкам временщиков и фаворитов, отстранивших от власти древнюю аристократию; к царедворцам, утверждающим свою власть за счет духовных ценностей нации:

Свободы, Гения и Славы палачи!..

Эта инвектива продолжает риторико-стилистические принципы якобинского красноречия; в монологе Лермонтова можно без труда найти близкие аналогии к речам Камилла Демулена, Сен-Жюста, Робеспьера, даже к журналистике Марата. Сюда относится и настойчивая обращенность инвективы («А вы, надменные потомки... Вы, жадною толпой... Таитесь вы... Пред вами...»), и ее разветвленность, риторически усложненный синтаксис, и аллегорическая образность («Свободы, Гения и Славы палачи!..»), и ударная метафорическая концовка:

И вы не смоее всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

В авторе стихотворения «Смерть поэта» сосуществуют элегический поэт и прозаик-повествователь, политический комментатор и пророк-апостол, читатель «Евгения Онегина» и революционер-якобинец. Все эти облики, отчетливо выраженные в стилистических сменах и скачках, представляют собою трудно совместимые в едином характере ипостаси, составляющие, однако, поэтическую личность Лермонтова.

Лирический субъект «мы» появляется в «Смерти поэта»; он пройдет через гражданскую лирику Лермонтова, порою выдвигаясь на передний план — как в «Думе» (1838), где коллективное

местоимение означает поколение, от имени которого Лермонтов произносит горький исповедальный монолог. Что же оно собою представляет, лермонтовское поколение? Понять это для нашей темы необходимо — ведь, говоря о нем, поэт говорит о себе. Стихотворение, озаглавленное «Дума», — оно обманчиво именуется по жанру, напоминающему о Рылееве, хотя никакого к нему отношения не имеет, а восходит к французскому (ламартиновскому) «Méditation», — содержит три временных плана. *Прошлое* — это то, что унаследовано от отцов: «Богаты мы, едва из колыбели, / Ошибками отцов и поздним их умом», — иначе говоря, теми иллюзиями, которым предавалось поколение декабристов и которые они хоть и поздно, но осознали. Значит, Лермонтов и его сверстники хранят в сознании память и об этих революционно-романтических надеждах, и об их крушении. *Будущее* — это сыновья, которые с презрением и насмешкой отнесутся к «потерянному поколению» своих отцов, ничего им не оставивших в наследство. В «Думе», таким образом, идет речь о трех поколениях: прошлом («отцы»), настоящем («мы») и будущем («сыновья»). Нынешнее поколение — ему посвящено все стихотворение, кроме начальных и конечных строк, — отличается рядом негативных свойств: это бездействие; равнодушие; трусость; холопство; книжная ученость; скупость; насмешливость; скука. Если бы все обстояло так, не было бы никакой сложности. На самом деле характеристика последекабристского поколения перечислением пороков не ограничивается. Что же есть в этих людях еще? Прежде всего, уже названное выше — память об иллюзиях отцов и крушении этих иллюзий. Далее — Лермонтов говорит:

И царствует в душе какой-то холод тайный,
Когда огонь кипит в крови.

Признание чрезвычайно важное: «огонь кипит в крови»; эти люди способны к пламенным страстям, которые, однако, охлаждены сознанием. Поэт противопоставляет понятия *кровь* и *душа*; в крови кипит огонь, в душе — царствует холод. По-видимому, под *кровью* разумеется реальная физическая жизнь, под *душой* (здесь) — рациональное сознание, *мысль* о жизни. Так или иначе, Лермонтов говорит о противоречивости своих современников (и о своей собственной); им свойственны одновременно огонь — и холод, страстность крови — и безразличие души. Противоречивые черты существуют именно одновременно, отрицая и дополняя друг друга. То же взрывчатое соединение противоположностей в строках:

Мы иссушили ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от ближних и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.

Лучшие надежды и благородные страсти этому поколению свойственны, но они вступают в противоречие с книжной ученостью, неверием и врожденной немотой — неспособностью или нежеланием выразить свою сокровенную суть. Это и есть — бессилие в действии и речи. Определяющей чертой оказывается непримиримый конфликт: внутреннее богатство при внешнем параличе. Причиной же паралича оказывается губительный рационализм поколения: «...под бременем познания и сомненья / В бездействии состарится оно», «Мы иссушили ум наукою бесплодной».

Стихотворение «Дума» — психологический этюд, рассматривающий умонастроение целого поколения, — поколения, которое уместно назвать промежуточным. По Лермонтову, коллективная психология его сверстников отличается противоречивой сложностью — сам автор понимает, что предшественники и потомки, не разрывающиеся непримиримыми тенденциями, гораздо проще его современников, не способных бросить векам «ни мысли плодovitой, / Ни гением начатого труда». Между тем психологическое изучение этого поколения представляет особый, ни с чем не сравнимый интерес, — именно такому изучению и посвящен «Герой нашего времени» (ср.: «наше поколень»). Разумеется, поэзия здесь впереди прозы, творимой тем же автором.

«Дума» — поэтический трактат о психологии поколения; ей предшествует стихотворение, изнутри выражающее его, этого поколения, эмоциональный мир, — «Гляжу на будущность с боязнью...». Это лирическая исповедь, формально связанная с ренессансной философской лирикой: каждая из двух строф представляет собой как бы усеченный сонет — катрен, сопровождаемый двумя терцетами (AAb CCd EEd). Стихотворение говорит об одиночестве, о готовности к смерти, о горечи разочарования и усталости; однако такой пересказ безнадежно его обедняет. Поэт боится будущего, горюет о прошлом, ни с кем и ни с чем не связан в настоящем (строфа 1):

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской,
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной.

Таково положение нынешнего человека во времени: прошлое ему внушает тоску, будущее — страх, настоящее — отчаяние одиночества. Все же он еще ждет, надеясь на появление некоего учителя — может быть, мудреца или поэта, способного внушить потерявшему поколению понимание смысла жизни:

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей...

Возможно, впрочем, что речь идет о внутреннем «вожде» — о поэтическом вдохновении или жизненной мудрости, и что «вестник избавленья» — это как бы «второе рождение» того же поколения, которое созреет и тогда поймет гибель собственных иллюзий, источник своего скепсиса:

...Поведать, что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Вторая строфа (второй «усеченный сонет») говорит о готовности встретить смерть — ведь в жизни уже ничего более сделать не удастся:

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла.

Таков катрен «сонета». Первый терцет — об одиночестве, о тоске и отчаянии смертельно усталого человека:

Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя...

Второй терцет — о психологической особенности этого поколения; оно очень молодым утратило смысл существования, интерес к жизни:

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Здесь-то и проявляется внутренний конфликт: поэт, утверждающий опустошенность и отчаяние, скепсис и разочарование, осознает трагическую глубину и напряженность существования. «Рок» и «бытие» противопоставлены друг другу, как «бури» и «солнце» — как Время и Вечность; человек, современник Лермонтова, не выдержал ни перемен Времени, ни неизменного покоя Вечности. Сочетание «в бурях рока» говорит об Истории, «под знойным солнцем бытия» — о Природе. Стихотворение посвящено обоим ипостасям человека, который является и социально-историческим деятелем («в бурях рока»), и метафизическим существом, стоящим перед лицом Смерти, Вечности, Бога («под знойным солнцем бытия»). Этому человеку свойственны одновременно прозаический скепсис и поэтический восторг, опустошенность и насыщенность. В «Думе» конфликт этого стихотворения будет развернут с обстоятельностью, характерной для трактата, хотя здесь тема Истории окажется сильнее темы Вечности. В стихотворении же «Гляжу на будущность с боязнью...» они равноправны; первой отдана одна строфа, второй — другая. Каждый из двух «усеченных сонетов» обладает самостоятельностью, как это и свойственно философским сонетам, скажем, Данта или Дю Белле. Дополняя друг друга, обе строфы в то же время противоположны: в первом «сонете» поэт выражает надежду на продолжение жизни, сулящей открытие новых смыслов — не придет ли «вестник избавленья», не обнаружится ли «цель упований и страстей»? Во втором надежд нет, утверждается безоговорочное ожидание смерти — она неизбежна для души, которая «и тьмой и холодом объята». (В стихотворении «Мое грядущее в тумане...», предшествующем «Гляжу на будущность с боязнью...» и являющемся наброском к нему, композиция почти такая же: те же два усеченных сонета, к которым, однако, прибавлено еще одно четверостишие; но соотношение строф иное.) Стихотворение вмещает в себя еще один контраст: в нем сосуществуют противоположные начала — лирическое и философское, иначе говоря, субъективное и объективное; из них каждое доведено до предела. Лирическое начало выражено в исповедальности, предельно откровенном раскрытии чувств (*с боязнью, с тоской, душа усталая* и проч.); философское — в сонетной форме и в преобладании абстрактных понятий (*будущность, прошлое, избавленье, назначенье, упования, страсти, надежды, юность, любовь, добро, зло, тьма, холод, рок, бытие*). Таковы свойственные Лермонтову принципы психологической, эстетической и чисто формальной многослойности, даже контрастности, лежащей в основе его лирики.

Эта многослойность — совмещение в одном человеке нескольких личностей — получила наиболее полное выражение в стихотворении «Не верь себе» (1839). В пяти строфах звучат семь или даже восемь отдельных голосов, как бы принадлежащих совершенно разным субъектам, не имеющим между собой ничего общего. Их объединяет лишь скептическое отношение к занятию поэзией; в сущности, каждый из них утверждает, обращаясь к поэту: «Не пиши стихов!» Аргументы, однако, у каждого свои, и даже они — взаимоисключающие. Первый утверждает, что вдохновение — не более чем болезнь, физическая и душевная:

Оно — тяжелый бред души твоей больной
Иль пленной мысли раздраженье.

Нагнетаются логические и эмоциональные доводы, поддерживающие эту мысль; поэтическая настроенность объясняется физиологическим расстройством: «То кровь кипит, то сил избыток!»

Кто высказывает такое мнение? Скорее всего, прожженный скептик, далекий от всякого творчества, — может быть, преклонных лет врач или трезвый старик-отец, стремящийся образумить мечтателя сына, который, как ему кажется, ничего не смыслит в реальной жизни; он и призывает мечтателя вернуться на землю: «Скорее жизнь свою в заботах истоци...»

Второй голос (в строфе 2) приводит иной аргумент: эмоционально-душевную жизнь «внутреннего человека» — «...девственный родник, / Простых и сладких звуков полный» — передать в грубо-материальной форме слов, и тем более искусственных стихов, невозможно: «Стихом размеренным и словом ледяным / Не передашь ты их значенья». Этот аргумент повторяет одну из центральных идей немецких романтиков: материальное слово не может выразить духовное содержание чувств или мыслей, для этого годится разве что музыка. В русской поэзии эту идею до Лермонтова сформулировали Жуковский («Невыразимое», 1819: «Но то, что слито с сей блестящей красотой, / Сие, столь смутное волнующее нас... / Какой для них язык?..») и Тютчев («Silentium», 1830). Заметим, что второй аргумент несовместим с первым: первый отрицает поэтическое творчество как душевную болезнь — и призывает к практической деятельности; второй отрицает поэзию вследствие невозможности передать духовное содержание в материальной форме — и призывает к молчанию (ср. у Жуковского: «И лишь молчание понятно говорит»). Для первого само содержание поэзии — уродливая болезнь, язва; для

второго это содержание возвышенно и прекрасно, низка же и уродлива материя формы («Стихом размеренным и словом ледяным...»).

Третий голос, отвергая поэзию, приводит другой аргумент: нельзя выставлять душевные переживания на потеху толпе, нельзя обнаруживать свои сокровенные чувства. «Не унижай себя, — провозглашает этот голос. — Стыдися торговать / То гневом, то тоской послушной, / И гной душевных ран надменно выставлять / На диво черни простодушной». Толпа ничего не поймет — поэтому выставлять себя напоказ глупо; продавать свои переживания в виде литературных произведений, книг — унижительно, даже бесстыдно; делать это из презрения к толпе — безнравственно («...надменно выставлять / На диво черни...»). Этот третий аргумент несовместим с двумя предыдущими; он близок к идеям французских романтиков, отвергавших сопряжение поэзии и рынка, высокого искусства и низменно-буржуазной коммерции (Гюго, Мюссе). Лермонтов развивает мысль, близкую пушкинской, высказанной неоднократно: «Молчи, бессмысленный народ, / Поденщик, раб нужды, забот! / Несносен мне твой ропот дерзкий, / Ты червь земли, не сын небес...» («Поэт и толпа», 1828).

Этот голос сменяется еще одним, четвертым; на сей раз он принадлежит той самой «черни простодушной», перед которой нельзя «торговать / То гневом, то тоской послушной». Чернь говорит с презрением и враждой, обращаясь к поэту:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
 На что нам знать твои волненья,
 Надежды глупые первоначальных лет,
 Рассудка злые сожаленья?..

Чернь отвергает лирические излияния поэта, его душевные муки — они ей безразличны; толпа говорит о них грубо, чуть ли не вульгарно: «Какое дело нам... На что нам знать... Надежды глупые...» Таков четвертый аргумент против поэзии — на сей раз его выдвигает та самая толпа, которой она предназначена и которая отвергает поэта, как чуждого ей самовлюбленного эгоиста.

В той же самой строфе, однако, рождается еще один голос, пятый, — он противоположен предшествующему:

Взгляни: перед тобой играючи идет
 Толпа дорогою привычной;
 На лицах праздничных чуть виден след забот,
 Слезы не встретишь неприличной.

Если прежний голос звучал изнутри толпы, то этот описывает ее внешний облик: толпа идет *играючи*; лица изображают праздничность, слезы считаются неприличными. Такова толпа снаружи; именно потому, что она «играет» в праздничность, она обрушивает на поэта свой сарказм:

Какое дело нам, страдал ты или нет?

В последней строфе голос крепнет — теперь он опровергает взгляд на толпу как на единую массу: нет, она ничуть не праздничная, она состоит из отдельных тяжело страдающих людей. В сущности, это голос новый, шестой. Пятый описывал толпу снаружи, как ее видят простодушные наблюдатели; шестой раскрывает ее суть:

А между тем из них едва ли есть один,
Тяжелой пыткой не измятый,
До преждевременных добравшийся морщин
Без преступленья иль утраты!..

Оказывается, толпа, чернь — это обман зрения; ее на самом деле нет. Есть преступники или страдальцы, которых объединяет «тяжелая пытка» пройденного ими жизненного пути; каждому человеку свойственна роковая тайна — тайна «преступленья иль утраты». Вероятно, в этих строках содержится спор с Пушкиным — ведь в стихотворении «Поэт и толпа» (1828) «чернь» сама о себе обобщенно говорила: «Мы малодушны, мы коварны, / Бесстыдны, злы, неблагодарны; / Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы; / Гнездятся клубом в нас пороки...» Поэт соглашался с чернью и отвечал ей: «Душе противны вы, как гробы...» Лермонтов отвергает это «мы» черни, это «вы» в устах поэта; он видит отдельных страдающих людей, которые отнюдь не «клеветники, рабы, глупцы» en masse. И, наконец, последние четыре стиха обращены к поэту — кем? Самим поэтом? Другим, над ним воздвигающимся мудрецом, имеющим право поучать его, поэта? Так или иначе, это еще один голос (седьмой), уверенно обобщающий всю тему стихотворения — отрицание поэзии:

Поверь: для них смешон твой плач и твой укор
С своим напевом заучённым,
Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным...

Это означает: искусство со всеми его условностями — для жизни не нужно, оно способно вызвать лишь смех; картонный меч аксессуаром трагедии быть не может. Позднее Александр Блок подхватит этот образ в пьесе «Балаганчик», где условно раненный актер будет кричать: «Я истекаю клюквенным соком». Для этих *отдельных* людей-мучеников всякий театр *смешон* своей очевидной условностью; книжная же поэзия — *плач, укор, заученный напев* — ничем не отличается от ярмарочного зрелища.

Семь казалось бы не связанных друг с другом голосов, порою даже противоречащих друг другу, все же сливаются вместе. Их, как уже говорилось, объединяет идея отрицания поэзии; их объединяет и то, что они в совокупности принадлежат одному и тому же носителю, они — разные аспекты поэта Лермонтова. Потому их и трудно отделить один от другого. Стихотворение «Не верь себе» в целом представляет собой дискуссию на тему: «Почему поэзия невозможна?» Этот вопрос получает несколько ответов: потому что 1) вдохновенье — болезнь, патологический самообман, 2) материальное слово и стих не могут передать духовности внутренней жизни, 3) не следует торговать своими страданиями и выставлять их напоказ толпе, 4) сама толпа не желает самовыражения поэта — она занята сокрытием страданий каждого из составляющих ее мучеников, 5) каждый из этих образующих толпу людей не терпит «игры в жизнь», художественного или балаганно-театрального подражания реальности. Ответы следуют один за другим; окончательным оказывается последний. Все остальные хотя и отменены, однако существуют, или, точнее, сосуществуют в душе поэта, которая оказывается сотканной из вопиющих противоречий, несовместимых друг с другом, — и тем не менее их можно привести к некоему общему знаменателю. В стихотворении «Не верь себе» несколько спорящих между собой призрачных персонажей существуют как стороны лермонтовского поэтического «я».

Стилистически каждый из этих персонажей-призраков отличается от других отчетливо маркированной тенденцией, представляющей собой, как правило, лишь сердцевину стиля. Первый — *как язвы, тяжелый бред, раздраженье мысли, кровь кипит, сил избыток*: словарь, близкий к медицинскому, естественно-научному, прозаический; единственный высокий оборот во всей строфе относится к отрицаемому романтическому мироощущению — «В нем признака небес напрасно не ищи...». Второй — *заветный чудный миг, неведомый и девственный родник, простых и сладких звуков полный, покров забвенья*: словарь мистического романтизма, каждый оборот восходит к поэзии Жуковского и родствен раннему Тютчеву; обилие

эпитетов (*заветный, чудный, неведомый, девственный, простых и сладких*) и самый характер этих оценочных определений, так же как и метафор (*отрыть в душе... родник... звуков полный... покров забвенья*), связаны с этой традицией. Третий — *тайник души, страсть с грозой и вьюгой, бешеная подруга, послушная тоска, гной душевных ран* — своим экстремизмом приближается к поэзии Гюго или столь любимого Лермонтовым Огюста Барбье. Четвертый — *какое дело нам, на что нам знать, надежды глупые, злые сожаленья* — вульгарный слог чуждой, точнее враждебной всякому искусству уличной черни («Мы сердцем хладные скопцы, / Клеветники, рабы, глупцы»). Пятый — *играючи идет толпа, на лицах праздничных, след забот, неприличная слеза*: трезво-прозаический слог повествователя, окрашенный иронией; так, во фразе «Слезы не встретишь неприличной» определение как бы поставлено в иронические кавычки, то же относится к эпитету «на лицах праздничных». Следующий, шестой — *тяжелой пыткой не изматый, до преждевременных добравшийся морщин, преступленья, утраты*: от иронии не остается следа, слог трагический, с характерным для него пренебрежением логикой (ср.: *из них едва ли есть один*, где *из них* относится к собирательному толпа: грамматическая логика нарушена). Наконец, седьмой: *для них смешон, заученный напев, разрумяненный актер, картонный меч* — подчеркнуто прозаический слог, своим профессионально-театральным характером противопоставленный эстетическому обману, столь ценимому и классическим, и романтическим театром.

Мы насчитали семь голосов или персонажей-призраков; есть, однако, и еще один, восьмой: это французский поэт Огюст Барбье. Из его пролога к сборнику «Ямбы и стихотворения» (*Iambes et poèmes*, 1831) взят эпиграф, четыре строки которого перекликаются с последним ответом, содержащимся в заключительных четырех строках у Лермонтова (а также, разумеется, с речью толпы в строках 25–28). Барбье с издевкой говорит о стихотворцах, торгующих патетикой и «пляшущих на фразе», как циркачи-канатоходцы:

Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase...

Конструкция начала (эпиграф) в точности воспроизведена Лермонтовым в строфе 4: «Que nous font apres tout...» — «Какое дело нам...» Для того чтобы приблизить к своему тексту строки Барбье, он даже сделал (может быть, бессознательно) небольшое изменение — вместо «Que me font...» написал: «Que nous font...» Перед нами

случай двойного перевода: сперва Лермонтов перевел оборот Барбье с французского на русский, а затем приспособил французский оригинал к русскому варианту.

Однако присутствие Барбье отразилось не только в эпиграфе, но и в форме стиха: это «французские ямбы» — четверостишия с чередованием двенадцатисложника с восьмисложником (по-русски — шестистопного ямба с четырехстопным). «Ямбами» написаны важнейшие стихотворения упомянутого сборника Барбье; среди них самые прославленные — «Раздел добычи» («La Cugée») и «Кумир» («L'Idole»)*. Дух Огюста Барбье пронизывает все стихотворение Лермонтова — а дух этот не только бунтарский, но и открыто революционный. Сборник Барбье родился как отклик на июльскую революцию 1830 года в Париже — она произвела огромное впечатление и на Лермонтова; ей посвящены строки «Опять вы, гордые, восстали...» и стихотворение «30 июля. (Париж) 1830 года», где читаем: «И загорелся страшный бой, / И знамя вольности, как дух, / Идет пред гордою толпой...» Не та ли «гордая толпа» имеется в виду у Лермонтова, когда он «под знаком Барбье» (то есть июльской революции 1830 года) говорит о тех, кому смешон «плач» и «укор» поэта — «с своим напевом заученным»? В стихотворении «Не верь себе» звучит, таким образом, голос Огюста Барбье и, следовательно, отзвук Июльской революции. Барбье — поэт социальный, гражданский, и одушевленное им стихотворение Лермонтова, разумеется, относится к «бурям рока», а не к «знойному солнцу бытия».

Все эти голоса, все эти персонажи-призраки составляют в совокупности небывалый по сложной противоречивости образ поэта Лермонтова.

Другое произведение, в котором похожая многослойность характера обнаруживается с не меньшей наглядностью, — «Журналист, Читатель и Писатель» (1840). О нем много и хорошо написано**; нас, однако, интересуют не прототипы Журналиста и Читателя, а только Писатель, произносящий наиболее длинную речь. Этот монолог, в сущности философско-лирическое стихотворение, — развернутый ответ на поставленный в самом начале вопрос: «О чем писать?» Друг

* К сожалению, этот факт не отмечен в превосходных, очень обстоятельных комментариях Э. Э. Найдича к изданию: М. Ю. Лермонтов, Полное собрание стихотворений («Библиотека поэта», Б. с.). Л., «Советский писатель», 1989, т. 2, с. 609–610.

** Последний по времени, обобщающий текст об этой «драме в миниатюре» см. в упомянутых комментариях Э. Э. Найдича (с. 613–615).

друга сменяют различные стили, из которых каждый соответствует определенному аспекту внутреннего мира Писателя. Монолог начинается почти прозаическим повествованием, объясняющим, в какой момент рождается вдохновение (стиль 1):

О чем писать?.. Бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум, и сердце полны...

Этот стиль спокойного рассказа сменяется повествованием поэтико-романтическим, где о поэте говорится в третьем лице — с использованием всего арсенала романтизма 20–30-х годов, русского и французского, со специфическими для этой художественной системы неожиданными метафорами и сравнениями (стиль 2):

И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна вослед другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе, проснувшейся едва;
На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг, нижутся слова...

Следует иронически-романтический комментарий к этому «полету» (стиль 3):

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.

Ирония уступает место трезво-горькому самоосуждению (стиль 4):

Ужель ребяческие чувства,
Воздушный, безотчетный бред,
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

Все то, что наивно утверждалось выше (стиль 2), теперь с беспощадной прямоотой обличается как глупость: *ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред...* (стиль 4).

После этой жесткой характеристики, посредством которой прозаик зачеркивает в себе поэта, Писатель возвращается к тому, что только что назвал «безотчетным бредом». Теперь он рассказывает с трагическим надрывом о бессонных ночах, когда

...горят и плачут очи,
 На сердце — жадная тоска;
 Дрожа, холодная рука
 Подушку жаркую объемлет;
 Невольный страх власы подьемлет;
 Болезненный, безумный крик
 Из груди рвется...

В этом состоянии священного безумия поэт, погружаясь в воспоминания о днях юности, поддается воздействию прежних иллюзий, одновременно уже сознавая их беспочвенность:

В очах любовь, в устах обман —
 И веришь снова им невольно,
 И как-то весело и больно
 Тревожить язвы старых ран...

Так возникает стиль 5 — на слиянии нынешнего безумия с юношеской наивной влюбленностью и более поздним скепсисом опытного человека, убедившегося в обманчивости давних надежд.

Отсюда прямой путь к стилю 6 — он исполнен сарказма и суровой разоблачительности, он беспощадно срывает флер юношеских иллюзий и обнаруживает неприглядную сущность того, что пленяло когда-то:

Тогда пишу. Диктует совесть,
 Пером сердитый водит ум:
 То соблазнительная повесть
 Сокрытых дел и тайных дум
 Картины хладные разврата,
 Преданья глупых юных дней,
 Давно без пользы и возврата
 Погибших в омуте страстей,
 Средь битв незримых, но упорных,
 Среди обманщиц и невежд,
 Среди сомнений ложно-черных
 И ложно-радужных надежд.

Сам автор определил этот стиль, сказав: «Пером *сердитый* водит ум», — здесь в самом деле доминируют аналитичность и озлобленность; почти каждый стих говорит о срывании иллюзорных масок и о борьбе с самообманом («...повесть / Сокрытых дел и тайных дум», «Среди сомнений ложно-черных / И ложно-радужных надежд»). Эта автооценка — глупая юность, увиденная умудренной зрелостью, — сменяется обобщающим пятистишием, дающим характеристику этого разоблачительного произведения и его автора (стиль 7):

Судья безвестный и случайный,
Не дорожа чужою тайной,
Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

Двигаясь от стиля 5 к стилю 7, поэт поднимается по ступеням откровенной, беспощадно разоблачительной речи — в последних строках, только что процитированных, даются как бы окончательные формулы: «Приличьем скрашенный порок» — это формула объекта, подвергнутого развенчанию; «Неумолим я и жесток» — формула субъекта, который обличает и собственное прошлое, и отныне понятный ему мир светского обмана. На этом монолог, поднявшийся на самый высокий уровень гражданского пафоса, обрывается. Следует горько-прозаичный комментарий, возвращающий к началу монолога (стиль 1):

Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решусь показать...
Скажите ж мне, о чем писать?

Эти четыре стиха одновременно подхватывают и прозаический комментарий стиля 3.

Казалось бы, монолог окончен. Нет, следует заключительный пассаж, поднимающийся на еще большую риторическую высоту (стиль 8). Этот пассаж содержит мотивировку окончательного отказа от писательства:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?..

Поэт утверждает свою правоту перед лицом озлобленного невежества толпы, которая пророчество толкует как брань. Стоит ли писать ради этой «толпы неблагодарной»?

Чтоб тайный яд страницы знойной
 Смутил ребенка сон покойный
 И сердце слабое увлек
 В свой необузданный поток?..

А здесь соотношение иное, скорее противоположное: повесть, содержащая «картины хладные разврата» и «приличьем скрапленный порок», может оказаться губительной для детской души, «сердце слабое» может вовлечься в «омут страстей» (недаром выше появлялась «*соблазнительная повесть / Сокрытых дел и тайных дум*» — определение, казавшееся поначалу немотивированным, почти загадочным).

Мы подходим к окончательному выводу Лермонтова — он относится сразу к двум линиям внутренних рассуждений:

О нет! преступною мечтою
 Не ослепляя мысль мою,
 Такой тяжелою ценою
 Я вашей славы не куплю.

«*Преступною мечтою*»: «преступление» оказывается двойным — и с точки зрения толпы, которая примет пророчество за брань; и по отношению к ребенку, которого «*соблазнительная повесть*» развратит. Значит, определение *преступная* имеет двойной смысл. «*Тяжелую ценою*» тоже двойственно: и потому, что автор может навлечь на себя «злость и ненависть» толпы; и потому, что он смутит «ребенка сон покойный», развратит его. Цена оказывается тяжелой — в первом случае для гражданского самочувствия автора в обществе, во втором — для его человеческой совести. Заключительное четырехстишие, отяжеленное двойственностью противоположных смыслов и сарказмом обращения к слушателям («Я вашей славы не куплю»), отличается от всего предшествующего монолога (стиль 9).

Перечисленные стили соответствуют, как уже говорилось, разным чертам, свойственным личности Писателя; эти черты — прозаическая трезвость взгляда, юношеская увлеченность и влюбленность, саркастическое самобичевание, горькая ироничность,

романтическое безумие, озлобленный рационализм, беспощадная обличительность, пророческий пафос, гражданская страсть, боязнь ненужных социальных осложнений, боязнь угрызений совести... Некоторые из этих черт вступают в вопиющее противоречие с другими. Лермонтовский Писатель склонен одновременно к самовозвышению и к самоосуждению; он испытывает восторг поэтического творчества — и осуждает это творчество как нечто для людей опасное и даже вредное; он стремится к разоблачению светской лжи и юношеских иллюзий, одновременно боясь, что разоблачения могут оказаться «соблазнительной повестью» о разврате и греховности; он мечтает о правде, осознавая, что стремление к ней может обернуться преступлением.

Такие непримиримости и представляют собой характерную особенность поэтической личности Лермонтова. Его «диалектика души» — открытие, которое ставит его на особое место в русской литературе и обеспечивает ему одно из самых первых мест в литературе мировой. После лирики Лермонтова Толстой, Гончаров и Достоевский двигались по пути, уже проложенному поэзией.





В. Э. ВАЦУРО

Чужое «я» в лермонтовском творчестве

Проблема, обозначенная в заглавии настоящей статьи, конечно, может быть в ней лишь конспективно намечена, ибо она очень обширна и касается самых фундаментальных оснований лермонтовского творчества. Если угодно, это попытка объяснить некоторый мировоззренческий парадокс, который она представляет взору наблюдателя. В самом деле, поэт-байронист, не утративший полностью связи с байронической традицией вплоть до конца своей недолгой жизни, в зрелые годы предстает нам как рефлексивный поэт — путь для русской литературы не вполне обычный и даже не вполне естественный.

Это явление уже было замечено в лермонтоведческой литературе, в частности, Л. Я. Гинзбург, которая, как мы увидим далее, попыталась — и не без успеха — объяснить его; однако качество лермонтовской рефлексии представляется нам несколько иным, чем у других русских байронистов, и, соответственно, иначе рисуется его генезис. Раннее творчество Лермонтова, более всего лирическое, развивается под знаком байронической поэмы. Лирический субъект его ориентирован на байронического героя, то есть живет в той сфере запретов и экспектаций, которая предопределена характером этого последнего.

Мы привыкли связывать понятие нормативности с классицистской и просветительской литературой, проникнутой дидактическим началом, — но русская романтическая традиция, по крайней мере в 1820-е годы, ничуть не менее нормативна. Это очень ясно видно на примере прозы этого времени, теснейшим образом связанной с просветительской традицией, — но и лирическая поэзия несет на себе печать того же нормативизма. Для нее существует определенного рода аксиологическая шкала, за пределы которой не может выйти лирический субъект. В «элегической школе» (доромантической

по своему происхождению, но сильно повлиявшей на формирование русской романтической лирики) эта шкала предопределяла все литературное поведение элегического героя.

Так, немыслимо было бы представить себе пушкинского Ленского, изменившего Ольге, — и не потому, что это невозможно в логике жизненных отношений, а потому, что самый характер Ленского соотнесен с моделью элегического героя шиллеровского типа, для которого действителен этот эстетический запрет (в отличие, например, от элегического героя Парни). Когда Пушкин намечал потенциальную судьбу Ленского, живущего в деревне, женатого и рогатого, в стеганом халате, — это была очень острая пародия с эстетическим содержанием: представим себе хотя бы героя «Падения листьев» Ш. Мильвуа в виде стареющего патриархального помещика — он сразу же перестает быть элегическим субъектом. Аксиологическая шкала, существующая для героя «байронической поэзии» в ее русском варианте, отлична по содержанию, но не менее жестка: так, нельзя представить себе лермонтовского Демона, осуществившего свои мечтания и соединившегося с Тамарой «в надзвездных краях». Обязательными элементами байронической аксиологии является, например, состояние конфликта личности и общества, — где общество предстает как враждебная сила, а личность правомочна его судить; страдание как мерило ценности личности (очень важная тема для Лермонтова, сохранившаяся у него вплоть до «Героя нашего времени»), любовь, которая аксиологически выше жизни и т. д. Отсюда возникает некая типовая, идеальная модель биографии и поведения субъекта, которая просвечивает почти во всей лирике Лермонтова 1830–1831 годов. Легко заметить, например, что любовное чувство в ней драматизировано и литературно воплощено в целом ряде условных мотивов (трагической гибели, ожидания казни, изгнанничества и т. п.); новейшие исследования показывают, что биография лирического «я» соотнесена у раннего Лермонтова с биографией Байрона, как она предстает в хорошо известных ему «*Letters and Journals of Lord Byron*», изданных Т. Муром*. Кстати, именно поэтому столь размытыми и легко проницаемыми оказываются границы условных лирических циклов 1830–1831 годов: далеко не всегда удается установить, кто в этих стихах является реальным адресатом (Е. А. Сушкова, Н. Ф. Иванова или кто-то другой): эмоциональный

* *Глассе А.* Лермонтов и Е. А. Сушкова // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. М., 1979. С. 89 и сл.

рисунок в них близок, черты лирической героини трудноразличимы; действует единый лирический субъект.

На 1830–1831 годы приходится у Лермонтова пик лирического напряжения, далее начинается спад. В лермонтовской литературе уже было обращено внимание на 1832 год как на своего рода переломный, — но преимущественно в биографическом плане: в этом году Лермонтов покидает Москву и переезжает в Петербург, где поступает в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров; новая среда, новый быт, естественно, должны были наложить отпечаток и на лирику, внося в нее эпический элемент, иронические ноты и т. п.*

Иногда эволюцию Лермонтова связывали с объективацией лирического субъекта и с появлением произведений на бытовые темы, нередко с иронической интонацией.

Отчасти это верно, — но ведь дело в том, что ни ирония сама по себе, ни тем более бытовая сфера не меняют сложившейся аксиологической шкалы. Напротив, и то и другое не только с ней уживаются, но сами занимают на ней свое определенное место, образуя иерархическую систему иного уровня. Так, романтическая драма Лермонтова или незаконченный роман «Вадим» включают детально выписанные бытовые сцены, — но быт образует в них иерархически нижний пласт по отношению к «высокой» эстетической сфере главного героя, а иногда (как в «Странном человеке») призван оттенить и контрастно подчеркнуть эту сферу. Равным образом и ирония того качества, которое мы находим, например, в «Тамбовской казначейше», прекрасно может сосуществовать с байронической концепцией.

Проблема иронии как категории художественного мировоззрения была рассмотрена на материале лермонтовского творчества Л. Я. Гинзбург еще в 1940 году**, и ее анализ по сие время остается лучшим из того, что было сказано на эту тему. Л. Я. Гинзбург отпиралась от того понимания романтической иронии, которое было предложено Ф. Шлегелем и за которым стояли фиктеанские представления о рефлектирующем «я». Ирония есть самоутверждение творческого духа, «постоянная смена самосозидания и самоуничтожения» (Фрагменты, 51)***, торжество свободного сознания, по произволу меняющего ценность вещей. Однако русская литература

* Голованова Т. П. Год в жизни поэта // Проблемы теории и истории литературы. М., 1971. С. 211–218.

** Гинзбург Л. Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 127–160.

*** Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1980. Т. 1. С. 291.

не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте, открывая ему пути к художественной концепции Дон-Жуана. Это справедливо и для Лермонтова, и может быть подтверждено анализом функции иронии, например, в «Сказке для детей», — однако этого недостаточно. Эволюция художественного мировоззрения Лермонтова была единым процессом, и шла она в разных жанрах, в том числе и тех, которые были совершенно свободны от метода «иронических поэм». С другой стороны, «байроническая ирония» отнюдь не всегда посягала на сложившуюся ценностную шкалу; она нередко лишь вуалировала ее, снимая патетику, и обращалась не на аксиологию в собственном смысле, а на формы ее переживания или даже внешнего их выражения субъектом, который «смеется, чтобы не плакать». Но даже и в классическом своем виде романтическая ирония предполагает единое сознание, которое может подняться над своим собственным творением, но не может выйти за пределы себя самого.

Между тем перелом, испытанный Лермонтовым в середине 1830-х годов, заключался именно в появлении в его творчестве «чужого сознания», альтернативной точки зрения, а стало быть, и второй аксиологической шкалы, соотнесенной с ранее установившейся. Ранее всего это происходит в прозаических формах, менее всего связанных с традицией байронической поэмы и одним центральным героем. Юрий в «Вадиме» (1832–1834), а затем Красинский в «Княгине Литовской» (1836) явно стремятся выдвинуться в центр повествования и занять место рядом с героем-протагонистом; обрывающийся сюжет в обоих случаях не дает возможности построить альтернативную аксиологическую шкалу, но о потенциальной возможности такого рода можно говорить с полной уверенностью. Позднее, но еще более выразительно процесс этот обозначается в поэмах. «Боярин Орша» (1835–1836) в этом смысле — поворотный пункт. Связь «Боярина Орши» с байронической традицией несомненна: в этой поэме есть прямые сюжетные и текстуальные переклички с «Гяуром», и антагонистическая пара Гассан — Гяур как бы повторяется в лермонтовских Орше и Арсении. Арсений — прямой наследник героя-протагониста ранних лермонтовских байронических поэм; в «Орше» он теряет свою безусловно доминирующую роль. Протагонист здесь несомненно Орша, по которому и названа поэма, и он утверждает свою «правду», свою шкалу этических и мировоззренческих ценностей, — основанную на «законе» и традиции. Он носитель внеиндивидуального, соборного начала; но как

индивидуальность он перерастает своего противника, превосходя его силой духа, трагичностью мировосприятия и даже силой страдания*. В следующей поэме — «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) прежний антагонист (Калашников) уже окончательно оттесняет протагониста на периферию повествования.

Если мы обратимся к драматургии Лермонтова, мы увидим и здесь нечто подобное. Почти одновременно с «Боярином Оршей» пишется «Маскарад» (1835–1836), где героиня — вероятно, впервые в лермонтовском творчестве — приобретает значение автономной фигуры, а ее судьба становится мерилom правомочности деяний героя-протагониста. В ближайшие же годы концепция «Маскарада» скажется на художественной проблематике «Демона». Несомненно, такое перераспределение ролей было связано с переоценкой байронического индивидуализма; существенно, однако, что дискредитации байронического героя не происходит, а рядом с утверждаемой им шкалой ценностей возникает другая, соотносящаяся с ней и корректирующая ее. Тем самым разрушается монизм байронической концепции.

Чужое «я» — это аксиологическая шкала, иерархически паритетная с некогда доминировавшей, — явление, совершенно аналогичное тому, которое М. М. Бахтин рассматривал на материале романов Достоевского и определял как «полифонизм», «полифоническое мышление», а слово, выражающее полифоническое сознание, анализировал как диалогическое слово.

Творчество Лермонтова в целом не дает нам образца сложившегося полифонизма: оно отмечено сильным субъективно-лирическим началом. Однако, не учитывая в нем роли чужого «я», мы не сможем объяснить некоторых специфических качеств его рефлексивной лирики, обеспечивших ей совершенно особое положение в современной ему литературной среде.

Чужое «я» появляется в его лирических стихах тогда же, когда обозначается альтернативный герой в поэмах, драматургии и прозе, — и в связи с этим приобретает особый интерес незаконченное и малоисследованное стихотворение «Когда надежде недоступный...», условно датированное 1835 годом (наброски его находятся в «юнкерской тетради», относящейся к этому времени). Здесь подвергается рефлексии тот эмоциональный опыт, который был

* См. в нашей статье «Художественная проблематика Лермонтова» // Лермонтов М. Ю. Сочинения. М., 1983. С. 18.

воплощен в лирических циклах 1830–1831 годов о трагической любви байронического героя. Этот опыт в стихах реципирован вместе с лирическими темами. Одна из них — «Пороки юности преступной»; вторая, как мы уже говорили, — искупительная роль страдания. Все это имплицитно любовную тему, как и мотив «былого», преследующего лирического субъекта. Таким образом, здесь присутствует почти в полной мере проблематика ранней интимной лирики, причем присутствует в виде аксиологически маркированной системы (ср. ценностные характеристики: «Все, что свято и прекрасно, / Отозвалось мне чужим...»).

Эта-то система и становится предметом переоценки:

Когда надежде недоступный,
Не смея плакать и любить,
Пороки юности преступной
Я мнил страданьем искупить;
Когда бывшее ежечасно
Очам являлося моим,
И все, что свято и прекрасно,
Отозвалось мне чужим;
Тогда молитвой безрассудной
Я долго Богу докучал
И вдруг услышал голос чудный.
«Чего ты просишь?» — он вещал;
«Ты жить устал? — но я ль виновен;
Смири страстей своих порыв;
Будь, как другие, хладнокровен,
Будь, как другие, терпелив <...>».

(II, 225)

«Хладнокровие», «терпение» в этом стихотворении — атрибуты «изгнанника», «странника», вечного скитальца, несущего молчаливо свое страдание, — то есть, в сущности, того же героя, который был свойствен и ранней лирике Лермонтова; такой герой выдвинут на передний план в «Эпитафии» (1832). Разница в том, что этим атрибутом наделены «другие» и что лирический субъект как бы оценивается извне, с чужой точки зрения. В «Эпитафии» картина прямо противоположная: страдает «без всяких признаков страдания» именно субъект; «толпа» выражает свои чувства непосредственно, ибо эти чувства не столь глубоки и трагичны.

В стихотворении «Когда надежде недоступный» чужая аксиология как бы вторгается в уже установившуюся, «свою», деформируя,

хотя и не отменяя ее. Как уже замечено в литературе, оно как бы предвосхищает одно из переломных стихотворений поздней лермонтовской лирики — «Не верь себе»*.

«Не верь себе» (1839) — и это также было отмечено — уже дает пример «полифонического» построения. Об этом произведении писали довольно много; общепризнано, что оно впервые в лермонтовском творчестве декларативно утверждало паритетность «толпы» и «поэта», — что решительно противоречило той иерархии ценностей, которую утверждала современная Лермонтову романтическая лирика**.

В «Не верь себе» мы имеем дело с интереснейшим типом поэтического монолога, в котором лирический субъект постоянно меняет аксиологические планы своего поэтического рассуждения. Происходит как бы внутренняя диалогизация монологического целого. В этом едва ли не главное отличие лермонтовских поэтических псевдодеклараций от деклараций его современников, утверждающих определенную философско-эстетическую и мировоззренческую программу.

На первый взгляд, такую программу предлагает эпитафия из О. Барбье:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans que donnent de la voix,
Les marchands de pathos et de faiseurs d'emphase
Et tous ces baladins que dansent sur la phrase?

В тексте Лермонтов заменил «que me font» на «que nous font», придав эпитафии функции некоего общего голоса.

Однако эпитафия не является выводом из стихотворения, а лишь отправной точкой, начальным тезисом, который подвергается коррекции. Уже в первых строках стихотворения:

Не верь, не верь себе, мечтатель молодой,
Как язвы, бойся вдохновенья...

И «мечтатель молодой», и «вдохновение» в поэзии 1830-х годов — слова-понятия с абсолютной и стабильной ценностью,

* Коровин В.И. «Когда надежде недоступный» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 66, 227–228.

** Найдич Э.Э., Шикин В.Н. «Не верь себе» // Там же. С. 336. См. там же указания на литературу вопроса.

употребленные Лермонтовым вовсе не в ироническом смысле. Отрицанию подвергается не «ложное вдохновение», а истинное, — «неведомый и девственный родник, / Простых и сладких звуков полный» (II, 122), то есть, согласно романтической эстетике 1830-х годов, — непреходящая духовная ценность, обладателем которой является поэт.

Характерно, что именно этот парадокс стал в современной Лермонтову критике предметом переинтерпретаций — и у сторонников, и у противников. И С. П. Шевырев, и даже Белинский, высоко оценившие стихотворение, рассматривали его как выпад против «поэтов притворной грусти» (Шевырев), то есть эпигонов элегической поэзии, или как противопоставление истинного и ложного вдохновения (Белинский); это толкование затем отразилось и в исследовательской литературе*. Оно поддерживалось и ориентацией всего текста на инвективы Барбье. Э. Губер, один из очень характерных представителей позднеромантической поэзии, испытавший сильное влияние Лермонтова, варьировал «Не верь себе» в стихотворении «Иным» (1844), утверждая примат общественной поэзии над интимной лирикой, — и, конечно, дал монолог, с едиными оценочными характеристиками:

Какое дело нам до суетных желаний
Любви восторженной твоей,
Или до жалких ран, до мелочных страданий
Твоих бессмысленных страстей?***

У Лермонтова картина сложнее. В общем контексте стихотворения эпиграф оказывается как бы «чужим голосом». «Мечтатель молодой» не тождествен торговцам пафосом и шарлатанам, пляшущим на фразе. И эпиграф лишь обозначает возможный (и, быть может, неверный) субъективный аспект восприятия его искреннего порыва. Но далее ревизии подвергается сам этот порыв:

В нем признака небес напрасно не ищи:
То кровь кипит, то сил избыток...

В 1830-е годы в русской лирике одна за другой появлялись декларации об «истинном» и «ложном» поэте. Спиритуалистические

* См. свод критических отзывов: Лермонтовская энциклопедия. С. 336.

** Поэты 1840–1850-х годов. Л., 1972. С. 155.

тенденции, пронизавшие поэзию этих лет, поддерживали идею избранничества «истинного поэта»:

Поэт ли тот, кто с первых дней созданья
Зерно небес в душе своей открыл
И как залог верховного призванья
Его в душе заботливо хранил?*

Поэт прямой, кто вышнему избранью
Не изменил, в борьбе с судьбой не пал...**

Следующие строки лермонтовского стихотворения — предупреждение как раз этому «истинному поэту»:

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им...

Мотивировка таких предупреждений в массовой лирике 1830-х годов — неспособность «толпы» разделить высокие чувства поэта. В «Совете» («К девице-поэту», 1837) Н. Терюхиной (Тепловой) поэтесса предлагает юной девушке скрывать «вдохновенные, прекрасные напевы», чтобы «завистливое око» не погубило «возвышенной мечты»***.

Ср. у Платона Волкова:

Не для людей, толпы летучей
Мне лира музой вручена;
Нет! сердца скорбного струна
В их сердце не найдет созвучий;
И я от них в душе таю
Мечты, и грусть, и песнь мою****.

* *Ершов П. 1) «Вопрос» // Библиотека для чтения. 1838. Т. 30; 2) Конек-горбунок. Стихотворения. Л., 1976. С. 183.*

** *Гр. Р<остопчин>а. Кто поэт // Московский наблюдатель. 1835. Т. 3. С. 388.*

*** *Библиотека для чтения. 1838. Т. 28. Отд. 1; Поэты 1820–1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 588–589.*

**** *Волков П. В альбом // Библиотека для чтения. 1840. Т. 42. С. 68.*

Эта концепция, вероятно, яснее всего выразилась в стихах Шевырева на смерть Лермонтова, где автор едва ли не отправлялся прямо от лермонтовских стихов:

Не призывай небесных вдохновений
На высь чела, венчанного звездой;
Не заводи высоких песнопений,
О юноша, пред суетной толпой...
Наш хладный век прекрасного не любит,
Ненужного корыстному уму,
Бессмысленно и самохвально губит
Его сосуд... *

Как мы видим, вдохновение, «прекрасное» в этой системе понятий — антипод «корыстного», «житейского». «Лжепоэт» — тот, кто его имитирует в угоду толпе:

О, жалок тот, кто, не имея чувства,
Шумиху слов за чувство выдавал,
Кто именем божественным искусства
На торжищах бесстыдно торговал! **

У Лермонтова здесь вновь совмещение и сопоставление «точек зрения» и скользящая, колеблющаяся, релятивная аксиология:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной
И гной душевных ран надменно выставлять
На диво черни простодушной.

(II, 123)

«Торг» (с безусловно отрицательным ценностным значением) — субъективный аспект восприятия поэтического творчества, ставшего достоянием «черни». Резко негативный оттенок последнего понятия смягчен парадоксальным эпитетом «простодушная»: диапазон значений эпитетов для «толпы» — «слепая», «безумная», «презренная». Она наделяется всеми негативными чертами современного поколения,

* Шевырев С. П. Стихотворения. Л., 1939. С. 188.

** Панаев И. И. Лже-поэту // Литературные прибавления к Русскому Инвалиду. 1838. 18 июня. № 25. С. 480.

которые мы находим в «Думе» Лермонтова. Ср. у А. Башилова (с текстуальными совпадениями с «Думой»):

Их мысли — чад, их души твердь,
Их ум — поденщик, выгод раб,
Перед бессильем подло-гордый,
Пред грозной силой подло-слаб*.

Между тем точка зрения именно этой «толпы», «черни» реабилитируется в «Не верь себе» и начинает явственно звучать в заключительной строфе стихотворения как своего рода критерий оценки и этической правомочности поэта. В романтической лирике 1830-х годов страдает только поэт, который «выжав с сердца тоску, / Вырвав с кровью слезу, / Улыбаясь, несет / На показ пред народ»**; у Лермонтова именно скрытое страдание поднимает «простодушную чернь» над вдохновенным мечтателем. Чужое «я» утверждается в паритетных или даже доминирующих правах.

В «Журналисте, читателе и писателе» (1840) оно предопределяет даже внешнюю форму. Точка зрения персонифицируется. Фигура Поэта («писателя») остается центральной, но его слово диалогично уже не только в своей внутренней, но и во внешней форме. «Журналист, читатель и писатель» принадлежит к тому распространенному типу поэтических диалогов, который утвердился в поэзии 1820–1830-х годов. Вероятно, Лермонтов учитывал их, — но ориентировался даже не на Пушкина, а, скорее всего, на родоначальника жанра — Гёте, с его «Прологом в театре» из первой части «Фауста». Даже в самой структуре произведения Лермонтов ближе к Гёте, чем к Пушкину: он дает не диалог, а трилог, — форму более сложную не только в композиционном, но и в чисто семантическом отношении: если в диалогической речи между собеседниками устанавливается своего рода прямая связь импульс — реакция, то в структуре подобного рода реплики персонажей соотносятся с двумя импульсами извне и держат в себе многочисленные рефлексыв очень обширного по своим модальным оттенкам диапазона.

Тип русской романтической интерпретации «Пролога в театре» дает его перевод, сделанный А. А. Шишковым («Из Гетева “Фауста”», 1831).

* Башилов А. Толпа // Московский наблюдатель. 1836. Март. Т. 6. Кн. 1. С. 129–130.

** Тимофеев А. Вечер на даче // Библиотека для чтения. 1837. Т. 23. Отд. 1. С. 9.

Естественно, что основные расхождения с подлинником касаются фигуры Поэта.

Для русского романтика, как мы уже отмечали, существует твердая аксиологическая шкала; «язык вдохновения» — это язык высокого лексического строя и единой модальности. Здесь неуместна ирония, меняющая ценность вещей и понятий. Грубовато-просторечная характеристика «толпы» у гетевского Поэта («O sprich mir nicht von jener Menge? / Bei deren Anblick uns der Geist entflieht, / Verhulle mir das wogende Gedrange, / Das widwe Willen uns zum Strudel zicht») передается Шишковым в традиционных формулах поэтической инвективы, уже знакомых нам по более поздним образцам:

Не вспоминай мне о толпе презренной:
Она восторг души моей мертвит <...>

Еще более свободно передана заключительная часть монолога:

Толпа чужда высоких вдохновений,
Язык богов непостижим для ней:
Для кратких он не сотворен мгновений,
Невнятен он и чуден для людей.

Этих строк просто нет в гетевском тексте. Они являются типичной для Поэта 1830-х годов поэтической декларацией. Не только строй речи — самый образ Поэта переводится на язык русских романтических эстетических категорий 1830-х годов.

Директор театра, по существу, разделяет взгляд Поэта на «презренную толпу», но делает отсюда прямо противоположный и глубоко пессимистический в своем выводе о бессмысленности истинной поэзии в обществе, которое ее не понимает. В это рассуждение «Комик» вносит свой корректив: функции Поэта по необходимости ограничены, но его миссия может быть выполнена в определенных пределах.

Устами защитников меркантилизма, по существу, здесь провозглашается общественная функция поэзии. Это ограничивает самооценку боговдохновенного творчества. Русскому романтику 1830-х годов не нужно никакое мерило ценности поэзии, за исключением ее самой. Чтобы восстановить Поэзию в своих правах, поколебленных скептицизмом ее антагонистов, Поэту должно принадлежать последнее слово. Шишков обрывает весь фрагмент на последнем монологе Поэта. Монолог этот строится на все возрастающем

напряжении; он представляет собою единый период, со сложной системой ритмико-синтаксических повторов, с многочисленными анафорами, со строгой организацией ораторской речи:

Отдай же мне златые годы,
 Когда я сам в грядущем жил,
 Когда, беспечный сын природы,
 Я сладость песен полюбил;
 Когда они, из юной груди,
 Лились кипящею струей,
 Когда туманом мир и люди
 Сокрыты были предо мной...
 Отдай же мне, отдай назад
 Мое мучительное счастье,
 И силу чувств и огонь любви,
 Весь прежний жар моей крови
 И прежний пламень сладострастья —
 Отдай мой рай, отдай мой ад,
 Отдай мне молодость назад!*

Этот блестящий пассаж является завершающим *argumentum ad hominem* Поэта — и выполнен он совершенно в лермонтовской манере. Интонационный рисунок его, захватывающий читателя, заставляет забывать о традиционных и стертых до банальности поэтизмах, лежащих в основе его лексики.

В «Журналисте, читателе и писателе» Лермонтов также завершает сцену монологом Поэта, но этот монолог — не апофеоз поэзии, а обоснование отказа от поэтического творчества. Поэзия не теряет своей самоценности, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи; люди обречены на фатальное взаимное непонимание, на несводимость «точек зрения». Здесь приобретает окончательную ясность и доводится до логического предела концепция, наметившаяся в «Не верь себе», — чужое и свое «я» как бы разрывают единое сознание Поэта, сказываясь в резких перепадах аксиологических характеристик:

Восходит чудное светило
 В душе, проснувшейся едва;
 На мысли, дышащие силой,
 Как жемчуг, нижутся слова...

* Поэты 1820–1830-х годов. Т. 1. С. 423–424.

Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Это — «момент вдохновения», неоднократно описанный в лирике 1830-х годов, создающий шедевры, о которых мечтает Читатель («Мысль обретет язык простой / И страсти голос благородный»). Но он сразу же оценивается в иных категориях, «извне»:

Но эти странные творенья
Читает дома он один,
И ими после без зазренья
Он затопляет свой камин.
Ужель ребяческие чувства,
Воздушный безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

Инвективная поэзия, обличающая «приличием скрашенный порок», имеет равную участь:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,
Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

Это мог бы написать любой из менее даровитых современников Лермонтова, утверждающий приоритет Поэта над «толпой»; но лермонтовский Поэт сразу же предлагает своим антагонистам сокрушительный контраргумент этического свойства, ставящий под сомнение его собственное право судить и обличать:

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток?

(II, 149–150)

Сравним хотя бы с инвективой А. А. Башилова против «торгашей-поэтов», продающих «мечты, порывы, думы, мысли»:

Не ты ли праздновал разврат,
Порок и зло певал от скуки,
Вливал в младые души яд
и сам же после, как Пилат,
Ты умывал спокойно руки?
...Земля, земное —
Вот твой удел и твой рубеж,
А беспредельное, святое,
Борьба страстей, души мятеж —
Тебе ли снесть? Ты мира пленник,
С землею неба не дружи,
Мирские цепи, как изменник, —
Влачи и цепь свою лижи;
Ты не поэт!..*

Стихи, подобные приведенным, — а они далеко не худший образец «типовой эстетики», — Поэт Лермонтова характеризует словами «все в небеса неслись душою». Он не приемлет дидактической, монологической поэзии, в существе своем нормативной. В его монологе «пророческая речь» и «необузданный поток», «мысли, дышащие силой», слова «как жемчуг» — и «ребяческие чувства, воздушный, безотчетный бред» сохраняются в антиномическом равновесии; подобно Печорину «Героя нашего времени», он и действует, и судит себя сам.

Процесс становления чужого «я» органически завершился в характерологии лермонтовского романа. Но это уже особая и специальная тема, о которой и говорить нужно особо и специально.



* *Башилов А.А.* Поэт и дух жизни // Московский наблюдатель. 1836. Март. Ч. VI. Кн. 2. С. 270–271.



Е. ФАРЫНО

Две модели лирического «я» у Лермонтова

При более или менее внимательном обследовании лермонтовских лирических текстов нельзя не заметить одной небезынтересной их особенности: в некоторых текстах лирическое «я» строится по законам, так сказать, общеромантическим, в других же — эта общеромантическая структура «я» сильно нарушена и создает впечатление совершенно иного типа лирического «я». Эти два разных построения «я» в дальнейшем мы будем называть условно «моделью I» и «моделью II». Хронологических границ между этими двумя моделями «я» у Лермонтова нет. Однако более широкий литературный контекст заставляет нас видеть в модели I некий отправной, исходный момент, а в модели II — если не следствие, то по крайней мере значимое (хотя, быть может, и не сознательное) отклонение. Не забегая вперед, рассмотрим поочередно обе указанных модели.

МОДЕЛЬ I

1.0. Самая элементарная, исходная общеромантическая концепция личности и ее бытия легче всего опознается у Лермонтова в стихотворении «Ангел»:

По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О Боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Мир разделен тут на две сферы — небесную и земную, противопоставленных друг другу по ряду взаимоисключающих признаков: «блаженство / печаль и слезы»; «тихая, святая песня / скучные песни земли». Аналогично распадается на две сферы и бытие «души молодой»: на пребывание в блаженстве «Под кущами райских садов» и в мире «печали и слез».

Но наиболее интересно и показательно строится в данном тексте земное пребывание души. Прежде всего отметим факт, что «душа» сохраняет намять о «внеземном» мире. Содержание же этой памяти и ее форма даны тут неоднозначно. «Душе» запомнилось не само ее прежнее внеземное бытие, а пение ангела, причем в виде лишь «звука» (а не «слов»: «И звук его песни в душе молодой / Остался — без слов, но живой»). Далее: содержанием («словами») песни ангела было «блаженство безгрешных духов / Под кущами райских садов» и хвала «Бога великого». Рай и Бог (как предмет памяти «души»), таким образом, опосредствованы тут двояко: тем, что их идея «изложена» ангелом, и тем, что «душе» запомнился лишь «звук», а не «слова». Легко поэтому предположить, что такая «память души» значительно ближе к категории «интуиции» и «предчувствия», чем к категории прямого воспоминания. Видимо, не случайно в последней строфе речь идет о «желании чудном», а не о воспоминании как таковом.

Попавшая в земной мир и обладающая предчувствием иного мира, «душа» наделяется тоской по этому иному миру и разладом с миром земным. Теперь ей свойственна устремленность от земли в иной мир и к иному своему облику («И долго на свете томилась она, / Желанием чудным полна; И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли»).

С точки зрения читателя текста, знающего всю историю «души», ее устремленность позволительно толковать как устремленность в прошлое, в свое прежнее инобытие. С точки зрения самой души, пребывающей на земле, ее устремленность может читаться как устремлен-

ность в будущее («И долго на свете томилась она, / Желанием чудным полна», где в подчеркнутых словах угадывается элемент ожидания). Обе эти интерпретации уравниваются (уже проанализированной) структурой опосредствованной памяти «души»: в ней ведь объединяются и неясное, смутное воспоминание («звук», а не «слова») и предчувствие. А этим самым разница между прошлым и будущим снимается. Существенно, видимо, вообще стремление во внеземное, вечное.

Итак, «душе» тут характерно: разлад с земным бытием; внутренняя раздвоенность на земное обличье и идеальное инобытие; устремленность к неземному, а в итоге — к своему изначальному инобытию.

1.1. Изложенный инвариант в таком чистом виде осуществляется довольно редко (и не только у Лермонтова, но и у многих других поэтов). Зато повсеместно мы сталкиваемся с его вариациями и следствиями.

Разлад с земным бытием получает вид разлада с ближайшим окружением, актуальной ситуацией и т. п.; внутренняя раздвоенность — на «актуальный» и «давний» либо «будущий»; устремленность к неземному получает вид устремленности в иное «желательное» место и состояние, чаще всего — собственное давнее.

На сюжетном уровне такая устремленность получает форму мечтаний, воспоминаний, снов, забвений и т. п., т. е. внепространственных и вневременных путешествий.

А вот несколько самых очевидных примеров из Лермонтова: «Сонет» (с. 171):

Я памятью живу с увядшими мечтами,
Виденья прежних лет толпятся предо мной,
И образ твой меж них, как месяц в час ночной
Между бродящими блистает облаками.

«Как часто, пестрою толпою окружен...» (с. 254):

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
<...>
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,
<...>
Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

И если как-нибудь на миг удастся мне
 Забыться, — памятью к недавней старине
 Лечу я вольной, вольной птицей;
 И вижу я себя ребенком, и кругом
 Родные все места <...>.

1.2. Раздвоенность героя, в том числе и лирического «я», на актуальный образ и некое идеальное инобытие ведет к тому, что у такого героя или «я» возникает ощущение своей неполноты, а за ним — стремление вернуть эту полноту и воссоединиться со своим инобытием (или же избавиться от актуального состояния, возвращаясь к исходному). В такой структуре инобытие играет роль центра и цели, организующих личность.

Самая существенная его черта — нетождественность «я» (герою) актуальному. Помещаться же оно может либо в идеальном, внеземном измерении; либо в прошлом самого «я» (героя); либо в иной личности, чаще всего — возлюбленной, которая в свою очередь тоже подвергается раздвоению на «ты» актуальную и «ты» давнюю, являющуюся носителем самого давнего «я»; либо в сфере искусства.

В случае локализации организующего центра в возлюбленной любовь строится как разрыв, превращаясь в любовь «тебя прежней», а не актуальной. Наличие давней взаимной любви «я» и «ты» манифестируется, как правило, структурностью «я» и окружающего его мира. Отсутствие же взаимности приводит «я» к угнетенному, а мир — к аморфному состоянию. Такая модель «я» и такое изображение любви во всей своей полноте реализуются у Лермонтова в стихотворениях «Я не люблю тебя; страстей...» (с. 118), «Расстались мы, но твой портрет...» (с. 220), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (с. 314).

1.3. По этой же модели построен и «Сон» (с. 306), но тут она осуществляется не полностью:

В полдневный жар в долине Дагестана
 С свинцом в груди лежал недвижим я;
 Глубокая еще дымилась рана,
 По капле кровь точилась моя.

Лежал один я на песке долины;
 Уступы скал теснились кругом,
 И солнце жгло их желтые вершины
 И жгло меня — но спал я мертвым сном.

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами.
Шел разговор веселый обо мне.

Но, в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди, дымясь, чернела рана,
И кровь лилась, хладеющей струей.

Обсуждаемая модель строения «я» тут налицо: «я» видит во сне самого себя, но не непосредственно, а как видение чужого сна, т. е. себя, но инкорпорированного в героиню текста. «Я», таким образом, тут раздвоен на «я» актуальный, и «я» снящийся героине. Аналогично раздвоена и героиня текста: на реальную «юную жену» и погруженную в сон «душу». Закономерна тут и сама ситуация «сна» — как одного из вариантов обхода (преодоления) эмпирического пространства и времени.

Необычность данной ситуации заключается в другом: в явном нарушении принципа нетождественности «я» актуального и его инобытия — «я» спящий и «я» снящийся здесь абсолютно тождественны (ср. строфы I и V). А это — если следовать логике модели I — означает, что у данного «я» нет своего инобытия, нет организующего центра, нет точки устремления, что в свою очередь указывало бы на крайний пессимизм (продемонстрированный тем сильнее, что вместо ожидаемого инобытия дан тут «труп» героя).

1.4. Не делая пока никаких выводов, рассмотрим еще один текст — «Сосна» (с. 301):

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна,
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

Анализируя подлинник Гейне и переложение Лермонтова, Щерба детально разбирает лермонтовские отклонения от оригинала и приходит к следующим выводам: «Из проделанного лингвистического анализа следует совершенно недвусмысленно, что сущность стихотворения Гейне сводится к тому, что некий мужчина, скованный по рукам и ногам внешними обстоятельствами, стремится к недоступной для него и тоже находящейся в тяжелом заточении женщине, а сущность стихотворения Лермонтова — к тому, что некое одинокое существо благодушно мечтает о каком-то далеком, прекрасном и тоже одиноком существе». И далее: «Возвращаясь к Лермонтову, мы видим, таким образом, что мотив скованности человека отсутствует у него совершенно. Мотив одиночества, столь свойственный лермонтовской поэзии, несомненно налицо, но и он не развит и во всяком случае не стоит на первом плане; зато появляется совершенно новый мотив: мечтания о чем-то далеком и прекрасном, но абсолютно и принципиально недоступном, мечтания, которые в силу этого лишены всякой действительности».

Прочитированного прочтения оспаривать не приходится. И тем не менее возникает соблазн спросить: если действительно «Сосна» реализует модель «мечтаний о чем-то далеком и прекрасном», то почему в таком случае, позволяя себе такие серьезные отступления от Гейне, сохраняет Лермонтов неблагоприятные условия предмета мечтаний — пальмы?

На самом деле: сохраняются ее одиночество и грусть, пустыня, и «утес горячий» (хотя несколько и модифицированно). А в случае сосны придается ей более сказочный вид: вместо «белым покровом облегают ее лед и снег» Лермонтов пишет «Одета, как ризой, она». Легко заметить, что обе эти операции (как и ряд других — хотя бы отказ от сохранения грамматического рода) решительно уравнивают сосну и пальму: одна и другая «прекрасны», одна и другая «одиноки», одна и другая помещены в «неблагоприятные» условия. В силу такого принципиального уравнивания понимание сосны как «мечтаний о чем-то далеком и прекрасном» звучит мало вероятно: пальма не может тут быть желаемым «инобытием» сосны — став пальмой, сосна ничего не обретает.

Сама ситуация «сосна-пальма» и «сновидение сосны» как нельзя лучше реализует модель I. Но решение этой ситуации очевиднейшим образом нарушает основной принцип этой модели — принцип нетождества.

Думается, что данное нарушение (уподобление или даже отождествление «сосны» и ее инобытия — «пальмы») введено Лермонтовым сознательно и что оно аналогично нарушению в тексте «Сон» и выражает такой же трагический смысл (см. 1.3).

1.5. Подчеркнутое в стихотворениях «Сон» и «Сосна» одиночество из-за тождественности героев и их инобытий (из-за их тавтологичности) можно читать и как отсутствие организующего центра, точки устремления, как отсутствие всякого выхода из актуального состояния «я» (героя), как обреченность.

А такое истолкование заставляет нас предположить у Лермонтова наличие совершенно иной, противоположной модели личности («я» или героя).

МОДЕЛЬ II

2.0. Отсутствие инобытия (желаемого идеального состояния «я») должно отразиться как на внутренней структуре «я», так и на его временном и пространственном окружении, а прежде всего — на содержании мечтаний, воспоминаний, снов, на содержании внепространственных и вневременных путешествий (см. 1.1), на отношении к неземным инстанциям и т. п.

2.1. В стихотворении «И скучно и грустно» (с. 256) с предельной четкостью демонстрируется модель I как в отношении к самому «я», так и в отношении «я — любимая»:

И скучно и грустно, и некому руку подать
<...> Любить... Но кого же?... на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

Упоминание о любви и о заглядывании вовнутрь себя поставлены тут не случайно — по модели I это варианты одного и того же явления: обнаружения своего желаемого инобытия. Здесь же не обнаруживается ни одно ни другое: нет никого достойного любви («Любить... Но кого же?..»), и все «ничтожно» внутри самого «я». Крайне интересно и то, что память о модели I поддерживается еще поиском в себе не актуального, а прошлого, и что у данного «я» нет и достойного внимания прошлого: «там прошлого нет и следа: <...> и все там ничтожно».

Во многих других текстах указанные компоненты модели II появляются разрозненно. Так, в стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» (с. 168) говорится:

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.

А в стихотворении «Мое грядущее в тумане...» (с. 322) —

И, полный волею страстей,
 Я будущность свою измерил
 Обширностью души своей;
 С святыней зло во мне боролось,
 Я удушил святыни голос,
 Из сердца слезы выжал я;
 Как юный плод, лишенный сока,
 Оно увяло в бурях рока
 Под знойным солнцем бытия.

Оба эти текста любопытны в двух отношениях. Во-первых, в них ярко выражено самосознание лирического «я», что означало бы, что исследуемая нами модель II — не случайность у Лермонтова, а являет своего рода его «программу». На такую программность указывает, во-вторых, факт открытого осознанного противопоставления себя другим романтикам (в случае первой цитаты — Байрону), и другим моделям (в случае второй цитаты позволительно видеть антитезис собственной лермонтовской модели, осуществленной хотя бы в «Ангеле» — см. 1.0).

2.2. Как уже было сказано в 2.0, и согласно наблюдениям в 2.1, попадание в прошлое должно терять тут всякий смысл и, строго говоря, исключаться. Тем временем мотив путешествия в прошлое выступает у Лермонтова не так уж редко. И, как правило, с отрицательным результатом. Приведем два примера: «Кавказу» (с. 43) —

Нет! прошлых лет не ожидай,
 Черкес, в отечество свое:
 Свободе прежде милый край
 Приметно гибнет для нее.

и «Песнь барда» (с. 54–55) —

Я долго был в чужой стране,
 Дружин Днепра седой певец,
 И вдруг пришло на мысли мне
 К ним возвратиться наконец.
 Пришел — с гусями за спиной —
 Былую песню заиграл...
 Напрасно! — князь земли родной
 Приказу ханскому внимал...
 <...>

Вдруг кто-то у меня спросил:
«Зачем я часто слезы лью,
Где человек так вольно жил?
О ком бренчу, о ком пою?»
Пронзила эта речь меня —
Надежд пропал последний рой.
На землю гусли бросил я
И молча раздавил ногой.

Не думается, что надо особо доказывать, что в данных случаях намеренно нарушается именно принцип модели I и что это нарушение используется и как полемика с постулатами модели I, разочарование в них, и как выражение исключительного трагизма (бард ведет себя по правилам модели I, но она оказывается абсолютно бездейственной, уже не актуальной).

Выдержка из стихотворения «Кавказ» дополнительно снимает разницу между прошлым и будущим (см. конструкцию: «прошлых лет не ожидай») и подсказывает: в модели II меняется также и представление о будущем. А вот пример, где говорится именно о будущем — «Никто моим словам не внемлет... я один» (с. 321):

Никто моим словам не внемлет... я один.
День гаснет... красными рисуясь полосами,
На запад уклонились тучи, и камин
Трещит передо мной. Я полон весь мечтами
О будущем... и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!

2.3. Согласно модели I будущее и прошлое либо вообще недифференцированы из-за того, что точка устремления «я» локализуется в «вечности», вне времени, т. е. вне эмпирической темпоральной стрелы, либо если эти категории даже и выступают разрозненно, то будущее опять же помещается где-то вне обычного потока времени и далеко впереди (до него нельзя «дожить»), куда можно попасть лишь при помощи предсказаний, пророчеств, всякого рода записей (особенно художественных) и «памяти» грядущих поколений. При всем этом необходимо должно выполняться одно фундаментальное условие: «я» (или герой), стремящийся попасть в будущее должен быть носителем или создателем высоких, непреходящих ценностей,

достойных впоследствии внимания и памяти живущих в будущем. А этим самым с категорией будущего тесно связана в данной модели категория ценностного и этического порядка.

2.3.1. Недифференцированность прошлого и будущего претерпевает в модели II очень характерные изменения, недопустимые в модели I.

В первую очередь предположительный вневременной локус точки устремления подвергается очевидному расчленению на два: прошлое и будущее, а иногда и третье — ближайшее пространственное окружение.

Причина такого расщепления понятна. В модели I наличие «центра» делает выбор направления устремленности однозначным — либо устремленности назад, либо устремленности вперед, либо мечтаний, легко объединяющих оба направления и устремляющих за пределы насущного.

Модель же второго типа основана на поиске такого центра, но поиск невозможен без последовательного «обшаривания» всех возможных направлений в отдельности, а это как раз и заставляет разбивать обыскиваемое время на два отдельных, существующих одновременно (будущее и настоящее).

И тут возникает любопытнейший парадокс (с точки зрения модели I): свободная обозреваемая ось времени в обоих вычлененных направлениях сразу, как в стихотворении «К***») («Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» — с. 52):

Гляжу назад — прошедшее ужасно;
Гляжу вперед — там нет души родной!

И именно эта обозреваемость выдает место нахождения «я» — он не может пребывать на самой оси «сзади — впереди» («прошлое — будущее»), а как раз вне ее (либо ниже, либо выше), что в свою очередь обозначает, что данная модель — производное от модели I, а не нечто к ней целиком безотносительное.

У Лермонтова временной аспект модели II полностью осуществлен, например, в стихотворении «Гляжу на будущность с боязнью...» (с. 229):

Гляжу на будущность с боязнью,
Гляжу на прошлое с тоской
И, как преступник перед казнью,
Ищу кругом души родной;

Придет ли вестник избавленья
Открыть мне жизни назначенье,
Цель упований и страстей,
Поведать — что мне Бог готовил,
Зачем так горько прекословил
Надеждам юности моей.

Земле я отдал дань земную
Любви, надежд, добра и зла;
Начать готов я жизнь другую,
Молчу и жду: пора пришла;
Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

В одном и том же тексте и один и тот же «я» обзирает три сферы сразу: будущее («Гляжу на будущность»), прошлое («Гляжу на прошлое») и ближайшее окружение («Ищу кругом души родной»), ни в одной из них не находя точки опоры (соответственно: «с боязнью»; «с тоской» и «как преступник перед казнью»). Отсутствие опорного центра исключает также и возможность попадания «я» в будущее («Я в мире не оставлю брата»), а сам «я» лишен всякой ценности (он «Как ранний плод, лишенный сока»).

Данный текст интересен еще и тем, что «я» в нем пассивен, аморфен («Молчу и жду»; «И тьмой и холодом объята / Душа усталая моя»), с одной стороны, а с другой — как будто смотрит на самого себя с точки зрения модели I и ее этики. Первое угадывается в словах «Придет ли вестник избавленья / Открыть мне жизни назначенье. / Цель упований и страстей»; «Начать готов я жизнь другую». Второе — в словах «как преступник перед казнью»: сравнить себя с преступником может лишь такой «я», которому известна именно модель I с ее этикой долга и который этого долга не выполнил.

2.3.2. Предполагаемое моделью I попадание «я» в будущее свойственно и лермонтовскому «я». Например, в стихотворении «В альбом» (с. 37):

Пишу, пишу рукой небрежной,
Чтоб здесь чрез много скучных лет
От жизни краткой, но мятежной
Какой-нибудь остался след.

Однако же, как мы уже говорили в 2.3, попасть в будущее можно лишь при одном условии — будучи носителем высоких непреходящих ценностей (в процитированном фрагменте этому соответствует категория мятежности). Быть же носителем ценностей — значит обладать организующим центром, быть приобщенным к вневременному. Отсутствие организующего центра исключает и попадание в будущее.

Модель I и модель II развили это свое свойство в двух прямо противоположных направлениях. Модель I вырабатывает «посредников», гениев, пророков, славу, память. Модель II наоборот — возмездие, презрение, забвение. А вот несколько характерных примеров: «Предсказание» (с. 53) —

Настанет год, России черный год,
<...>
В тот день явится мощный человек,
И ты его узнаешь — и поймешь,
Зачем в руке его булатный нож;
И горе для тебя! — твой плач, твой стон
Ему тогда покажется смешон;
И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

«Дума» (с. 237) —

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьи и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

«На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (с. 252):

Он говорил: «Ликуйте, о друзья!
Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
Над вашей головой колеблется секира,
Но что ж!.. из вас один ее увижу я».

Таким образом, категория будущего в модели II не столь противостоит соответствующей категории в модели I, сколько является ее

разновидностью. И возмездие, и презрение и насмешка потомка, и забвение расцениваются тут как неизбежное и справедливое наказание. А следовательно — и в данной модели отношение к будущему покоится на представлении о нем как о какой-то высшей моральной инстанции, как непререкаемого авторитета, судии.

2.4. Модель II противопоставлена модели I, но одновременно она и родственна ей.

Противопоставление заключается в следующем. Если модель I способна порождать героев (или «я») высшего ранга, типа пророков, гениев, исключительные индивидуальности, личности, приобщенные к непреходящему, вечному, то модель II порождает аналогичные им и того же ранга личности, но с противоположным знаком — не пророков, а демонов, не гениев созидания, а гениев отрицания, тоже приобщенных к вечности, но не утверждающей, а получающей вид разрушения и хаоса, мрака, зла.

Возникновение таких героев и таких «я» зиждется на все том же отсутствии точки устремления, но на этот раз не только в прошлом, будущем, в ближайшем окружении (т. е. в душе другого человека), но и в божественном начале. Вот, думается, пример первого шага в этом направлении — «Стансы» (с. 61):

Чем успокоишь жизнь мою,
Когда уж обратила в прах
Мои надежды в сем краю,
А может быть и в небесах?..

Шаг, который ведет к образованию категории прямого, зеркального антитезиса Бога-демона: «Мой демон» (с. 26):

Собрание зол его стихия.
Носясь меж дымных облаков,
Он любит бури роковые,
И пену рек, и шум дубров.
Меж листьев желтых, облетевших
Стоит его недвижимый трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.
Он недоверчивость вселяет,
Он презрел чистую любовь,
Он все моления отвергает,
Он равнодушно видит кровь,

И звук высоких ощущений
 Он давит голосом страстей,
 И муза кротких вдохновений
 Страшится неземных очей.

Нет необходимости доказывать, что данный демон атрибутирован всеми теми признаками, которые присущи и широко понимаемому божеству, но с обратным знаком. Родственность модели II и модели I заключается в свою очередь в том, что обоим вариантам исключительного героя (в том числе Бога и демона) противопоставляется один и тот же третий

тривиальная,
 пошлая,
 низкая
 толпа,
 довольствующаяся
 земным, мимолетным бытием.

Смотри хотя бы текст «На буйном пиршестве задумчив он сидел...» (с. 252):

На буйном пиршестве задумчив он сидел,
 Один, покинутый безумными друзьями,
 И в даль грядущую, закрытую пред нами,
 Духовный взор его смотрел.

<...>

Он говорил: «Ликуйте, о друзья!
 Что вам судьбы дряхлеющего мира?..
 Над вашей головой колеблется секира,
 Но что ж! ...из вас один ее увижу я».

2.5. Все предложенные здесь наблюдения над лирикой Лермонтова свидетельствуют об одном: выработанная Лермонтовым модель II строится как антитезис модели I, а точнее — как модель I, но с обратным знаком. В этом смысле модель I может считаться первичной и исходной, а модель II — производной от нее.

Для самого же Лермонтова существеннее модель II, тогда как модель I вводится как своего рода фон, на котором следует читать модель II.

О том, что Лермонтову свойственнее модель II, свидетельствуют и весьма показательные отклонения от модели I даже в тех случаях,

когда его тексты строятся как будто именно по законам модели I. Вот несколько характернейших примеров. «Чаша жизни» (с. 89):

Мы пьем из чаши бытия
С закрытыми очами,
Златые омочи края
Своими же слезами;

Когда же перед смертью с глаз
Завязка упадает,
И все, что обольщало нас,
С завязкой исчезает;

Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша!

«Люблю я цепи синих гор...» (с. 153–154):

Я мчался на лихом коне
В пространстве голубых долин,
<...>
Я чувствовал, как конь дышал,
Как он, ударивши ногой,
Отбрасываем был землей,
И я в чудесном забвении
Движенья сковывал свои,
И с ним себя желал я слить,
Чтоб этим бег свой ускорить.
И долго так мой конь летел...
И вокруг себя я поглядел:
Все та же степь, все та же луна...
Свой взор ко мне склонив, она,
Казалось, упрекала в том,
Что человек с своим конем
Хотел владычество степей
В ту ночь оспаривать у ней!

И из уже цитированного (см. 1.1) «Как часто, пестрою толпою
окружен...» (с. 254–255):

Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные все места <...>
<...>

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
На праздник незванную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Характерное для модели I погружение в мечту, сон, прошлое, понимаемое как приобщение к изначальному идеалу, не предполагало возвращения в реальность. Что и понятно: такое возвращение ставило бы под вопрос сам этот идеал и переводило бы его в ранг ложного, кратковременного вымысла (а не идеальной, сопричастной вечному реальности).

Совершенно иначе поступает Лермонтов: в этой же модели I появляется у него именно возвращение к обыденному миру, а наличие вневременного идеала превращается в обман, временное заблуждение, иллюзию.

Таким образом, лермонтовский поэтический язык постоянно строится на нарушениях языка модели I. И тем не менее это все еще язык романтизма, а не поэтики, которая бы противостояла романтизму.

*Варшава,
февраль-март 1977*





М. ФРАЙЗЕ

«Не верь себе» — а кому же верить? (Ораторская лирика Лермонтова)

Настоящая статья преследует две цели. Во-первых, — открытие путей к пониманию смысловой функциональности ораторской лирики зрелого Лермонтова. В связи с этим полемика ведется, прежде всего, с Б. Эйхенбаумом. Во-вторых, она может стать своеобразным продолжением дискуссии о смысле и значимости конкретного стихотворения «Не верь себе», которое, несомненно, является шедевром ораторского стиля. Здесь полемизировать придется с В. Вацуру.

Борис Эйхенбаум подразделяет лирику Лермонтова, написанную после цезуры 1835 года, т. е. его зрелую лирику, на:

1. стихотворения ораторского стиля,
2. баллады с сокращенным сюжетом,
3. меланхолические медитации,
4. стилизации фольклора,
5. альбомные стихи.

Классификация, составленная по такому принципу, не дает представления о внутреннем смысловом значении стихотворений данного периода, а только ориентируется на внешние атрибуты, на особенности языкового материала. Поэтому Эйхенбаум, в первую очередь, отмечает условности стиля ораторской лирики Лермонтова: образы зачастую неясны, смысловые детали тонут в непрерывном потоке фраз, интонация подчеркивает эмоционально обостренные эпитеты, которые ничему не служат, помимо этой самой эмоциональности. По мнению Эйхенбаума, в лирике Лермонтова преобладает нелогический сплав готовых формул и сентенций.

Невысоко оценивает и Лидия Гинзбург стихотворения ораторской лирики поэта. Кстати, Гинзбург проводит границу между ранним и зрелым творчеством Лермонтова не как общепринято, в 1835-м,

а в 1839 году*. До этого года, как считает Гинзбург, Лермонтов еще далек от желаемой «нагой простоты», поскольку он все еще стремится извлечь из поэтического слова все его экспрессивные возможности. Созревая, мол, поэзия Лермонтова освобождается от формальных признаков «гражданской» темы, т. е. от ораторского стиля. Вероятно, поэтому Гинзбург исключает большую часть ораторской лирики, написанной после 1835 года — «Умирающий гладиатор», «Смерть поэта», «Не смейся над моей пророческой тоскою», «Дума» и «Поэт», — из зрелой лирики поэта.

Действительно ли риторическая экспрессивность устраняет или снижает в пределах ораторского стиля Лермонтова смысловый потенциал словесного материала? Действительно ли этот стиль — поток условных приемов, связанных лишь напряженной экспрессивностью? Или как эстетически необходимый, на всех уровнях управляет смыслом стихотворения ораторского типа? Кажется, что представленные научные позиции по поводу риторических приемов ораторского стиля Лермонтова неудачно комбинируют «стилистологический» подход строгого формализма, т. е. внешнюю оценку отдельных приемов, с неправомерным требованием от Лермонтова такой же точной денотативной логики поэтического образа, какую мы наблюдаем у зрелого Пушкина. В лирике Лермонтова, однако, смысловая нагрузка слова имеет не предметную, денотативную, а выразительную функцию. Поэтому такая лирика требует от читателя индивидуальной реконструкции ситуации, спровоцировавшей данное выражение. Связь же между выражением и ситуацией не логическая, потому и в ней нет пушкинской точности.

Гражданская лирика декабристов, с которой ораторская лирика Лермонтова порой отождествляется, опирается на факты данной реальности (критикуемой или принимаемой) и потому пользуется риторическими приемами лишь с целью усиления аргументов. Но «ораторность» стихотворений Лермонтова соотносится с реальностью только посредством выражающего себя субъекта. Риторическая стилистика формирует в процессе лирического героя как совокупность выражения.

Ключевую функцию выражения лирического героя в творчестве Лермонтова подчеркивает и Лидия Гинзбург. Вполне доказательно и ее утверждение, что единство лирического текста больше не гарантируется его местом в жанровой системе, а единством личности лирического героя. Однако здесь не уделяется внимание

* См., например, Эйхенбаум 1924 и Фишер 1914.

ни эстетическим причинам такой смены, ни ее художественным последствиям в рамках ораторского стиля. С точки зрения эстетики размыв жанровых границ — следствие не исчерпанности жанровых репертуаров, а утраты их архитектурной, т. е. формирующей человека силы. Общий всем произведениям одного жанра смысл, человеческая «сущность» жанра, уже не является осуществимым как общий закон поведения. Социальные маски падали, и одновременно исчезала соответствующая ориентация жанров. Их сменила модель всеохватывающей личности. Потому-то «постжанровое» единство текста — не конгломерат разнородных приемов, а образ выражающей себя личности и понимание ею своего положения.

Каковы последствия этой смены для лирического творчества Лермонтова? В какой степени трансформирует Лермонтов жанровый репертуар оды, заимствованный им в «гражданской лирике» декабристов? Техника исполнения — аллитерации и звуковые повторы в функции усиления и членения интонации — еще соответствует ломоносовской теории и практике оды. Формально трансформация материала оды выражается в том, что ораторская лирика не исчерпывается стилистическим привычным монотембром торжественного обращения; в ней уже не соблюдается ни жесткий закон метрического соответствия, ни стилистическая условность. По существу лирический герой отныне сам «управляет» аллитерациями и звуковыми повторами, поскольку они служат ему для эстетического самовыражения. Индивидуальная интонация берет верх над «объективным ритмом» стихотворного текста. При этом ритм не нарушается, а подчиняется риторической интонации. Стиль — уже не свойство текста, а задача для лирического героя. Формируется образ субъекта, одержимого какой-то очень важной вестью. Все, что содействует формированию такого образа, свободно и естественно включается в архитектуру стихотворения. Из внешнего неспецифического усилителя риторика преобразуется в *архитектоническую необходимость*. И хотя жанровые нормы не соблюдаются, тем не менее, по сравнению с долермонтовской одой, здесь достигается эффект большой ораторской силы.

Лермонтов преодолел также «публичность» оды, т. е. ограничение ее индивидуальности, свойственное ей со времен Горация и Клопштока. Он отказался от торжественной возвышенности *enjambements*. Размеренность ритма ломоносовской традиции сменилась «рубато» речевого потока с сильным акцентом на двух слогах строки. Таким образом, воспроизводится «барабанный» ритм: — / — — — /, — / — — — /. Поскольку ударение в последней

стопе строки непременно реализуется, то возникший эффект аккумуляции напряжения удерживается до конца строки, а эффект дыхания претворяется самими строками. Нельзя, однако, забывать, что аллитерации и звуковые повторы у Лермонтова служат не только одной риторике, но и несут смысловую нагрузку по мере их семантических соотношений.

Исследователи, критикующие ораторский стиль Лермонтова, чаще всего ссылаются на стихотворение «Дума», которое действительно перегружено сравнениями и метафорами, порой логически не связанными, а застывшими шаблонными формулами гражданского негодования. Опять-таки наяву реминисценции декабристской лирики, где подобные образы так же не динамичны. «Дума», безусловно, не лишена и удач. К примеру, с похвалой процитированные Белинским строки «Богаты мы, едва из колыбели / Ошибками отцов и поздним их умом», которые, по мнению Эйхенбаума (1941: 51), обобщают отношение лермонтовского поколения к «нравственно очищенным» бывшим декабристам. Эти строки моделируют связь поколений, хотя и не без иронического преломления. Таким образом, застывшая метафора «нематериального богатства» обретает новую жизнь благодаря парадоксальному трактованию ее смысла. Кроме того, фонетическая инструментовка сближает эти строки с народными пословицами: хиазмический повтор *б-г/к-б*, потом аллитерация (*ошибками отцов*) и, наконец, повтор ударного гласного *о*, которое в данном контексте подчеркивает комический оттенок «позднего ума». Тем не менее «Дума» — не шедевр ораторской лирики, и ее слабости были убедительно проанализированы Л. Гинзбург.

Иное представление о «Не верь себе». Об этом «темном» (Эйхенбаум) и «парадоксальном» (Guski) стихотворении спорят уже больше ста пятидесяти лет, — от знаменитой рецензии Белинского «Стихотворения М. Лермонтова» (1841) до статьи В. Вацура «Чужое “я” в лермонтовском творчестве» (1993). Спорящие придерживались всевозможных позиций — от «ненависти поэзии» (Эйхенбаум) до иронически выраженной любви к ней (Брюсов, Усок, отчасти Григорьян). В стихотворении находили разрыв с обществом, народность, элитарность, прозаичность, демонизм, равнодушие и критику эпигонства.

По крайней мере три тенденции преобладают в толковании этого стихотворения. Первая — присуща тем, кто понимает призыв и весть оратора в буквальном смысле. Таким образом, считают они, оратор либо отвергает поэзию, предпочитая ей прозу, либо по-

просту клеймит бездарных эпигонских поэтов. Главный аргумент против такого изложения — аутентичность поэтического мышления, представленная во второй строфе («случится ли тебе...»)*. Для приверженцев второй тенденции — в призыве и вести оратора заложено ироничное утверждение силы поэзии. Валерий Брюсов, например, в своей статье «Оклеветанный стих», являющейся своеобразным откликом на лермонтовскую романтику, отвергает «реалистическое» прочтение «Не верь себе», т. е. принятие всерьез вызова толпы: «Какое дело нам, страдал ты или нет». Брюсов воспринимает весь текст стихотворения как ироническое иносказание, т. е. как утверждение вдохновения через его ироническое отрицание. Не может поэт, полагает Брюсов, сам факт вдохновения поставить под сомнение.

Усомниться в этом утверждении вынуждают последние четыре строки, в которых «плач», «укор» и особенно «напев заученный» поэта уж слишком убедительно разоблачают «молодого мечтателя». И хотя ирония почти везде прослушивается, тем не менее, как выразился Guski (1970: 115), в «Не верь себе» мы не находим ни одного существенного указания на мнимость высказанных ответов и описаний.

Третьи отвергают одностороннее понимание *призыва* и, как таковую, точку зрения оратора. Для них «противоречие полярно противоположных высказываний надо привести к общему знаменателю “единства по тенденции”» (Guski 1970: 115–116)**. Или, если это оказывается невозможным, то правомерно принимать его (противоречие) как «многоголосность, полифонию разных голосов, из которых ни один не совпадает с автором» (Тойбин 1964: 21). Подобное мнение высказывает и Вацуро, предлагая интерпретировать «Не верь себе» в рамках бахтинской категории «чужого я». Это стихотворение, как считает он, — внутренне диалогизированный монолог (Вацуро 1993: 511)***, в котором как бы чужая точка зрения задает альтернативную аксиологическую шкалу (508) по отношению к байронической поэтической концепции. Основываясь

* В «Думе» содержатся строки, как бы предсказывающие главную тему стихотворения «Не верь себе»: «Тая завистливо от ближних и друзей / Надежды лучшие и голос благородный / Неверием осмеянных страстей». В «Думе» это сказано как бы в укор поколению, а в «Не верь себе» такое умолчание внутренних ценностей — *совет* «молодому мечтателю». Но это говорит о несерьезности подобного совета.

** Однако общий знаменатель полярно противоположных величин — равен нулю.

*** О внутренне диалогизированном монологе ср. Schmid 1974.

на «общепризнанное» понимание «Не верь себе» как утверждение паритетности «толпы» и «поэта» (510), Вацуро противопоставляет это стихотворение дидактической монологической поэзии из *Библиотеки для чтения* и мировоззренческой программности шеллингианцев.

Противопоставление, предложенное Вацуро, — достаточно аргументировано. Однако по отношению к лирике неоправданно применять бахтинские понятия, разработанные конкретно для прозы и намеренно противопоставленные Бахтиным собственно поэтическим приемам. Если бы в «Не верь себе» действительно звучало несколько несовместимых голосов, то это стихотворение представляло бы собой образец упадка, декаданса лирики под влиянием прозы. На самом деле, стихотворение парадоксально не из-за различия несводимых точек зрения, а из-за внутренней противоречивости высказывания.

Точней всех исследователей постиг причину этой противоречивости Тойбин. Он определил положение Лермонтова между двумя враждующими литературными группами современников поэта. С одной стороны, это были эпигоны романтизма, которые исповедовали возвышенное предназначение вдохновенного поэта, пользуясь «нарочитым, выпяренным, бутафорским стилем» (1964: 17). С другой стороны, зарождающаяся натуральная школа на страницах *Библиотеки для чтения* однобоко разоблачала и высмеивала возвышенную поэзию романтических мечтателей (ср. 1964: 18). Стихотворение Лермонтова не адресовано ни одной из этих групп, но оно как бы отрицает принципиально ложное понимание обеих.

И все-таки тонкое наблюдение Тойбина — еще не ключ к раскрытию поэтического шифра «Не верь себе», так как вывод — полифония различных точек зрения *внутри* стихотворения — не является ни обоснованием эстетической мотивации такой полифонии, ни ответом на вопрос, почему все это воплотилось в одном голосе оратора, к тому же в лирической форме. В конечном итоге посредством несводимых точек зрения подтверждается отказ от поэтического творчества. Такой отказ, как наблюдает Вацуро, звучит и в заключительном монологе поэта в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». Действительно ли так, что зрелая лирика Лермонтова — пораженческое самоуничужение поэзии? Нет, напротив, «Не верь себе» убеждает, что поэзия в состоянии реагировать на угрозу прозаического сознания раздробить и обесмыслить ее значимость. Потому именно это стихотворение вдохновило *преодолителей большой прозы* XIX века, символистов Брюсова и Блока.

Небезынтересно, как поясняет Вацуро свой тезис о крахе поэзии. Поэзия, пишет он, «не теряет своей самооценности, но она теряет коммуникативную функцию. В обществе разорваны связи, люди обречены <...> на несводимость точек зрения» (1993: 516). Это верное описание *коммуникативной* ситуации поэзии, но отнюдь не ее *эстетической* перспективы. Поэзия не нуждается в коммуникации. Коммуникативная установка поэтической речи только мотивирует смыслообразующую поэтическую *структуру*. Иное дело — проза. Коммуникация для нее — процесс, в котором формируется внутренняя эстетическая архитектура художественного произведения. Можно сказать, что коммуникация играет эстетическую роль только при *раздроблении точек зрения*. Без нее не было бы «разногласия» и, следовательно, основного признака прозы — текстовой интерференции.

Если поэзия теряет коммуникативную функцию, изменяется ее ситуация, а не эстетика (ср. Freise 1993: 232–234). Такой вывод может показаться странным, особенно если соотнести его с «коммуникативным» стилем ораторской поэзии. Однако и коммуникативная, т. е. агитационная цель и точка зрения оратора эстетически второстепенны. Они могут быть загадочны или противоречивы по сути, хотя стихотворение при этом остается эстетически ясным и даже целесообразным. Если такое отношение риторики и эстетики окажется приложимым и к «Не верь себе», то все споры шли и идут о второстепенном явлении, которое можно было бы и не разъяснять. Однако не случайно большинство толкователей и поныне пытается определить позицию оратора, вместо того чтобы анализировать эстетический строй стихотворения. Причина тому — убеждающая установка ораторского стиля, когда речь адресована мне и я поддаюсь ее апеллятивной суггестии. Таким образом, коммуникативная функция слова навязывается мне вместо его эстетической функции.

Стихотворение «Не верь себе», однако, нельзя свести к коммуникативной функции его ораторности. Агитация читателя-слушателя неуместна, поскольку сам призыв нереализуем, он парадоксален. Можно сказать, что «Не верь себе» — образец ораторской *эстетики*, потому что коммуникативная функция не заглушает его эстетическую функцию, а подчиняется ей. Таким образом, «Не верь себе» при всей его обращенности в эстетическом плане ни к кому не обращается.

Отстранившись от коммуникативной адресованности, мы отметим еще одно немаловажное явление — парадоксальность ситуации

поэзии в атмосфере разноречия. Для примера обратимся к образу, который не случайно перешел в ряд других текстов. Это «картонный меч»*, который не является (прозаическим) атрибутом насмешливости, а выявляет, как и «игрушка золотая на стене» в стихотворении «Поэт», бессилие поэзии в борьбе за власть над словом в условиях разноречия. В такой атмосфере поэтическое слово оказывается только «мечом картонным», т. е. бутафорией «победоносного» слова. В такое слово верят только те, которые, как зрители в театре, поддаются фикции его власти. Прежде власть слова гарантировалась жанром. После распада жанровой системы короткое время она была гарантирована «сильным индивидуумом», хотя и такой индивидуум если и не надрывается, так становится трагическим героем собственного творчества. В атмосфере разноречия незащитный автор спасается уходом в прозу. В прозе ответственность за слово перемещается на рассказчика или на изображенного им героя. Фикция художественного мира, бутафоричность его кулис в прозе легко «разоблачается» (прием «остранения» в прозе Л. Толстого).

Тем не менее на уровне смысла поэзия еще владеет «скрытными маневрами». Она размышляет о своих возможностях, оценивая их применительно к разноречию. Здесь слышится не «ненависть к поэзии», не потребность (даже вынужденная) в переходе к прозе или к реализму, а оттенок сомнения, что является характерной чертой сложной смысловой архитектоники романтизма, которая несовместима как с наивно-титаническим, так и с наивно-унылым мышлением.

Соответствуют ли русскому романтизму эти обобщения? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо уяснить, какова роль иронии в русском романтизме. Вацуро, например, считает, что там совсем нет романтической иронии немецкого типа.

<...> русская литература не знает этого типа иронии в его классическом виде; романтическая ирония предстает русскому писателю в своем байроническом варианте. (1993: 507)

Байроническая же ирония — это в основном цинизм, никогда не ставящий под сомнение собственную позицию. Вполне обоснованно отторгая эмоциональную тональность в «Не верь себе» от этого цинизма, Вацуро считает необходимым включить в интерпретацию стихотворения категорию чужого сознания, принимая как беспорный

* А. Блок, «Свет в окошке шатался», «Балаганчик» (третья пара влюбленных); В. Шукшин, «Обида».

факт ничем не подкрепленное утверждение Гинзбург об отсутствии иронии в лирике Лермонтова*.

Нельзя ли все-таки допустить возможность «классической» романтической иронии в «Не верь себе», тем более что парадоксальный смысл стихотворения не вмещается в границы ни байронизма, ни «разоблачающего» реализма? Намек на такую возможность мы обнаруживаем у Печорина. «Кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет? <...> Я люблю сомневаться во всем», — записывает Печорин после роковой смерти Вулича. Печорин не скептик и не рационалист. Он сам, подобно Вуличу, верит в судьбу — он *знает*, что казак его не убьет. Такая смесь уверенности и радикального сомнения — характерность романтической иронии. Возможно, отречение от страстно поставленной цели низводит человека до равнодушного смирения, зато оно возвышает искусство до объективности, воплощенной в художественной организации произведения. Главный теоретик романтической иронии Зольгер пишет: «Ирония — это отречение от изображенного содержания, для того, чтобы проявилось искусство». Значит, акцентировать внимание стоит не на «изображенной речи» отчаянья, — тем более что от Лермонтова мы менее всего ожидаем смирения** — а на внутренней организации текста.

Характерная особенность лермонтовской поэзии — строгая уверенность смысловых отношений между формальными эквивалентными единицами текста — словами, строками, дистихами и т. п. Возможны, однако, и тематические переключки, как например, в первой-третьей строках «Не верь себе». Здесь наблюдаем ряд выраженных субстратов, расположенных согласно градации трансцендентности: «признак небес», т. е. Бога, затем «сладкие звуки», т. е. земная гармония и, наконец, «печаль и страсть», т. е. внутренний мир переживаний. Образуются как бы три круга трансцендентных сфер, заданных вдохновению. Все три в реалистическом понимании — только фикции. Как интенциональные объекты же они выражают

* Гинзбург 1940: 137. Трудно понять, за что В. Вацура так высоко оценивает («<...> ее анализ по сие время остается лучшим из того, что было сказано на эту тему»; 507) эту книгу, проникнутую, на мой взгляд, односторонним идеологизмом. О романтической иронии германского типа Гинзбург заключает: «В Германии эпохи феодальной реакции теория романтической иронии послужила реакционным идеалом» (129). Далее узнаем о том, что ирония Гейне вошла в кругозор Лермонтова (129). Об иронии Гейне и возможном восприятии ее Лермонтовым — потом ни слова.

** Ср. Мережковский 1909: 296–297.

онтологическое содержание бытия, сущность бытия, откуда берется главный импульс искусства, хотя искусство по сути о нем не *говорит*. Градация трансцендентных сфер суггерирует движение явлений из одной сферы в другую, начиная у Бога и кончая во внутреннем мире переживаний. Дальше эти явления прорвутся уже не в той чистоте их абсолютности, в которой они прибыли от наиболее трансцендентных сфер, — начинается их «разбалтывание», т. е. поэт, не в силах умолкнуть, оскверняет их коммуникативным языком.

Таким образом, муза как «признак небес» превращается в «бешеную подругу», «звуки» — в «шум», «печаль и страсть» в «гнев и тоску», т. е. в чувства *публичные*, коммуникативно направленные на другого. Переложение «абсолютных» явлений Бога, природы и человека в коммуникативную болтовню, их *опубликование* несет и их унижение. Оскверняется и родник чувств: на слова «то *гневом*, то *тоской*» посредством фонических совпадений откликаются слова «гной душевных ран». «Публичный» *гнев*, в отличие от вдохновенной *страсти*, питается из ран, нанесенных врагами в борьбе за власть над словом. Гной этих ран, образ гноя почти с биологической точностью комментирует низменное происхождение гнева из «столкновения интересов». С гноем сразу же ассоциируется язва — во второй строке первой строфы. В этой переключке в обоих словах активизируется их прямое значение (язва как гноящаяся рана). Таким образом, их смысловой потенциал перерастает общеизвестное «зло» или «вред» в переносном смысле.

Однако не погашается ли наше противоположение трансцендентных и реалистических, т. е. био-социо-психологических начал ассоциацией гноя или «публичного» гнева с язвой как вдохновением? Нет, оно лишь подвергается уточнению. Вдохновение — это жизнь, которую Бог вдохнул Адаму. Язва — это эквивалент греческого $\mu\lambda\eta\gamma\acute{\eta}$ (Фасмер 1986, т. 4: 549), которое в переносном смысле — $\mu\lambda\eta\gamma\acute{\eta}$ θεου — означает «неожиданное, посланное богом несчастье»*. Значит, вдохновение и язва суть два аспекта одного явления — дара от Бога. Строка «Как язвы бойся вдохновенья» не отрицает трансцендентного характера заданного поэту мира, а истолковывает его. Вдохновение — это язва от Бога. Вдохновение — не фикция, но оно и не осчастлиливает поэта, так как он в итоге не может не осквернить вдохновенное ему. Далее в стихотворении — образное изложение трансцендентных сфер, питающих человеческий дух вдохновением, а затем — их оскверненные эквиваленты.

* *Handwörterbuch der Griechischen Sprache*. Leipzig 1831.

Следовательно, переломный момент — не, как утверждают, начало четвертой строфы, где якобы меняется точка зрения, а третья строка третьей строфы, почти в середине стихотворения, где начинается «разбалтывание» («Не выходи тогда на шумный пир людей...»), а отзыв в следующей строфе («какое дело нам...») — лишь реакция.

Поэт вовлекает поэтическое слово в борьбу за власть над словом в сфере коммуникации. Наигранные чувства, преувеличенный пафос — все это говорит не о личной неискренности поэта, а о его вмешательстве в повседневную политику разноречия. Таким образом он отравляет напиток вдохновенья. При этом важно понять, что напиток в сущности не ядовитый, а *отравленный*.

Оскверненное вдохновение суть отравленный источник, из которого пьет поэзия и пропитывается фальшью. Рассчитывая на публику, она торгует тоской и гневом*. Тоска — «послушная», т. е. предназначена, чтобы произвести эффект на «чернь простодушную», что и усиливается рифмой — *послушной / простодушной*. Раны «выставляются» напоказ, хочется «дивить» людей, «надменный» производит впечатление человека высокого ранга, чувства не выражаются без «напева заученного». Только такое поведение, афиширование себя, а не вдохновленная поэту из трансцендентных сфер «печаль и страсть» вызывает язвительное замечание: «какое дело нам...».

Звуковые переклички между словами (например, в рифмах) в стихотворении прежде всего указывают на их семантическую противоположность. Например, пара *вдохновенья / раздраженье* подчеркивает противоположность метафизики и физиологии. Но Лермонтов использует не только концевые рифмы, но и удивительное количество звуковых, позиционных и ритмических изоморфизмов внутри строк, порой очень сложных в смысловом отношении. Например, в звуковой и позиционной эквивалентности слов *тяжелый* (строка 3) / *пленной* (строка 4), которые синтаксически связаны функцией перечисления, скрыто оппозиционное смысловое отношение крайне различных ситуаций, что вынуждает усомниться в возможности обеих быть естественной причиной того, что зовется вдохновением. Концевая рифма — *напрасно не ищи / в заботах истоци* — напротив, при явной грамматической

* В. Вацуру (1993: 514) прав в том, что торг имеет отрицательное ценностное значение, но он вовсе не прав в том, что «торг» — субъективный аспект восприятия поэтического творчества. Напротив, это публичный коммуникативный аспект апеллирования, т. е. отправления не поэтического, а навязанного слова.

и даже смысловой противоположности (трансцендентное / земное), наблюдается скрытая схожесть этих двух действий, которые оба длительны, утомительны и бессмысленны. Истощение заботами предвосхищает последнюю строфу, где «измятые пыткой» добрались до «преждевременных морщин». Значит, толпа истощена земными заботами (и это дает ей право не скрывать слез), тогда как молодой мечтатель истощен тщетными исканиями признаков небес в вдохновении. Эта существенная разница стирается разбалтыванием, когда поэт вступает в борьбу разноречия. От метафизического отчаянья остается только плач и укор, остается театральная наигранность, рассчитанная на публику. Отмеченным Блоком «картонным мечом» поэзии нельзя безрассудно взмахивать, поскольку он не только символ ее бессилия в борьбе за власть над словом, но и инструмент ложно-театрального воздействия на зрителя.

Но что гарантирует бессильному поэту право на самовыражение? Несомненно, аутентичность. Потому и высказано в эпитафии негодование насчет «*marchands de pathos et faiseurs d'emphase*». Но ведь аутентичны и чувства всех «добравших» до преждевременных морщин». Поневоле возникает вопрос — а есть ли разница между метафизическим страданием мечтателя и «земными» страданиями толпы. Не может ведь поэтическая речь убедить адресата в своем праве изливаться. Поэтическое откровение на языковом материале невозможно отличить от эффектных приемов шарлатанов.

Учитывая жизнь и характер Лермонтова по сравнению с «геморроидальным чиновником» Бенедиктовым, Гинзбург выводит отличительные признаки лермонтовской поэзии от лжепророчества эпигонов романтизма (1964: 168). Однако существуют абсолютно противоположные оценки и мнения о характере и жизни Лермонтова. Одни утверждают, что он якобы жил как обыкновенный гусарский офицер, да еще и подлец средней руки (Мережковский 1909: 299–300); другие делают из него великого страдальца, хотя внешние обстоятельства его жизни были довольно приятны. Личность поэта в романтической поэтике — величина, действительно, решающая, но о ней мы не можем судить, не учитывая отношение самого поэта к жизни. А поскольку это отношение нельзя определить без учета творчества поэта, то все поиски жизненных предпосылок творчества поведут нас по порочному кругу.

Нет, «страдальческая» жизнь сама по себе еще не дает поэту право изливаться. Поэтическая речь после конца жанровой поэтики, в эпохе самовыражения (романтизма) только тогда не является «разбалтыванием», «афишированием себя», когда поэт в состоянии ставить

под сомнение аутентичность собственных переживаний, и это-то и называется романтической иронией. Поэзия под разлагающим влиянием разноречия, под давлением индивидуумов, требующих признания ее значительности (из таковых состоит новая постромантическая толпа), начинает сомневаться в собственной эстетической продуктивности. Но поэзия не умолкает, она тематизирует свои сомнения, тематизирует собственную невозможность.

Стихотворение «Не верь себе» — не жертва разноречия и не ре-негат поэзии по отношению к прозе, а уникальный пример состоятельности романтической иронии в русской литературе. Положение лермонтовской поэзии между двумя претендующими на власть над словом направлениями — максималистами (шеллингианство) и минималистами (натуральная школа) — вынуждает ее к минимализации максимума, к нарочитому осквернению ее святыни, — к романтической иронии.

Литература

Белинский В.

1953–1959 Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 3. Москва, с. 190–191; т. 4, с. 523–524.

Блок А.

1960 Собрание сочинений в восьми томах, т. 1 и 4. Москва.

Брюсов В.

1903 «Оклеветанный стих». Беседа, № 11, с. 786–788.

Вацуро В.

1993 «Чужое “Я” в лермонтовском творчестве». Russian Literature, XXXIII–IV, с. 505–520.

Гинзбург Л.

1940 Творческий путь Лермонтова. Ленинград.

1964 О лирике. Москва-Ленинград.

Григорьян К.

1964 Лермонтов и романтизм. Москва-Ленинград.

Мережковский Д.

1909 «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества». Избранные статьи. München, 1972, с. 287–334.

Тойбин И.

1964 «Стихотворение Лермонтова “Не верь себе”». Н.Д.В.Ш. Филологические науки, № 3, с. 15–25.

Усок И.

1964 «Герой лирики Лермонтова». Творчество М. Ю. Лермонтова. Москва, с. 202–235.

Фасмер М.

1986 Этимологический словарь русского языка. Перевод с нем. Москва.

Фишер В.

1914 «Поэтика Лермонтова». Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. Москва-Петроград, с. 196–236.

Шукин В.

1985 Собрание сочинений в 3-х томах, т. 2. Москва.

Эйхенбаум Б.

1924 Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград.

1941 «Литературная позиция Лермонтова». Литературное наследство, № 43–44. Москва, с. 3–82.

Freise Matthias

1993 Michail Bachtins philosophische Asthetik der Literatur. Frankfurt/M.

Guski Andreas

1970 M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. München.

Schmid Wolf

1974 «Zur Semantik und Asthetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij». Canadian-American Slavic Studies, 8, p. 381–397.





С. Н. БРОЙТМАН

«На звук твой отвечу». Субъектно-образная ситуация в лирике Лермонтова

В высших достижениях послепушкинской поэзии развивается то, что было найдено поэтом. Имплицитность пушкинского диалогизма и вероятностно-множественной картины мира (очевидна их изоморфность как субъектной и образной структур) была глубоко содержательной особенностью, обусловленной историческим местом этой лирики. После Пушкина наступает время экспликации возможностей, заложенных в его художественной целостности. По существу первым ответом Пушкину в большом диалоге русской поэзии стала зрелая лирика Лермонтова. Именно у него мы видим первую экспликацию субъектной (диалогической) и образной (вероятностно-множественной) структур пушкинской поэзии.

В субъектной структуре лирики Лермонтова выделяются три особенности, которые могут быть поняты как послепушкинские. Во-первых, новое возрастание доли лирических высказываний от «я» (56% — самый высокий уровень в 1-й половине XIX века и один из самых высоких в русской поэзии вообще). Во-вторых, значительное увеличение роли косвенного представления субъекта речи — взгляда на него со стороны как на «другого». Эта субъектная форма встречается у Лермонтова более чем в два раза чаще, нежели у Пушкина (29% против 13,9%). Уже для раннего Лермонтова характерен взгляд на субъекта речи как на «он» (реже — «ты»), тесно связанный с косвенными формами образной речи. Так, «он» может быть субъектом метафорической перифразы типа «Злословья жертву пощади» («Романс к И...») — и в этом поэт ближе всего к Батюшкову (по существу перед нами тот же набор косвенных номинаций субъекта: певец, поэт, страдалец, певец-страдалец, несчастливец, пришелец, странник). Для раннего Лермонтова характерно и сочетание высказывания от лица «я» со сравнением, которое дает взгляд

на это «я» со стороны («Я видел вас, холмы и нивы», где есть такие строки: «Так дух раскаяния, звуки / Послышав райские, летит»; см. также, «Русская мелодия», «Стансы к Д...», «Я не люблю тебя; страстей» и др. Здесь намечаются возможности многообразных переходов от «я» к «он» и наоборот, осуществляющиеся в зрелой лирике («Я не хочу, чтоб свет узнал», 1837; <«М. П. Соломировой», 1840> и др.). Заданность и привычность для Лермонтова такого проведения «я-он» через компаративный и бытийный планы делает возможным оличнение символов, говорящих как будто бы о «другом», — таких как «парус», «утес», «тучи», но также и «демон». Эта тенденция поддерживается и тем, что уже у раннего Лермонтова появляются стихотворения, представляющие собой косвенный автопортрет лирического героя, хотя тот предстает в субъектной форме «он» («Он не красив и не высок», 1829; «Видение», 1831; «Сон», 1830–1831, ср. «Оправдание» как образец зрелой лирики). Заданная здесь инерция косвенной характеристики «я» как «другого» опять-таки способствует выявлению личных аспектов в стихах, посвященных реальному «другому», например в «Смерти поэта» или «Памяти А. И. О<доевско>го».

Тут мы подошли к третьей особенности субъектной сферы лирики Лермонтова — к ее диалогическим и синкретическим формам. Уже в ранних стихах поэта мы встречаем едва ли не впервые в русской поэзии такое сближение кругозоров «я» и «он», которое стоит на грани несобственной прямой речи. Так в «Видении» (1831) «он» — юноша, косвенно представляющий «я», — изображен не только со стороны, но и изнутри благодаря тому, что субъект речи представлен через неопределенную форму глагола: «Как воротиться, не прижав к устам / Пленительную руку, не слышав / Волшебный голос тот, хотя б укор / Произнесли уста ее? о! нет! — Он вздрогнул...». (См. также приближение к кругозору героя в «Наполеоне» (1830): «Прости, о слава! Обманувший друг».) Позже, например, в «Умирающем гладиаторе» (1836) перед нами вновь несобственная прямая речь: «Вот луч воображенья / Сверкнул в его душе... / Пред ним шумит Дунай... / И родина цветет... свободной жизни край... / Прости, развратный Рим, — прости, о край родной...». Наконец, у Лермонтова возможны слабо отчлененные от авторской речи и субъектно немаркированные потенциальные реплики, как в «<Валерике>»: «Шум, говор. Где вторая рота? Что выучить? — Что же капитан? Повозки выдвигайте живо! «Савельич!» — «Ой ли?» — «Дай огниво!» Что? ранен!.. Ничего, безделка». Нельзя обойти вниманием также того факта, что мы встречаем у поэта уникальные для 1-й полови-

ны XIX века синкретические формы субъектной организации, находящие выражение в субъектной субституции («Ребенку», 1840; «Нет, не тебя так пылко я люблю», 1841), либо (преимущественно в ранней лирике) в странностях прямой речи, в которую вторгаются шаблоны речи косвенной («К***», 1830: «Не говори: я трус, глупец!»; «Песнь барда», 1830: «Вдруг кто-то у меня спросил: / Зачем я часто слезы лью, Где человек так вольно жил? О ком бренчу? О ком пою?»).

Из сказанного очевидно, что в субъектной структуре лирики Лермонтова заложена возможность представления не только «я» как «другого» («Он не красив и не высок»), но и «другого» как «я» («Парус», «Демон»), делающая позицию поэта потенциально диалогической. При этом меняется по сравнению с Пушкиным роль диалогизированного субъекта — он становится *отвечающим*, а не просто говорящим (в том числе отвечающим и Пушкину). Описанной особенности субъектной сферы лермонтовской лирики эквивалентна ее собственно образная структура, в частности развитые косвенные, символические формы, по своему эксплицирующие имплицитный параллелизм Пушкина. Фокусом, в котором сходятся диалогизированная субъектная структура и символическая вероятностно-множественная образная модель этой лирики, становится миф о «демоне».

Известно, что переживая глухоту наличного состояния мира как историческое проклятие своего поколения, Лермонтов не считал эту данность единственно возможной и изначальной. Напротив, изначально для Лермонтова, как показал Д. Е. Максимов, иное состояние мира — гармоническое, «райское», «золотой век» (одной из его исторических реализаций было для поэта пушкинское и предпушкинское время, о чем, например, говорится устами старого солдата в «Бородино»). Это время всеобщей связи и глубокой отзывчивости, еще не нарушенного и неререфлексирующего единства человека с миром. В начале поэмы «Демон» дается воспоминание:

Тех дней, когда в жилище света
Блистал он, чистый херувим,
Когда бегущая комета
Улыбкой ласковой привета
Спешила поменяться с ним.

Но затем герой переживает «трагедию утраты этого райского состояния» и отпадает от мировой целокупности. Так рождается характерная для современного состояния мира разьединенность и глухота:

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

 Мир для меня стал глух и нем.

Мятеж Демона, отстаивающего свою привилегию быть «я» и находиться вне другого («божественного») сознания, осознается как закономерный и даже героический, но и трагический одновременно, ибо результатом его становится отпадение героя от мирового единства и превращение мира для него в безгласный и немой объект. Положение, однако, осложнено тем, что за безгласным для героя бытием-объектом звучит голос «бога» (утраченной полноты, райского состояния), его «Слово», которое является для демона вечной проблемой и к которому он обращен в самых глубинах своего существа.

Для понимания специфики субъектно-образной целостности лирики Лермонтова важно, что его лирическое «я» оказывается в сложных и диалогизированных отношениях с двумя другими субъектами (точнее — сверхсубъектами) его поэзии — «демоном» и «богом». В исторической эмпирии «я» выступает как «демон», а «бог» — как «другой», причем оба субъекта диалога оказываются в последней глубине открытыми друг для друга. Но в метаисторической заданности «я-демон», не теряя своей индивидуальности, должен вернуться к утраченной полноте и стать «другим», то есть «богом». Правда, такая заданность заложена в поэтической системе Лермонтова как скрытая и предельная возможность, которая может быть реализована только в особой ситуации, приближение к которой мы видим, например, в «Маскараде».

Известно, что в якушкинской копии «Маскарада» Арбенин, признавая за богом возможность простить Нину, сам занимает подчеркнуто демоническую позицию: «Но я не бог и не прощаю». И в финале этого варианта драмы герой прочно стоит на том же. Иначе завершается четырехактная редакция «Маскарада». Здесь, узнав о невинности Нины, герой восклицает:

Прости меня, о боже — мне прощенье.
 (Хочет.)
 А слезы, жалобы, моления?
 А ты простил?

Ответом на беспощадно обращенное к себе «а ты простил?» и является неожиданный монолог героя, обычно объясняемый его внезапным умопомрачением. Обращаясь к Неизвестному, Арбенин говорит:

Не я ее убийца. Ты, скорей...
О милый друг, зачем ты был жесток?
Ведь я ее любил, я б небесам и раю
Одной слезы ее, — когда бы мог, —
Не уступил — но я тебя прощаю!

Если герой здесь и сходит с ума, то только с ума монологически-демонического и обретает на пределе жизненной вины другой ум, становясь на отвергаемую им прежде «божественную» позицию.

Такое же диалогическое углубление позиции мы увидим в лирике Лермонтова, если сравним, например, два его стихотворения, разделенные десятилетием: «Романс к И...» (1831) и «Оправдание» (1841), представляющие собой два этапа разработки одной темы (срединное положение между ними занимает стихотворение «Когда одни воспоминанья» из драмы «Странный человек», 1831). При общей для этих стихотворений устремленности лирического героя к «высшему суду», осуществляемому «другим», разительна разница в самооощущении субъекта и его отношении к «другому».

В «Романсе к И...» лирическое «я» — ни в чем не повинная «злословья жертва». В стихотворении из драмы герой уже осознает себя виновным перед людским судом (отсюда и номинация его, данная в кругозоре «людей» — «он»), но считает себя правым перед высшим судом — перед любимой. В «Оправдании» субъект речи виновен и перед людьми, и перед собой, и перед любимой. А это меняет самую суть ситуации. Именно теперь, когда исчерпаны все возможности оправдания, когда из-за непоправимой вины героя надежда на прощение с точки зрения конечно-размерных ценностей безосновательна, может вступить в свои права у Лермонтова диалогическая позиция.

Чтобы оттенить своеобразие той предельной ситуации, когда у Лермонтова становится возможен диалог, заметим, что у Пушкина виновным был не лирический герой, а героиня, он же был дарующей стороной. У Лермонтова наоборот: виновен он, а даровать прощение должна она. Вряд ли этот контраст в решении сходной ситуации случаен. Даже если здесь нет сознательного соотнесения позиций (или сознательность недоказуема), их объективная переключка очевидна. Существенно и другое сходство — различие. Обоим поэтам для завершения стихотворения нужно слово героини. Но у Пушкина интенция

героини стала стилиобразующим началом и в финале вылилась в прямую речь. У Лермонтова же интенция героини не выявлена, ее предлагаемая речь в финале представлена в косвенной форме («Скажи, что судит нас иной») и объята авторским словом. Видимо, для осуществления диалога в художественной системе Лермонтова ситуация предела личной вины еще не достаточна: за ее конкретностью обязательно должна проглядывать метаисторическая символика, в свете которой ситуация только и получает свой истинный смысл, а реальный «другой» оказывается в символической перспективе — сверхсубъектом. «Оправдание» подводит нас к такой ситуации, но оставляет на ее пороге. Стихотворение обращено к любимой, а предписываемая ей позиция («прощать святое право») не выходит принципиально за границы сознания «я». Собственно, дарующее прощение, которое должна осуществить героиня, — это человеческий субститут высшего суда, а не сам высший суд, который обоим героям еще предстоит за пределами «Оправдания». Совсем иное дело, когда «я» оказывается непосредственно перед лицом высшего суда, когда оно отвечает «другому», стоящему за пределами сознания и слова «я» и выявляющему эти пределы. Именно такова ситуация стихотворения «Есть речи — значенье» (1840). Остановимся на этом стихотворении подробнее, ибо оно представляется образцовой моделью диалогической и вероятностно-множественной структуры лирики Лермонтова.

Два интерпретатора «Есть речи — значенье», почти не соприкасаясь в конкретном анализе, пришли к одному сходному выводу. Оно, пишет о стихотворении С. Ломинадзе, «существует как те речи именно, о которых говорит». Л. Г. Фризман замечает: «Оно само — воплощение идеи, в нем выраженной». В этих высказываниях схвачена «отвечающая» природа лермонтовского слова, стремящегося стать адекватным тому, к чему оно обращено. Действительно, приблизиться к пониманию стихотворения, отвечающему его природе, значит прежде всего увидеть, что оно не просто говорит о «речах», «звуках», «слове», но диалогически обращено к ним и является *ответом* на них. Ведь еще до специального анализа ясно, что фраза «на звук тот отвечу» обронена не случайно — она выражает определенную жизненно-творческую позицию и противостоит иной позиции, при которой «слово» «не встретит ответа».

Нашему утверждению как будто противоречит тот факт, что все-таки о речах, звуках и слове говорится в третьем лице, а сами они нигде не выступают носителями выраженного слова. Но все дело в том, что реальность, которую символизируют «речи», невыразима прямо, от первого лица, она может быть лишь косвенно, символиче-

ски задана (но не предметно дана). При обращении к такой реальности косвенная форма речи не только не противоречит диалогической ориентации текста, но является единственно возможной. Что же символизируют у Лермонтова «речи»?

Как уже отмечено, об этой реальности сказано только, что она «есть», то есть подчеркнута ее чистая и еще недифференцированная бытийность. То, что символами ее являются звуки, речи и слово, свидетельствует о выразительной и говорящей природе этого бытия. Отчетливо просматривается «любовная» природа его («В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья»), неизменно соприкасающаяся у Лермонтова с мотивами «святости», божественности, райского состояния (см. в первой редакции — «звуки святы», в редакции 1839 года — «волшебное слово», «целебные звуки», «Душа их с моленьем, / Как ангела, встретит»). К райскому состоянию отсылает и семантика «былого», «прошлого» во всех редакциях стихотворения: «но их позабыть невозможно», в них «зарыто бывшее»; ср. в канонической редакции — «узнаю повсюду», предполагающее платоническое воспоминание о гармоническом, но потерянном бытии. Было бы, однако, опрометчиво видеть в «речах» только прошлое («потерянный рай») и понимать их как возведенное в мифолого-философский ранг «естественное состояние». При несомненном присутствии в «речах» и такого оттенка смысла, они все же являются началом, не имеющим собственно временной характеристики и несоизмеримым ни с чем конечно-размерным (об этом говорит их связь с творящим мир словом, о которой скажем ниже).

Теперь становится яснее природа интересующей нас реальности. Это выразительное и говорящее бытие, «райское» состояние, любовь и святость, начало, творящее мир, бесконечное и безмерное, по самому своему существу неовнешняемое и выступающее не как объект, а как субъект («бог»). О нем можно говорить только косвенно, символически, но его нельзя исчерпать никакой характеристикой, хотя к нему можно обращаться и ему можно отвечать. Собственно, все эти косвенно восстанавливаемые предикаты искомой реальности уже являются ее интерпретацией, а потому и определенным ответом на нее, характеризующим не только ее, но и того, кто ее так интерпретирует. Поэтому субъект речи выступает в стихотворении и как изображающий, и как изображенный.

С учетом всего контекста творчества Лермонтова, изображенный здесь тип сознания должен быть определен как «демонический». Хотя демон нигде прямо не назван, в стихотворении воспроизведено и разгранено то восприятие «слова», которое возможно только для отпавшего

от целокупности мира. Только в кругозоре такого субъекта единое и неделимое первотворящее слово может предстать расчлененным на значение и звук, а значение его может казаться «темным иль ничтожным», хотя за ним прозревается невыразимая полнота мира. Интересно, что аналогичным восприятием «живой жизни» наделил своего героя (тоже своеобразного демона, вспоминающего о потерянном рае) Достоевский: «Это должно быть нечто ужасно простое, самое обыкновенное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтоб оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уже многие тысячи лет, не замечая и не узнавая» («Подросток»). У Лермонтова подобные слова говорит не эпически объективированный герой, но субъект речи, одновременно изображающий и изображенный, и совпадающий, и не совпадающий с автором. Это, конечно же, демон, вновь услышавший голос потерянной бытийной полноты, «бога» и вступивший с ним в диалог.

Поскольку Лермонтов особо подчеркивает выразительно-говорящую и звуковую природу реальности, символизируемой «речами», носительницей глубокого смысла становится сама ритмико-мелодическая структура стихотворения. Содержателен размер его — двухстопный амфибрахий, в лирике Лермонтова обычно связанный с областью смехового (помимо «Есть речи...» этим размером написаны у поэта лишь два стихотворения — мадригалы-эпиграммы «Э. К. Мусиной-Пушкиной» и «Надежда Петровна»). Конечно, не случайно, что творение, исполненное глубочайшего смысла и говорящее о «невыразимом», написано размером, ассоциирующимся для автора с комическим. «Несерьезность» размера здесь и разыгрывает и преодолевает ничтожность «речей», ибо выбранный размер начинает у Лермонтова вопреки всему звучать страстно и торжественно. Важна и редкость употребления двухстопного амфибрахия в поэзии, и трудность овладения им. Известно, что он (как и все двухстопники) встречается «редко, ибо тесен (в строку можно вложить только два слова) и кроме того создает затруднения с рифмой, так как рифмовать приходится каждое второе слово». Преодоленная трудность становится и разыгрыванием и одновременно преодолением «тесноты» и несерьезности размера, в который не может вместиться поэтическая мысль, как смысл «речей» не может вместиться в человечески-демоническое восприятие их.

Расчлененность подобного восприятия и нерасчлененная целостность «речей» создают особую ритмико-мелодическую структуру стихотворения. Предельная расчлененность оборачивается в нем предельной же слитностью звучания.

Сначала стихотворение членится на строфы. Затем внутри каждой строфы на полустрофия (двустипшия). Каждое двустипшие 1, 2 и 4 стрóf является либо самостоятельным предложением, либо простым предложением, входящим в состав сложного. В 5-й строфе двустипшия тоже выделены и синтаксически завершены — это симметрично расположенные однородные группы сказуемого. И даже в 3-й строфе, где нет разбивки на предложения, есть четкая разделенность на группу сказуемого (1–2 строки) и группу подлежащего (3–4 строки). Следующая ритмико-мелодическая единица — строка — не имеет столь четкой синтаксической завершенности. Здесь, напротив, законом является несовпадение ритмической и синтаксической конструкции, провоцируемое к тому же «короткостью» размера. Но при этом анжамбеман — естественное завершение такого несовпадения — появляется в стихотворении только дважды (в 1 и 4 строфах).

Помимо членения на строфы, полустрофия и особым образом организованные строки, необычайно сильна тенденция к выделению еще более мелких ритмико-мелодических единиц. Так постоянное совпадение стопо- и словоразделов (в 18 случаях из 20) ведет к тому, что строка — уже сама по себе короткая — стремится расчлениваться на полустипшие-стопу, то есть на мельчайшую при данном размере ритмическую единицу. Отсюда проходящая через все стихотворение тенденция к внутрискривым паузам, однако весьма редко реализуемая до конца. Строго обязательны лишь три таких паузы (в 1-й строке первой строфы и в 1-й и 3-й четвертой строфы). Опять, как и в случае с анжамбеманом, мы сталкиваемся с несовпадением тенденции и ее осуществления.

Однако и на этом не завершается членимость текста. Уже сама выделенность стоп-полустипший придает особую весомость и выделенность их ударным звукам. И вот тут, на пределе расчлененности, на уровне звука («как полны их звуки») расчленяющие («демонические») тенденции мелодического движения оборачиваются слитностью и полнотой. Дело в том, что ударные звуки в «Есть речи...» создают единокривый музыкальный поток, в котором абсолютно преобладают три звука — Э, У, О (они составляют 79% всех ударных гласных). Смысловая значимость этого станет ясна, если учесть, что выделенные таким образом гласные — ударные звуки ключевых слов-символов: речи, звуки и слово. Получается, что ударные гласные, в которых анаграмматически утаены символы нерасчлененно-слитной реальности, оказываются мельчайшей мелодической константой, со-противопоставленной расчлененности.

Подчеркнем, что мелодическая тенденция к слитности возникает не вслед за тенденцией к расчлененности, а одновременно с ней. Благодаря этому с самого начала активизируются моменты, противостоящие дробности — редкая реализация внутрискрипных пауз и анжамбемана, о которых мы говорили. Если же присмотреться к ритмико-мелодическому движению, связанному со слитностью, то бросается в глаза нарастающее с 3-й строфы (эта строфа является, как увидим, переломной и в других планах) нарастание величины выделенных единиц. Так 3–4 строфы являются одним большим предложением, и эта конструкция выглядит особенно внушительной на фоне дробности предшествующих строф. Впечатление усиливает и то, что соотношение между 3-й и 4-й строфой симметрично соотношению, возникающему внутри первой строфы:

Есть речи — значенье	Не встретит ответа
Темно иль ничтожно,	Средь шума мирского
	Из пламя и света
	Рожденное слово.

НО	НО
им без волненья	в храме, средь боя
Внимать невозможно.	И где я ни буду,
	Услышав его я
	Узнаю повсюду.

Подобный параллелизм указывает на смысловую переключку в пределах четырех строф, то есть почти всего текста.

В 4-й строфе кульминируют еще две тенденции. Во-первых, именно здесь постоянное несовпадение ритмических и синтаксических единиц дает единственный законченный анжамбеман («его я узнаю»). Содержательность этого переноса несомненна: он связан с «я», появляющимся в тексте впервые как раз в данной строфе. Во-вторых, 4-я строфа доводит до кульминации уже отмеченные тенденции к наличию-отсутствию паузирования. В завершающей 5-й строфе, звучащей на фоне контрастной 4-й, разнонаправленные тенденции уравновешены, создавая эффект единораздельного ритмико-мелодического потока.

Звуковые символы «речей», ритмико-мелодическая слитность звучания — глубоко содержательны. Благодаря этой своей особенности, «речи», не имеющие своего членораздельно выраженного слова, озвучивают и тайно семантизируют стихотворение. Столь же

содержательны и расчленяющие ритмико-мелодические тенденции, ассоциирующиеся с демоническим началом. Однако обе противоположности не существуют у Лермонтова изолированно, а вступают в отношения дополнительности, смысл которых отчетливее прочитывается на других уровнях стихотворения — на собственно образном и субъектном.

Субъект речи и является у Лермонтова воплощением этой дополнительности. Прежде всего субъект речи здесь не только изображающий (и тем самым тяготеющий к полюсу авторского начала), но и изображенный (то есть тяготеющий к плану героическому). В качестве изображенного он — носитель определенного типа сознания («демонического»). Ведь с самого начала он не выступает в субъектной форме «я», а предстает в какой-то мере отодвинутым от автора синкретическим субъектом. Особенно заметным это становится при сопоставлении разных редакций стихотворения:

Есть звуки — значенье ничтожно
И презрено гордой толпой.
Есть речи — значенье
Порою ничтожно.
Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно.

Своеобразие первой редакции в том, что в ней носителем — по крайней мере одним из носителей оценки — является толпа (наша оговорка объясняется тем, что полной определенности здесь нет. Несомненно, что «презрены» звуки толпой, но является ли и слово «ничтожно» выражением ее точки зрения, или это общее мнение, разделяемое и субъектом речи? Как бы то ни было, «толпа» участвует здесь в оценке звуков). В последующих редакциях поэт уже не делает «толпу» прямой носительницей точки зрения, но не устраняет окончательно ее экспрессию. «Порою ничтожно» — это мнение общее, принадлежащее и субъекту речи, и людям, это человеческая реакция на невыразимое. Однако след того, что прежде подобная оценка принадлежала чужому сознанию, сохранился в слове «порою», которое не дает безусловно идентифицировать слово «ничтожно» с авторским мнением и считать «ничтожность» неизменным и объективным атрибутом «речей». В канонической редакции снимается и эта оговорка. Оценка «речей» теперь принадлежит субъекту речи, выступающему, однако, не от лица «я», а выражающему некую общую точку зрения, одновременно

и «авторскую», и «человеческую». При этом «авторская» и «человеческая» точки зрения в начале стихотворения предельно сближены, но не покрывают друг друга и имеют тенденцию к расслоению, осуществляемую с 3-й строфы.

Общность «авторской» и «человеческой» позиций — в их расчленяющей («демонической») природе. Притом подобное восприятие предстает не как «ошибочное», которому противостоит «истинное», привилегированное сознание, а как отвечающее природе человека и обладающее разными возможностями. В первых строфах эти возможности только намечены, но они высветляются в контексте всего стихотворения.

После строк «значенье / Темно или ничтожно» следует противоположащее утверждение: «Но им без волненья / Внимать невозможно». Как и первое, второе утверждение принадлежит синкретическому субъекту. Но разница между фразами есть, пока только в малозаметных акцентах. Первая посылка чуть ближе к полюсу «человеческого», вторая — «авторского». Эта пока едва заметная акцентированность поддержана в дальнейшем параллелизмом между 1–2 строками первой строфы и всей третьей строфой, а также между 3–4 строками первой строфы и всей четвертой строфой. Благодаря этому параллелизму «значенье темно иль ничтожно» сближается с позицией «шума мирского», при которой слово «не встретит ответа», а «им без волненья внимать невозможно» — с позицией «я» («узнаю повсюду», «ответчу»).

Итак, мы видим, что уже в 1–2 строфах субъект речи, будучи по своей природе расчленяющим (человечески-демоническим), в то же время по-своему синкретичен: в нем слабо отделены друг от друга (хотя принципиально присутствуют) разные субъекты. Один из них тяготеет к демонической неслиянности и разрыву контакта с миром, другой — к «божественной» нераздельности и отзывчивости. Своеобразие исходной ситуации «Есть речи...» в том, что этот демонический, но и синкретический субъект дан в зоне контакта с невыразимой мировой целокупностью. Образным выражением этой ситуации стала своеобразная лермонтовская антитеза — «значенье темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно», «В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья» и др.

Сама по себе антитеза, очевидно, расчленяющая образная конструкция. Но уже замечена ее особенность у Лермонтова — «присутствие в изображаемом предмете обеих частей антитезы, причем ни один из полюсов антитезы в художественной системе поэта не превалирует над другими, а сливается со своей противополож-

ностью, не представляя при этом единого разрешения антитезы». Иначе говоря, расчленяющая по своей природе антитеза оказывается у Лермонтова, как это ни парадоксально, способом синкретического совмещения противоположностей и погружения демонического сознания (в предельно возможной для него форме) в бытийную полноту невыразимого. Ведь различая значение и звук, невыразимое и внутренне переживаемое, «слезы разлуки» и «трепет свиданья», субъект речи мыслит их не развернутыми во времени, а одновременными («есть»), а потому и сам еще как бы живет во времени и мире «речей». Так окончательно выясняется место первых двух строф в художественном мире стихотворения: в них «отпавший» изображен в ситуации косвенного (ограниченного его демонически-человеческой природой) контакта с невыразимой полнотой бытия, символизируемой «речами».

С 3-й строфы диалог вступает в новую фазу. Теперь субъект речи оказывается во внешнем по отношению к «Слову» пространстве — «среди шума мирского» и его проявлений. Одновременно произошло расслоение прежнего синкретического субъекта на «я» и остающегося неопределенным субъекта третьей строфы. Оба они занимают по отношению к «речам» и «слову» позицию внеаходимости, но внеаходимости качественно различной. Позиция субъекта третьей строфы, целиком погруженного в ценности «шума мирского», означает прекращение контакта со «словом» и замыкание в кругозоре отъединенного бытия. Здесь находит свое завершение «человеческая» ипостась прежнего синкретического субъекта.

Внеаходимость «я», напротив, не означает прекращения события со «словом», а является, если использовать формулировку М. М. Бахтина, «особым и оправданным видом причастности событию бытия». Такую позицию ученый называет «внежизненно активной». Дело в том, что находясь вне «слова», в сфере мирских ценностей, «я» у Лермонтова активно устремлено к «слову», преодолевая в этом устремлении все, даже самые высшие жизненные ценности, снимая антитезы обыденного сознания (храм — бой, молитва — битва) и вообще все конечно-размерное и оказываясь причастным безмерно — бесконечной мировой целокупности. Сопоставление разных редакций стихотворения показывает, как целенаправленно шел поэт к сотворению именно такой внежизненно активной позиции «я».

В редакции 1832 года позиция героев скорее пассивна: она состоит в понимании звуков («И в мире поймут их лишь двое») и спонтанном душевном движении («И двое лишь вздрогнут от них»). В этой редакции контакт со звуками на профанном («толпа») уровне отсутствует совсем. Иное дело в редакции 1839 года. Здесь толпа («многие») уже

не изъята совсем из контакта с «речами» («Их многие слышат»). Настоящая же связь состоит, как и прежде, в понимании («один понимает») и в более активном душевном движении («душа их с молением... встретит», «долгим биением им сердце ответит»). Уже найдено слово «ответит», но ответ этот еще только внутренний. В канонической редакции позиция «я» вновь меняется. «Я» не ограничивается внутренней, душевной активностью, а выражает готовность *ответить* на «слово» и словом и делом («услышав... узнаю», «отвечу», «брошусь навстречу»). Так от редакции к редакции высветлялась тема внежизненно-активного ответа. Решающим моментом ее художественного претворения оказалось введение 3-й строфы — о слове, «рожденном из пламя и света» (этой строфы нет ни в одной из предыдущих редакций).

Третья строфа со всей очевидностью отсылает нас к широко известному тексту о начале мира и творящем «Слове» — к Евангелию от Иоанна. Последовательно проведенная переключка с 1–12 строфоидами Евангелия позволяет увидеть стихотворение Лермонтова в новом свете. Становится ясно, что слово в «Есть речи...» обращено к творящему мир «Слову» и является ответом на него. Проясняется и суть отвергаемой в стихотворении позиции «шума мирского», и суть утверждаемой позиции «я», которая предполагает творческий ответ словом и делом на творящее «Слово». «Я» стихотворения, поскольку оно осуществляет такую позицию, оказывается тем, кто «принял Его» и, ответив ему, стал его «чадом».

Такая позиция и противоположна той, которая задана в начале стихотворения, и является развитием ее. Становится очевидным, что в «Есть речи...» воспроизведен, если воспользоваться мифолого-поэтическими образами поэта, диалог «демона» с «богом», приводящий к тому, что «демон» в трансцендирующем его акте творческого и внежизненно активного деяния превращается в «чадо» бога, не поглощаясь им и оставаясь самим собой. Будущее время, притом вечное будущее, в котором разворачивается действие стихотворения, начиная с 3-й строфы, выявляет вечную открытость диалога и никогда предметно не преодолеваемую инаковость «демона» и «бога». В прагматике текста «демон» до конца остается самим собой. Творцом («чадом бога») он становится на выходе из текста (в переключке с Евангелием) и через текст как реализованный творческий акт, как ответ словом и делом на творящее «Слово». Таким образом, решающим аргументом в диалоге является само стихотворение как сотворенный мир.

Анализ субъектной и образной структуры лирики Пушкина и Лермонтова позволяет сделать некоторые выводы, проясняющие

и общие черты их художественных систем, и их специфические особенности.

1. Перед нами диалогические отношения субъектов, своеобразная «нераздельность и неслиянность» «я» и «другого», вступающих в эстетические отношения взаимоориентации и взаимоосвещения.

2. Эти отношения становятся возможными благодаря тому, что «я» и «другой» выступают как языки разных типов образного сознания. О том, что так обстоит дело у Пушкина, мы говорили подробно. Но ведь и за лермонтовскими мифологемами «демона» и «бога» (и в самом языке этих мифологем) стоит соотношение современного («расчленяющего») и дорефлексивного образных сознаний, ориентированных друг на друга как слово на слово.

3. В обеих художественных системах сотворяется вне-жизненно активная, направленная поверх всех конечно-размерных ценностей авторская позиция. Однако конкретные формы проявления такой позиции у Пушкина и Лермонтова своеобразны. Автор у Пушкина выступает в роли *говорящего* и *дарующего* «другому» возможность стать «я» (ценой самоотверженного превращения субъекта речи в «другого»). Автор у Лермонтова выступает в роли *отвечающего* и *завоевывающего* возможность стать «другим».

4. В обоих случаях диалогическое двуглосие проявляется в определенной форме: авторское слово ориентировано на слово «другого», лежащее за пределами авторской речи, но активно преобразующее эту речь. У Пушкина при этом границы между своим и чужим словом проницаемы, и слово «другого» может быть прямо выражено в стихотворении. У Лермонтова эти границы более жестки: слово «другого» лежит в этой художественной системе не только за пределами авторской, но и за пределами любой мыслимой «человеческой» речи, а потому его выраженность немыслима, оно может быть только символически проявлено.

5. С этим связано самое резкое различие двух поэтических систем. У Пушкина диалогические отношения между субъектами существуют в рамках *единого мира*, выступающего как их общая мера. У Лермонтова же диалог возникает между *двумя мирами*, ценностно-иерархически-несоизмеримыми и трансцендентными друг для друга: их общей мерой (точнее, создающей их соизмеримость безмерностью) может стать только трансцендирующий личность творческий акт.





О. В. ЗЫРЯНОВ

**Метафизика звука в поэзии М. Ю. Лермонтова
(к вопросу об индивидуальной
художественной картине мира)**

Памяти С. Н. Бройтмана

Инвариантная ситуация лермонтовского творчества, во многом определяющая поэтическую картину мира данного художника, может быть охарактеризована как *ситуация возрождения демона через любовь*. Подобный сюжетный инвариант, выступающий моделью текстопорождения, диалогичен по своей природе, обнаруживая субъектную и онтологическую границу между двумя мирами — божественным и демоническим. Вот что об этом пишет С. Н. Бройтман: «Автор у Лермонтова выступает в роли *отвечающего* и *завоевывающего* возможность стать “другим”. <...> У Лермонтова же диалог возникает между *двумя мирами*, ценностно-иерархически-несоизмеримыми и трансцендентными друг для друга: их общей мерой (точнее, создающей их соизмеримость безмерностью) может стать только трансцендирующий личность творческий акт» (Бройтман, 1997, 150). В связи с этим проясняется и особый характер катарсичности лирики Лермонтова: катарсис (или то, что выступает его адекватом) — это феноменальная способность лирического «я» поэта (или его лирического героя) преодолеть собственную демоническую природу, утопическая (в плане именно лирической модальности) реализация уникальной возможности стать «другим», достигаемая и поддерживаемая в каждый данный «момент лирической концентрации» за счет неимоверно творческой активности «лермонтовского человека».

Но в связи с описанной выше инвариантной ситуацией встает вопрос о сопутствующих ей и обуславливающих ее ценностных факторах и мотивных комплексах. В поэзии Лермонтова наше внимание останавливает один, достаточно частотный мотив, обнаруживающий многообразие «валентных» связей и претендующий на особый онтологический статус. Речь идет о *звук*е, как правило,

чудесной, трансцендентной природы, атрибуте божественной гармонии, именно в силу этого и являющемся непререкаемым условием «трансцендирующего личность творческого акта».

Характерный пример из ранней лирики поэта — стихотворение «Звуки» (1831). «Что за звуки! Неподвижен, внемлю / Сладким звукам я, / Забываю вечность, небо, землю, / Самого себя. / Всемогущий! что за звуки! жадно / *Сердце ловит их*, / Как в пустыне путник безотрадной / Каплю вод живых! / *И в душе опять они рождаются* / Сны веселых лет / И в одежду жизни одевают / Все, чего уж нет. / *Принимают образ эти звуки*, / Образ, милый мне. / Мнится, слышу плач разлуки, / И душа в огне. / И опять безумно упиваюсь / Ядом прежних дней, / И опять я в мыслях полагаюсь / На слова людей» (т. 1, с. 164)*.

По сути, в этом стихотворении проявлена вся присущая Лермонтову метафизика звука, включающая в себя следующие моменты: 1) позитивная оценка звуков, признание их благотворной силы, целебности (звуки сладкие, живительные); 2) особое воздействие звуков, вызывающее временное оцепенение героя («неподвижен, внемлю...»); 3) связь с мотивом забвения и самозабвения («Забываю вечность, небо, землю, самого себя»); 4) прямое воздействие звуков на душу и сердце («жадно сердце ловит их»); 5) связь с мотивом воспоминания, припоминания, тайного знания; 6) визуализация звуков (они вызывают в воображении поэта образную картину, иначе говоря — «принимают образ»); 7) стимулирование акта воображения, воскрешающего драматические картины прошлого; 8) сакрализация звуков, их неисповедимость и невыразимость, что подчеркивается обращением к Творцу («Всемогущий! что за звуки!»).

Попутно заметим о происхождении звуков: это или небесные звуки (звуки рая, святые звуки, песня ангела, речи Бога), или земные, но чудные звуки (голос возлюбленной, слово поэта, молитва, песня матери). В обоих случаях они подвержены сакрализации, что обнаруживает их трансцендентную, метафизическую природу. Важнейший аспект их восприятия — визуализация и влияние на душу воспринимающего субъекта.

Уже в раннем стихотворении «Поэт» (1828) находим характерное признание: «Таков поэт: чуть мысль блеснет, / Как он пером своим прольет / Всю душу; звуком громкой лиры / Чарует свет и в тишине /

* Здесь и далее цитаты из сочинений Лермонтова приводятся с указанием в тексте тома и страницы по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Выделение курсивом в цитатах принадлежит автору статьи.

Поет, забывшись в райском сне, / Вас, вас! души его кумиры!» (т. 1, с. 64). Примечательно, что первая часть стихотворения посвящена исключительно живописцу Рафаэлю. Только во второй части речь заходит о поэте и от визуального плана («он пером своим прольет всю душу») обнаруживается переход к собственно поэтическому творчеству, звуковому строю поэзии. Мотивы очарования звуком, творческой тишины (условие вдохновения) и забвения, райского сна воспринимаются как указания на сакральную природу искусства и творческого идеала художника.

В стихотворении «Черкешенка» (1829) также обнаруживается параллельный ряд *образное (визуальное) — звуковое (акустическое)*: «Но там, где Терек протекает, / Черкешенку я увидал, / Взор девы сердце приковал, — / И мысль невольно улетает / Бродить среди милых дальних скал... // Так дух раскаяния, звуки / Прослышав райские, летит / Узреть еще небесный вид; / Так стон любви, страстей и муки / До гроба в памяти звучит» (т. 1, с. 86). Образ черкешенки вызывает в памяти райские звуки, и тем самым впервые у Лермонтова намечается противопоставление демона и ангела, обнаруживается мотив возрождения демона (духа раскаяния) через любовь. Примечательна природа самой метаморфозы: звуки, как оказывается, ближе душе лирического героя, чем зрительный образ. Это расстановка акцентов — чисто лермонтовская! — на самой исходной черте его лирики уже задает перспективу дальнейшего развития инвариантной ситуации.

Оппозиция *визуальное — акустическое* особо акцентируется Лермонтовым в стихотворении «Звуки и взор» (1831): «Мне каждый звук опять приносит / Печали пролетевших дней. // Нет, лучше с трепетом любви / Свой взор на мне останови, / Чтob роковое воспоминаье / Я в настоящем утопил...» (т. 1, с. 179–180). Как явствует из приведенного отрывка, противопоставление звука и взора, акустического и визуального, прошлого (воспоминания) и настоящего, памяти и забвения, роковой печали и своего рода «анестезии» забытья — совсем в духе пушкинской элегии-романса «Не пой, красавица, при мне...» (1828). Приведем достаточно очевидную параллель: «Увы! напоминают мне / Твои жестокие напевы / И степь, и ночь — и при луне / Черты далекой, бедной девы!.. // Я призрак милый, роковой, / Тебя увидев, забываю; / Но ты поешь — и предо мной / Его я вновь воображаю» (Пушкин, 1977, 64). «Жестоким напевам», мелодии печальной Грузии и обостренной памяти, вызывающей в воображении образ «далекой, бедной девы» (возможно, мертвой возлюбленной), противостоят у Пушкина образ красавицы

и имплицитно проявленный мотив взора (ср.: «тебя увидев, забываю»). Все это найдет свое логическое продолжение в лермонтовской поэзии — вплоть до драматического романа «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841).

Близко к пушкинской теме подходит Лермонтов в стихотворении «К Су<шковой>» (1830): «Встречал ли твой прелестный взор — / Не билось сердце у меня. // И что ж? — разлуки первый звук / Меня заставил трепетать... // Однако же хоть день, хоть час / Еще желал бы здесь пробыть, / Чтоб блеском этих чудных глаз / Души тревоги усмирить» (т. 1, с. 127–128). Знакомая оппозиция *взор — звук* (ср. драматическую огласовку «звука разлуки») разводит бывшее спокойствие и обретенную в ходе разлуки душевную тревогу, однако она не призвана умалить значение взора. Напротив, усиление его функции («блеск чудных глаз») подкрепляется мотивом усмирения душевной тревоги (см. почти буквальное повторение подобного мотива в стихотворении «Когда волнуется желтеющая нива...»).

Гармоническое сочетание мотивов взора и звука задается поэтом в стихотворении 1838 г.: «Как небеса, твой взор блистает / Эмалью голубой, / Как поцелуй, звучит и тает / Твой голос молодой. // *За звук один волшебной речи,* / За твой единый взгляд / Я рад отдать красавца сечи, / Грузинский мой булат; // И он порою сладко блещет / И сладостней звучит, / *При звуке том душа трепещет / И в сердце кровь кипит.* // Но жизнью бранной и мятежной / Не тешусь я с тех пор, / Как услышал твой голос нежный / И встретил милый взор» (т. 2, с. 32). Возрастное изменение души лирического героя (переход от мятежного состояния к обретению душевного покоя) поставлено в прямую зависимость от действия «нежного голоса» и «милого взора».

Неожиданно-парадоксальное решение оппозиция *взор — речи* приобретает в стихотворении «А. Г. Хомутовой» (1838), в котором повествуется о слепом поэте И. Козлове: «Он вас не зрел, но ваши речи, / Как отголосок юных дней, / При первом звуке новой встречи / Его встревожили сильней. / Тогда признательную руку / В ответ на ваш приветный взор, / Навстречу радостному звуку / Он в упоении простер» (т. 2, с. 25–26). Мотив слепоты в данном случае призван подчеркнуть силу душевного прозрения: благодаря ему повышается статус звукового «образа», устанавливается приоритет акустического мотива над визуальным.

Помимо отмеченной нами пушкинской параллели, необходимо акцентировать еще один существенный контекст для понимания

лермонтовской онтологии звука — известный фрагмент из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», в котором отчетливо выражено акустическое восприятие лирическим героем (автором) образа Руси: «Открыто-пустынно и ровно все в тебе... ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и выются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я... и онемела мысль пред твоим пространством» (Гоголь, 1994, 201).

Что роднит гоголевское и лермонтовское восприятие звука? Во-первых, необыкновенная и необъяснимая власть звука над душой (сердцем) лирического героя. Ср. в стихотворении «К Д.» (1831): «Есть слова — объяснить не могу я, / Отчего у них *власть надо мной*; / Их услышав, опять *оживу я*, / Но от них не *воскреснет* другой» (т. 1, с. 229). Во-вторых, сакрализация звуков и их претворение в пространственных образах и характеристиках, как, например, в стихотворении «К*» (1832): «Есть звуки — значенье ничтожно / И презрено гордой толпой, / Но их позабыть невозможно: / *Как жизнь, они слиты с душой*; / Как в гробе, зарыто былое / *На дне этих звуков святых*; / И в мире поймут их лишь двое, / И двое лишь вздрогнут от них!» (т. 1, с. 263).

Звуки эти не от мира сего. Природа их, как правило, сакральна. Это «живых речей струя» самого Бога или песня ангела. Лермонтову ведома также экстатическое действие, состояние блаженного самозабвения, вызванное к жизни «чудной молитвой». Однако в этих звуках не исключено и демоническое начало, о чем свидетельствует, к примеру, стихотворение «Тамара»: «И слышался *голос Тамары*: / Он *весь был желанье и страсть*, / В нем были *всесильные чары*, / *Была непонятная власть*. // На голос невидимой пери / Шел воин, купец и пастух... <...> И было так нежно прощанье, / *Так сладко тот голос звучал*, / Как будто восторги свиданья / И ласки любви обещал» (т. 2, с. 79, 80).

Природа этих речей зачастую амбивалентна: «Есть речи — *значенье* / *Темно иль ничтожно*, / Но им без волненья / Внимать невозможно. // Как полны их звуки / *Безумством желанья!* / В них слезы разлуки, / В них трепет свиданья. // Не встретит ответа / Среди шума

мирского / *Из пламя и света / Рожденное слово;* // Но в храме, средь боя / И где я ни буду, / Услышав, его я / Узнаю повсюду. // Не кончив молитвы, / На звук тот отвечу, / И брошусь из битвы / Ему я навстречу» (т. 2, с. 43). Обращает на себя внимание последовательно проведенная в тексте градация: *речи — слово — звук*. Звуки речей указывают одновременно на их асемантизм («темное» и даже «ничтожное» значение) и символическую многозначность. По признанию самого поэта, идеал — «из пламя и света рожденное слово». А «пламя» и «свет» в данном контексте — явления не однопорядковые, понятия далеко не синонимичные. Если «пламя» — это в первую очередь горнило сомнений и демонических страстей, через которые суждено пройти поэту, прежде чем обрести истину, то «свет» — это энергия духовного просветления, открывающаяся в конечной перспективе Божественная чистота и святое умиление. Вместе с тем неизъяснимая сила звуков, приобретающая над душой лирического субъекта поистине магическую власть, призвана подчеркнуть решимость лермонтовского человека, его ответную активность, выступающую основой «трансцендирующей личность творческого акта».

Своего рода итог духовного состояния поэта — постижение счастья на земле и узрение Бога в небесах — запечатлевает стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837). При этом важно отметить, что самому процессу преобразования лирического субъекта предшествует целая серия образов природной гармонии, выстроенных по принципу некоей градации: визуальные образы желтеющей нивы, свежего леса, малиновой сливы и серебристого ландыша сменяются ярко выраженным акустическим образом играющего по оврагам студеного ключа: «Когда студеный ключ играет по оврагу / И, погружая мысль в какой-то смутный сон, / Лепечет мне таинственную сагу / Про мирный край, откуда мчится он...» (т. 2, с. 17). В приведенном фрагменте показателен мотив «смутного сна», отключения болезненной рефлексии сознания. Процесс гипнотического воздействия некоего звука, чудесная природа которого неслучайно вызывает сравнение с «таинственной сагой», напрямую корреспондирует с «непонятной святой силой» молитвы.

Нечто подобное можно наблюдать в «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840): ласкаемая в душе «старинная мечта, *погибших лет святые звуки*» противопоставляется здесь «дикому шепоту затверженных речей» (т. 2, с. 40). Именно акустический момент становится основой гипнотического состояния, вызывающего к жизни воспоминание как реальную картину мечты, оформленную в целой серии визуальных образов.

Подтверждает проведенные нами наблюдения над лирикой Лермонтова и материал его поэм («Демон», «Мцыри», «Каллы») и стихотворной драматургии («Испанцы», «Маскарад»). Остановимся на примере поэмы «Демон». Уже в первой черновой редакции заявлена экспериментальная ситуация возрождения демона через любовь. Вот как описывается в ней встреча Демона с монахиней: «...И в усыпленную обитель / Вступает мрачный искуситель. / Вот тихий и прекрасный звук, / Подобный звуку лютни, внемлет... / И чей-то голос... Жадный слух / Он напрягает. Хлад объемлет / Чело... он хочет прочь тотчас. / Его крыло не шевелится, / И странно — из потухших глаз / Слеза свинцовая катится... / Как много значил этот звук: / Мечты забытых упоений, / Века страдания и мук, / Века бесплодных размышлений — / Все оживилось в нем, и вновь / Погибший ведает любовь» (т. 2, с. 535). В позднем тексте эта сцена приобретает следующий вид: «И Демон видел... На мгновенье / Неизъяснимое волненье / В себе почувствовал он вдруг. / Немой души его пустыню / Наполнил благодатный звук — / И вновь постигнул он святыню / Любви, добра и красоты!.. <...> В нем чувство вдруг заговорило / Родным когда-то языком. / То был ли признак возрожденья?» (т. 2, с. 442). Не случайно песне Демона, возмущающей душу Тамары «мечтой пророческой и странной», в общей композиции поэмы противопоставлена песня героини, в которой отчетливо просматривается мотив божественной гармонии: «...И звуки песни раздались; / И звуки те лились, лились, / Как слезы, мерно друг за другом; / И эта песнь была нежна, / Как будто для земли она / Была на небе сложена! / Не ангел ли с забытым другом / Вновь повидаться захотел, / Сюда украдкой слетел / И о былом ему пропел, / Чтоб усладить его мученье?...» (т. 2, с. 451–452).

В трагедии «Испанцы» показательно обращение к певцу (д. 2, сцена 1): «Ну полно, брат. Садись и начинай играть, / А песни выльются неволью. / Люблю я песни, в них так живо / Являются душе младенческие дни. / О прошлом говорят красноречиво / И слезы на глаза влекут они; / Как будто в них мы можем слезы вернуть, / Которые должны мы были проглотить. / Пусть слезы те в груди окаменели, / Но их один разводит звук, / Напомнив дни, когда мы пели / Без горькой памяти, без ожиданья мук» (т. 1, с. 318). Природа этих звуков вызывает в памяти «младенческие дни» и восходит к архетипу колыбельной песни матери: воспоминания детства «без горькой памяти, без ожиданья мук» воскрешают идеал человечества — своего рода потерянный рай.

В стихотворной драме «Маскарад» Арбенин так припоминает знакомство с Ниной и заключение с ней брачного союза: «И я нашел жену, покорное создание, / Она была прекрасна и нежна, / Как агнец божий на закланье / Мной к алтарю она приведена... / И вдруг во мне забытый звук проснулся: / Я в душу мертвую свою / Взглянул... и увидел, что я ее люблю, / И, стыдно молвить... ужаснулся!.. / Опять мечты, опять любовь / В пустой груди бушуют на просторе. / Изломанный челнок, я снова брошен в море: / Вернусь ли к пристани я вновь?» (т. 1, с. 428). Именно под воздействием «забытого звука» просыпается душа героя! Причем данная звуку характеристика указывает на то, что звук этот изначально присущ душе — даже такого демонического героя, как Евгений Арбенин.

Следующее признание героя удивительно напоминает ситуацию Демона: «На жизни я своей узнал печать проклятья / И холодно закрыл объятия / Для чувств и счастья земли... <...> Но скоро черствая кора / С моей души слетела, мир прекрасный / Моим глазам открылся не напрасно, / И я воскрес для жизни и добра. / Но иногда опять какой-то дух враждебный / Меня уносит в бурю прежних дней, / Стирает в памяти моей / Твой светлый взор и голос твой волшебный» (т. 1, с. 430). Инвариантная ситуация преобразования демона через любовь поддерживается здесь женским образом героини-ангела, в обязательном порядке предусматривающим «светлый взор» (визуальный аспект) и «волшебный голос» (аспект акустический) — в их гармоническом сопряжении.

В заключение заметим, что индивидуальная поэтическая картина мира Лермонтова (обрисованная нами лишь в самых общих чертах) соотносится с иными «вариантами» национального мировидения, воплощенного в онтологическом строе русской классической поэзии и ориентированного на христианскую систему ценностей. Так, проблема «преобразования», или «возрождения демона через любовь», отмеченная нами в лермонтовской поэзии, удивительным образом смыкается с инвариантной ситуацией в лирике Пушкина, смысл которой состоит в «пересечении субъектной границы между “я” и “другим”, причем этим “другим” может быть и реальный другой человек, и сам “я”, ставший “другим” (героем) по отношению к себе» (Бройтман, 2002, 48). Но если в инвариантном сюжете Пушкина актуализируется прежде всего субъектная граница (грань между «я» и «другим»), то в инвариантном сюжете лирики Тютчева (см.: Левин, 1990, 144) акцент делается именно на драматическом статусе «двойного бытия», на проблеме *онтологической границы* «двух миров».

Что касается Лермонтова, то он проблематизирует (и драматизирует) саму диалогическую ситуацию, пытаясь преодолеть «недоступную черту» между субъектами диалога (как у Пушкина) и различными онтологическими мирами (как у Тютчева) — в творческом акте трансцендирования личности. И метафизика звука, проявляющая гармонию высших, небесных сфер и родовую память о райском прошлом, оказывается здесь тем действенным фактором, благодаря которому и невозможное становится возможно.

Литература

Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997.

Бройтман С. Н. Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина. Тверь, 2002.

Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 5. М., 1994.

Левин Ю. И. Инвариантный сюжет лирики Тютчева // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Ф. И. Тютчева. Таллин, 1990.

Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Т. 3. Л., 1977.





К. Э. ШТАЙН

Эйдос звука в лирике М. Ю. Лермонтова

В. В. Розанов не случайно причислял М. Ю. Лермонтова к «мистагогам» русской литературы, наряду с Гоголем и Достоевским: они уловили «миры иные и Бога в самом этом пульсе жизненного биения»*. Созданный Лермонтовым поэтический мир не вмещается в рамки мира феноменального, чувственно воспринимаемого. Многие исследователи отмечают тяготение поэта к сверхчувственному миру**, говорят о «двойном зрении» — способности «переступить в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений и схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений»*** (Вл. Соловьев).

Переживание этого чувства сопровождается у М. Ю. Лермонтова состоянием какого-то запредельного волевого и мыслительного усилия, с помощью которого преодолевается замкнутость эмпирического опыта, разрываются сети внешней причинности. Язык произведений фиксирует это «предельное» состояние. «Страшная сила личного чувства» (Вл. Соловьев) подчеркивается выдвиганием «эгоцентрического» местоимения «Я» в качестве «мишени» рефлексии в начале стиха, повторе его и использовании набора именных групп в падежной роли «силы» и «инструмента», с помощью которых реализуется запредельная ситуация: силой мысли, волею мечты, душой жить иной жизнью:

* Розанов В. В. Литературные очерки. СПб., 1902. С. 168.

** Там же, а также см.: *Мережковский Д. С.* М. Ю. Лермонтов — поэт сверхчеловечества. СПб., 1909; *Андреевский С. А.* Литературные очерки. Лермонтов. СПб., 1902; *Замотин И. И.* М. Ю. Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, 1914.

*** Соловьев В. С. Лермонтов // Литературная критика. М., 1990. С. 281.

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизньнюю иной,
И о земле позабывал <...>

1831-го июня 11 дня

Я был свободен на мгновенье
Могучей волею мечты.

М.П. Соломирской

До самых звезд он кровлей достигает,
И от одной стены к другой —
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

Мой дом

«Инструменты», которыми пользовался М. Ю. Лермонтов в узрении «второй реальности»,

Я жил века и жизньнюю иной,
И о земле позабывал... —

триединство разума, души и воображения (мечты). Последнее (мечта) в поэзии Лермонтова связано с опытом сердца:

...Не раз,
Встревоженный печальною мечтой,
Я плакал <...>

1831-го июня 11 дня

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых <...>

Молитва

В этом состоит внутренняя основа того, что переживается М. Ю. Лермонтовым как Я (сверх-Я, или идеальное Я). Оно, трансцендируя внутрь, находится в отношении к духу, причастно ему, но разум черпает свои силы из потенции «сердца» и тем обретает возможность трансцендировать за пределы самого себя, «он может сопровождать живое уловление

Божества, соучаствовать в нем и тем придавать ему еще большую ясность»*, — такова особенность высокого религиозного опыта и сознания.

Все это позволило поэту небывалым образом раздвинуть границы поэтического мышления; временные параметры поэтического мира Лермонтова составляют фундаментальную триаду: прошлое (не только годы, но и века, эпохи) — настоящее — будущее, пределом которого не является земная жизнь. «Так же просто, как другие люди говорят: моя жизнь, — Лермонтов говорит: моя вечность», — писал Д. С. Мережковский. Воспоминание и забвение, жажда забыть «незабвенное» — прошлое — вечное, по определению Д. С. Мережковского, две главные стихии в творчестве М. Ю. Лермонтова**. Если во времени герой М. Ю. Лермонтова сопричастен вечности, то в пространстве он сопричастен Вселенной:

Мой дом везде, где есть небесный свод.
Где только слышны звуки песен <...>
Мой дом

Сверхприродное понимание лирического героя М. Ю. Лермонтова жаждет облачиться в адекватные формы выражения, но соответствия им в сфере «холодных букв» и «звуков у людей» он не находит:

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства.

1831-го июня 11 дня

Тем не менее Лермонтов сам указывает, в каком направлении идут поиски:

<...> мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

1831-го июня 11 дня

Эти поиски свободы и особого музыкального выражения мысли, способствующего передать связь человека с миром и Богом,

* Франк С.Л. Непостижимое // Сочинения. М., 1990. С. 460.

** Мережковский Д.С. Указ. соч. С. 30.

сопричастность вселенной. Д. Андреев подчеркивал, что «о второй реальности, просвечивающей через зримую всем, говорят у Лермонтова как раз наиболее совершенные по своей небывалой музыкальности строфы»*. Именно звук становится образом-идеей, связывающей триединство: человек — Бог — мир.

И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг,
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами; каждый звук
Гармонии вселенной, каждый час
Страданья или радости для нас
Становится понятен, и себе
Отчет мы можем дать в своей судьбе.

1831-го июня 11 дня

Редуют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.
Они зовут, они манят,
Поют — и я пою за ними <...>

1831-го января

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

Выхожу один я на дорогу

Мысль о вечности, гармония вселенной, преодоление земного пространства и времени, способность внимать Богу — все это «перевито одной лентой» — идеей звука: он и причина, и следствие причастности к гармонии. Музыка дает герою более высокое состояние сознания и некий универсальный способ связи с миром, людьми и вселенной: снимая пространственно временной план бытия и сознания, она вскрывает новые планы, «где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство и путь к нему»**. Здесь

* Андреев Д. Роза мира. М., 1991. С. 183.

** Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 264.

переплетаются религиозная, пифагорейско-платоновская традиции, активизированные романтизмом: «Музыка, — писал Шлегель, — это магически захватывающее и всепроникающее искусство... высшее и земное связаны друг с другом как бы как тело и душа, небесная тоска... часто сливается с земной воедино...» *

В творчестве Лермонтова мы наталкиваемся на парадокс о звуке: с одной стороны, Лермонтов утверждает, что «нет звуков у людей довольно сильных», с другой — именно звук — некий посредник между человеком — Богом — миром. Как разрешается им этот парадокс и разрешается ли?

Устроение всеединства, связи человека — мира — Бога в лирике М. Ю. Лермонтова осуществляется через взаимосвязанные сущности, носящие идею звука: слово — песня — звук. Эта триада выделена как инвариантная на основе анализа семантических изотопий со значением «звуки» в лирике М. Ю. Лермонтова.

Казалось бы, закономерно, что антиномия звука и слова преодолевается песней, объединяющей эти начала, но у Лермонтова этот синтез осуществляется иным способом.

Логика неоднократно отмечали, что дуализм — это особенность человеческого мышления, но именно он не позволяет воспринимать картину мира как неразложимое единство, постоянно разделяет ее на ряд противоположностей**.

Важно подчеркнуть, что основой поэтического мышления М. Ю. Лермонтова является не диадный анализ, а триадный синтез. Его мышление антиномично***, оно не вписывается в Аристотелеву логику закона исключенного третьего, его логика — это логика N-измерений, основа которой — триадный синтез. С одной стороны, она предвосхищает «воображаемую логику», идеи которой созрели только в начале нашего века****, с другой — связана с основой христианского тринитарного мышления — догматом Троицы. Триада архетипически несет идею связи — через звук, музыку, слово; сыновний аспект Троицы — логос — изначальный звук Слова. Слово — устрояющая сила вселенной в христианском вероучении, но и искусство на высшем своем уровне — не что иное, как дифференциация первичной энергии — устроение вселенной.

* Шлегель Ф. *Философия языка и слова* // Эстетика, философия, критика. В 2-х т. М., 1983. Т. 2. С. 368.

** Зиммель Г. *Микеланджело. К метафизике культуры* // Логос. Кн. 1. М., 1911. С. 145.

*** См. об этом: *Штайн К. Э. Язык. Поэзия. Гармония*. Ставрополь, 1989.

**** Васильев Н. А. *Воображаемая логика*. М., 1989.

В дискуссиях об антиномичности в начале XX века выкристаллизовалась идея, которую наиболее определенно высказал С. Л. Франк: антиномия находит примирение в триадном синтезе, но синтезирует антиномическую противоположность некая третья сущность, которую трудно уловить и не менее трудно выразить словом. Он пишет: «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной фиксации его самого как такового, а, как указано, только в свободном витании над противоречием и противоположностью, т. е. над антиномическим монодуализмом, — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального единства»*. Поразительно, но осуществление идеи всеединства — антиномия звука и слова, звука и песни, песни и слова преодолеваются неким третьим — свободным «витанием» над ними идеи «чистого звука», эйдоса звука, т. е. смысловой картиной сто сущности. Таким образом, звук, музыка становится неким посредником, который уничтожая индивидуальное зрение, восстанавливает «высокое и всезнающее зрение» (А. Ф. Лосев). Следует обратить внимание на то, что звуковая образность носит у Лермонтова интеллектуализированный характер:

Что я почувствовал в сей миг чудесный
И что я пел, напрасно вновь пою.
Я звук нашел дотоле неизвестный,
Я мыслей чистую излил струю.
Душе от чувств высоких стало тесно,
И вмиг она расторгла цепь свою <...>

Встреча

Таков поэт: чуть мысль блеснет.
Как он пером своим прольет
Всю душу; звуком громкой лиры
Чарует свет и в тишине
Поет, забывшись в райском сне <...>

Поэт

Обращает на себя внимание эпитет *чистый*, а также предикат *блеснет*, также актуализирующий значение чистоты, яркого, сияющего света, сверкания (МАС)**. Звуковые образы, при их конкретной осязательности, имеют «очищенный» характер, они абстрактны,

* Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Сочинения. М., 1990. С. 316.

** Дефиниции даются по «Словарю русского языка» в 4-х т. (М., 1981–1984).

это, скорее, не звук, а идея звука, его смысловая картина. Музыка «сцепляется» здесь с «чистым переживанием»: «чистое бытие музыки, — пишет А. Ф. Лосев, — поглотившее в себе и воссоединившее все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую — Бога и Мира»*. В Библии такие события описаны как акт чистой веры, но одновременно и как реальное событие, как человеческое состояние.

Систематизация лексем, которые реализуют идею звука, приводят к выделению нескольких семантических изотопий. Изотопии — это семантически близкие элементы у членов цепочки связного текста; изотопическими являются и члены цепочек различных (нескольких поэтических произведений или всего корпуса лирических произведений поэта). Семантические изотопии определяются посредством установления инвариантов и вариантов, реализующихся через идею повторяемости элементов (цепочек лексем) в тексте или поэтическом творчестве художника. Семантическая изотопия, при некоторой избыточности, обеспечивает адекватное понимание текста**.

Как уже отмечалось, анализ семантических изотопий со значением «звук» привел к выделению инвариантной триады: песня — слово — звук. Члены триады в свою очередь являются семантическими темами — содержат архисему, которая реализуется в цепочках лексем.

Архисема «ЗВУК»: звук, звон, голос, гром, плеск, крик, стук, плачь, шум, отголосок, напевы, мелодия.

Архисема «СЛОВО»: стих, созвучье слов, слово, буква, речь, шум, моление, молитва, язык...

Архисема «ПЕСНЯ»: песня, мелодия (русская мелодия, например), напев, романс, колыбельная, баркарола...

Идея музыки, звуков, в свою очередь, конкретизируется через семантическую триаду, определяемую по признаку «чем вызывается»: музыка мировая (земля — вселенная) — человеческая (голос) — инструментальная. Первые два компонента триады отчасти реализуются через названные изотопии, последний через цепочку

* Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 266.

** См. об этом: Греймас А. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985.

лексем: лира, арфа, цевница, балалайка, колокол, колокольчик... Мы оставили ряды открытыми, так как в рамках данной статьи невозможно исчерпывающе представить как сами цепочки, так и дать их подробное описание.

Лексемы, входящие в названные цепочки, объединяют помимо того, что они активизируют слуховой модус в поэтическом тексте, еще и то, что все они характеризуются идейностью и, чаще всего, не являются «прототипными», т. е. не всегда активизируют через лексические значения какие-либо конкретные «сцены», «виды», «картины»*.

Напротив, в лирике Лермонтова есть тенденция к десемантизации (в широком смысле) лексем со значением «производить звуки» — устранять значение, а с ними и предметность, и активизировать звучание, вернее, идею звучания.

В то же самое время, по принципу дополнительности, антиномично, в каждом конкретном произведении идея звука приобретает образность и высокую степень выразительности. Это происходит благодаря системе приемов, среди которых можно выделить следующие: 1) конкретная звуковая ситуация связана с отнесением ее к миру природы, человеческому обществу, взаимоотношению влюбленных, вселенским явлениям; 2) лексема со значением «производить звуки» сопровождается эпитетами звукового восприятия и предикатами, активизирующими слуховой модус; 3) слуховой модус в тексте активизируется в контексте с некоторыми другими — вкусовым, зрительным, температурными ощущениями — явление синестезии; 4) звуковые впечатления выявляются на ситуативном фоне тишины; 5) используются средства музыкальной выразительности, и в первую очередь, динамические оттенки.

Покажем действие этих приемов применительно к некоторым словам-образам из цепочки лексем с наиболее обобщенным значением. Названные семантические изотопии в нескольких точках пересекаются, и одной из таких семантических точек является лексема *шуметь* и ее деривационные корреляты: шум, *шумный* и т. д. Эта лексема связана в целом с двумя семантическими полями: мир — люди, и в результате несет инвариантную сему «земное начало», которая, в свою очередь, реализуется в противоположностях — мир людей (суетный, преходящий) — мир природы (живой, динамичный, вечный). Таким образом, в поэзии М. Ю. Лермонтова лексема

* Об этом: Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983.

шуметь приобретает антиномичную реализации». Шум — в общем «витающем» (С. Л. Франк) смысле — примета всякого земного начала, «отзвук» земного деяния и живого действия, отсутствие его оценивается в целом отрицательно: «Толпой угрюмою и скоро позабытой, / Над миром мы пройдем без шума и следа» («Дума»).

Итак, в противоположность высшему, вселенскому, земное связано с эпитетом шумный: шумный град, утро шумное. В контекстах этого типа лексема шумный, несмотря на абстрактное значение, приобретает звуковую изобразительность, «упругость», «плотность»:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя.
Когда же через шумный град
Я пробираюсь торопливо <...>

Пророк

Срок ли приблизится часу прощальному
В утро ли шумное, в ночь ли безгласную —
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.

Молитва

Это осуществляется и за счет контрастов — «звезды *слушают*» — «...через шумный град / Я пробираюсь торопливо». Включение конкретного слухового модуса осуществляется через обозначение состояния лирического героя — «торопливо» — значит, поспешно, с желанием избавиться, здесь шумный — «производящий много шума, крикливый, громко разговаривающий» (МАС) — имеет отрицательную семантику. Во втором примере выпуклость звучания достигается за счет антитезы — утро шумное — ночь безгласная. Лексема *шумное* употребляется в значении: «совокупность неясных глухих звуков, сливающихся в однообразное звучание» (МАС). В реализации звуковой ситуации важно то место в пространстве (художественном), которое занимает лирический герой: в первой случае он погружен в звуковую среду, во втором — наблюдает ее как бы извне, с каких-то «ангельских» высот.

Звуковое пространство может сужаться (например, в стихотворении «Как часто пестрою толпою окружен»), но людская толпа, находящаяся в сфере конкретны звуковых проявлений (музыка, пляска), воспринимается как нечто суетное, нерасчлененное, чему

соответствует столь же нерасчлененное, безликое и однообразное — шум — шумный в стихотворении «Договор»:

Как ты, кружусь в веселье *шумном*,
Не отличая никого...

Здесь звуковое проявление шума враждебно лирическому герою, оно обозначает отсутствие контакта между ним и людьми: внешнее впечатление от шума, отсутствие погруженности в него, желание уйти, чуждое начало усиливает драматичность взаимоотношений лирического героя с людьми:

Один среди людского шума,
Возрос под сенью чуждой я.

Эта же лексема в ситуациях, связанных с миром природы, активизирует конкретные звуковые картины:

Гроза шумит в морях с конца в конец...
И шумя и крутясь, колебала река
Отраженные в ней облака...

Когда волнуется желтеющая нива,
И светит лес шумит при звуке ветерка...

Здесь дифференциация звуковых картин осуществляется уже отнесением к «производителю» шума «Гроза шумит в морях с конца в конец» субъектам гроза, река, лес. Возникновение «шумовой» картины связано с конкретным опытом автора и читателя, который дифференцирует эти «шумы» в своем сознании, ставя данные ситуации перед «умственным взором». Лирический герой не отчуждается от природного шума, часто погружен в него, это показатель контакта героя с миром природы.

И всё же в некоторых произведениях возникает параллелизм мира природы и людей, лексема *шумный* здесь приобретает значение «мирской», «суетный»:

Волны катятся одна за другою
С плеском и *шумом* глухим;
Люди проходят ничтожной *толпою*
Также один за другим.

Волны и люди

Если учитывать то, что слово *толпа* часто употребляется с эпитетом *шумный*, то в этой точке пересекаются природное и человеческое начало, и общее значение, которое приобретает *шумный* конкретно и обобщенно одновременно.

Звуковые картины, активизированные лексемами *шуметь* «Гроза шумит в морях с конца в конец», шум, *шумный* характеризуются яркой динамикой, напоминающей динамические оттенки в музыке, они способствуют выразительности и естественности в их восприятии. «Шум глухой» можно интерпретировать как *piano*; «шумит, волна людей» — *forte*; «гроза шумит в морях» — «*fortissimo*». *Шум* как звуковое состояние людской среды («толпы») характеризуется минорной, а природной — мажорной тональностью. Интересно заметить, что с явлением синестезии реализация этого образа не связана, хотя лирический герой М. Ю. Лермонтова воспринимает мир в единстве всех чувств — сенсорных модусов зрения, слуха, вкуса, температурных ощущений, обоняния, осязания.

Как языковой феномен синестезия принадлежит к кругу явлений, основанных на переносе наименования. Перенос наименования вызывается в случае синестезии переносом качества одного ощущения на другое*. В поэзии М. Ю. Лермонтова такой перенос осуществляется по моделям: вкусо-слуховая; температурно-слуховая, зрительно-слуховая. Если представить картину синестезии обобщенно, то можно сказать, что слуховой модус сопровождается предельными проявлениями вкусового и температурного, т. е. антиномично: «ропот сладостный», «сладкий голос», «простых и *сладких* звуков полный» <—> «...стих, облитый горечью и злостью»; «хладны их краткие речи»; «холодная буква» <...> «кипят на сердце звуки...». Явление синестезии способствует выразительности звуковой картины, более полному ее переживанию. Предельное проявление, так свойственное мышлению Лермонтова, дает возможность вместить в переживание всю гамму чувств, которые располагаются между модусами: сладкий — горький; холодный — горячий.

Тишина в поэзии Лермонтова имеет трехипостасное проявление: жизнь — смерть — вечность (Божественная тишина). Лексема *тишина* практически не используется для обозначения смерти: «И будет спать в земле безгласно...»; «Замолкли звуки чудных

* Воронин С. В., Сабанадзе М. Я. Синестезия в языке: Аналитический обзор подходов к проблеме // Социальное и системное на различных уровнях языка. М., 1986. С. 69.

тесен...»; «Вот у ног Ерусалима, / Богом сожжена, / Безглагольна, недвижима / Мертвая страна» («Спор»).

Тишина предполагает звуковое проявление, а безглагольность, безгласность — полное отсутствие, звуковое ничто. Тишина земная — фон для проявления звуков: «Я слушаю, и в мрачной тишине / Твои напевы раздаются» («Узник»). В тишине является лирическому герою гармония вселенной; «Ночь тиха, пустыня внемлет Богу / И звезда с звездою говорит» («Выхожу один я на дорогу»). Это еще не молчание, но это тишина, ибо в Божественном проявлении, как и в Божественной деятельности, есть различная модальность (Божественные приказания в сотворении разнообразия тварного, молчание при сотворении ангельских духов). Поставленный на грани умопостигаемого и чувственного герой Лермонтова причастен всем сферам тварной вселенной. Как уже говорилось, звук — песня — слово — это явные посредники между человеком (лирическим героем) — миром — Богом. Но путь восхождения к Божественному связан у Лермонтова с поразительно органичным для его творчества «очищением» всех звуковых проявлений, с преобразованием их в «чистые» звуки, будь это даже песня, которую поет ангел, или «Из пламя и света рожденное слово», — героя волнуют именно «созвучья», «звуки». В творчестве М. Ю. Лермонтова есть несколько произведений, в которых объектом рефлексии являются речь (человеческая и Божественное слово), молитва, песня — это стихотворение «Ангел», «Молитва», «Есть речи — значенье...». Все эти произведения можно отнести к метатекстным — текст их представляет собой рефлексия о тексте (речи, молитве, песне). Все внутренние тексты вводятся в произведения в свернутом виде. Их содержание в той или иной степени раскрывается автором, но не оно является главным.

В названных стихотворениях используется композиционный принцип, который получил наиболее яркое выражение в стихотворении «Сон». Вл. Соловьев называл его «сновидением в кубе»*. Стихотворение имеет спиральную композицию — воплощение золотого сечения.

Стихотворение «Ангел» трехчленно: первая спираль — тихая песня ангела (святая, о блаженстве безгрешных духов, о Боге); вторая спираль — впечатление «души молодой» от песни ангела — перенос центра тяжести со слов на звуки; третья спираль — рефлексия героя по поводу «звуков небес» которые не могут слиться с песнями земли,

* Соловьев В.С. Указ. соч. С. 283.

имеющими обыденный («скучные»), заземленный, предметный характер в отличие от абсолютно «очищенных», лишенных связи с какой-либо предметностью «звуков небес». М. Ю. Лермонтов достигает здесь высочайшего апофатизма — апофатизм состоит в отрицании того, что Бог не есть и в очищении понятий, чтобы не позволять им замыкаться в ограниченных понятиях*.

Объект рефлексии в стихотворении «Молитва» — речь религиозная. Стихотворение также трехмерно, это трехчастность восхождения: молитва — сила звуков — акт чистой веры, благодать. «Молитва чудная» мыслится еще предметно, «сила благодатная» ощущается в «созвучье слов живых» апофатично, в очищенности от предметности. Лексема *созвучье* имеет значение «сочетание нескольких звуков разной высоты, гармоничное, приятное» (МАС). Обращаем внимание на музыкальную интерпретацию звучания (аккордовое), а также на сему «гармоничное», указывающую на красоту, совершенство. Последний виток в рефлексии по поводу молитвы — созвучий — это уж приближение к Богу через «очищенные» понятия о звуке: мирское бремя преодолевается актом чистой веры — без сомнения и без эмпирических доказательств существования Бога.

Звуки особым метатекстным построением стихотворения не «воспроизводятся», а *мыслятся*. Троиединство сердца — разума — души воплощено в трехчастной гармонии текста, которая наслаивается на гармонию «созвучий слов живых», молитвы. «Созвучье» здесь выступает как отвлеченное содержание понятия, взятое именно как чистое, *сущностное* содержание, царство «истинно сущего», вечно живого в отличие от того, что возникает и разрушается, это реальность идеального мира. Высшая «коммуникация» идет в направлении человек — Бог. Устранение значения как направленного на определенные предметы, реальные или мыслимые, фокусируют «чистое звучание» — эйдос, явленную сущность предмета. «Эйдос, — по мысли А. Ф. Лосева, — идеально оптическая картина смысла; логос — отвлеченная от этой картины смысловая определенность предмета»**.

Музыкальное бытие — это вообще бытие эйдетическое (в широком смысле). Звук как эйдос способствует проявлению акта чистой веры вообще и реального события в частности. В стихотворении «Есть

* Об апофатизме см.: Лосский Вл. Догматическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 286.

** Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 282.

речи — значенье» объект рефлексии — некие речи (контекстное окружение 1 части — лексемы *желания*, следы, разлука, *свиданье*), пропущенные через любящее сердце. Значение (темное, *ничтожное*) и звучание расслаиваются; дальнейший объект рефлексии — звуки; во второй части объект рефлексии уже Божественное слово: пламя и свет — это Божественные имена; шум мирской и Божественное слово оказываются несоприкасающимися сущностями. Осуществление контакта лирического героя с Богом идет через очищенный от предметности мыслимый им «звук». Таким образом, эйдос звука приобретает многослойную структуру — 1) логический-отвлеченно-смысловой, 2) собственно эйдетический, или идеальная воплощенность логоса в идеально-оптической «картине» и 3) гилетический, момент «инога», меонального размыва и подвижности, смысловой текучести и жизненного эйдоса (схема А. Ф. Лосева)*.

Следует отметить, что пламень, огонь постоянно озаряет звуки в поэзии М. Ю. Лермонтова («Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы»; «Хранится *пламень* неземной / Со дня младенчества во мне, / Но велено ему судьбой, / Как жил, погибнуть в тишине»). Этот Божественный огонь, соразмерный воле человеческой, то оживляется и сияет ярким светом, то уменьшается и не дает больше света в сердцах, омраченных страстями**. Контакт между людьми и Богом, по мысли Лермонтова, нарушен. Вследствие этого нет контакта между лирическим героем и людьми.

Это и есть возведенная в степень трагедия героя, коренная причина его одиночества на земле.

Итак, звук в поэзии Лермонтова как проявление связи с высшими сферами лишается предметного значения в слове, песне. Это мыслимый звук, но не символ, не схема, а именно эйдос — явленная сущность звука, осуществляющего нераздельную органическую слитность взаимопроницаемых частей бытия, идеальное единство человека и Бога, нарушение этого единства — причина трагедий на земле. Но напрашивается еще одна интерпретация «мыслимых звуков», значенье которых «темно иль ничтожно». Звук у М. Ю. Лермонтова — это и мыслимая «заумь» — метапоэтический образец чистой зауми, которая не реализуется, чтобы не стать предметной, сохраняя великую тайну связи лирического героя с высшими сферами. «В истории поэзии всех времен и народов мы неоднократно наблюдаем, — пишет Р. О. Якобсон, — что поэту,

* Там же. С. 283.

** Лосский Вл. Указ. соч. С. 239.

по выражению Третьяковского, важен “токмо звон”. Поэтический язык стремится как к пределу фонетическому, точнее, — поскольку налицо соответствующая установка, — эвфоническому слову, к заумной речи»*. М. Ю. Лермонтов, пожалуй, первым в русской поэзии создал и реализовал идею заумной речи — дал метапоэтический образец мыслимой зауми, которая позже была спроецирована в «поэзию заговоров и заклинаний» (символизм), а далее реализовалась в заумном языке авангарда** и, став не сущностью, а явлением, во многом потеряла свой мистический ореол, хотя и стремилась стать освобожденным творческим словом. Таким образом был разрешен в поэзии парадокс о звуке.



* Якобсон Р. О. Работа по поэтике. М., 1987. С. 313.

** Следует отметить, что в процессе анализа заумного языка некоторые исследователи цитируют произведения М. Ю. Лермонтова. См., например: Шкловский В. В. О поэзии и заумном языке // Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М. 1990. С. 45, 47; а также: Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 168.



Л. Т. СЕНЧИНА, М. М. ГИРШМАН

Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус»

Содержательная интерпретация стихотворного лирического произведения необходимо предполагает анализ всей его многоплановой ритмической системы (акцентно-силлабического, грамматического и звукового ритма)* во взаимодействии с лексико-семантическим строением стихотворного текста. Результатом этого взаимодействия является интонационно-тематическое развитие поэтического произведения. Именно в нем в первую очередь и проявляется его лирический сюжет как *движение переживания*, где энергия определенных жизненных ситуаций как бы, говоря словами из статьи В. Волошинова**, «перекачивается в слово», а внешние явления вовлекаются во внутренний мир предельно конкретного человеческого переживания, и это единство «закрепляется», воплощается в стихе.

Для рассмотрения лирического сюжета принципиально важным, на наш взгляд, является следующий общетеоретический принцип: «...фабула и сюжет являются в сущности единым конструктивным элементом произведения. Как фабула, этот элемент определяется в направлении к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальной действительности произведения»***. Каждый слой в структуре литературного произведения, — в том числе и сюжет вообще и лирический сюжет в частности, — представляет собой двуединство «рассказываемого события» и «события рассказывания», или, применительно к лирике, выражаемого переживания, сосредотачивающего

* См. об этом подробнее в кн.: *Гиршман М. М., Громяк Р. Т.* Целостный анализ художественного произведения. Донецк, 1970. С. 21–35.

** *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии // *Звезда*. 1926. № 6. С. 256.

*** *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 188.

в себе целостный мир, и монологического самовыражения в реально развертываемом поэтическом высказывании.

Мир, вмещаемый в художественное слово, и слово, вмещающее в себя мир человеческой жизнедеятельности, образуют единство литературного произведения как целостности. Но целостность эта представляет собою, повторяем, принципиальное *двуединство*, единство противоположностей, и между структурой переживаемого мира и структурой воссоздающего это переживание слова нет абсолютного тождества и вполне возможны внутренние противоречия. Именно в свете этих принципиальных положений мы и рассмотрим ниже памятное всем с детства стихотворение М. Ю. Лермонтова «Парус»:

Белеет парус одинокий
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы! — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя *светлей* лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Первое, что обращает на себя внимание в лермонтовском стихотворении, — это резко подчеркнутая система повторов-контрастов, одновременных отождествлений и противопоставлений частей в целом. Все три строфы одинаково делятся на две двустрочные «половинки»: первая занята пейзажным описанием, вторая — лирическим отзывом на него. И «половинки» эти столь же одинаково противопоставляются друг другу: особенно ясно задает это противопоставление первая строфа с полным совпадением расположения ударений и словоразделов в противостоящих друг другу двустихиях. Такими же являются отношения и между однотипными «половинками» — по крайней мере, каждое следующее пейзажное описание и тематически, и ритмико-интонационно противопоставляется предыдущему. Что же касается лирических «отзывов» на эти пейзажи, то отношения одновременных отождествления и противопоставленности проникают вовнутрь каждого из этих двустихий и проявляются в них особенно зримо:

«Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?» — ритмико-синтаксическое подобие этих вопросов — предельное, совпадает, кажется, максимум структурных характеристик: и расположение ударений, и словоразделы, и синтаксис, и лексический зачин, но ведь столь же предельным является лексико-семантический контраст антонимов (ищет — кинул, в стране далекой — в краю родном). Наиболее явным «общим знаменателем», результатом взаимодействия этих повторов-контрастов является принципиальная смысловая однозначность этих противоположностей, между которыми находится и от которых равно отталкивается субъект лирического высказывания. Особенно ясна эта промежуточность по отношению к крайним точкам времени: прошлого (Что кинул он...) и будущего (Что ищет он...), — и пространства (в стране далекой — в краю родном) с введением сюда очень важной ценностной характеристики: «родном», которая добавляет к инверсивно подчеркнутому слову-символу «одинокий» характерный для Лермонтова смысловый оттенок разрыва с родным краем, изгнания («Я был чужой в краю родном»). Подчеркнутый вопросами и инверсией акцент на начальных глаголах выдвигает на первый план именно особый характер движения, действия, которое заключено между этими смысловыми полюсами и должно быть определено через них.

Формально это определение осуществляется в следующем лирическом отзыве с таким же, как и в первом четверостишии (может быть, только чуть менее полным), ритмико-синтаксическим параллелизмом двух строк и еще более явным единством их одновременного отождествления и противопоставления: «Увы! — он счастья не ищет / И не от счастья бежит!» Усиленный пиррихией акцент и двукратный повтор, безусловно, выделяют слово «счастье» как одно из центральных, ценностно-значимых понятий в стихотворении. Столь же несомненен двойной акцент на конечных глаголах, продолжающих и развивающих тему движения. Если рассматривать различные формы объективных, сюжетных связей между этими двумя выделенными смысловыми центрами, то представить себе можно лишь две возможности: либо движение к счастью, либо движение от счастья. Но обе эти возможности равно отвергаются прямым значением этих стихов. И дело не только в том, что движение это неопределимо как стремление к счастью или отказ от него, оно (это движение) вообще неопределимо через какую-то объективную, вне его находящуюся и конкретно достигаемую цель.

Дело в том, что и другие координаты художественного мира «Паруса» обнаруживают такую же содержательную неопреде-

ленность и промежуточность по отношению ко всем объективно определенным характеристикам. Временную и пространственную неопределенность такого рода в лирике Лермонтова вообще подробно описал С. Ломинадзе*, и не случайно «Парус» послужил ему своего рода «классическим материалом». Действительно, «Белеет парус одинокий / В тумане моря голубом» — это взгляд издали, а «Играют волны, ветер свищет / И мачта гнется и скрипит» — это происходит здесь и сейчас. О пространственном «промежутке» между «родным краем» и «далекой страной» мы только что говорили, а в первом двустихии третьей строфы находим ту же самую промежуточность, но уже не по «горизонтали», а по «вертикали»: «Под ним струя светлей лазури, / Над ним луч солнца золотой». Такие промежуточность и неопределенность обнаруживаются и при введении временных координат. Ведь после сиюминутного «Играют волны, ветер свищет» следует «Увы! — он счастья не ищет / И не от счастья бежит» — с настоящим временем, обозначающим действие постоянно протекающее, ориентированное не на «сейчас», а на «всегда».

Кроме этих одновременных отождествления и противопоставления «сейчас» и «всегда», художественное настоящее время, воссоздаваемое в поэтическом мире «Паруса», опять-таки представляет собою всего лишь промежуток между двумя крайними точками: утерянным прошлым («Что кинул он в краю родном») и неосуществимым будущим: «А он, мятежный, просит бури, / Как будто в бурях есть покой».

«Просит бури» обращено, конечно, к желаемому будущему, но следующая строка со скептическим «как будто», не случайно оказавшимся ближайшим звуковым родственником центральному слову-символу «Паруса» — слову «буря», — тут же отвергает принципиальную осуществимость этого будущего в объективном настоящем «есть». Вообще, о призыве к буре, заключенном в этом стихотворении, нередко говорится (особенно в школьных разборах) упрощенно, без учета, например, того простого и элементарного факта, что «буря» как определенное состояние объективного мира здесь описана («Играют волны...»), противопоставлена «покою» («Под ним струя светлей лазури...») и вместе с тем отождествлена с ним — и отвергнута как одна из «половинок», неспособная заменить собою целое. В этом смысле стихотворение Лермонтова принципиально полемично по отношению к тому отрывку из поэмы А. Бестужева-Марлинского «Андрей, князь Переяславский», откуда, как известно, взята первая строка «Паруса»:

* Ломинадзе С. «Я счет своих лет потерял...» // Вопросы литературы. 1975. № 3. С. 113–51.

Белеет парус одинокий,
Как лебединое крыло,
И грустен путник ясноокий,
У ног колчан, в руке весло.
Но с беззаботною улыбкой,
Летучей пеной орошен,
Бестрепетно во влаге зыбкой
Порывом бури мчится он.

При любой трактовке финала несомненной является здесь включенность субъекта в объективно развертывающийся процесс, а именно такая включенность категорически отвергается в лермонтовском стихотворении, и ценностным и смысловым центром слова-символа «буря» становится противостоящее объективному ходу жизни субъективное состояние *борьбы*, «бессменной тревоги духа», напряженной промежуточности между неискоренимым стремлением достичь недостижимое и столь же неуклонным отвержением всего достигнутого и достигаемого.

Буря и покой, чужая далекая страна и родной край, движение к чему-то и от чего-то, обретения и потери, далекое «там» и «тогда» и близкое «здесь» и «сегодня», сиюминутное «сейчас» и вечное «всегда» — вот неполный перечень лермонтовских антиномий — противопоставляемых друг другу и столь же структурно отождествляемых «половинок» некогда объединявшего их, но теперь навсегда потерянного гармонического целого. В этих «половинках» распавшегося целого замкнут и обречен на безысходную борьбу с ними и против них лирический субъект — носитель воплощенного в стихе переживания. Однако такая формулировка представляет, так сказать, точку зрения, внешнюю по отношению к этому субъекту, цементирующему поэтический мир лермонтовского стихотворения. Она не учитывает того, что акцент в произведении Лермонтова оказывается не на объективных противоречиях человеческого бытия и сознания, созерцаемых человеком, как, например, у Тютчева, а на субъективном преодолении объективно непреодолимых противоречий. В этом смысле центр стихотворения Лермонтова и его лирического сюжета — это не перечисленные антиномии, а стремящаяся возвыситься над каждой из них и над общей образуемой ими безысходностью стихия абсолютной, «чистой» *мятежности*, которая объективируется и обретает словесно-художественную плоть в строе *лермонтовского стиха!*

Но, говоря об этой объективации, необходимо обратить внимание на одну пока не упоминавшуюся принципиальную особенность

в строении и движении лермонтовского поэтического высказывания, в его словесно-художественной композиции. До сих пор мы выделяли и подчеркивали различного рода *двоичные* противопоставления и отождествления, повторы и контрасты в «Парусе». Но эти многочисленные антиномии охвачены четкой *трехчастной* организацией: три четверостишия по многим структурным признакам образуют своего рода «триаду»: вторая строфа явно противопоставляется первой, а третья возвращается к ней. Так обстоит дело с распределением ритмических форм четырехстопного ямба в строфах: после движения от двух трехударных к двум четырехударным строкам в первом четверостишии следует прямо противоположное движение от полноударного ко все менее и менее ударным стихам во второй строфе, а затем повтор «закругленного» (Г. Шенгели) разрешения ритмической инерции двумя полноударными строками в последней строфе. Это акцентно-ритмическое «кольцо» усиливается еще совпадением двух словоразделов в первой и последней строках стихотворения и интонационно-синтаксическим повтором двустрочного восходяще-нисходящего периода в первом и последнем двестишии стихотворения и только в них.

Но особенно отчетливо трехчастность композиции проявляется в звуковой *организации* стихотворения. Анализ показывает, что наиболее значимым здесь является противопоставление четверостиший по соотношению в них «передних» и «непередних» гласных и «звонких» и «глухих» согласных. И опять-таки вторая строфа и по тому, и по другому показателям резко противостоит первой: в первой 9 гласных переднего ряда (и, е) и 25 — непереднего, во второй по 17 тех и других, в первой 28 звонких и 20 глухих согласных, а во второй 23 глухих и 21 звонкий, — а третья строфа в свою очередь противостоит второй и почти точно повторяет характеристики первой (9 гласных переднего ряда и 25 непереднего, 32 звонких и 20 глухих согласных).

Конечно же, сами по себе ни «передние гласные», ни «звонкие и глухие согласные» не несут и не могут нести самостоятельного художественного значения, и если в данном случае противопоставление строф по звуковому составу оказывается не случайным, то это означает, что содержание как «переход содержания в форму» «дошло» и до этих мельчайших единиц слов и их звуковой состав, будучи с точки зрения общезыковой случайным и со значением прямо не связанным, превращается в элемент художественной формы и становится мотивированным и необходимым. И чем более художественным является произведение, тем глубже проникает в нем содержание в материал, *целиком* преобразая его в художественную

форму, каждая частица которой необходима и незаменима: «Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим звуком, другим словом, другой чертой»*.

В частности, отмеченные выше звуковые связи и противопоставления могут быть рассмотрены как усложненная разновидность лейтмотивного повтора или анаграммы, организуемой *противопоставлением* звуковых комплексов центральных слов-символов стихотворения: «бури» (берем тот вариант, в котором это слово впервые появляется в стихе) — «покой». Второе слово отличается, во-первых, преобладанием глухих согласных и, во-вторых, однотипностью передних гласных, а в первом слове, наоборот, исключительно звонкие согласные и имеется передний *гласный* «и».

Если принять такую трактовку, то обращает на себя внимание характерное противоречие в этих внутривидовых отношениях: вторая строфа, занятая пейзажным описанием бури, в звуковом отношении отличается наибольшей интенсивностью глухих согласных, соотнесенных с противоположным словом-символом, а в двух других строфах наблюдается обратная связь. Так что и здесь, в пределах одного этого уровня можно отметить внутреннюю противоречивость звуко-смысловых связей при четкой внешней организованности трехчастной звуковой композиции.

Наконец, третья строфа может быть рассмотрена и как своего рода тематический повтор по отношению к первой: они сближаются общей цветовой характеристикой и семантической близостью, можно сказать, синонимичностью лермонтовских слов-символов «туман» и «покой» (ср.: «Пора, пора насмешкам света / Прогнать спокойствия туман...» / «Но знай: покой души не вечен / И счастье на земле — туман»).

Итак, эта на разных уровнях проведенная строгая и стройная трехчастность, несущая в себе отзвук гармонического строя и гармонического разрешения противоречий, соединяется с антитезностью и антиномичностью внутренних контрастов, столкновением противопоставляемых и отождествляемых друг с другом «половинок» желанного, но недостижимого целого. В таком соединении можно усмотреть и более общее содержательное противоречие поэтического мира стихотворения Лермонтова и, в частности, его лирического

* *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1937–1952. Т. 2. С. 438.

сюжета — противоречие между внутренней антиномичностью, «разорванностью» «рассказываемого события» и четкой внешней организованностью, спаянностью в структуре «рассказывания». Подчеркнем еще раз, что это не противоречия между планом содержания и планом выражения, между сообщением и сообщаемым, между предметом слова и словом. Это противоречия *внутри* поэтического слова, вбирающего в себя события душевной жизни, и *внутри* художественного мира, запечатленного в лермонтовском слове.

Результативным выражением такого внутреннего противоречия в интонационно-смысловом движении целого является соединение в нем внутренней напряженности и замкнутости этого напряжения в геометрически четких внешних границах. Можно представить своего рода пространственный образ разрешения этого противоречия между, с одной стороны, постоянным противопоставлением каких-то двух крайних точек, а с другой — строгой закругленностью кольцевой композиции. Это — образ бесконечного и безостановочного кружения, движения в «заколдованном круге».

Вообще в «Парусе» можно увидеть по-юношески четко и ясно намеченный «чертеж» лермонтовского поэтического мира с присущими ему одновременными отождествлениями и противопоставлениями частей в целом, с диалектикой внутренней антиномичности и четкой внешней организованности, с пронизывающими его и воплотившимися в нем субъективной действенной энергией, борьбой и «бессменной тревогой духа» мятежной личности.





Н. Н. АКИМОВА

**«Мир, как сад...»
(сад в поэтической онтологии М. Ю. Лермонтова)**

Лермонтов хорошо известен своим особым «чувством природы» — впервые по отношению к его поэзии этот термин («Naturgefühl»), принадлежащий А. Гумбольту, применил В. Ф. Саводник в работе 1911 года*. Мысль исследователя о том, что в природе Лермонтов «находил ту цельность и гармонию, которой недоставало человеческому обществу», «целительное успокоение» для собственной мятущейся и страждущей души, давно стала общим местом, не вызывая желаяния быть оспоренной. Достаточно вспомнить лермонтовские «Когда волнуется желтеющая нива...» или «Из Гёте» («Горные вершины...»), чтобы согласиться со стройной концепцией лермонтовского романтизма, включающей постулат о гармонической целостности и непротиворечивости природного мира, запечатленного в его поэзии**.

Однако существуют некоторые «литературные факты» лермонтовской пейзажной образности, художественный смысл которых способен поколебать привычные представления, не вписываясь в них. Обратимся к известному раннему стихотворению «Жалобы турка» (1829):

* Саводник В. Ф. Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 2–3.

** Ср. утверждение В. Ф. Саводника: «В природе царит вечный мир и гармония: она не знает того тяжелого внутреннего разлада, который отравляет существование человека» (Там же. С. 130) с точкой зрения современного исследователя, полагающего, что «тема мучительного противоречия души и природы пронизывает все творчество Лермонтова», при этом природа мыслится Лермонтовым как «величавая и безмятежная», «стройная и гармонически ясная», см.: Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 24–25.

Ты знал ли дикий край, под знойными лучами,
Где рощи и луга поблекшие цветут?
Где хитрость и беспечность злобе дань несут?
Где сердце жителей волнуемо страстями?
И где являются порой
Умы и хладные и твёрдые, как камень?
Но мощь их давится безвременной тоской...*

Нетрудно заметить логическое противоречие в символическом пейзаже, с его поблекшими (т. е. уже отцветшими) рощами и лугами, которые в то же самое время продолжают цвести «под знойными лучами», благодаря чему «дикий край» приобретает зловещий, фантазмагорический характер — это образ мира, в котором нарушены естественные законы, и потому даже «каменная» мощь «давится безвременной тоской».

Естественно было бы предположить, что указанная семантическая неточность, столь характерная для поэтического стиля юного Лермонтова, добивавшегося эмоциональной выразительности за счет смысловой определенности, вызвана авторской интенцией, задавшей и нарастающую, поддержанную анафорами, гневно-вопросительную интонацию, обрывающуюся неожиданным финальным признанием: «Друг! этот край... моя отчизна!». Не случайно Л. В. Пумпянский назвал этот стиль «стилем неточных слов»** — жанровую и стилистическую точность в этом случае «заменяет напряженный лиризм, эмоциональное красноречие, которое выражается в неподвижных речевых формулах»***. В итоге эмоциональная сила и выразительность, заражающая энергия движения лермонтовского стиха преодолевают семантические «несообразности». Тем не менее образ «поблекшего (т. е. отцветшего) цветения» не останется странным оксюмороном и будет иметь свою историю в поэзии Лермонтова, постепенно обретая черты цветущего мира-сада, скрывающего в себе элементы увядания и смерти, как это происходит в стихотворении «Блистая, пробегают облака...» (1831):

* Лермонтов М.Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. Т. 1. С. 49. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страниц.

** Пумпянский Л.В. Стиховая речь Лермонтова // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 345.

*** Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 154.

...Мир, как сад,
Цветет — надев могильный свой наряд:
Поблекнувшие листья; жалок мир!

(1, 196)

Очевидно, что перед нами не поэтические «обмолвки», а некая устойчивая тенденция, эксплицирующая формирующуюся художественную онтологию Лермонтова. То, что в привычной картине мира предстает как процесс, стадии развития — цветение, созревание, увядание, смерть — в лермонтовской художественной онтологии способно парадоксально сосуществовать. Возможно, потому, что время, проживаемое его лирическим субъектом, спрессовано до мгновений, постигаемых «не взором, но душой», оно способно сжиматься до краткого мига, равновеликого вечности:

Как часто силой мысли в краткий час
Я жил века и жизнью иной,
И о земле позабывал.

«1831-го июня 11 дня»

(1, 177)

Пожалуй, впервые это состояние запечатлено в лирическом монологе шестнадцатилетнего Лермонтова «1831-го января»:

Редуют бледные туманы
Над бездной смерти роковой,
И вновь стоят передо мной
Веков протекших великаны.
Они зовут, они манят,
Поют — и я пою за ними
И, полный чувствами живыми,
Страшуся поглядеть назад...

(1, 174)

При этом контакт с вечностью сопряжен с переживанием мучительного противоречия: открывающаяся «бездна смерти» способна наполнить душу «чувствами живыми», а звуки «земного бытия» страшат болью страданий и ядом обмана. Причастность такому состоянию дарует своему избраннику божественную свободу, наделяет голосом, полным музыки самого бытия («Поют — и я пою за ними»), обрекая на высокий трагический жребий того, «Кто силится купить

страданием своим / И гордою победой над земным / Божественной души безбрежную свободу» (1, 255). В этих лирических признаниях раннего Лермонтова разворачивается процесс приобщения лирического субъекта к новому миру, сопровождающийся его перемещением в некую новую «поэтическую Вселенную». «Мой дом» (1830–31) — один из примеров ее «оживания»:

Мой дом везде, где есть небесный свод,
Где только слышны звуки песен,
Все, в чем есть искра жизни, в нем живет,
Но для поэта он не тесен.

До самых звезд он кровлей достигает,
И от одной стены к другой —
Далекий путь, который измеряет
Жилец не взором, но душой.

(1, 291)

Парадоксальность существования лирического субъекта в этом мире не в том даже, что целый мир ему «не тесен», поскольку безграничные пространства постигаются им иначе, оказываясь чувством, заложенным самой вечностью в сердце человека (подобно кантовскому императиву, с его связью звездного неба над головой и нравственного закона в человеческом сердце): «Есть чувство правды в сердце человека, / Святое вечности зерно: / Пространство без границ, течение века / Объемлет в краткий миг оно», — но в том, что открытое лирическому герою величие его «одомашненного» мира все равно осуждает его на страдание, почему-то неразрывно сопряженное с покоем:

И всемогущим мой прекрасный дом
Для чувства этого построен,
И осужден страдать я долго в нем,
И в нем лишь буду я спокоен.

(1, 291)

Очевидно, что мир этот антиномичен по своей природе: его величие и красота включают в себя единство страдания и блаженства, жизни и смерти, бунта и покоя, и прикоснувшийся к этой сердцевине бытия обречен этому противоречию.

Художественным концептом, вбирающим в себя столь масштабную антиномичность, и становится *сад* как эквивалент мира —

впервые у Лермонтова «в слове явленный» в «Жалобах турка», где появляется поразительный пейзажный образ цветущего и увядшего одновременно мира-сада, отмеченный резким, лермонтовским, своеобразием на фоне трактовки в ранних подражательно-антологических стихотворениях («Цевница», «Пир», «Пан»). Через метафору «мир-сад» происходит подключение к одной из древнейших культурных и поэтических традиций, репрезентирующих сад как символическую модель универсума*. На разных этапах культуры, в зависимости от «эстетического климата» эпохи**, получали реализацию те или иные семантические составляющие этой традиции. Романтизм отличает особое внимание к культурному феномену сада, его поэтической составляющей. Принадлежность меланхолических романтических садов одновременно природе, культуре и поэзии обнажала стремление романтического сознания к преодолению границы между идеалом и существенностью, не порывая при этом с многовековой традицией философски-символической трактовки сада, — философская медитация транслировалась во внешний мир: «слово сошло в сад, а сады заняли первенствующее место в романтической поэзии...»***.

Одной из первых и наиболее значимых в культуре романтизма оказывается поэтическая трактовка сада, освоенная элегической традицией, родившейся, как убедительно писал об этом В. Э. Вацуро, из драматического ощущения вторжения истории в идиллический мир, что неумолимо вело к его разрушению — «Конец золотого века» (так названа идиллия А. И. Дельвига 1829 года) и торжеству «века железного»****. Так, в идиллии В. К. Бриммера «Видение» неумолимый закон времени предстает как гибель мира-сада, с его нежными цветами и плодами:

Вечного нет под луной! Весну преследует лето,
Осень сменяет его, вам предлагая дары, —

* Обширную исследовательскую историю вопроса см.: *Ананьева А. В., Веселова А. Ю.* Сады и тексты (Обзор новых исследований о садово-парковом искусстве в России) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75 (5). С. 348–375.

** Выражение Д. С. Лихачева, ср.: «Сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении» // Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. Изд-е 3-е, испр. и доп. М., 1998. С. 11.

*** Там же. С. 448.

**** *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. Л., 1978. С. 137–138.

Несколько дней — и зима со снегом, дождем или бурей
Смерть ниспошлет древам, нежным цветам и плодам.
Все, и самый мир, сновиденью подобно, исчезнет:
Вечным уставам судьбы должен покорствоваться он*.

Значительный философский масштаб отличает реализацию этого мотива в элегиях Е. А. Баратынского: «Сначала мир явил мне дивный сад: / Везде искусств, обилия приметы / <...> Прошли века, и тут моим очам / Открылася ужасная картина: / Ходила смерть по суше, по водам, / Свершалася живущего судьбина» («Последняя смерть», 1827)**. Неумолимый ход времени воспринимается романтиками как основа трагизма жизни, заряжая сад, служивший райским убежищем, смертью и разрушением***. Осень природы, соотносимая с осенью жизни, становится источником поэтической медитации, превращая осенний сад в излюбленное пространство романтической элегии, пронизанной меланхолией. У того же Баратынского в элегии «Запустение» (1834) контаминируют мотивы сада и смерти — осенняя умирающая усадьба предстает «прекрасным» и «заглохшим Элизеем».

Лермонтов-лирик расставляет иные акценты в решении, казалось бы, привычной элегической темы. У него не только нарушен естественный ход времени, но его весеннее-осенний мир-сад, устремленный к смерти и потому «жалкий» в своем «могильном цветении», в то же время таит в себе потенциал преобразования, способного вернуть утраченную гармоническую целостность. Силой, способной «запустить» этот процесс, у раннего Лермонтова признается любовь:

«О! когда б одно люблю
Из уст прекрасной мог подслушать я,
Тогда бы люди, даже жизнь моя
В однообразном северном краю,
Все б в новый блеск оделось!» — Так мечтал
Беспечный... но просить он неба не желал!

(1, 196)

* Цит. по: Там же. С. 138.

** Баратынский Е.А. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1983. С. 103.

*** О соединении мотива смерти с мотивом сада см.: Панофский Э. «Et in arcadia ego»: Пуссен и элегическая традиция // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 30–50; Лихачев Д.С. Указ. соч. С. 291; Дмитриева Е.Е., Кулцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. М., 2003. С. 174–196.

Не случайно мотив преображения мира и человека любовью вполне определенно отсылает к библейскому облачению в сверкающие одежды. В лермонтовской поэзии чрезвычайно значима «жизнетворческая» роль лирического героя, соперничающего в творческой силе с самим Создателем. Отказ от просьбы к Небу здесь если не «возвращение билета», то близкое к нему богоборческое нежелание принять мироустройство, далекое от гармонического идеала, возможность осуществления которого напрямую связывается с позицией лирического субъекта — поистине «лермонтовский человек» находит «корень мук в себе самом, / И небо обвинять нельзя ни в чем» (1, 184). Источник драматизма для Лермонтова, таким образом, не в том, что «Вечного нет под луной!», а в позиции героя по отношению к абсолютным ценностям.

При всей многослойности коннотативного поля концепта «сад», важно, что в него прежде всего входит принадлежность к сфере культуры, его рукотворность, эта соотнесенность сада с понятием «творение» обуславливает его способность быть пространством, в котором разыгрывается драма взаимоотношений человека, наследующего творческую силу Создателя, с самим Творцом. Сама субстанция сада воплощает идею памяти об утраченной полноте бытия, об утраченном рае, который и есть прообраз сада. Возникновение в творчестве Лермонтова темы Демона, демонического разлада с миром актуализировало именно этот смысловой слой концепта «сад», вовлекая его в формирующийся демонический мотивный комплекс.

Притягательность сада для Лермонтова, чья поэзия обладает особой чуткостью к мифопоэтическому началу, связана и с тем, что сад «изначально мифологичен»; будучи включен в мифопоэтическую картину мира, сад-универсум структурно соотносим с мировым деревом, соединяя в себе несколько вертикальных уровней: «В соответствии с верхним, средним и нижним миром выделяются небесный, земной и подземный сады, или сад богов, сад людей и сад мертвых»*. Именно этот универсально-мистериальный масштаб оказывается востребованным в художественном мире Лермонтова, творящего свою мифологию сада, на него проецируются напряженные отношения лермонтовского героя с Абсолютом. Черты чаемого идеального небесного сада проступают в страстном «желанье» из одноименного стихотворения 1832 года:

* Цивьян Т. В. Verg. Georg. IV, 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 149–150.

Дайте мне дворец высокой
И кругом зеленый сад,
Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный виноград;
Чтоб фонтан не умолкая
В зале мраморном журчал
И меня б в мечтаньях рая,
Хладной пылью орошая,
Усыплял и пробуждал...

(2, 47–48)

Его основная примета — притягательность при полной несуществимости, абсолютная идеальность и абсолютная невозможность, сродни этой антитезе жажда чисто лермонтовского совмещения мига («Дайте *раз* на жизнь и волю, / Как на чуждую мне долю, / Посмотреть поближе мне») и вечности: в то же время, «чтоб фонтан не умолкая / ... Хладной пылью орошая, / Усыплял и пробуждал...» (2, 47) (курсив мой — Н.А.). Райский сад здесь лишен ностальгической созерцательности, в нем парадоксально присутствует активное, волевое начало, обращенное к высшим силам — в этом смысле «желание» лирического субъекта в какой-то мере сродни страстным лермонтовским «Молитвам». Неслучаен найденный в этом стихотворении образ челнока, связанного с водной стихией — «дощатый», «расшибленный», «недоверчивый» челнок не однажды еще возникнет в лирике 1832 года, прежде чем появится «парус одинокий», на этом этапе завершивший один из мотивов, связанных с поиском идеала. В этом идеале, совмещающем покой и волю, вечность и миг, имитирующем природный ритм жизни («усыплял и пробуждал»), важна главенствующая воля лирического субъекта:

Не страшился б муки ада,
Раем не был бы прельщен;
Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон;
Не искал бы я забвенья
В дальном северном краю;
*Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою!*
(курсив мой. — Н.А.).

«Для чего я не родился...», 1832

(2, 61)

Такой же антиномичностью заряжен «земной» уровень мифологемы «сад», вбирающий отношения лирического субъекта с природой и людьми. Примечателен на этом фоне лермонтовский отказ от садово-усадебного локуса, столь характерного для русской художественной традиции, что позволило исследователям говорить об «усадебном тексте» русской литературы, с его элегической ностальгией по утраченному райскому саду. При этом В. Г. Щукин отмечает специфическое место в нем романтика Лермонтова, не откликнувшегося на поэзию «дворянских гнезд»*. В самом деле, в поисках пространства для своего эпического героя Лермонтов-прозаик движется от провинциального пространства («Вадим»), где русская усадьба предстает скорее как готический топос, к столичному («Княгиня Лиговская») и, наконец, находит для него, героя своего времени, единственно возможную сценическую площадку — Кавказ, задающий необходимую символическую вертикаль, искомое метафизическое измерение. Еще разительнее эта глухота Лермонтова к устойчивой интерпретации мотива в элегической традиции — его лирика (за редчайшими исключениями, принадлежащими самым ранним годам поэтического ученичества) не знает поэзии не только усадебных садов и рощ, она осталась равнодушна и к великолепию Царскосельских садов**. Лишь один поэтический текст зрелого Лермонтова соотносим с усадебным текстом, но об этом речь впереди.

«Лермонтовский человек», обреченный жить в «земном саду», не просто умозрительно знает, но *помнит* о существовании небесного сада, красоте которого открыты «и месяц, и звезды, и тучи», внимающие ангельской песне «о блаженстве безгрешных духов / Под кущами райских садов» («Ангел», 1831). Оппозиция сада земного и сада небесного (одна из составляющих известного мотива «земли

* Щукин В. Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // Щукин В. Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М., 2007. С. 322. Не случайно отсутствие имени Лермонтова в упоминавшейся обстоятельной работе Е. Е. Дмитриевой и О. Н. Купцовой о русском усадебном мифе.

** А. Арьев отметил, что Лермонтов — единственный русский поэт, живший в этом «приюте муз» и не написавший о нем ни строчки: «Нужно быть гением, чтобы бежать от этого наваждения», и лишь Лермонтову «это оказалось под силу» (см.: Арьев А. «Великолепный мрак чужого сада». Царское Село в русской поэтической традиции и «Царскосельская ода» Ахматовой // Арьев А. Царская ветка. СПб., 2000. С. 11).

и неба» в поэтическом мире Лермонтова*) отмечена большой сложностью. Свою специфику сад земной обнаруживает, «впуская в себя» человеческое и заставляя, в свою очередь, в человеческом проявляться природному. Как считал В. Ф. Саводник, Лермонтов, в отличие от своих предшественников, не природу очеловечивает, «но напротив того, в ней самой почерпает образы и краски, аналогии и уподобления»**. Первое следствие такого схождения садов небесных к садам земным — проникновение смерти в пространство жизни: «цветущие мечты» («Смерть», 1830–31) легко превращаются в мечты «увядшие»: «Я памятью живу с увядшими мечтами...» («Сонет», 1832), напоминающие «цветок поблекший гробовой» («Метель шумит, и снег валит...», 1831). Не случайно едва ли не единственным сотворенным человеком садом выступает у раннего Лермонтова кладбище: в одноименном стихотворении 1830 года традиционный мотив превосходства естественно-природного над человеческим получает характерное для Лермонтова философское преломление:

Краснеючи, волнуется пырей
На солнце вечера. Над головой
Жужжа, со днем процаются игрой
Толпящиеся мошки, как народ
Сущестъ с душой, уставших от работ!..
Стократ велик, кто создал мир! велик!..
Сих мелких тварей надмогильный крик
Творца не больше ль славит иногда,
Чем в пепел обращенные стада?
Чем человек, сей царь над общим злом,
С коварным сердцем, с ложным языком?..
(1, 126)

Очевидно, что попытка отыскать опоры в природном наталкивается здесь на онтологическое противоречие — само природное способно у Лермонтова обнаружить свою неполноту: родственное человеческому своей конечностью и смертностью, оно наделено неумолимой стихийной волей к жизни в силу отсутствия мыслящей субъективности. Но именно с высоты этой субъективности лирический герой

* См.: Сакулин П. Н. Земля и небо в поэзии Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. Юбилейный сборник. М., 1914. С. 1–55; Роднянская И. Б. Раздел «Земля и небо» в статье «Мотивы» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 302–304.

** Саводник В. Ф. Указ. соч. С. 119.

и способен признать: «Жалок мир», так как не знает о своей красоте и своей смертности, потому и «Цветет — надев могильный свой наряд». Слава, возносимая Творцу природным органическим, тварным, миром, оказывается для личностного сознания недостижимым и отвергаемым вариантом соединения с божественным промыслом.

В этом рано оформившемся у Лермонтова напряженном поэтически-философском контексте цветение и созревание как органические процессы, принадлежащие естественному ходу жизни, нагружаются дополнительными сверхсмыслами, обнажая типично лермонтовский вопрос: что прочитывается за открытым взору лирического героя специфическим совмещением различных временных фаз — сигнал о нарушении порядка, каком-то важном «сбое» в самом мироустройстве или же это противоречие заложено в замысле Творения... Отмеченный мотив совмещения цветения и увядания вскоре трансформируется в устойчивый образ рано созревшего плода, ставший одной из констант поэтической онтологии Лермонтова, — принципиален закрепленный в нем мотив метафизического сиротства, выпадения из естественного хода жизни:

Он был рожден для счастья, для надежд
И вдохновений мирных! — но безумный
Из детских рано вырвался одежд
И сердце бросил в море жизни шумной;
И мир не пощадил — и Бог не спас!
Так сочный плод до времени созрелый
Между цветов висит осиротелый,
Ни вкуса он не радует, ни глаз;
И час их красоты — его паденья час!

«Он был рожден для счастья...», 1832
(2, 63)

Позднее он реализуется в лермонтовской «Думе» (1838): «Так тощий плод, до времени созрелый, / Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз, / Висит между цветов, пришлец осиротелый, / И час их красоты — его паденья час!» (2, 113). Поиски ответа заставляют колебаться между признанием субъективной вины лирического героя и его поколения за преждевременную старость и равнодушие к жизни, ее *бесплодность* («Мы иссушили ум наукою бесплодной»; «Из каждой радости, бояся пресыщенья, / Мы лучший сок навеки извлекли»; «Не бросивши векам ни мысли плодовитой...») и возобновляемыми, не утоленными и в зрелом творчестве претензиями высшим силам за выпавший жребий. «Знойное солнце бытия» —

устойчивый поэтический символ этой немилостивости самого миропорядка к лермонтовскому герою, обреченному жить «под знойными лучами»*. Характерна итоговая контаминация указанных мотивов в одном из поздних лирических монологов:

Я в мире не оставлю брата,
И тьмой и холодом объята
Душа усталая моя;
Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.
«Гляжу на будущность с боязнью...», 1838
(2, 109)

Причины остаются до конца не проясненными, даже когда ответы и итоги кажутся найденными, как это происходит в одном из ранних стихотворений «Отрывок» («На жизнь надеяться страшась...»), где предчувствуемая гибель хранящегося в душе «пламени неземного» обрекает лирического героя на бесплодность жизненных итогов, вписываясь в грандиозную апокалипсическую картину:

Теперь я вижу: пышный свет
Не для людей был сотворен.
Мы сгинем, наш сотрется след,
Таков наш рок, таков закон;
Наш дух вселенной вихрь умчит
К безбрежным, мрачным сторонам,
Наш прах лишь землю умягчит
Другим, чистейшим существам.
(1, 114)

Лермонтовский герой обречен снова и снова испытывать этот закон, от обвинений Творца и мироустройства переходя к разделению общей вины за несовершенство мира и собственной судьбы. Бесконечный поиск предстает как некий «бытийный» эксперимент.

* Ср. суждение М. Н. Эпштейна: «Лермонтов вводит в русскую поэзию мотив полдня во всей его метафизической значимости — как высшей точки в циклическом движении природы, предельного напряжения и замирания всех ее жизненных сил», и его же наблюдения над лермонтовским началом у Б. Л. Пастернака (*Эпштейн М. Н. Указ. соч. С. 219; 182–185*).

Диалогически устремленный к высшим ценностям, разыгрываемый перед лицом высших сил он постепенно открывается внешнему миру и чуждому сознанию, что влечет за собой существенную перестройку основ художественного мира Лермонтова.

Поэтический концепт «сад» чутко реагирует на наметившиеся тенденции преодоления демонической исключительности, возможности гармонического соединения с миром — в 1837 году появляется лирическая медитация «Когда волнуется желтеющая нива...», запечатлевшая процесс «сотворения» идеального цветущего и плодоносящего мира, в котором, пускай на мгновение, ощущает свою укорененность лирический субъект Лермонтова. Время в этом мире-саде по-библейски телеологично, о чем свидетельствует мотив принесения плода, совмещенный с весенним цветением: «желтеющая нива» и «малиновая слива» райски соседствуют с серебристым ландышем, а солнечный зной хранительно преодолен свежестью ветра, «сладостной» тенью и «душистой» росой, обратившись в родственно-притягательный «румяный вечер» «иль утра... час златой» (2, 92). Это и есть идеально преображенный мир божественного попечения о тревожной и тоскующей человеческой душе. Пример этот останется единственным у Лермонтова, если не считать ироничной «новеллы-песни» (И. Б. Роднянская) «Свиданье» (1841). Ночной Тифлис в ней — мифологическое пространство, в котором разведены миры праведников и грешников: первым открыта живая и трепетная сторона ночного мира («Сады благоуханием / Наполнились живым»), вторым — совсем иная, напоминающая о демонической близости («В ущелье мгла и дым»); картина чудесного и целесообразного ночного мира венчается сходящим к людям, в мир земной, миром горним: «Летают сны-мучители / Над грешными людьми, / И ангелы-хранители / Беседуют с детьми» (2, 204).

Не случайно в этот период появляется единственный текст Лермонтова, отозвавшийся на усадебный миф — его идеальный инвариант, сродни раннему лермонтовскому признанию «в уме своем я создал мир иной». В лирическом монологе «Как часто пестрою толпою окружен...» (1840) идиллический образ усадебного сада возникает как «старинная мечта», «погибших лет святые звуки»:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забуться, — памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листья
Шумят под робкими шагами.

(2, 136)

Узнаваемый топос усадебного текста обретает, однако, специфически лермонтовские черты. Прежде всего, резко повышается его ценностный статус — предельная идеальность усадебного локуса зиждется не столько на воспоминании об «утраченном рае», но в значительно большей мере на сотворении некоей иной реальности, в которую, как в сон-грезу («мечты моей созданье»), выпадает лирический субъект, чем достигается соприкосновение с подлинной реальностью — идеальным срезом бытия:

И странная тоска теснит уж грудь мою;
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье
С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

(2, 137)

Активная субъективность инициирует не созерцание райского блаженства, но сотворение его заново, как бы перенимая функции творения. В этом отношении лермонтовский усадебный текст функционально идентичен условному и в то же время осязаемо прекрасному идеальному пейзажу в лирическом монологе «Когда волнуется желтеющая нива...» — «старинная мечта» первого и «таинственная сага» второго одноприродны.

Следует признать, что элементы утопии преобразования всегда потенциально присутствуют в лермонтовской философии природы, в самом онтологическом устройстве мира-сада, но его поэзия знает возможность разных вариантов этого «соперничества в творении», когда лирический субъект предстает как «царства дивного всеильный господин». В одном, редком, случае этот порыв к идеальному рождает возможность гармонического соединения с миром и его Творцом, в другом — обрывается внезапным прозрением и жаждой мести («Когда ж, опомнившись, обман я узнаю...»). Принципиально,

что оба варианта равно возможны для сознания лирического субъекта зрелого Лермонтова, один не отменяет возможности другого.

К сходным итогам приводят и наблюдения над поэмами Лермонтова, с их напряженным чувством природы, попыткой поэтически осмыслить ее сложную, лишенную идеальности гармонию. Симптоматично, что один из любимых героев Лермонтова юноша-монах за три дня, проведенных им на воле, совершает путь, символически равноценный пройденному лирическим героем, постигая потаенный смысл бытия. Радостное чувство родства с природой, «дружбы краткой, но живой, / Меж бурным сердцем и грозой» (4, 155), понимание ее «волшебных, странных голосов», которые «речь свою вели / О тайнах неба и земли» заставляет Мцыри воскликнуть: «Кругом меня цвел божий сад» (4, 157). Но путь в «божьем саду» сменяется тревожным блужданием в «вечном» ночном лесу, битвой с барсом и, наконец, отъединением от ставшего враждебным молчаливого мира — над Мцыри встает уже хорошо знакомое солнце, палящее «огнем безжалостного дня»: «Мир божий спал / В оцепенении глухом / Отчаянья тяжелым сном» (4, 166–167). В этом чудном и одухотворенном мире, точно так же, как и в монастыре, где несвобода неотделима от хранительной заботы и дружеского участия, герою открывается парадоксальное взаимопроникновение добра и зла. Мцыри оказывается перед лицом главного в лермонтовском мире вопроса — о личной укорененности в бытии и о мере личной ответственности за свой трагический жребий:

Да, заслужил я жребий мой!
 <...>
 На мне печать свою тюрьма
 Оставила... Таков цветок
 Темничный: вырос одинок
 И бледен он меж плит сырых,
 И долго листьев молодых
 Не распускал, все ждал лучей
 Живительных. И много дней
 Прошло, и добрая рука
 Печалью тронулась цветка,
 И был он в сад перенесен,
 В соседство роз. Со всех сторон
 Дышала сладость бытия...
 Но что ж? Едва взошла заря,
 Палящий луч ее обжег
 В тюрьме воспитанный цветок...

(4, 165–166)

Поэма выводит к осознанию неразрешимости конфликта, несовместимости мироустройства и героических усилий личности. Этот бытийный трагизм укоренен и в символическом плане поэмы, заданном эпиграфом из ветхозаветной Первой Книги Царств: «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю», отсылающим к библейскому контексту — рассказу о сыне царя Саула, Ионафане, который генерирует мотивы не только ранней гибели, но неведомой герою вины и наказания за нее*. В отличие от библейского героя, чья правда была признана перед Богом, а сам он оправдан, Мцыри принимает героический гибельный путь как единственно возможный для себя. Возвращаясь «...к тому, / Кто всем законной чередой / Дает страданье и покой...» (4, 170), он отказывается от обвинений и проклятий, но оставляет за собой право быть верным своей личностной природе: «Но что мне в том? — пускай в раю, / В святом заоблачном краю / Мой дух найдет себе приют... / Увы! — за несколько минут / Между крутых и темных скал, / Где я в ребячестве играл, / Я б рай и вечность променял...» (4, 170). Вновь личная правда лермонтовского героя и правда Божьего мира оказались трагически разомкнуты. Умиравший Мцыри творит свой Эдем, прося перенести его в монастырский сад, предстающий своеобразным «срединным миром», посредником между хранительным монастырем и далекой родиной: цветущие белые акации, прозрачно-золотая листва, свежий и душистый воздух, прохладный ветерок, сиянье голубого дня и родной голос, поющий про милую страну, — все это устойчивая в лермонтовском мире эмблематика райского сада и вечного сна, соединяющего свободу и покой.

Жизненный финал юного грузинского послушника поразительно близок итогам исканий лирического героя Лермонтова: черты нового поэтического «космоса» проступают уже в «Песне странника» («Из Гёте», 1840); обещание манящего, объятого сном и покоем мира: «Подожди немного, / Отдохнешь и ты» (2, 160) — исполняется в одной из последних лермонтовских лирических медитаций «Выхожу один я на дорогу...» (1841), окончательно закрепляя выпадение лирического героя из мировой гармонии в некое состояние фантастического «забытья» между жизнью и смертью, в котором

* Ср. трактовку этой связи через призму лермонтовского «отцовско-сыновьего сюжетно-тематического комплекса» как бинарной ситуации взаимоотношений Мцыри с отцовской родиной и родиной небесной, разрешающейся отпадением героя и от мира человеческого, и от мира божеского: *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 133–146.

есть то, о чем мечталось его душе, но как бы очищенное от земной оболочки, взятое в своей идеальной, неотменяемой сущности — свобода и покой, красота пустынного мира, внемлющего Богу, и любовь, но не в земной ее ипостаси, а лишь как «сладкий голос», поющий о ней. Помещая свой «фантастический сад» на границе мечты и реальности, Лермонтов находит некое «компромиссное» решение для двухмирного существования своего лирического героя. Путь «лермонтовского человека» завершается не отпадением от божьего мира, а выпадением в субъективную реальность, где состояние остается одновременно природным по своей глубинной сути, подчиненным естественным ритмам, но преодолевающим ограниченность природы, уничтожение и смерть, заменяя их сном как вечным мифическим умиранием и воскрешением, хранимым ангелическим голосом-любовью.

Хотя в этом мире нет больше места прямому диалогу с Творцом, нет традиционной лермонтовской «молитвы» (ни богоборческой, ни жаждущей упования), но природа, в своем торжественном сиянии, все же «внемлет Богу», обернувшись пустыней, в которой не утрачены черты «божьего сада» — промысла Творца. Она становится своеобразным проводником, ретранслятором Его голоса, что позволяет лирическому субъекту в самом выпадении избежать окончательной богооставленности, выйдя к чаемым свободе и покою. Это иное, «непушкинское» приятие бытия, иная полнота и гармония, в которой есть стойкость и мужество личностного выбора. Образ вечно зеленеющего дуба*, родственного мировому дереву, венчает создание этой мифопоэтической Вселенной Лермонтову удается преобразить «могильный наряд» жалкого мира-сада, личностным творческим усилием одев его в нетленные сверкающие одежды.

В трактовке одной из древнейших поэтических традиций Лермонтов оказывается далек как от просветительской концепции вселенной-сада, так и от традиционного элегического воспоминания об утраченном рае, сад как усадебный миф русской культуры — не лермонтовское пространство. Его привлекает метафизическое измерение: мировая душа, силы, лежащие в основании мира и чело-

* Ср. с «невянущими дубрами» и «несрочной весной» Е. А. Баратынского и Тютчевским: «И увядание земное / Цветов не тронет неземных, / И от полуденного зноя / Роса не высохнет на них» (*Тютчев Ф. И.* Полное собр. соч. и письма: В 5 т. М., 2003. Т. 2. С. 223).

веческой жизни. Миру-саду, в котором обречен жить лермонтовский человек, присуще библейски телеологичное протекание времени, с его охватом прошлого, настоящего и будущего. Не случайно центральными составляющими садового комплекса в поэзии Лермонтова становятся мотивы цветения и увядания, сопрягаясь с мотивом принесения плода как исполнения предназначения и соединения с Абсолютом, отсылающие к библейской риторической фигуре «принесет много плода». В поэтической эволюции от демонической концепции мира-сада, где царит смерть, к преодолению дисгармонии силой субъективности, создающей свой сновидческий райский сад, Лермонтов всегда верен себе — противопоставляя природному закону силу субъективности. Сложность взаимопересекающихся философско-поэтических смыслов лермонтовской картины мира не исчерпывается близостью к неоплатонизму или Шеллингу, но скорее предвосхищает будущие философские концепции, в которых катастрофичность бытия воспринимается как источник жизни внутреннего духа. Лермонтовские «метафизические» сады станут своеобразной точкой отсчета для поэзии XX века: не случайно поэтический сборник Б.Л. Пастернака «Сестра моя — жизнь», где мотив сада — один из центральных, посвящен Лермонтову*.



* Поясняя смысл посвящения, Пастернак писал о Лермонтове как о «двигателе повседневного творческого постижения жизни» (см.: *Альфонсов В.Н.* Поэзия Бориса Пастернака. СПб., 2001. С. 74).



Л. А. ХОДАНЕН

**Семиосфера храма
и поэтика монастырских сюжетов
в творчестве М. Ю. Лермонтова**

В целом ряде произведений М. Ю. Лермонтова храм является значимым пространством сюжетного действия. В лирике, в ранней драматургии, в романе «Вадим», но более всего в поэмах появляются монастыри, кельи, церкви, часовни, колокольни, описывается внутреннее убранство храма, общий вид монастырского архитектурного ансамбля. Наряду с этим, достаточно часто в поэзии слово *храм* и его синонимический ряд выступают метафорами, раскрывающими состояния внутреннего мира героев. В лирических монологах родная душа сравнивается с храмом, горы в масштабном кавказском пейзаже превращаются в «престолы» Бога, а в счастливые минуты покоя герой воспринимает сотворенный мир как величественный храм и прозревает в небесах его горные высоты. В этой семиосфере* лермонтовские герои ищут любви, спасения, покоя, защиты, вступают в богообщение.

Одним из важнейших пространственных топосов является монастырь. Особым местом действия он становится у Лермонтова в ряде ранних произведений, в поэмах «Мцыри» и «Демон». С этим пространством связана группа сюжетных мотивов. Примечательны в формировании их содержания два сохранившихся черновых наброска. В первом есть замысел «...написать записки молодого монаха 17-ти лет. — С детства в монастыре; кроме священных книг не читал. — Страстная душа томится. — Идеалы» (IV, 341, 348). Во второй записи акцентируется внимание судьбе молодого монаха-сироты. Случайно увидев сестру и отца нищими, он убегает из монастыря, чтобы их спасти.

* Понятие семиосфера используется в значении, которое предложено в исследованиях Ю. М. Лотмана (*Лотман Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллин, 1992. Т. 1. С. 13–24).

Монастырская тема получает начало в раннем творчестве поэта. В стихотворении «Оставленная пустынь предо мной...» (1830) пунктирно обозначено историческое содержание. Лирический герой посещает разрушенные временем Новоиерусалимский храм Гроба Господня и скит патриарха Никона. В группе монастырских баллад присутствуют традиционные для этого жанра роковая любовь и уход в монастырь («Гость», 1830?), мистические пророчества черного монаха («Баллада», 1830). Пришедшие из европейской литературы эпохи романтизма, эти коллизии были уже освоены русской поэзией в форме переводов и подражаний, Лермонтов только меняет колорит, вводит свои детали. Но есть и сравнительно редкий балладный сюжет — насильственный постриг девушки («Песня», 1831?), входящий к русскому фольклору [21, с. 91–92, 244].

Поэменный вариант освоения монастырской темы также проходит через все творчество Лермонтова, трансформируясь в связи с выбором центрального персонажа и его установок. Герой поэмы «Исповедь» оказывается в монастыре не по своей воле, а в результате проступка и последовавшего наказания. Арсений из поэмы «Боярин Орша» и Мцыри убегают из обителей. Мотивировки бегства будут меняться вместе с изменением художественной семантики образа монастыря.

Инвариантом мотива бегства является уход в монастырь. Наиболее полно он воплощен в «Демоне». Тамара ищет в обители защиты от «терзающего духа лукавого». Этот вариант можно считать художественным воплощением монастырского пути, наиболее приближенным к канонической цели аскезы. Как пишет Преподобный Иоанн Лествичник, «все усердно оставившие житейское, без сомнения, сделали это или ради будущего царствия, или по множеству грехов своих, или из любви к Богу. Если же они не имели ни одного из сих намерений, то удаление их от мира было безрассудное» [12, с. 29–30]. В последних редакциях поэмы финальная сцена победы Ангела в борьбе за душу Тамары свидетельствует о покаянии и об искуплении и прощении грехов героини перед лицом вечности. Ее уход в монастырь был не безрассуден, а спасителен.

В ранних романтических произведениях бегство из монастыря не декларируется как отречение от богообщения. И хотя в основе поступков героев лежит личностное волеизъявление, романтический протест против этических норм и общественных отношений, сковывающих личную свободу, но акцент сделан не на богоборчестве, а на свободном выборе в социуме.

В поэме «Исповедь» (1831?) проглядывает пунктирный сюжет о разлученных возлюбленных, томящихся в монастырях. Тайну

имени своей героини монах, после побега осужденный монастырским судом на смерть, не говорит даже в своей последней исповеди духовнику, зная об ожидающем его вечном наказании: «Я о спасенье не молюсь, / Небес и ада не боюсь» (II, 126). Вечность рая ему не нужна, если он вновь не встретит там свою любовь. Заметим, что монастырский сюжет в «Исповеди» тонко совмещен с сюжетом узническим, хотя это пока остается на уровне отдельных намеков и отсылок.

«Боярин Орша» (1835–36) — еще одна поэма, в которой развивается монастырская тема. Намеченный сюжет монастырского узничества получает историческое наполнение. Действие поэмы отнесено к эпохе Ивана Грозного, а поединок боярина Орши и Арсения происходит во время Ливонских войн. Роль монастыря в жизни Арсения значима, поскольку там прошло его детство «среди молитв и пыльных книг». Герой вспоминает о своем детском побеге из святых стен в мир природы. Принятый из обители в дом боярина, Арсений вскоре находит себе «товарищей бесстрашных» в лесах и строит планы побега вместе с дочерью Орши.

Суд над героем в монастыре составляет центральную часть поэмы, но монолог Арсения не является предсмертной исповедью по установкам, которые его предваряют. Слепой игумен выступает не исповедником, а суровым судьей, поэтому, прерывая эмоциональные признания юноши о бурных движениях сердца, о своем сиротстве, он допрашивает его. «На что нам знать твои мечты? <...> В другом ты ныне обвинен, / И хочет истины закон» (II, 260). А когда Арсений не называет имен своих друзей, ему грозит пытка. Суровый приговор вызван не только по наущению боярина, дочь которого предалась Арсению и проклята отцом. Важно здесь и другое. В монологе перед слепым игуменом и монахами лермонтовский герой говорит о свободе волеизъявления, о праве выбора. В. Г. Белинский, как известно, высоко ценивший поэму «Боярин Орша», писал о «великой мысли», звучащей в сцене суда, связывая ее с «нравственными вопросами о судьбе и правах человеческой личности» [2, с. 430]. Такой поворот в смысловом наполнении сюжета о воспитаннике монастыря, который отстаивает свое право на свободный выбор собственной судьбы, протестует против авторитета церковного суда, был для Лермонтова поиском своего героя в русском историческом материале.

Историческое содержание меняет облик монастырской обители. Лермонтов глубоко раскрывает особенности духовной атмосферы, характерной именно для эпохи Ивана Грозного. Тема суда, торжество приговора игумена и сам образ слепого старца, выразителя высшей

суровой законности, не знающей пощады для грешника, были очень точно с культурно-исторической точки зрения найдены поэтом.

Как отмечает Г. П. Федотов, к XVI веку главенствовавшее в московском благочестии и богословии иосифлянское направление во многом способствовало «преобладанию законнических и ритуальных моментов религиозности, в большей суровости нравственных и обрядовых предписаний, подкрепляемых эсхатологической угрозой», а также вело к «сближению власти Бога и царя». В народном сознании, по мысли Г. П. Федотова, формировался образ «народного Христа, Небесного Царя с его религией закона» [26, с. 121]. Усиление волевого авторитарного и деспотического начала в правлении Ивана Грозного, развивавшегося одновременно с этими явлениями идеологического плана, становилось почвой для возникновения своеволия и непокорности, перерождавшихся в демонизм и бунтарское отпадение от устойчивых форм жизненного уклада, сложившегося в Древней Руси.

Все это подтверждает глубину исторического мышления Лермонтова. Художественным средством его выражения является романтический конфликт-отчуждение как опорная категория всей структуры поэмы «Боярин Орша» и новеллистический сюжет с вымышленным героем. На этом основании историческое содержание конфликта остается достаточно обобщенным, сохраняя связи с эпохой Ивана Грозного в большей мере колоритной живописностью, эмоциональной атмосферой, символичностью сцены суда, нежели конкретными историческими деталями.

В поэме «Мцыри» (1839) образ монастыря более многозначен. Монастырь приобретает статус особого жизненного пространства. Существует легенда об этом монастыре, которая говорит о том, что этот «монастырь креста» был когда-то соединен длинной цепью с Мцхетским собором, и монахи переходили из собора в нагорную церковь и обратно, не соприкасаясь с мирянами [23, с. 538]. Сравнивая текст поэмы и картину Лермонтова «Военно-Грузинская дорога близ Мцхета», И. Л. Андронников предполагал, что Лермонтов поднялся к монастырю и оттуда написал картину.

Пребывание Мцыри в монастыре предстает в ходе развития сюжета и как спасение и приобщение к христианским ценностям, и как ненавистный плен, из которого герой вырывается, стремясь на родину, и как место, куда он возвращен волею судьбы и где умирает, так и не достигнув родного края. Таким образом, сюжетный мотив монастыря-тюрьмы оказывается совмещен с событием вхождения героя в христианскую обитель, спасением его, участием и состраданием

к нему в последние часы жизни [17, с. 241]. Объединение этих значений оказалось возможным в связи с выбором особого героя. Мцыри — горец, в духе руссоистского идеала, воспринятого романтиками, он человек природного мира. Но принадлежность Мцыри к естественному миру углублена в поэме большей определенностью его судьбы в ее культурно-историческом содержании, наряду с этим, имеющийся эпитаф намечает параллель из Священной Истории, вводя содержание в библейский контекст.

В первой части поэмы монастырь включен в достаточно широкую перспективу исторического времени. Одна из ее вех — присоединение Грузии к России. Дата этого события довольно прозрачна во вступлении: «...Такой-то царь, в такой-то год вручал России свой народ...» [II, 405]. Вслед за ней дана отсылка к эпохе военных действий по покорению несмирившихся горцев: «...Однажды русский генерал из гор к Тифлису подъезжал, / Ребенка пленного он вез...» [5]. Как и свойственно романтическому типу воссоздания прошлого, история предстает в материальных памятниках, символах, архитектурных образах: кладбище последних грузинских царей, мемориальная плита, запечатлевшая дату присоединения Грузии к России. Архитектурно-природный ландшафт на слиянии Арагвы и Куры во Вступлении напоминает о более далекой ретроспекции вглубь истории. Храм на слиянии двух грузинских рек был создан в эпоху крещения Грузии, ее присоединения к христианскому миру [18].

Знаменательно, что современники Лермонтова понимали сложность глубоких преобразований, которые переживали народы Кавказа в эпоху его присоединения к России. Так, С. Броневский, автор известных в лермонтовское время трудов, писал: «Три разные веры господствуют на Кавказе: христианская, магометанская, идолопоклонство в различных обрядах... Грузинские цари, сколько ни старались поддерживать христианскую веру между черкесами и осетинцами, равно и российские государи, посылавшие туда своих проповедников со времен Ивана Грозного, не имели в том успеха... дух веры слабее в них (горцах. — Л. Х.), нежели нравы и обычаи [4, с. 100]. Эти слова ученого, этнографа перекликаются с судьбой юноши-горца в лермонтовской поэме. Сложность конфликта, в который Мцыри вовлечен силою обстоятельств, состоит в не только в том, что он не находит пути на родину, в горский аул, но и в том, что обусловлена борьбой разных импульсов к поступкам и переживаниям, открывающихся в тот момент, когда в предсмертной исповеди он рассказывает о трех дня своего побега. Целый ряд

событий и впечатлений получают двойное толкование, соотносясь с разными обычаями и ритуалами и в конечном счете с разными картинами мира — христианской и языческой.

Эпиграф к поэме из Первой Книги Царств «Вкушая, вкусих мало меда и се аз умираю» образует еще одну параллель к основному сюжету, соотнося его с эпизодом из Ветхого Завета. Это слова Ионафана на суде, по незнанию нарушившего приказ отца, царя Саула, и приговоренного к смерти за нарушение заклатья. Слова библейского героя Лермонтов цитирует не полностью, исключив конкретные реалии — жезл, которым Ионафан отведал дикий мед. В лермонтоведении эпиграф получил разное истолкование. По мысли Л. М. Назаровой, «библейский эпиграф имеет символическое значение, подчеркивая жизнелюбие Мцыри» [19, с. 326].

Г. П. Макогоненко считает, что Лермонтов из библейского текста «создал новый афоризм, имеющий только обобщенный смысл: «...нарушивший запрет должен умереть ...слово “мед” обрело новый символический смысл — “запретный плод” ...запретность усилена самым страшным наказанием: смертью» [19, с. 263]. Но следует заметить, что Лермонтов оставил указание на источник своей цитаты — «1-я Книга царств», тем самым напоминая читателю об определенном смысле текста. Н. А. Мещерский отмечает, что «Лермонтов, используя старую форму “мед”, возможно, бессознательно перевел это слово из плана вещественности в план отвлеченный и возвышенный» [20, с. 104]. Проследивая слово *мед* в библейском словоупотреблении, заметим, что оно не содержит семантики запретного плода. Мед — символ благоденствия и изобилия, либо, наоборот, бедности (дикий мед — пища в период голода). В переносном значении мед — радость жизни, которой нельзя злоупотреблять. Божье откровение свыше пророки также сравнивали с вкушением меда [25, с. 604]. Думается, что в общем контексте сопоставления эпиграфа и основного текста поэмы важно и другое. Значимой становится не только связь с нарушением запрета, но и сближающая героев близкая смерть. Оба они должны молодыми уйти из жизни, *мало* узнав ее радости. Ионафан нарушил запрет по незнанию царского заклатья, Мцыри — подчинившись максимализму юности, голосу крови. Сопоставление подчеркивает и разницу судеб героев. Ионафана спасает от сурового приговора отца весь народ. Комментируя эпизод из Первой Книги Царств (14: 27–45), А. В. Лопухин пишет, что «народ несомненно знал о нарушении Ионафаном Саулова заклатья (27–30), но, сознавая безрассудство этого заклатья (24) и питая вполне законное чувство любви и благодарности к герою дня Ионафану, которому,

видимо, сам Бог помогал в одолении врагов (42, 45), решил не допустить Саула до совершения другого, еще худшего безрассудства. И освободил народ Ионафана, и не умер он» [15].

Мцыри не спасается от смерти. Родного отца он потерял, равно и народ, к которому он принадлежал по рождению, не знает его. Нового Небесного Отца и монастырское братство он не обрел. Открывшийся ему путь покаяния после возвращения он принять не может. Свобода и героика, которые выбирает Мцыри, оказались сопряжены с одиночеством.

Христианский мир был открыт для горца. В поэме последовательно упомянуты все этапы вхождения в него и обретения благодати.

Побег приурочен к достаточно определенному периоду жизни Мцыри — совершеннолетию («цвет лет»). Из слов старика-монаха на кладбище автор-повествователь узнает о монастырской стезе, которую он готовился принять. Отмечены таинства и обряд пострижения: «...Был окрещен святым отцом, / И, с пышным светом не знаком, уже хотел... / Изречь монашеский обет...». Возвращенный после побега в монастырь, измученный герой умирает и перед смертью исповедуется своему иноку-духовнику. Но эти традиционные этапы не пройдены в полноте исполнения высокой цели.

Первое таинство — крещение, через которое человек присоединяется к Святой Церкви, возрождается благодатью Святого Духа в новую жизнь. В полном совершении этого таинства крещению предшествует наречение именем. Имя героя не произнесено, он остался Мцыри. В авторском примечании приведен перевод его имени. Мцыри — «послушник» [27, с. 102]. Таинство исповеди не приуготовило к причащению. По исполнению таинства нет полноты приобщения к благодати Святого Духа и соединения с Богом. Мцыри исповедует, но не кается и не молит о прощении.

Более сложным и неоднозначным представлено движение героя к инициальному событию — обряду пострижения. Посвящение в монахи его ожидает как закономерный итог воспитания в монастыре. Оно предполагает послушничество, испытания веры, странничество, после которых принимаются обеты бедности, безбрачия, послушания, происходит наречение новым именем. В этом свете примечательна безымянность лермонтовского героя и мучительные воспоминания о «родных сладостных именах» близких, взамен которых должны появляться иные формы духовного родства и братства в обители, но их нет.

Три дня побега в этом случае становятся мученическим искушением запретными радостями, которые необходимо победить. В исповеди

Мцыри появляются узнаваемые библейские образы. Он воспринимает открывшееся многоцветие природы, невольно воспроизводя вошедшие в сознание ритмы литургического времени, в котором сосуществуют незыблемая вечность, свойственная Божественному бытию, и время, в котором развивается сотворенный мир, в литургическом времени соединены Творец и творение [1, с. 85; 55–97].

В первый день за стенами монастыря Мцыри слышит голоса птиц, видит золотой восход солнца, кудри виноградных лоз, прозрачную зелень листвы, полный ровной синевы небесный свод, где «ангела полет прилежный взор следить бы мог», — все это превращает для героя мир в «Божий сад». Бежавший из монастыря, он видит в природе черты рая. Величие сотворенного мира открывается герою в полноте соединения горних высот мира и многообразия земной природы. Переход Мцыри вспоминает как падение, и здесь почти «на краю грозящей бездны» ему открывается другая обитель спасения — поющая грузинка с кувшином воды, две сакли у скалы, огонек во тьме. Но герой выбирает путь борьбы, сражения с природой во имя своей цели — найти родной дом.

Заметим, что с нарастанием героики в его сознании не исчезают до конца черты христианского восприятия своей судьбы как одинокого страдания. Мир третьего дня — это «пустыня мира», иссушенного палящим солнцем, спящего «в оцепенении глухом». Как символ мученичества в какой-то миг лицо израненного героя обрамлено «терновым венцом» иссохших листьев. Приближение смерти герой, возвращенный в монастырскую келью, воспринимает в связи с христианской верой в бессмертие души. Смерть — это возвращение души «к Тому, кто всем законной чередой дает страданье и покой», это движение вверх, в небесный «святой заоблачный край, где... дух найдет себе приют».

Но не менее отчетливо представлена и пробудившаяся языческая связь и высшее родство с природой. Начальный эпизод — побег в грозу [16, с. 43], пробуждение физических сил («Я сам, как зверь, был чужд людей и полз и прятался как змей...»), вместе с этим рождается жажда борьбы за место в этом природном мире. Черты инициального обряда в поединке Мцыри с барсом, как давно замечено лермонтоведами, отсылают к грузинскому эпосу «Витязь в тигровой шкуре» и к более древним «охотничьим балладам» «Юноша и тигр», «Юноша, ищущий бессмертия». Эта переключка возникает не только благодаря обязательным атрибутам обряда — лес, одиночество, молчание, с инициацией соотносим главный эпизод — убийство священного животного. Анализируя грузинский охотничий миф,

Е. А. Вирсаладзе пишет, что «убитый зверь был предметом... особого поклонения, как нечто священное. Крупные хищники, например барс, оплакивались... Характерный повтор звучит в песне матери убитого охотника: “И барс не был бессильным и мой сын не был трусом”» [7, с. 147–149].

Особенность переживаемого Мцыри состояния в том, что герой уподобляет себя зверю в битве с барсом и одухотворяет борьбу своего соперника как равного себе мужественного врага, встретившего «смерть лицом к лицу» как боец. Таким образом, лермонтовская поэма перекликается в названном эпизоде именно с кавказским, а точнее — с древнегрузинским исполнением инициального обряда. Мифологизированные черты окружающего кавказского мира узнает Мцыри в панораме гор, стоящих как «братья в пляске круговой», в ступенях скал, когда-то «злой дух по ним шагал», в сердитых голосах горного потока, вечно спорящего с грудой камней. Умиравший от ран на берегу горной речки, Мцыри переживает ощущение приближающейся смерти от ран в форме характерного для языческих представлений многих народов погружения в глубинные воды, слияния с природой. Мцыри зовет туда усыпляющий голос зеленоглазой рыбки «Усни, постель твоя мягка, / Прозрачен твой покров, / Пройдут века, пройдут года / Под говор чудных снов...» (II, 422–423).

Но дуальность мировосприятия лермонтовского героя открывается в исповеди не как итог, а как мучительное противоречие, разрешить которое герой не в силах. Мир природы, где герой хочет найти себе место, обрести утраченную родину, глух и нем к нему и в конечном счете ведет к гибели. Радостное открытие родства с Кавказом сменяется горьким признанием «...То жар бессильный и пустой, / Игра мечты, болезнь ума».

Монастырская обитель также получает далеко не однозначную оценку. Она стала «тюрьмой», которая в душе «печать свою оставила», таинство последней исповеди для гордого юноши — «жалости позор», а монастырский колокол — убийца детских снов, «сгонявший виденья снов живых про милых ближних и родных». Вместе с тем в предсмертном обращении к старику-иноку Мцыри вспоминает умиротворяющую панораму гор, среди которых «наш монастырь из-за одной сверкал зубчатою стеной» (курсив мой. — Л. Х.), в его памяти всплывает образ *нашего* монастырского сада. А образ одинокой могилы меж стен глухих, которая «не призовет вниманье скорбное ничье на имя темное...», сменяется в его гаснущем сознании представлением о смерти как излетании души из тела, движении

вверх, к небесам («...пускай в рай, в святом заоблачном краю мой дух найдет себе приют...»). Примирение с тем, «кто всем законной чередой дает страданье и покой», и прощение («я засну и никого не прокляну») как характерные элементы таинства христианской исповеди вплетаются в страстные признания о готовности «променять рай и вечность» за «несколько минут между крутых и темных скал», где в родном ауле прошло детство.

Монастырь в поэме «Мцыри» оказывается не только одним из топов сюжета о герое, бежавшем из его стен в поисках пути на родину, в горы. С этим образом в поэму входит значительный комплекс культурно-исторических представлений о вхождении христианства в патриархальный мир. Сопряжение христианской и языческой картин мира в сознании юноши-послушника открывается в мучительности и драматизме борьбы чувства свободы, непосредственности и полноты жизненных ощущений, которые даны природой, с принятием идеи высшей силы, дарующей судьбу и открывающей цельность всего мироздания, в единстве с верой в разумность сотворенного мира. Концентрированным выражением всего комплекса содержания выступает заглавие поэмы, в котором мцыри — кавказское, грузинское слово, обозначающее, по указанию самого Лермонтова в примечаниях, «неслужащий монах», «некто вроде послушника» (II, 405), и вносящее национальный колорит в основной текст. Заглавие подчеркивает также и отсутствие у героя имени мирского, взамен которого он в монастыре должен обрести другое, связывающее его с христианским миром. Но герой не обретает этого имени [10].

Наиболее сложно и многогранно представлен процесс вхождения героев в храмовое пространство в поэме «Демон». Монастырский сюжет постепенно обретает в этой поэме другую направленность — уход в монастырь и попытка вернуть утраченные святыни.

Ограниченные рамками статьи, мы рассмотрим роль сакральных топов только на материале последней редакции «Демона», созданной в 1841 году.

Вначале следует сказать, что именно в этой редакции поэмы художественное пространство и время формируют масштабную картину «Божьего мира». Образы священных обитателей играют в этом пространстве особую структурообразующую роль. Благодаря совмещению эпически неторопливого слова повествователя и монологов Демона, отверженного вечного скитальца в бескрайних просторах небес, мир поэмы соединяет время и вечность, неторопливость течения правремен и совершившийся и вечно совершающийся бунт нарушителя миропорядка [24, с. 782].

События жизни героев проецируются и на вехозаветную историю потери рая, низвержения Денницы, и на новозаветные поиски Царствия Божия, происходящие в мучительной борьбе души со страстями и обольщениями. Уставший от скитаний Демон говорит Тамаре о своем восприятии мира, в котором нет святыни: «Обширный храм без божества» (II, 391).

В художественном мире поэмы присутствует вертикаль. Ее высшая точка — небесные сферы, «кочующие караваны в пространстве брошенных светил», «хоры стройные светил», «лазурная вышина» райских высот, а дно — «ущелья» и «бездны» горных пропастей. В горизонтальной проекции он предстает как «грешная земля», облик которой постепенно укрупняется вслед за приближением к ней Демона. Перед скитальцем из заоблачных высот открывается одушевленный мир могучего Кавказа, с его скалами, башнями старинных замков, его пересекает бурный Терек, в нем темнеет могучий Дарьял. Грозная напряженность скалистых снежных вершин уравновешена в этой панораме роскошью долин, покрытых коврами садов, наполненных «стозвучным говором голосов», «дыханьем тысячи растений». Равнодушие и презрение Демона к красоте земли только усиливают эффект его отчуждение от прекрасного «Божьего мира».

В этой объемной и завершенной картине герои имеют особый ритм движения. Демон стремительно спускается вниз, а потом, одинокий, вновь навеки умчится в необъятные просторы, обреченный вечно странствовать между небом и землей. Движение Тамары близко восхождению. Из родного дома в долине она будет увезена высоко в горы, в монастырь и навеки останется там, обретя покой на родовом кладбище [9, с. 164]. В космологическом масштабе ее движение вверх, к небесам продолжено. Ангел обещает спасти ее душу. «Она страдала и любила — / И рай открылся для любви» [II, 402].

В пространстве сюжетного действия поэмы повествователь указывает целый ряд мест, являющихся сакральными. Это христианские святилища и храмы. В первой части упомянута часовня перед ущельем, во второй части основные события происходят в монастыре и в келье, куда прилетит Демон на свидание с Тамарой. Последний эпизод сюжета — похороны Тамары на родовом кладбище — тоже содержит упоминание о храме. Тамара будет покоиться рядом с одинокой церковью высоко в горах. В эпилоге повествователь возвращается к месту далеких легендарных событий и находит среди скал на крутой вершине только эту церковь, не тронутую временем. Таким образом, можно говорить о заметном присутствии храмов в общем

пространстве «Демона». К ним устремлены герои, ища спасения души и обновления.

В большинстве своем храмы находятся в поле зрения и героев, и повествователя.

Повествователь останавливает на них внимание, упоминая предания, связанные с возведением этих памятных святынь. В часовне рядом с ущельем «с давних лет почиет в Боге какой-то князь, теперь святой убитый, мстительной рукой». Церковь рядом с родовым кладбищем воздвигнута в знак покаяния «злого человека».

Один из праотцев Гудала,
Грабитель странников и сел,
Когда болезнь его сковала
И час раскаянья пришел,
Грехов минувших в искупленье
Построить церковь обещал <...>
И скоро меж снегов Кавказа
Поднялся одинокий храм <...>

(II, 400)

Благодаря повторяемости упоминаний об этих преданиях в поэме формируется мотив покаянной обращенности к небесам и в поисках спасения души. В параллель к основному сюжету храмы напоминают о пагубности страстей, о смерти и неизбежности возвращения человека к первоначалам бытия.

Наряду с этим, особый символический смысл приобретает само расположение христианских святынь, сливающихся с Кавказом. Монастырь и церковь включены в ландшафтные описания, их ритмы и звуки сливаются с жизнью природы в нерасторжимое единство, преобразуя все пространство. Панорама Кавказских гор обретает в какой-то момент черты огромного храма, который наполняют молитвы и «звучный колокола глас». Казбек предстает в этой величественной панораме и как «Кавказа царь могучий», и как глава этого вселенского храма, одетый в священные одежды — «чалму и ризу парчевую» (курсив мой — Л.Х.).

Еще раз храмовое величие вечной природы отмечено в эпилоге поэмы. Повествователь приходит к месту далеких легендарных событий, где среди руин сохранилась только церковь. Вечным стражем природа охраняет ее, окружив льдами и скалами и поклоняясь ей толпой облаков. В природной мистерии морозов и метелей вновь и вновь повторяется миф о Демоне, спускавшемся на землю. Таким

образом, слиянность храмового пространства с природой приобретает глубокую символичность в лермонтовской поэме, сближая время и вечность, миф и правремена земной истории в образе Божьего мира как великого и вечного творения.

Художественное пространство поэмы включает небо и землю, наиболее законченно воплощая доминирующую оппозицию лермонтовского художественного мира в самой архитектонике поэмы. Небесный мир с присущими ему ритмами вечен, безграничен. Его основная форма — пребывание. Этот мир предстает как «воздушный океан» с безбрежными пространствами вечных туманов, в которых кочуют светила. В построении картины мира Лермонтов использует библейский миф о первотворении. Красота цветущей Грузии красота пробуждает у Демона воспоминание об утраченном ветхозаветном рае с его вечным летом и благоуханием садов.

Укрупняя изображение земного мира, который «лишился рая», Лермонтов сосредоточит действие в двух главных местах — это дом и монастырь. В первой части главным топосом выступает «дом». Через него проецируются все возможные варианты судьбы героини — «высокий дом», «широкий двор» Гудала, родной дом Тамары, гаремный покой с брызжущим фонтаном, где Тамара могла бы стать первой красавицей, и даже «печальная судьба рабыни» в чужой отчизне неизменно связывает ее именно с домом. Пестрая кровля, убранная коврами, громкие звуки бубна, пение зурны, яркие национальные одежды, украшенное оружие — все это создает цветистый колорит грузинского дома с его старинным укладом.

Во второй части таким основным топосом является «храм». Это все имеющиеся обозначения места действия — «священная обитель», «келья», «святой монастырь». Уйти в монастырь стремится Тамара, келья — место последней встречи героев. Особо отметим монастырскую стену, спасительную, отгораживающую «святыню мирного приюта» от суеты обыденной жизни. С неведомым ранее трепетом Демон стоит у этой стены, возводящей границы его демонической свободе.

Следует отметить, что в этом ряду есть не только христианские святыни, среди гор слышны и молитвы муэдзинов, прославляющих восход солнца. Подобно дому Гудала, храм — центр пейзажа, только роскошь цветущих долин сменилась теперь горным ландшафтом. Горы меняют общий эмоциональный настрой повествования. Близкие небесам, они обращают к бытийной сущности жизни, к спасению, раскаянию. Безвозвратно отрешена героиня от обычной жизни, внутреннюю борьбу и высшее напряжение духовных сил испытывает Демон.

Наряду с этим, в описании храмового пространства появился повторяющийся мотив охраны, окружения, безмолвной стражи. У монастыря есть сторож, он услышит крик умирающей Тамары, ряды чинар и тополей, «круг деревьев миндальных» опоясывают кладбище, выше, на небе светло-лиловая стена гор, а над ними возвышается Казбек. Завершен этот мотив в эпилоге, где легендарные развалины и кладбище «жадно сторожит скала» и охраняют вечные льды.

Раскрывая философское содержание христианских монастырских ансамблей, Д. С. Лихачев пишет о том, что «в образах райского сада, встречающихся в гимнографии, часто говорится о саде “огражденном”. Это объясняется тем, что ограда ассоциировалась со спасением, с изолированностью от греха. Изгнание из рая Адама и Евы представлялось обычно как выдворение их за пределы райской ограды, лишение их спасения... Для Средних веков природа — это прежде всего организованный Богом мир ...который несомненно выше человека, подает добрый пример праведной жизни... Мир природы — это мир святости, ухода от греха» [13, с. 45–46].

В лермонтовском ландшафте с храмом тонко сочетаются два смысла — христианский, спасающий, и иной, узнический, с охраной-заточением в келье.

Описание внутреннего убранства храма развивает эти значения. В полумраке церкви свои источники света — одинокая лампада, сияющий взор Ангела. Регламентирует жизнь монастырский колокол. Монашество — высшее воплощение жизни, прямой путь спасения души. В храме Тамара ищет защиту, надеется «пролить свою тоску» перед Спасителем. Но смысл ее судьбы раскрыт и в языческой параллели. Ее рыдания похожи на стоны горного духа, прикованного в пещере. Е. В. Логиновская пишет, что «дума и рожденные ею страдания поднимают Тамару над уровнем обычных человеческих существ и позволяют сравнить ее с могучим духом, напоминающим легендарного Амирани» [14, с. 42].

Нам представляется, что более конкретно сближает Тамару и мифологического титана мотив стеснения, плена. «Пусть прилет сумрачная келья, / Как гроб, заранее меня...», — так героиня заканчивает свой монолог о выборе монашеской судьбы, осознавая себя не только спасенной, но и заживо погребенной.

Рассматривая многочисленные варианты легенды о древнегрузинском титане Амирани, А. Н. Веселовский отмечал, что независимо от добрых или злых поступков, титана обязательно запирают в пещеру, в глубокую яму или в стеклянный дом на горе [6, с. 727–728].

Могучие силы героя насильственно скованы. Так происходит гибель древнего божества. Именно эта утрата субстанциональных сил, уничтожение представляется существенным в проведенном параллелизме судьбы Амирани и грузинской княжны.

При этом есть и отличие. «Храм» дает человеку свои нормы поведения, отношений с миром, отчетливо ставит границу между добром и злом, праведностью и грехом. Происходящая во внутреннем мире героини борьба страстей принимает в храмовом мире другие формы. Любовь к Демону и страх неизвестности, «странная», «неземная» сила влечения к нему осознаются как греховные, запретные помыслы, «гибельная отравка» «лукавого духа». Душа героини очищается, стремление к стяжанию Духа Святого перерождает ее, и в ней появляется сострадание и деятельное чувство любви. Тамара увещевает Демона, хочет «отвратить его от злых стяжаний», пытается сделать невозможное — наставить его на путь добра: «...Клянися мне... от злых стяжаний / Отречься ныне дай обет...» (II, 395).

Но в общем развитии сюжета движение к «храму» оказалось возможно только для Тамары. Для Демона, отвергнутого и проклятого бунтаря, вхождение в храм кощунственно. Во второй части поэмы Демон постигает невозможность своего возвращения, познавая через это границы своей свободы. Демон стремительно спускается вниз, к земле, а потом одинокий вновь навеки умчится в необъятные просторы эфира. Движение Тамары направлено только вверх, из дома в монастырь и выше к высотам горного мира.

Семиосфера храма в творчестве Лермонтова при всем различии сюжетных мотивов имеет целый ряд сходных черт: огражденность, формирующая идею защиты, вписанность в природу, свой ритм, в котором соположены вечность и время, свои звуки, свой свет. Существование лермонтовских героев в этом пространстве неизменно связано с внутренней борьбой стремления к богообщению и отступничества. Путь к спасению души и очищению от грехов, отдохновение от мучительного разлада с миром даны далеко не всем из тех, кто испытывает эту борьбу, но невозможность соединения неизменно оборачивается трагедией одиночества и обреченности.

Литература

1. Астапов С. Время и вечность в восточной патристике // Логос. 5 (44). 2004. См. также: Гайденок П. П. Время. Длительность. Вечность. Проблемы времени в европейской философии и науке. М., 2006. С. 55–97.
2. Белинский В. Г. Собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1979.

3. Первый перевод начала поэмы «Витязь в тигровой шкуре» приведен в книге: *Болховитинов Е.* Историческое изображение Грузии. М., 1802.

4. *Броневский С.Б.* Новейшие географические и исторические сведения о Кавказе. М., 1823.

5. Одним из первых предположение о том, что речь идет о ермоловской эпохе высказал П. А. Висковатый (*Висковатый П.А.* М. Ю. Лермонтов // Русская старина. М., 1887. Кн. 10. С. 124).

6. *Веселовский А.Н.* Этюды и характеристики. Прометей в кавказских легендах и мировой поэзии. М., 1903.

7. *Вирсаладзе Е.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976.

8. *Зубов П.* Шесть писем о Грузии и Кавказе, писанные в 1833 году. М., 1834.

9. Существует точка зрения, согласно которой в поэме внимание сосредоточено на Тамаре. «Этим персонажем, отчаянно сопротивляющимся демоническому насилию, Лермонтов декларирует ценности, противоположные индивидуализму» (*Иеромонах Нестор (Кумыш)*). Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» в контексте христианского миропонимания // *Иеромонах Нестор (Кумыш)*. СПб., 2007. С. 164).

10. В ряде современных работ путь Мцыри к христианству признается как состоявшийся. И. А. Киселева рассматривает судьбу лермонтовского героя как «чудо перемены сути мира». В символике христианства Мцыри «следует за Христом и победившим мир старый, исполнивши его». Монастырь, по мысли исследователя, герой покидает ради гор — мира, «состоящего из вершин» потому, что «по максимализму своего характера поэт видит возможность быть с истиной, которая есть его субстанция, как для человека помнящего, как человека предвидящего» (*Киселева И.А.* Опыт интерпретации некоторых поэтических текстов М. Ю. Лермонтова. Эстетика чудесного // Религиозные и мифологические тенденции в русской литературе XIX века. Межвузовский сборник научных трудов. М., 1997. С. 67, 69.) В статье А. В. Моторина высказана мысль о том, что «Мцыри-христианин после выздоровления пересказывает свою юношескую исповедь», что позволяет увидеть в бегстве героя воскрешение к новой жизни через страдания и принятие благодати (*Моторин А.В.* Жребий Лермонтова // Христианство и русская литература. СПб., 1999. С. 155).

11. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. / Отв. ред. В. А. Мануйлов. Издание второе и дополненное. Л., 1979–1981. Все цитаты приведены по этому изданию. В тексте статьи в круглых скобках указаны том и страница.

12. *Иоанн Лествичник.* Лествица, возводящая на небо. М., 2009.

13. *Лихачев Д.С.* Избранные работы: В 3 т. Т. 1. Л., 1987. О мотиве рая в поэме «Демон» см.: *Афанасьева Э.М.* Мифологема рая в художественном мире поэмы «Демон» // Лермонтовские чтения-2007: Сборник статей / Под ред. С. С. Серейчика. СПб., 2007. С. 73–80.

14. *Логиновская Е.В.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М., 1977.

15. *Лопухин А.П.* Толковая Библия. Книги царств. [Эл. ресурс] URL: www.golden-uknigi/10/lopukhin_1-4kc.htm

16. Л. Я. Люлье, один из современных Лермонтову авторов кавказоведческих трудов, отмечает, что смерть от молнии у черкесов считается блаженством. Этот человек отмечен божеством грома. См.: *Люлье Л. Я.* Черкессия. Историко-этнографические статьи. Краснодар, 1927.
17. *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007.
18. *Марсов А.* Краткая грузинская история. М., 1840.
19. *Макогоненко Г. П.* Лермонтов и Пушкин. Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 262–263.
20. *Меццерский Н. А.* Об эпиграфе к поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри» // Меццерский Н. А. Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1978. № 5.
21. *Назарова Л. Н.* «Мцыри» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
22. Народные баллады / Ред. А. М. Астаховой. М.; Л., 1963. В коллекции П. В. Киреевского есть записи этой тематической группы. См.: *Балашов Д. М.* Примечания // Указ. соч. С. 407.
23. *Ольшанский Н. Н.* Современный Кавказ // Покоренный Кавказ / Сост. А. А. Каспари. Пятигорск, 2010. С. 538. (Репринтное издание 1904 г.)
24. *Роднянская И. Б.* Демон ускользающий // Михаил Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 2002.
25. Словарь библейских образов / Под общей редакцией Лиланда Райкена и др. Пер. с англ. Б. Скороходова. СПб., 2006. С. 603–604; Симфония на Ветхий и Новый Завет. Л., 1928. С. 559.
26. *Федотов Г. П.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.
27. Вано Шадури указывает следующие значения слова *мцыри* в грузинском языке: «послушник, пришелец, чужеземец, прибывший добровольно или привезенный насильственно из других мест, одинокий человек, не имеющий вокруг себя родных, близких людей» и приводит словарную статью из «Грузинского лексикона» Сулхана-Сабы (1658–1725), в которой Мцыри — это «пришелец, находящийся и воспитывающийся в чужих краях или очищающий свою душу и молящийся в святых местах» (см.: *Шадури В.* Заметки о грузинских связях Лермонтова // Литературная Грузия. 1964. № 10. С. 102).





**ГЕРМЕНЕВТИКА
«ГЕРОЯ НАШЕГО
ВРЕМЕНИ»**



1. ПРОБЛЕМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ

М. ДРОЗДА

Повествовательная структура «Героя нашего времени»

Miroslavu Cervenkovi

Повествовательная структура «Героя нашего времени» (в дальнейшем ГНВ) обратила на себя внимание сразу после первого издания романа (в известной рецензии Белинского) и с тех пор не раз подвергалась анализу. На своеобразие нарративных приемов ГНВ указывал самый генезис текста, т. е. первоначальное опубликование нескольких глав в виде отдельных, самостоятельных текстов, из которых лишь несколько позже было создано (вместе с новыми частями) романное целое. В глаза бросалась композиционная игра, т. е. расположение глав романа в порядке, противоречащем хронологической последовательности. Резко заметными были и чередование «масок», в которых выступают повествователи, и чередование условно-документальных жанров.

В романе выступает три рассказчика: автор, Максим Маскимыч и главный герой. Однако даже «автор» не представляет собою единой, неизменной «маски», а выступает в разных, противоречащих друг другу обликах. Сначала он заговорил как теоретик литературы и литературный критик (в предисловии к роману). Потом стал путешественником, который в рамках путевого очерка предоставляет слово свидетелю одной из историй главного героя («Бэла»). После этого он выступил в роли наблюдателя унизительного поведения Печорина по отношению к этому свидетелю и сам создал портрет Печорина («Максим Максимыч»). И еще он сыграл роль издателя чужой рукописи (в предисловии к журналу Печорина).

Отдельные «авторские» маски значительно отличаются друг от друга. Например, в предисловии к роману Печорин рисуется лишь в виде условного персонажа, а в главе «Бэла» (путем стилизации в форме путевого очерка) утверждается реальное существование его.

Далее, выступая в роли путешественника, автор дает лирическое описание экзотического кавказского пейзажа, не скрывает своего интереса к экзотическим историям и строго соблюдает хронологичность происходящего; однако в роли рассказчика главы «Максим Максимыч» (т. е. все еще в положении путешественника) он вдруг с едкой иронией отказывается от соблюдения правил жанра путевого очерка, и, находясь все в той же кавказской местности, где он лишь несколько часов тому назад вел себя как восхищенный, наивный иностранец, он становится чуть ли не старожилом, который настолько хорошо разбирается в местном быту, что он даже в состоянии объяснить отдельные явления его непосвященному читателю. Наконец, в Предисловии к роману автор выступает в роли прямого создателя данного произведения, а в предисловии к «Журналу Печорина» играет лишь роль его издателя, т. е. того, кто почти не вмешивается в текст, а осмелился только поставить свою фамилию перед чужим произведением и изменить фамилии действующих лиц.

У каждого из этих разнообразных рассказчиков имеется и своя особая аудитория: адресатом рассказа Максима Максимыча является автор; автор-путешественник обращается к читателю путевых очерков; Печорин пишет дневник исключительно для себя (автор подчеркивает, что именно в этом отношении дневник героя отличается от «Исповеди» Руссо, которая писалась с расчетом на публику). Кроме того, автор иногда обращается еще к одному, не совсем определенному «читателю», которого он обвиняет в шаблонно-традиционных взглядах, в непонимании авторских идей. Из иронического отношения к условной аудитории вытекает, собственно говоря, предположение о существовании реального, хотя и неназванного читателя, точка зрения которого на события и среду совпадает с авторской. Таким образом, повествование в ГНВ подвергается многостороннему острашению.

Данная нарративная игра обращает внимание читателя, однако, не только на повествовательную форму, т. е. на «субъект» текста; она в такой же мере касается и его «предмета» и, прежде всего, действия романа. Сюжет представляет собою не только цепь событий, но и определенный смысл, заключающийся в соотношении происходящего с системой жизненных норм, действующих для рассказчика или для слушателя соответственно. Все зависит от того, какая норма с точек зрения говорящего или адресата подвергается нарушению. С точки зрения рассказчика, в противоположность слушателю, одно и то же событие может получить совершенно другой смысл. А события, которые воспринимаются условными участниками повество-

вания как сюжет, могут не считаться сюжетом в глазах реальных участников и т. п.

Взаимоотношениям между действием и нарративными точками зрения в ГНВ посвящена настоящая статья.

1

Повествование в главе «Бэла» основывается на противоречии в точках зрения условных участников сообщения: рассказчика и слушателя. «Бэлу», как правило, называют путевым очерком со вставной сказовой новеллой. Новеллу рассказывает Максим Максимыч, а слушателем его является автор-путешественник. Роль автора по отношению к рассказываемой истории могла бы сводиться к простому описанию рассказчика и общей обстановки, в которой заслушивается его повествование: в таком случае роль автора оказалась бы по преимуществу обрамляющей. Автор-путешественник, однако, реагирует на историю о Бэле активно, высказывает собственные суждения о доминантах сюжета и об общем его смысле. Таким образом, повествование перерастает в спор по поводу самого смысла текста.

В главе «Бэла» автор предстает в виде путешественника, заинтересованного в экзотических переживаниях. Это выражается в его отношении к пейзажу, местным жителям и выслушанной им истории. В противоположность автору Максим Максимыч олицетворяет собою тип русских кавказских старожил, отношение которых к среде горцев совершенно другое: они в одних случаях придерживаются одинаковых с горцами правил, в других — нет (они, например, не соблюдают закона родовой мести, не добывают невест при помощи похищения и т. п.); в целом они считают правила жизни местного населения частью принципиально повседневной, неэкзотической реальности, стоящей ниже их собственного быта и его норм.

Из различий в точках зрения путешественника и старожил вытекают различия оценочного и стилевого порядка в реакциях двух рассказчиков на одни и те же факты. Для автора-путешественника характерны наивность, поверхностность знаний: он подходит к кавказской действительности не с точки зрения практического опыта, а с шаблонного представления, типичного для романтической и сентиментальной литературы и связанного с тяготением к поэтизации явлений кавказской жизни, которые для Максима Максимыча представляются обыденно-бытовыми. Максим Максимыч в диалоге с путешественником отрицает и «прозаизирует» его поэтизирующие

представления и суждения. Например, когда автор высказывает предположение о том, что Бэла у Печорина «зачахла в неволе, с тоски по родине», Максим Максимыч немедленно охлаждает его пыл репликой: «Помилуйте, отчего же с тоски по родине? Из крепости видны были те же горы, что из аула, — а этим дикарям больше ничего не надобно». Ряд ошибок «автор» допускает также в суждениях о кавказской погоде и в общении с горцами.

С типичной для него романтической позиции «автор» относится и к предполагаемому им опыту Максима Максимыча в вопросах кавказской жизни: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку, — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям... Кругом народ дикий, любопытный; каждый день опасность, случаи бывают разные...»

Заметны и различия в представлениях «автора» и Максима Максимыча о движущей силе в истории Бэлы, о герое действия. Внимание Максима Максимыча с самого начала направлено на Печорина, на его «странности». Для кавказского старожилы единственный виновник трагической судьбы Бэлы — это Печорин; его поведение до самого конца остается тайной для Максима Максимыча. Излагая реакцию Печорина на упрек, как он смог разлюбить Бэлу — в ответ петербургский денди дал полную автохарактеристику лишнего человека — Максим Максимыч спрашивает автора-петербуржца о среде, формирующей таких людей, чтобы хотя в последствии разобраться в их поведении. Не вникнув в объяснения («Штабс-капитан не понял этих тонкостей»), он, однако, приходит к явно неправильному выводу о том, что для такой молодежи образцом поведения служили англичане, зарекомендовавшие себя отъявленными пьяницами. Для Максима Максимыча Печорин является представителем необъяснимой чуждой силы, вторгающейся в тот мир, к которому принадлежит Бэла и который вполне обычен и понятен штабс-капитану. Эта чуждая сила рождает зло.

Характерны обстоятельства, при которых Максим Максимыч на время примирился с похищением Бэлы: он это сделал на основании суждения Печорина о кавказских нравах: «...он мне отвечал, что дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого мужа, как он, потому что *по-ихнему* (курсив мой — М.Д.) он все-таки ее муж, а что Казбич — разбойник, которого надо было наказать». Максим Максимыч согласился с этим: «Сами посудите, что ж я мог отвечать против этого?» В таком толковании принятые в среде горцев нормы жизни не были нарушены, похищение девушки с их точки зрения само по себе не является сюжетом, оно — такое же обычное явление,

каким является следующий после него счастливый брак. Вот почему Максим Максимыч с большим любопытством следит за дальнейшими попытками Печорина сломить сопротивление Бэлы и даже заключает с ним пари насчет срока, нужного для осуществления этой цели, будто речь идет о каком-то спортивном состязании. Когда Печорину действительно удается наладить счастливую жизнь с Бэлой, Максим Максимыч принимает это за естественное окончание данной истории, хотя счастье любовников оплачено было жизнью отца Бэлы, изгнанием ее брата и горем Казбича. Лишь последовавшее за этим странное поведение Печорина, т. е. охлаждение его чувств к Бэле, не согласуется с представлениями Максима Максимыча о нормальной жизни; на это он начинает смотреть, как на непонятное нарушение нормы.

Совсем по-другому относится к этой истории его слушатель-путешественник. Он видит в ней не влияние чего-то «некавказского», а, наоборот, именно кавказскую экзотику, т. е. действие сил, являющихся чем-то чужим, особенным с точки зрения его «столичного» мировоззрения. Проявлениями этих сил он считает, например, похищение или месть за поруганную честь. Поэтому для путешественника в истории Бэлы движущей силой является не Печорин, а Казбич со своей экзотической любовью к лошади, которая даже не позволяет ему обменять этого зверя на самую красивую девушку. Одинаково экзотической является месть Казбича за обиду, нанесенную ему Азаматом похищением лошади (Казбич мстит всей его семье).

Поэтому, слушая рассказ Максима Максимыча, путешественник ищет во всех основных моментах действия участие кавказского разбойника и расспрашивает о нем. Но Максим Максимыч в своих лаконичных ответах снижает значение Казбича для развития сюжета и отодвигает его на задний план, в тень Печорина.

Характерно окончание рассказа о драке на Кавказской свадьбе:

- «— А что Казбич? — спросил я нетерпеливо у штабс-капитана.
- Да что этому народу делается! — отвечал он, допивая стакан чая, — ведь ускользнул!
- И не ранен? — спросил я.
- А бог его знает! Живучи, разбойники!..»

Для Максима Максимыча важно не то, чем кончился эпизод для Казбича. Его волнует собственная недальновидность, т. е. его сообщение о данном событии в адрес Печорина, что привело того к идее похищения Бэлы и обмена ее на лошадь Казбича: «Никогда

себе не прощу одного: черт меня дернул, приехав в крепость, пересказать Григорью Александровичу все, что я слышал сидя за забором».

Однако эта реакция Максима Максимыча в дальнейшем не уменьшает интереса путешественника к роли самого Казбича. Так, например, после сообщения Максима Максимыча о том, что Бэла и Печорин, объяснившись во взаимной любви, были счастливы, автор-путешественник сразу указывает на возможный источник «трагический развязки», ожидаемой им в связи с событиями в семье Бэлы («Да неужели... отец не догадался, что она у вас в крепости?»). Этим вопросом он заставляет Максима Максимыча рассказать о том, как Казбич убил отца Бэлы, а ему это дает основание для романтических, экзотизирующих заключений: «— Он вознаградил себя за потерю коня и отомстил, — сказал я, чтоб вызвать мнение моего собеседника». Максим Максимыч соглашается с этим, но переводит данный факт из возвышенного плана (*вознаградил, отомстил*) в план бытового поведения: «Конечно, *по-ихнему...* он был *совершенно прав...*» (курсив мой. — М.Д.), т. е. ничего из ряда вон выходящего не случилось.

До начала второй части истории Максим Максимыч соглашается с мыслью автора-путешественника: «что началось необыкновенным образом, то должно так же и кончиться». Однако каждый из них опять-таки находит это «необыкновенное» в чем-то другом.

Рассказ Максим Максимыча об охлаждении чувств Печорина к Бэле и о ее страдании не вызывает удивления у путешественника. Для него это не является чем-то особенным. Но для Максима Максимыча смысл всего случившегося сводится как раз к этому. Потому он и спрашивает своего слушателя об источниках формирования «печоринских» натур. А тот не в состоянии объяснить сущности этого явления, лишь отмечает распространенность его в столичной среде. Сам он не прерывает рассказ Максима Максимыча также и потому, что на сцене вновь появляется Казбич, т. е., с его точки зрения, основной динамический персонаж действия. И когда Максим Максимыч в своем рассказе доходит до попытки похищения Бэлы и смертельного ранения ее Казбичем, путешественник только мимоходом спрашивает, выздоровела ли она, а потом сразу переходит к своему любимому персонажу: «— Да объясните мне, каким образом Казбич хотел ее увести?» Однако для Максима Максимыча такой вопрос даже теперь не представляет особого интереса, так как в самом факте ничего необыкновенного, связанного с аксиологической сферой нет: «— Помилуйте! да эти черкесы известный воровской народ: что плохо лежит, не могут не стянуть: другое и не нужно, а все

украдут... уж в этом прошу их извинить! Да притом она ему давно-таки нравилась». На фоне идейного плана «автора» этот ответ звучит чуть ли не цинично. Характерно, что в ответе Максима Максимыча даже мельком не прозвучала тема, которая прежде всего волновала путешественника и которая в рассказе о данном эпизоде должна была затрагиваться: тема мести!

В рассказе о смерти Бэлы Максим Максимыч последовательно придерживается своей концепции, «своего» сюжета: «Нет, она хорошо сделала, что умерла! Ну, что бы с ней случилось, если б Григорий Александрович ее покинул? А это бы случилось, рано или поздно». И размышляя о расхождении характера Печорина с аксиологическим сознанием собственной среды, он свои предположения дополняет следующей характеристикой Печорина в момент соболезнования: «...он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха».

Однако интерес путешественника к Казбичу проявляется и в конце рассказа. Сначала он спрашивает о дальнейшей судьбе Печорина, на что получает эпилогического типа информацию. Но ему этого мало; через некоторое время он еще раз возвращается к судьбе Бэлы — разумеется, опять в связи с Казбичем: «А не слыхали ли вы, что сделалось с Казбичем». Ответ Максим Максимыча равнодушный и неопределенный. Для него Казбич даже после убийства Бэлы не стал героем первостепенной важности!

Таким образом, в «Бэле» повествование строится так, как будто автор в маске путешественника не в состоянии правильно понять суть событий и узнать настоящего героя — хотя это главный герой всего романа. Следует дождаться той минуты, когда Печорин как-то сам, помимо воли «автора», попадет в его поле зрения и полностью овладеет им.

В этом отношении автора как будто опередил Максим Максимыч, не страдающий литературными предрассудками тогдашних путевых очерков, которые включали действие в структуру, противоположную структуре авторского мира. Руководствуясь безошибочным чутьем, Максим Максимыч открыл в истории Бэлы столкновение двух реальных, но несовместимых миров. Один из них он понимал, тогда как другой оставался для него тайной.

Раскрытие этой тайны стало задачей последующих глав романа, и главным образом «Княжны Мери». Однако от характерных для «Бэлы» нарративных точек зрения и, прежде всего, от маски путешественника, которого гораздо больше интересует кавказский разбойник, чем петербургский денди в офицерском мундире, нельзя

было непосредственно перейти к дневнику этого героя. В произведении необходима была такая форма повествования, в ходе которой Печорин мог бы окончательно привлечь к себе внимание автора, где снимался бы барьер, отделяющий идейный мир героя от социально-идейного мира рассказчика. Таково повествование в главе «Максим Максимыч»*.

Нарративная игра, проблематизируя центральную роль героя в сюжете, не только внушает впечатление, что главный персонаж встал в центре повествования помимо воли автора, по какой-то независимой от него причине. В то же время в ней демонстрируется возникновение — на глазах читателя — романа из не-романных слагаемых, в виде «вторичного» продукта непроизвольного, обусловленного самой реальностью стечения небеллетристических жанров. В «Бэле» этот жанрово-семантический жест стал настолько очевидным, что остальные главы подчинились ему естественным образом, хотя другими своими характеристиками они противоречили друг другу и этим как будто разрушали романную цельность текста.

2

В отношении места и времени действия «Максим Максимыч» является непосредственным продолжением «Бэлы». Автор продолжает путешествовать по Кавказу. Остановившись во Владикавказе, он вновь встречается с штабс-капитаном. Однако характер повествования резко изменился, причем сразу, начиная с первого абзаца:

«Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владикавказ. Избавляю вас от описания гор, от возгласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет».

Такой начальный иронический аккорд направлен, прежде всего, против сентиментальной и романтической традиции путевых очер-

* Б. М. Эйхенбаум назвал ее «дополнительным к “Бэле” очерком, подготовляющим переход к “журналу” Печорина» (ср.: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений. Т. 4. М.; Л., 1948. С. 464; см. также статью Б. М. Эйхенбаума в книге «История русского романа в двух томах» (Т. 1, М.; Л. 1968. С. 295), и прежде всего замечание о том, что глава «Максим Максимыч» появилась лишь в отдельном книжном издании романа, т. е. лишь тогда, когда Лермонтов из отдельных новелл стал слагать романное целое).

ков. Вместе с тем становится очевидным расхождение с характером авторского повествования в «Бэле». Именно там ведь встречаются характерные для сентиментально-романтического путевого очерка «описания гор» и даже «возгласы» и «картины», которые, с одной стороны, в лермонтовском тексте всегда «выражают» и «изображают» что-то определенное, но, с другой стороны, отличаются чертами поэтизирующего лирического описания. От них в «Максиме Максимыче» не осталось и следа.

С этим связан и другой важный момент. В «Бэле» преобладает стилизация непосвященности и наивности. В «Максиме Максимыче» же автор отбрасывает эту маску и неожиданно выступает в роли хорошего знатока местного быта, который способен объяснить непосвященному читателю местные реалии (например, слово «оказия»). Он теперь уже на равных правах со своим спутником, как будто со времени их последней встречи прошло не двое суток, а время длительного «кавказского» опыта.

Отношения автора к штабс-капитану тоже резко изменились; они теперь лишены любознательности, характерной для рассказчика «Бэлы» («Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку...»). Автор констатирует: «Мы молчали. Об чем нам было говорить?... Он уже рассказал об себе все, что было занимательного, а мне было нечего рассказывать...»

В «Бэле» автор по отношению к предмету рассказа выглядел менее компетентным, чем Максим Максимыч. Теперь они смотрят на кавказскую среду с одинаковой трезвостью. Но автор, сверх этого, проявляет знакомство со средой, о которой Максим Максимыч не знает почти ничего, т. е. с образом жизни и мышления светской петербургской молодежи: он сам ведь является выходцем из нее.

В «Бэле» текст строится в виде потенциального противопоставления двух нарративных точек зрения — романтически-экзотической и семейственно-бытовой; в результате повествовательный монолог переходит в диалог. В «Бэле» Максим Максимыч являлся партнером автора-путешественника; тот называет его «мой собеседник» или «мой спутник». В «Максиме Максимыче» он больше не является «собеседником», и поэтому здесь вместо диалога двух рассказчиков преобладает монолог единственного субъекта — автора.

В отношении автора к Максиму Максимычу изменилось не только то, что он больше не ждет от него «историек». В «Бэле» автор называл Максима Максимыча «штабс-капитаном», «старым кавказцем», «старым воином», т. е. опытным и, в соответствии с его званием, достаточно компетентным, авторитетным человеком. В «Максиме

Максимыче» выражение «старый кавказец» превратилось в «старик» (3х), «мой старик» (1х) и даже в «бедный старик» (2х); простое «штабс-капитан» появилось лишь один раз; другой раз к нему прибавилось определение «добрый» («добрый штабс-капитан»); такого же типа выражение «добрый Максим Максимыч». Вместо опытности, компетентности и авторитетности на первом плане теперь старость, и слабость, достойные сожаления.

Рассказчик обменял уважение и партнерство по отношению к Максиму Максимычу на снисходительность, скрытую под покровом филантропической жалости. Это связано с новой его жанрово-нарративной маской, определяющей характер повествования в этой главе. Мы уже приводили слова Б. М. Эйхенбаума, назвавшего «Максима Максимыча» «дополнительным к “Бэле” очерком». Слово «очерк» характеризует не только действие, т. е. «событийность всевозможных случайных встреч, приездов и отъездов и т. п.», но и типичную для очерка нарративную точку зрения, а именно познание неофициальной местной социальной реальности как этически однородной с ценностным миром официальной реальности, исходной для рассказчика. Очерк подходит для открытия новой социальной территории и для вывода о том, что она — вопреки своей неофициальности, своему более «низкому» статусу — одинаково человечна.

В «Максиме Максимыче» Лермонтов строит повествование именно на этой сентиментально-филантропической тенденции жанра. «Максим Максимыч» — это рассказ о том, как молодой жестокий столичный денди своим поведением обидел старика, с которым он когда-то (при других обстоятельствах) дружил и вместе пережил ряд драматических событий. Стремясь к сентиментальному эффекту, рассказчик повторяет и «нагнетает» одно и то же исходное положение: напрасное ожидание Максимом Максимычем Печорина. Он показывает горькое разочарование старика (включая еле сдерживаемые слезы и т. д.) и заканчивает свой рассказ одинаково шаблонно: сентиментальным рассуждением о разном действии потери идеалов на молодых и на старых людей.

Связь филантропической нарративной маски с типичной для очерка сюжетностью сказывается и в том, каким образом рассказчик вовлекается в действие, т. е. во встречу Максима Максимыча с Печориным. Хотя в течение всего повествования рассказчик продолжает жалеть «бедного старика», для Максима Максимыча он становится представителем именно того чужого слоя, в состав которого входит и Печорин, нанесший старому кавказцу жестокую обиду. Именно из принадлежности рассказчика к этому слою

вырастает его интерес к журналу Печорина, который зародился именно в ту минуту, когда Максим Максимыч в знак своего разочарования в забывчивом друге хочет избавиться от печоринского текста как документа прежней его дружбы. Поэтому Максим Максимыч начинает относиться к рассказчику холодно, как будто он в противоречии между его искренней заинтересованностью в судьбе штабс-капитана, с одной стороны, и любознательным отношением к журналу Печорина — с другой, рассмотрел или скорее почувствовал, что место рассказчика в чужом, официальном мире.

Литература по Лермонтову (в особенности пособия для учащихся) часто использует филантропические тона главы «Максим Максимыч», чтобы доказать гуманность и народность поэта. Мы не намерены оспаривать такие толкования. Однако даже маску автора-филантропа нельзя принимать дословно, поскольку она дана в ГНВ с таким же привкусом некомпетентности, каким в «Бэле» отличается маска сентиментального путешественника.

В «Бэле» кавказский опыт Максима Максимыча обнажал иправлял романтическую иллюзию рассказчика. В «Максими Максимыче» шаблонному мышлению рассказчика противоречат самые факты, появляющиеся как будто произвольно и неожиданно, помимо его воли и ожидания. Именно таким путем в его поле зрения появился Печорин, о котором он в связи с историей Бэлы составил «не очень выгодное понятие» и который для него не являлся героем первостепенной важности (лишь «некоторые черты в его характере показались мне замечательными»). Поэтому части повествования, имеющие важное значение для романа в целом, т. е. портрет Печорина и приобретение его дневников рассказчиком, даны в виде эпизодов, второстепенных с точки зрения истории Максима Максимыча, лишь сопровождающих филантропический рассказ о том, как Печорин обидел старого кавказца.

Портрет Печорина, исходящий из однородного возрастного, социального и культурного опыта рассказчика и героя, образует в романе переход от не вполне компетентной точки зрения Максима Максимыча к дневниковой автохарактеристике Печорина. Приобретение дневника представляет для рассказчика приобретение большей части звеньев из «длинной цепи повестей», т. е. романа. Однако в рамках рассказа о Максими Максимыче рассказчик скорее умаляет, чем подчеркивает значение этого своего приобретения, что отвечает духу замечания, сделанного им в начале главы, а именно, что он «для развлечения... вздумал записывать рассказ Максима Максимыча о Бэле, не воображая, что он будет первым звеном

длинной цепи повестей...» Таким образом, он понял «романную» роль своего героя лишь задним числом, когда уже кончился эпизод встречи Печорина с Максимом Максимычем, а вместе с ним кончилась и роль сентиментального филантропа.

В «Максиме Максимыче» игра в зарождение романа о «герое нашего времени» из нероманных частей прибавила к путевому очерку и сказовой новелле еще и филантропический очерк. Появилась еще одна нарративная маска, выражавшая неполную компетентность рассказчика по отношению к центральному персонажу; а тот больше сам напрашивался в герои, чем получал такой «стаж» со стороны рассказчика. Этим роман продолжал формироваться как будто произвольно, по прихоти самой реальности, заполнившей по стечению обстоятельств кругозор повествующего субъекта фигурой человека, которого он не думал принимать в герои.

3

За «Максимом Максимычем» следует «Журнал Печорина», автоанализ и автохарактеристика героя. После сомнений в сюжетной роли героя Печорин сам становится в центр мира и его взаимоотношения с другими персонажами больше не даются сквозь искажающую призму сознания «непонимающего» докладчика; рассказчик теперь располагает неограниченной свободой самораскрытия.

Однако нарративная игра, определившая характер первой и второй глав романа, на этом не кончилась. Лермонтов и здесь применил особый композиционный прием, усиливший напряжение между двумя жанровыми планами текста — документальным и романным. «Журнал Печорина» состоит из «Тамани», «Княжны Мери» и «Фаталиста». Но «Тамань» включена в первую часть ГНВ, тогда как «Княжна Мери» и «Фаталист» образуют вторую. Таким образом произошло разъединение определенного документального жанра (дневника) и присоединение отключенной части к документальным жанрам другого типа (к путешествию и к филантропическому очерку). Благодаря этому композиционному приему отдельные части (главы) выступают не только в роли, соответствующей их номинальному жанру (дневнику), но и в роли компонентов другого, более высокого целого, т. е. романа, принципиально отличающегося от простой последовательности нескольких документов.

Тогда как при помощи этого приема раскрывалась роль документа на службе романа, повествовательная точка зрения самого «Журнала Печорина» построена по противоположному принципу:

миропонимание героя, его точка зрения вырастает из литературы и ищет себе применения на практике, в быту. Такое обусловленное определенными идеологическими и эстетическими шаблонами отношение автобиографического героя к реальности построено по этим шаблонам. Реальность, однако, построена по-другому и повествование поэтому описывает не только применение концепции героя на практике, но и противоречащие шаблонным взглядам факты, показывая, таким образом, неполную компетентность даже автобиографического рассказчика по отношению к предмету повествования.

В «Тамани» Печорин рассказывает о поведении местных контрабандистов, вызвавшем его любопытство, и о неожиданных практических (отрицательных) последствиях этого любопытства. Речь идет о вмешательстве рассказчика в чуждый ему мир. В этом отношении «Тамань» близка первым двум главам ГНВ, в которых также представлены последствия действий Печорина в чуждой среде. Разница состоит лишь в том, что теперь описание причиняемого этими действиями зла дает герой сам, т. е., что впервые поведение его из предмета не вполне компетентного наблюдения извне становится предметом автореферата.

Однако даже теперь источник зла не раскрывается. В «Бэле» и в «Максиме Максимыче» это оказалось невозможным потому, что рассказчику не доставало предпосылок для познания героя; он или являлся выходцем из другой социальной среды (Максим Максимыч в роли рассказчика истории Бэлы), или походил к событиям с определенным шаблонным идейно-литературным ожиданием (романтическое путешествие, филантропический очерк). В «Тамани» в такое положение попал сам Печорин — в роли рассказчика и героя в одном лице. Его ошибки в контактах с контрабандистами вытекают не из отсутствия в его сознании какого бы то ни было представления об их мире, а, наоборот, из того, что он по отношению к ним руководствуется довольно определенными взглядами, которые, однако, на поверку оказываются ошибочными, неадекватными. В результате поступки героя приводят к событиям неожиданным и вредным для других участников действия.

Работы, посвященные ГНВ, отметили литературность в подходе Печорина к девушке из хибарки контрабандистов, сказавшуюся в представлении о героине, как о комбинации персонажей Жуковского («Ундина») и Гёте (Миньона из «Вильгельма Мейстера»). По примеру Жуковского Печорин воспринимает и описывает и пейзаж. А казацкий слуга Печорина образует определенную фольклорную параллель

к точке зрения героя: к печоринской литературной таинственности и романтичности он, повторяя местное предание, прибавляет таинственность сказочную: в его понимании хибарка контрабандистов — дом «нечистой силы»*.

Таким образом, в «Тамани» Печорин пытается подчинить реальность литературному шаблону. Его «литературное» поведение, однако, бросает его в гущу практических отношений, которые не имеют ничего общего с таким шаблоном, не поддаются ему и именно своей неожиданностью, непредсказанностью противоречат ему, представляя «настоящую действительность».

Нарративная точка зрения автобиографии (т. е. дневника) в «Тамани», наряду с повествовательными приемами в других главах ГНВ, сигнализирует о документальности, достоверности. Однако в понимании Лермонтова даже документальный жанр, ставший модным и попавший в сферу художественного сознания эпохи, не застрахован от влияния литературного штампа.

В «Бэле» и в «Максиме Максимыче» Печорин выглядел таинственным, потому что кругозор рассказчиков не позволял им раскрыть мотивы поведения героя или значение его роли в событиях. Эта таинственность являлась источником демоничности персонажа. В «Тамани» поступки Печорина приводят к таким же фатально-отрицательным последствиям, к каким они привели в «Бэле» и «Максиме Максимыче», а потому также могут выглядеть демоническими. Вместе с тем, однако, именно здесь начинается разоблачение печоринского демонизма. Исходящее от героя зло имеет своей причиной не только его независимую, демиургическую, не находящую для себя положительного применения волю, но также и — в не меньшей мере — незнание им жизни, обусловленное зависимостью его от литературной моды.

Намекая на неполную компетентность демонического разума героя по отношению к реальности, который он не в состоянии объять, «Тамань» подготавливает вторую часть романа. Полное развитие противоречия между демоническим разумом и находящейся вне его кругозора реальностью дано в «Княжне Мери».

Прежде чем перейти к анализу повествования в этой главе, следует, однако, отметить еще одну особую черту «Тамани». Лермонтов включил главу «Тамань» в «Журнал Печорина»; однако характер

* О традиционных литературных мотивах и образах в «Тамани» см., прежде всего, работу В. В. Виноградова «Стиль прозы Лермонтова» (Литературное наследство. Т. 43–44, М., 1941. С. 594–596).

ее не вполне соответствует жанру дневника. По В. М. Эйхенбауму, «“Тамань” и “Фаталист”, во-первых, не подходят под понятие “журнала” (т. е. дневника) и, во-вторых, по духу своему не совсем согласуются с личностью Печорина, как она обрисовывается из “журнала”, а иной раз и с его стилем, кругом представлений, знаний и т. д.». Одна лишь «Княжна Мери» «представляет собою действительно исповедь души, а не сюжетную новеллу»*.

Дневник — последовательность отдельно возникающих, отмеченных самостоятельными датами записей; он также может представлять собою цепь разных, постепенно меняющихся установок говорящего, в составе которых последующая установка может противоречить предшествующей и т. д. Главе «Тамани» недостает этого качества дневника, т. е. прерывистой упорядоченности хронологических записей; она даже не нуждается в такой структуре. Здесь все происходящее имеет характер цепочки хотя и непредвиденных, но связанных последствий одной реакции героя на незнакомую реальность, т. е. характер цельного события. Вопреки этому включение «сюжетной новеллы» в журнал Печорина не выглядит неестественным (отмеченное В. М. Эйхенбаумом противоречие — не вывод, сделанный из читательского отношения к тексту, а результат научного анализа): здесь иллюзия «дневника» вызвана автобиографичностью рассказа.

В отличие от этого в «Княжне Мери» заложенные в жанре дневника возможности использованы полностью.

4

Дневник — общение с самим собою. Коммуникативная ситуация дневника не рассчитана на присутствие других людей, публики. Поэтому любое опубликование настоящего, нефиктивного дневника создает дополнительную, совершенно новую коммуникативную ситуацию, становясь источником напряжения между исконным и новым адресованием текста. Второй адресат, публика, присутствует здесь, так сказать, *per nefas*, тайно. Использование формы дневника в беллетристике переворачивает эти отношения. Реальная аудитория, к которой обращается художественная проза, это как раз исключаемая жанром дневника общественность, публика; а первоначальный адресат дневника, его «я», субъект — лишь условное, фиктивное лицо. Таким образом, дневниковое сообщение

* История русского романа в двух томах. Т. 1. С. 296.

превращается в коммуникативную игру. Противоречия коммуникативной ситуации «дневника в беллетристике» становятся источником нарративных эффектов. В «Княжне Мери», однако, Лермонтов использовал не только эти возможности.

Дневник, с одной стороны, описывает события по принципу хронологической последовательности и параллельности (смежности), независимо от внутренних причинно-следственных связей. Эта черта позволяет художественной прозе скрыть в форме дневника цельность сюжета под маской непринужденности.

С другой стороны, совершенно противоположные возможности заложены в темпорально-композиционном строе этого жанра. Дневник — последовательность отдельных, отмеченных самостоятельной датировкой сообщений. В таком тексте общение с самим собою основано на возможности функционирования записей в роли не только сообщения о случившемся, но и отгадки будущего, причем каждая новая запись может стать сравнением предсказания с реальным ходом и результатом события.

Таким образом, в форме дневника заложена возможность напряжения, во-первых, между замыслом действия и его настоящим ходом, а, во-вторых, между внутренней спаянностью и внешним стечением эпизодов. В «Княжне Мери» использованы обе эти возможности.

Первая тенденция сказалась в отношении Печорина к Мери, предмету его любовной интриги. Вторая — в отношении к Вере, женщине, которую он когда-то любил и продолжает любить и которая неожиданно вновь входит в его жизнь, принося с собою тяжесть давнего и горестного любовного чувства. Вера появляется именно в минуту, когда Печорин разыгрывает свою игру с княжной; дневник же чередует записи, фиксирующие развитие этой игры в любовь, с записями о возобновленных отношениях героя с Верой. Таким образом, подчеркнута параллельность и вместе с тем противоположность этих двух связей.

В записях, посвященных княжне и Грушницкому, Печорин рассказывает о событиях, сравнивая их со своими предсказаниями и записывая новые замыслы и планы, которые он потом опять может сопоставлять с их практическим осуществлением. Его предсказания опираются на повторяемость характеров, поведения и положений в обществе определенного типа, на общий жизненный опыт рассказчика; поэтому и частое чередование с психологическим и нравственным раздумьем. В этом отношении «журнал Печорина» — смесь рефлексий, предсказаний и рассказа о случившемся; он — постоянное сопоставление этих слагаемых.

Такая коммуникативная ситуированность повествования соответствует мировоззренческим установкам героя и характеру приво­димого им в движение действия. Печорин смотрит на собственную жизнь как на определенное взаимоотношение детерминированности и свободы. Он детерминирован постольку, поскольку мир не дает ему простора для положительных, сверхлично значимых поступков (см. размышление его: «...верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... но я не угадал этого назначения...» и т. д.). С точки зрения этой основной потери ему незачем ждать от мира чего-либо нового, все заранее известно. Психическим проявлением этого состояния является скука.

Разумеется, даже в такой ситуации герой чувствует в себе эти «силы необъятные» и поэтому стремится к действию. Перед ним открывается простор двоякого рода. Одна сфера — это действие в чужой по сравнению с его исходным миром среде, которая построена по особенным, неизвестным герою правилам. Поступки Печорина в чуждом ему пространстве, а также противопоставление его нравственному строю тройкой «естественной» среды (кавказских горцев, простых людей вроде Максима Максимыча, таманских контрабандистов) описаны в первой части романа («Бэла», «Максим Максимыч», «Тамань»).

Вторая сфера действия Печорина — его собственная социальная среда. Об этом повествует «Княжна Мери». Так как здесь, с точки зрения Печорина, невозможна наделенная смыслом практика, единственное поле самоутверждения героя — это деятельность, понимаемая как определенная игра. Это игра по образцу драматического действия, в котором герой выступает одновременно в ролях автора и актера: он выдумал интригу и по собственному плану одновременно играет свою роль и выдумывает сюжетные ходы вплоть до окончательной развязки. Речь идет именно об игре, так как цель героя не практическое изменение реальности, а лишь проверка собственного ума, его превосходства над другими людьми, испытание силы собственного предвидения. Его преимущество по сравнению с другими участниками разыгрываемого им действия состоит в том, что он в качестве «автора» заранее обдумывал все варианты присуждаемых другим ролей и свои собственные реакции.

Его роль по отношению к другим персонажам похожа на роль полководца, задумавшего и проводящего стратегическую игру. Характерно, что Печорин в одном месте (после трагического отъезда Веры) сравнивает самого себя с Наполеоном, а в другом месте определяет свое отношение к жизни как стратегию перманентной войны:

«...я люблю врагов, хотя не по-христиански. Они меня забавляют, волнуют мне кровь. Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание из хитростей и замыслов, — вот что я называю жизнью».

Поэтому основную нарративную установку «Княжны Мери» можно определить как описание событий с точки зрения их стратегической предсказанности. Оттого так часто в рассказе Печорина встречаются слова, выражающие отгадку, угадывание и т. п.* В его взаимоотношениях с Грушницким то и дело встречается тема пари**, т. е. опять тема отгадывания будущего и спора о правильности отгадки.

Печорин доминирует в действии не только потому, что он сам вызвал его и управляет им, но еще и по другой причине: тогда как он проводит именно игру, другие участники не знают об игровом характере действия и реагируют на поведение Печорина как на практические поступки, влияющие на их жизненную судьбу. Это дает Печорину превосходство над ними: тогда как они действуют спонтанно, реагируя на его поступки *ad hoc*, не подозревая о дальнейших последствиях их, он предвидит именно это и может играть со своими партнерами, как кошка с мышью. Дневниковая форма рассказа точно выражает это напряжение между спонтанным ходом событий и их стратегическим предвосхищением.

Однако противоречие между игровым подходом героя к интриге и практической установкой других участников ее является одновременно и источником его слабости. Из их практической реакции на его поступки вырастает требование, чтобы поведение его соответ-

* См. обращение Печорина к Вернеру, его секунданту и единомышленнику: «...отгадайте, — о вы, *отгадывающий* все на свете!» В разговоре с Вернером Печорин несколько раз призывает своего друга отгадать его замысел. О Мери он записывает: «Но я вас *отгадал*, милая княжна, берегитесь!» Вера говорит ему: «Я *отгадываю*, к чему все это клонится...» и т. д. (курсив везде мой. — М.Д.).

** Например, Печорин записывает о своем сопернике: «...*бьюсь об заклад*, что завтра он будет просить, чтоб его кто-нибудь представил княгине». В другой раз он говорит ему: «Я пари держу, что она не знает, что ты юнкер...» О возможности знакомства Печорина с княжной соперники спорят опять в форме какого-то пари. Печорин: «...*если я захочу*, то завтра же буду вечером у княгини...» Реплика Грушницкого: «*Посмотрим*». Когда оказалось, что Печорин опередил Грушницкого, позвав Мери на мазурку, Грушницкий признает: «*Ты выиграл пари*» (курсив везде мой. — М.Д.).

ствовало их собственному поведению, т. е. чтобы он сделал практические выводы из разыгранного им конфликта. А выполнение этого требования знаменует собою конец суверенной стратегии, положения полководца.

Разумеется, Печорин не в состоянии прекратить игру, не доведя других участников ее до ситуации, которая прямо угрожает их нравственному и физическому существованию. Эта угроза, однако, в свою очередь усиливает происходящее помимо воли героя испытание жизнью, заставляя его, наконец, действительно сделать выбор между основными ценностями собственной аксиологической системы.

Гамма этих ценностей состоит из трех слагаемых: жизни, чести, свободы, причем самой высокой ценностью является свобода. Отношения Печорина к Грушницкому приводят его к выбору между жизнью и честью, отношения с княжной — к выбору между честью и свободой. В первом плане Печорин добивается чести ценою убийства, во втором — свободы в бесчестии. С его точки зрения, однако, это не поражение, так как в обоих столкновениях он получает ожидаемый им выигрыш. Он остался демиургом.

Разумеется, демиургом он является лишь в рамках определенного противоречия, раскрытие которого приводит к познанию границ его как бы неограниченной суверенности. Предвиденное и разыгранное им действие всегда доходит до точки, где окончательная судьба замысла героя решается — при помощи азартной ставки. Азартная ставка, однако, создает ситуацию, решить которую не в состоянии ни один из участников игры: здесь «игрок играет не с другим человеком, а со Случаем»*.

Незадолго до дуэли с Грушницким Печорин узнает о том, что она должна быть неравной, т. е. что ему она должна стоить жизни, а его сопернику ничего. В качестве контратаки он, однако, выбирает не разоблачение мошенничества, а метание жребия, т. е. ставку жизней соперников на карту Случая. Метания жребия он добивается, а мошенничество соперника он разоблачает лишь в ходе самой дуэли, уже после того, как Грушницкому не удалось убить его.

В таком же плане Печорин обдумывает и решает и свое отношение к княжне. В его сознании альтернативе прочной связи с любимой женщиной противопоставляется опять идея азартной игры: «Я готов на все жертвы, кроме этой (брака. — М.Д.); двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... Но свободы своей не продам».

* См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. ТЗС VII. Тарту, 1975. С. 125.

Таким образом, смысл стратегически продуманной жизни раскрывается в азартной ставке, в ходе которой судьбу человека решает Случай. Лермонтов сделал дневник адекватной повествовательной формой этой установки, этой парадоксальной силы-слабости стратегического ума лишнего человека.

В ходе рассказа об отношении Печорина к княжне Мери по-своему повторилось противоречие, на котором основан сюжет «Тамани»: вызванное героем действие получило непредвиденный ход. В данном случае, однако, способность успешного предвидения в родственной герою социальной среде — одна из определяющих черт его облика; поэтому победа «реальности» (=непредвиденного) над иллюзорными чертами его миропонимания тем более значительна и убедительна. Разумеется, герой сам себе не признается в поражении, заслонив ограниченность своей власти над людьми способностью поставить собственную жизнь и честь на карту Случая. Но, добавим к этому, в этой операции он также и прав: прав постольку, поскольку он в самом деле, не боясь сделать такую ставку, становится хозяином своей судьбы. Он умеет отстоять высшую ценность своей аксиологии — свободу.

Рядом с этой сюжетной линией «Княжны Мери» тем большее значение приобретает другая нарративная тенденция дневника, а именно рассказ о событиях, протекающих помимо воли пишущего, в порядке простого стечения разнородных эпизодов. В повествовании в качестве «непроизвольной» (на самом деле последовательно используемой и регулярно чередующейся с частями первой сюжетной линии) противоположностью к печоринской демонически-демиургической игре с княжной Мери и с Грушницким всплывает и развивается история Веры.

Дело не только в том, что новое появление Веры в жизни Печорина неожиданное и что эпизоды этой вновь воскреснувшей связи вплетаются в рассказ о княжне Мери как-то «вне плана». Самое отношение Печорина к Вере — прямая противоположность любой стратегии. Начиная с первого известия о ее приезде, в высказываниях Печорина о ней преобладает чувство неуверенности. Вера не является для него предметом ни предвидения, ни игры, а, наоборот, вызывает в его душе вопросы, на которые у него не хватает однозначного ответа*.

* Такова его реакция на известие о ее приезде: «Судьба ли нас свела опять на Кавказе, или она нарочно сюда приехала, зная, что меня встретит?... и как мы встретимся? и потом, она ли это?..» Перед первой встречей с ней он спрашивает себя: «Зачем она здесь? И она ли? И почему я думаю, что это она? и почему я даже так в этом уверен? Мало ли женщин с родинками на щеках?»

Свой любовный разговор с Верой он описывает как один из тех, «которые на бумаге не имеют смысла, которые повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение их звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Спонтанность его отношения к Вере сказалась также после первой встречи с ней во время поездки Печорина на лошади в вольную степь «без нужды и цели»; эта встреча с природой как стихией — последствие волнения, вызванного возобновлением давней любовной связи.

Во взаимоотношениях Печорина с Верой инициатива исходит от Веры; Печорин подчиняется ей без сопротивления. И кульминационное событие их любви, ночная встреча любовников, происходит по ее инициативе и плану. Получив приглашение Веры к ночной встрече, Печорин говорит себе: «...наконец-таки вышло по-моему». Однако ни о каких планах или замыслах по этому поводу не свидетельствует ни его зафиксированные в дневнике мысли, ни его поведение; при этом для своих поступков по отношению к княжне и к Грушницкому он составляет целые сценарии. Зато из отношения Веры к нему видно, что для нее (для нее одной!) он во всем предсказуем. Сам он записывает: «...это... женщина, которая меня поняла совершенно, со всеми моими слабостями, дурными страстями...» Она же пишет ему в прощальном письме: «...я проникла во все тайны души твоей...»

Именно потому, что Вера досконально знает его, Печорин не в силах понять, почему она все же любит его. Однако в последнем письме Веры к нему встречается фраза: «...я пожертвовала собою, надеясь, что когда-нибудь ты оценишь мою жертву, что когда-нибудь ты поймешь мою глубокую нежность, независящую ни от каких условий». В этой фразе названа ценность, отсутствующая в аксиологической системе Печорина: любовь. Здесь признается женщина, в прошлом бывшая объектом такой же демонической стратегии, какая теперь направлена на княжну Мери; и эта женщина «отгадывает» Печорина в такой же степени, в какой он отгадывает поведение своих жертв. И, вопреки этому, она продолжает любить его, любить в нем то, что является «особенным» и что звучит в его голосе как «власть непобедимая»; это те качества, которые сам он назвал «силами необъятными», проявлением «назначения высокого». Вера любит в нем его «высокое назначение» вопреки его падению: Печорин для нее — несчастный демон («ты был несчастлив, и я пожертвовала собою»).

Б. М. Эйхенбаум сделал по поводу «Княжны Мери» следующее замечание: «Можно даже сказать, что заглавие этой исповеди кажется странным: это дневник, в котором Вера, в сущности, играет

более серьезную роль, чем княжна Мери. Для такой вещи самым естественным заглавием было бы — “Журнал Печорина”; включение “Тамани” и “Фаталиста”... заставило Лермонтова дать особое заглавие дневнику...»

Эйхенбаум, по нашему мнению, не вполне учитывает доминирующей нарративной установки «Княжны Мери». Внимание рассказчика в ней сосредоточено на задуманной и разыгранной им интриге, главным объектом которой является именно княжна Мери, а субъектом — его предвидящая воля. Она же является основной точкой зрения рассказа. В этом отношении история Веры — неожиданное осложнение примесь жизненного случая, прибавленная к основному действию скорее по жанровым правилам дневника, чем по своему влиянию на основную интригу. Поэтому конец рассказа о Вере предшествует последнему аккорду главы, т. е. заключительной встрече Печорина с Мери; и он дан в намеренно сниженном тоне, тогда как отношение героя к княжне доведено до заключительного поэтизирующего сравнения собственной жизни с судьбой морского разбойника.

Разумеется, все это — еще одна маска, близкая повествовательным установкам предшествующих глав: рассказ ведет лицо, не вполне компетентное по отношению к предмету. Источник этой частичной некомпетентности могут быть разные: чуждость героя рассказчику, неадекватность применяемого жанрового шаблона, растерянность автореферата по отношению к малознакомой рассказчику реальности. В «Княжне Мери» это — определенный мировоззренческий самообман повествующего героя.

«Реальность», «правда» о действии и герое добились своего и здесь, вопреки не вполне компетентному сознанию рассказчика и благодаря хронологической непосредственности дневника, открытого и для фактов, внесистемных с точки зрения стратегической воли рассказчика.

Разумеется, эти факты не такие уж непосредственные и случайные, какими они выглядят в дневниковой записи. Данные о связи Печорина и Веры прочно вкомпонированы в рассказ о княжне и Грушницком, образуя для него строго продуманный контрастный фон. Однако по сравнению с основной установкой рассказчика они звучат как голос непосредственной реальности рядом с самосознанием героя, содержащим элементы идеологического самообмана.

Повествование в «Княжне Мери» построено на напряжении между этими двумя планами. Здесь Лермонтов добился большой художественной победы: первая русская «исповедь сына века» стала

не только глубокой психологической интроспекцией, но содержала также корректив «непосредственной» реальности, которая даже в беспощадной исповеди открывает немалую долю самообмана.

«Фаталист» выполняет в ГНВ роль своеобразного эпилога. Это не эпилог в смысле добавочного рассказа о событиях, последовавших после окончания главного действия; такой рассказ призван «дорисовать» картину биографии героя. «Фаталист» — так же как и другие главы романа — рисует лишь один самостоятельный аспект отношения героя к миру, безотносительно к хронологической позиции эпизода. Это отвечает основной повествовательной установке автора, т. е. строить рассказ не как описание биографии героя, а как путешествие в его душу.

В «Княжне Мери» рассказана печоринская игра, перешагивающая собственные границы и доходящая до требований жизненно-обязательных поступков, заставляющих героя поставить на карту собственную честь и жизнь. В «Фаталисте» мы с самого начала находимся в экспериментально чистой атмосфере азартной игры.

Завязка рождается из скуки героев, которым надоела карточная игра. В пошлом разговоре, характерном для такого общества офицеров-игроков, вдруг всплывает тема судьбы, фатального предопределения личной жизни. Печорин формулирует свой тезис, направленный против фатализма; столкновение его с противоположным взглядом Вулича приводит к новой ставке. И подобно тому как в азартной игре игроки ставят деньги на определенные карты, Печорин и Вулич делают ставку на свое отношение к жизни, на мировоззрение. Но тогда как Печорин ставит деньги, Вулич ставит собственную жизнь.

В карточной игре победителем является тот, кому выпадает ожидаемая им карта. Однако пари Печорина и Вулича таким путем не разрешимо. В решающий исход азартной игры Случай присуждает деньги, но не в состоянии решить вопрос об истине. В споре об истинности философской установки он просто некомпетентен и недействителен.

Однако действие «фаталиста» и рассказ о нем протекает так, как будто именно такое решение философского спора возможно; рассказчик даже в порядке ретроспективы разделяет первоначальный, положенный в основу интриги замысел, а именно проверить возможность существования «судьбы». Таким образом, все эпизоды данной истории включены в ложную связь: они призваны иллюстрировать собою заранее недоказуемый смысл.

Печорин держит пари, что фатального предопределения, «судьбы» нет. Вулич же отстаивает противоположный взгляд; доказательством

его правоты должен служить счастливый исход эксперимента с пистолетом, приставленным к собственной голове: по воле судьбы пистолет должен дать осечку и Вулич будет жить; таким образом, он выиграет у Печорина деньги и заодно приведет «доказательство» правильности своей фаталистической концепции. Печорин же за минуту до эксперимента, не отменяя начатой игры, но в противоположность к первоначальной своей установке и ставке, мысленно принимает точку зрения своего противника, т. е. начинает верить в предопределенность биографии человека, так что, собственно говоря, пари оказывается лишним: Печорин проиграл его еще до начала самой игры со Случаем (до эксперимента с пистолетом). В этом противоречии, однако, скрыта ирония: Печорин ведь поверил в существование судьбы на основании данных, смысл которых прямо противоположен мнению Вулича: в чертах его лица Печорин читает предопределение не к жизни, а к смерти. После этого следует самый эксперимент с пистолетом со счастливым исходом для Вулича, выигравшего пари (судьба существует, «потому что» игрок остался в живых); Печорин проиграл свои деньги, однако результат эксперимента приводит его обратно к первоначальной антифаталистской точке зрения (судьбы нет, потому что начертанное на лице Вулича предопределение к смерти не осуществилось). Но сразу после этого Вулич неожиданно погибает: предчувствие Печорина все же сбылось, чем и подтверждается правильность фаталистического толкования проблемы. Вопреки этому Печорин продолжает придерживаться своей первоначальной точки зрения, определяя ее в конце главы (и романа в целом) следующим образом:

«После этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?... И как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка! ...Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера; напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»

После этого следует в виде заключительного аккорда взгляд Максима Максимыча, который сначала толкует историю Вулича чисто эмпирически и собственно антифаталистически (пистолет дал осечку по причине плохого качества кавказского огнестрельного оружия, причиной смерти Вулича является случайная идея вступить в разговор с пьяницей); но речь Максима Максимыча вдруг, без вся-

кой логики, переходит в народно-гномическое высказывание о смерти пострадавшего, у которого «уж так... на роду было написано!..»

Таким образом, рассказ о Вуличе не достиг своей номинальной цели, так как не удалось им разрешить мировоззренческий спор, т. е. проиллюстрировать истинность одного из двух альтернативных взглядов. Читателю в конце рассказа предоставлен такой же выбор, как и в его начале. Из этого следует, что смысл «Фаталиста» надо искать вне банальной идеологической темы застольного офицерского разговора. Его настоящая, замаскированная банальным спором тема — характерологическая. Суть ее в сравнении Вулича с Печориным.

На первый взгляд главным героем «Фаталиста» является Вулич. Печорин в качестве рассказчика лишь принимает и развивает тривиальную тему офицерской среды и в ее духе присуждает самому себе эпизодическую роль (человека, сначала спровоцировавшего азартную ставку и в конце разоружившего убийцу Вулича); его собственные поступки не являются предметом анализа. Он ставит себя в тень Вулича как носителя идеологической темы. Однако в отличие от достаточно разработанной (в отношении фабулы) истории Вулича, оканчивающейся неуверенностью в ее смысле, из эпизодических поступков Печорина как достоверная реальность вырастает совершенно четкий характер центрального героя романа. Тогда как Вулич действует и погибает по правилам собственного идеологического шаблона, Печорин действует независимо от какого бы то ни было идеологически иллюстративного намерения, будто в самой жизни, и является, таким образом, достовернее «фаталиста».

Здесь опять, как уже много раз в предшествующих главах ГНВ, «непроизвольно», но неумолимо заявляет о своих правах логика реальности в противоположность к застилающей ее идеологической схеме. Печорин в «Фаталисте» является носителем обоих начал: в роли рассказчика он передает идейную схему, а в роли героя он представитель реальности.

И Вулич и Печорин играют со Случаем, но каждый по-своему. Вулич обожествляет, идеологизирует его, на самого себя он смотрит лишь как на простое орудие Случая, прямо предлагая ему свою жизнь; а если Случай не взял ее в первый раз (эксперимент с пистолетом), он возьмет ее в любой другой (хотя бы в ближайший — встреча героя с пьяным казаком). С точки зрения Вулича, не очень важно, что в первый раз он держал пари, а во второй — нет, так как держа пари он заранее принимал смерть, которая минутой позднее, помимо пари, пришла сама.

В противоположность этому Печорин прямо-таки вызывает Случай на борьбу, зная, что в ней может лишиться жизни. Но он интересуется не смертью, а ценой жизни, помноженной на угрозу смерти. Смерть сама по себе неинтересна и незначительна. Печорина трудно вообразить с приставленным к собственному лбу дулом пистолета; его понимание жизни выражается в разоружении убийцы Вулича.

В «Княжне Мери» Печорин проявил решимость в принятии крайних практических жизненных выводов из разыгранной им самим игры. В «Фаталисте» эта же точка зрения утверждена в качестве неигровой, спонтанной, достоверной черты его характера, т. е. как проявление тех «сил необъятных», которые когда-то — до начала всех событий — обещали ему «назначение высокое», виною обстоятельств не осуществившееся.

Знаменательно то, что «чистый», лишенный автостилизации и поэтому вполне достоверный и положительный поступок Печорина совершается в чрезвычайной, авантюрной обстановке. Тем самым он подходит именно для эпилога, раскрывая в характере героя неосуществившуюся возможность положительной биографии и прилагая ее меру ко всем его предшествующим поступкам. И эта мера вобрала в себя смерть в качестве сознательно принятого риска, обдуманной возможности игры со Случаем.

Такая возможность наполненной смыслом смерти представляет собою альтернативу к действительной смерти Печорина, предсказанной им самим уже в первой главе романа. Максим Максимыч передает его слова: «...мне осталось одно средство: путешествовать... авось где-нибудь умру на дороге!» Предисловие к журналу Печорина подтверждает правильность этой догадки героя: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер».

Смерть героя — это смерть «на дороге», т. е. не завершение какого-нибудь дела всей его жизни, а лишь факт собственно вне-сюжетный и поэтому лишенный значения. И сообщению о нем отведено место в примечании, помещенном даже не в конце романа, а где-то посередине, и даже не в качестве события важного для оценки центрального персонажа всего произведения, а лишь в качестве условия издательского начинания автора!

Однако если герой в виде итога всей своей жизни предсказал себе смерть «где-нибудь... на дороге», ее незначительность, разумеется, мнимая и на всю его жизнь надо смотреть с точки зрения именно такого его конца! И «Фаталист», рассказ о смерти, представленной в основной мировоззренческой перспективе, призывает как раз

к такому подходу. Благодаря «фаталисту» смерть Печорина «на дороге» из первоначальной сниженности и незаметности поднимается до уровня неосуществившейся героической альтернативы, в свою очередь освещая его поведение в последней главе своим трезвым, будничным светом.

Таким образом, жизнь героя протекает в несоединимо контрастирующих пространствах, на полюсах бездеятельного наблюдательства и смертельно-азартного поступка. Промежуток между этими полюсами — пространство настоящего, наделенного смыслом дела, способного создать связную последовательность деятельной биографии; но именно она не уготована Печорину, и поэтому у «героя нашего времени» нет биографии. Рассказ о нем раскрывает хроническое противоречие между необходимостью и невозможностью биографии как единственного положительного смысла. В «Фаталисте» это противоречие получило заключительное четкое выражение.

5

ГНВ построен в виде последовательности документальных нарративных точек зрения, организуемых по принципу возрастающей компетентности повествователя: от рассказа неосвященного наблюдателя до автоанализа. Этому соответствует гамма взаимоотношений героя со средой: от поступков в чуждой до действий в родственной ему среде.

При этом жанр произведения, роман, представлен в виде случайного, непроизвольно образовавшегося состава небеллетристических, разнородных в отношении жанра текстов, которые очутились рядом помимо воли автора, т. е. по воли самой реальности. Вместо героев, которых ставят в центр внимания отдельные главы (см. их названия), этим «случайным» набором текстов «неожиданно» овладело одно лицо, сумевшее объединить их и определить их общее название: «Герой нашего времени».

В смысле композиции (отсутствие биографически-хронологической перспективы) и сюжета (образование из замкнутых в себе, цельных историй с единственным «сквозным» персонажем) такой текст противоречит жанровым законам романа; однако по мере того, как герой, каждый раз вновь становясь в центр событий, всеми своими поступками утверждает необходимость цельной положительной биографии, повествование о нем строит именно романное целое.

Впечатление непроизвольности, возникновения романа помимо авторского замысла, по воле самой реальности, вызвано не только

маской случайного свидетеля и приобретателя нескольких документов. В художественной прозе такого рода маски встречаются часто; они в распоряжении любого эпитона. У Лермонтова, помимо этого, впечатление «нелитературного» происхождения текста порождено также определенной ситуированностью повествования, общей для всех применяемых в нем нарративных голосов, несмотря на их разнородность. Этим общим принципом является противоречие между горизонтом рассказчика и пространством «реальности», т. е. между закрепленным в сознании рассказчика миропорядком и внесистемными фактами, которые попадают в его поле зрения, принимают участие в действии и формируют его в известном расхождении с ожиданием повествователя. Эта роль «внесистемной» реальности в сюжете вызывает впечатление тем большей достоверности, что все представленные в ГНВ жанры — небеллетристические, нефиктивные. Рассказчики, однако, пытаются «беллетризировать» их, подчинить их шаблонным литературно-идеологическим представлениям, между тем как несогласуемые с нарративным горизонтом факты разоблачают эти операции.

Повествование в ГНВ, таким образом, постоянно «уличаемо» в определенной шаблонности своих идейных установок и в неполной компетентности. Однако именно из повествования, а не из другого какого-нибудь источника, происходит и описание внесистемных явлений. Это возможно благодаря маске нефиктивных жанров, которая, с одной стороны, отчасти поддается беллетризации, а с другой стороны, все же по существу является «литературой факта», т. е. структурой, упорядоченность которой не определяется фабулой, а может в одинаковой мере формироваться сообразно с простым временным или пространственным сосуществованием явлений.

Резюмируем: в ГНВ Лермонтов построил повествование в виде последовательности точек зрения, которые в ходе действия испытывают влияние внесистемной реальности и раскрываются, таким образом, в своей неполной адекватности, но которые вместе с тем подчиняются этой реальности и вновь входит в нее.





В. М. МАРКОВИЧ

О значении незавершенности в прозе Лермонтова

Вопрос, обозначенный заглавием статьи, требует пристального внимания. Дело в том, что различные признаки незавершенности характерны для всех произведений сюжетной прозы Лермонтова.

Причины этого тоже различны. Романы «Вадим» и «Княгиня Лиговская» несут черты незавершенности просто потому, что автор в какой-то момент прервал работу над ними. Повесть «Штос» обрывается почти на полуслове, но, как показал В. Э. Вацуру, повествование здесь оборвано преднамеренно — ради задуманной Лермонтовым мистификации, осуществленной потом в салоне Е. П. Ростопчиной*. «Герой нашего времени» дописан до конца в буквальном смысле слова (в первом отдельном издании 1840 года текст заключается словом «Конец»), однако и этот роман отмечен чертами незавершенности. Некоторые из них бросаются в глаза.

Наиболее очевидны фрагментарность повествования и пунктирность фабулы, которые не позволяют воссоздать полную и ясную историю героя. Незавершенности способствует и «перевернутый» порядок расположения отдельных частей, нарушающий хронологическую последовательность событий: сообщение о смерти героя (то, которое могло бы естественно замкнуть роман) доводится до сведения читателя еще в первой половине повествования, и читатель может успеть забыть о нем, знакомясь с рассказами о похождениях Печорина в «Тамани», «Княжне Мери» и «Фаталисте».

Важно и то, что композиционной концовкой романа становится диалог, в ходе которого обсуждается вопрос, так и не получающий сколько-нибудь определенного решения. Печорин обращается к Максиму

* Вацуру В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 249–252.

Максимычу, чтобы узнать его мнение по поводу предопределения. Момент этот мог бы стать решающим. Ведь до сих пор вопрос о предопределении (очень существенный для объяснения истории героя) был предметом размышлений скептика Печорина и поэтому неизбежно оставался открытым. Теперь тот же вопрос выносится на суд простого сознания. Кажется, на него будет дан однозначный ответ, и весь роман обретет законченность и ясность. Но простое сознание в романе Лермонтова по-своему столь же далеко от определенного вывода, как и самый изощренный скептицизм. Максим Максимыч сначала объясняет исход пари, предложенного Вуличем, обыкновенной случайностью: «<...> эти азиатские курки часто осекаются»*. А затем, без всякого логического перехода, следует фаталистическое истолкование ситуации: «Впрочем, видно уж так у него на роду было написано!» (IV, 314). «Ключевой» вопрос как бы повисает в воздухе. Неудивительно, что венчающая эпизод заключительная фраза романа («Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений» — там же) в композиционном отношении почти ничем не отличается от тех фраз, на которых обрывалось повествование в недописанных текстах «Вадима» и «Княгини Лиговской»**.

Конечно, среди прозаических сочинений Лермонтова встречаются и вполне завершенные. Но показательно: каковы эти исключения из основного правила.

Завершенный характер имеет очерк «Кавказец», но это именно очерк: можно спорить о том, в какой степени он принадлежит к собственно художественной прозе. Вполне завершенное впечатление производит сказка «Ашик-Кериб», но можно спорить о том, является ли она оригинальным произведением: по существу это всего лишь обработанная запись фольклорного текста. Завершенность отличает сочинение «Панорама Москвы», но опять-таки можно спорить о том,

* Цитаты из сочинений Лермонтова приводятся по следующему изданию: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979–1981. В дальнейшем ссылки даются на это издание. В скобках указываются том и страница.

** Сравним последние фразы трех романов:

«<...> рыжий Петруха, избитый, полуживой, остался во дворе; он охая и стоная, лежал на земле; мать содрогаясь подошла к нему, но в глазах ее сияла какая-то высокая, неизъяснимая радость: он не высказал, не выдал своей тайны душегубцам» («Вадим»).

«Они возобновили старое знакомство, и между ними завязался незначительный разговор» («Княгиня Лиговская»).

«Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений» («Герой нашего времени»).

в какой степени оно является выражением творческой воли автора: ведь это учебное упражнение на заданную тему и практически — по заданному плану*.

Все исключения лишь оттеняют основное правило, действующее в прозе Лермонтова. Завершенность здесь обретает только те произведения, которые не имеют вполне оригинального или собственно художественного характера. И, напротив, все, что здесь вполне самобытно и вполне художественно, так или иначе отмечено незавершенностью.

Незавершенность предстает в конце концов вездесущим и необходимым качеством лермонтовской прозаической художественности. Нужно ли объяснять, как важно понять природу и значение этого качества. Думается, что для предварительной разработки поставленного вопроса будет достаточно двух примеров, характеризующих две принципиально различные формы незавершенности. Одним из них может служить недописанный «Вадим», другим — дописанный «Герой нашего времени».

* * *

Исследователи давно заметили одну существенную особенность романа «Вадим»: образ главного героя почти до предела насыщен заимствованными, явно вторичными мотивами и деталями. Неоднократно шла речь о том, что лермонтовский Вадим мог и должен был напоминать современникам автора многих уже известных читателям 1830-х годов героев русской и европейской литературы**.

Немало написано о сходстве отдельных черт Вадима с отдельными же чертами героев Шиллера, Байрона, Бестужева-Марлинского, Вальтера Скотта и Гюго. И, как правило, дело ограничивалось именно сопоставлениями, обнаруживавшими каждый из таких моментов сходства в отдельности. Поэтому от внимания пишущих ускользал достаточно очевидный и вместе с тем удивительный художественный парадокс: Вадим одновременно похож на героев совершенно разных

* «Панорама Москвы» — учебное сочинение, написанное Лермонтовым в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1834 году. Сочинение написано на основе одного из планов «прозаических описаний», разработанных преподавателем русской словесности В. Т. Плаксиным.

** См., напр.: *Родзевич С. И.* Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 7–18; *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. Т. XXXXIII–XXXXIV, М., 1941. С. 474–475; *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 350; *Докусов А. М.* М. Ю. Лермонтов и В. Гюго // Пути русской прозы XIX века. Л., 1976. С. 12–15; и др.

и, в частности, на героев-антиподов, резко противопоставленных друг другу их создателями. В лермонтовском герое совместились черты Карла Моора и Франца Моора, Бюга Жаргалья и карлика Хабибры, Клода Фролло и Квазимодо. И получился причудливый симбиоз идеалиста и хищника, мудреца и уродца, мятежника и злодея, страдальца и мучителя, пророка и демона, мстителя за поруганную справедливость и рефлектирующего скорбника с чертами лирического поэта. Все отдельные «составляющие» образа были традиционными, даже банальными, а сам образ как целое — беспрецедентным, ни на что не похожим.

Важнее всего было разнообразие заключенных в образе потенциалов. К Вадиму можно применить слова, сказанные Пушкиным об одном из персонажей Грибоедова: «В нем два, три, целых десять характеров» (XIII, 138). И дело не только в этом: за несколькими потенциальными характерами скрывались разнообразные перспективы развития сюжета. Знакомясь с героем в пределах написанных Лермонтовым глав романа, читатель мог вообразить самые различные варианты финала — основания для каждого из таких предположений нашлись бы легко.

Герой, изображенный в начальной стадии повествования, еще может кончить по-разному — может гордо погибнуть в схватке со злобствующими врагами, как байроновский Лара, или найти позорную смерть от руки защитника правого дела, как бестужевский Владимир Сицкий, может превратить собственную казнь в искупительную жертву, как Карл Моор, или покончить самоубийством, ускользая от справедливого возмездия, как его брат Франц. Вадим еще может погибнуть, как Бюг Жаргаль, — отдавая жизнь ради спасения других людей, или как Хабибра — в чудовищной и тщетной попытке погубить вместе с собой ненавистного соперника. Можно представить Вадима умирающим над трупом возлюбленной, подобно Квазимодо, или жертвой законной мести, подобно Клоду Фролло.

Речь идет, конечно, не о буквальном повторении известных ситуаций, а о принципиальных возможностях. Если иметь в виду именно такие возможности, то очевидно, что ни одна из них еще не «закрыта», ни один вариант еще не исключен. Перед читателем — образ поистине многомерный и неисчерпаемый.

Но образ таков именно потому и только потому, что сюжет еще просто не успел как следует развернуться. В наиболее поздних из написанных Лермонтовым глав (XVI–XXIV) повествование все более явно входит в обычную колею исторических романов той эпохи: начинают действовать законы художественной системы, созданной Вальтером

Скоттом и усвоенной его русскими последователями. А логика этой системы предполагала вполне определенную концовку романа. Такая концовка неизбежно свела бы на нет многие из первоначально заложенных в образе возможностей и, вероятно, попросту исключила бы все эти разнообразные возможности, кроме какой-нибудь одной. Дописанный роман оказался бы беднее и банальнее недописанного.

Можно лишь гадать, почему Лермонтов прекратил работу над «Вадимом». Но ясно, что он прекратил ее «вовремя» — еще до того, как образ стал терять скрытое в нем богатство смысловых потенциалов. Многомерность образа и всего романа в целом была обеспечена именно их незавершенностью. Это получилось неволью, но благодаря обстоятельствам, побудившим автора прервать свою работу, сохранилось навсегда.

* * *

То, что в недописанном «Вадиме» получилось неожиданно и само собой, в «Герое нашего времени», по-видимому, является целью автора. Стремление к незавершенности пронизывает в этом романе все уровни текста: наряду с незавершенностью композиционно-сюжетной (о ней шла речь выше) обнаруживается незавершенность внутренняя, глубинно-смысловая. Она появляется как следствие весьма своеобразного художественного эффекта. В «Герое нашего времени» одновременно действуют несколько различных механизмов смыслообразования, каждый из которых обязан своим происхождением какой-то хорошо известной литературной традиции. Но совмещаются они таким образом, что действие каждого из них не доводится до предусмотренного соответствующей традицией логического конца. И в результате опять получается нечто парадоксальное, ничему известному не равное.

Не доводится, например, до обычного конца действие психологического объяснения поступков и жизненной позиции героя. Лермонтов, казалось бы, добивается того, чтобы психологическая интроспекция достигла в его романе наивысшего для его эпохи предела: в роман вводится исповедальное самораскрытие Печорина, и тем самым создается почва для определенных читательских ожиданий. Но эти ожидания оказываются обманутыми.

В литературе эпохи романтизма исповеди героев принимали разные формы: одни — в «байронической» поэме, другие — в прозаических повествованиях, третьи — в романтической драматургии и т. д. Все эти формы исповедальности представлены в «Герое

нашего времени»*, однако наиболее заметна та из них, которая сформировалась в субъективно-аналитической прозе Шатобриана, Констана, Сенанкура, Мюссе. Такая форма исповеди неизменно выполняла одну и ту же функцию: она открывала читателю полную, «последнюю», правду о внутренней жизни героя**.

Лермонтов напоминает читателю об этой функции. В предисловии к «Журналу» Печорина «записки» героя соотнесены с «Исповедью» Руссо — сочинением, которое имело для современников Лермонтова (и в том числе для создателей субъективно-аналитического романа) значение эталона в раскрытии глубинной правды о человеке. Обратившись далее к записям печоринского дневника, читатель мог без труда распознать характерные приметы традиционного исповедально-аналитического психологизма: «анатомическое» расчленение сиюминутных переживаний, описание оттенков чувства, смены настроений и т. п. Но затем оказывалось, что интроспекция, оформленная в традиционной аналитической манере, проникает вглубь душевной жизни героя не так далеко, как эта манера предполагает.

Достаточно показательным примером может послужить запись, комментирующая переживания Печорина в эпизоде его первой встречи с княжной Мери. Приятель Печорина Грушницкий восхищается княжной. Печорин же в ответ демонстрирует холодное и почти циничное равнодушие, хотя на самом деле взволнован не меньше Грушницкого.

«Я лгал. Но мне хотелось его побесить» (IV, 242) — так начинает свою работу рефлексия героя. Первое объяснение, которое он находит для своего поступка, оказывается в духе «байронического» шаблона, одинаково уместного и в романтической поэме, и в исповедальной прозе романтиков: «У меня врожденная страсть противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдаёт меня крещен-

* Исповедальный монолог в «Бэле» («<...> у меня несчастный характер...», — IV, 209–210) тяготеет к формам, характерным для субъективно-аналитической прозы. Подобный же монолог из «Княжны Мери» («Да! такова была моя участь с самого детства», — IV, 268) — драматургического происхождения: он перенесен в роман из драмы «Два брата». Исповедальное признание в «Фаталисте» («В первой моей молодости я был мечтателем», — IV, 310) напоминает исповеди героев романтических поэм, разумеется, с той коррекцией, которую неизбежно вносит прозаический строй речи.

** Об этом см., напр.: Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. II. С. 44; Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 290.

ским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя» (IV, 242).

Мотивировка выглядит шаблонной — при том, что она, видимо, вполне достоверна. Но затем появляется и второе объяснение, явно осложняющее первое и тем самым преодолевающее его видимую банальность: «Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу: это чувство было зависть; я говорю смело “зависть”, потому что привык себе во всем признаваться. И вряд ли найдется молодой человек, который, встретив хорошенькую женщину, приковавшую его праздное внимание и вдруг явно при нем отличившую другого, ей равно незнакомого, вряд ли, говорю, найдется такой молодой человек (разумеется, живший в большом свете и привыкший баловать свое самолюбие), который бы не был этим поражен неприятно» (IV, 242).

Рядом с чувством, возвышающим героя в глазах романтически настроенных читателей, обнаруживается чувство вполне прозаическое и заурадное (ссылка на общий закон, определяющий реакцию целой категории людей, это дополнительно оттеняет). Появляется задача для психологического анализа, который мог бы выявить взаимную связь двух различных, но каким-то образом совместившихся переживаний. Рефлектирующий герой Констана или Мюссе постарался бы уловить диалектику их переплетения и внутреннего взаимоперехода. Но герой Лермонтова только фиксирует их — сначала одно, потом другое — без малейших попыток установить какую-нибудь их зависимость друг от друга, различить первичное и вторичное или, по крайней мере, главное и второстепенное. Рефлексия не идет дальше регистрации чувств, удостоверяя ее надежность ссылкой на уже известные общие законы (данного характера или человеческой психики вообще). А это значит, что рефлексия так и не переходит в психологический анализ.

Отсутствие психологического анализа в «Журнале» Печорина становится понятным, если принять во внимание одну структурную особенность действующей здесь формы *Ich-Erzählung*. Внутри исповедального повествования от первого лица фактически осуществляется позиция «стороннего» наблюдения, обычно предполагающая повествование в третьем лице. Регистрационный подход, отсутствие анализа, углубляющегося в подоплеку переживаний, уклонение от попыток «расставить все по местам» — все это приметы именно такой повествовательной логики, явно связанной здесь с тем необычным обстоятельством, что лермонтовский герой в своей исповеди занимает по отношению к самому себе позицию «другого».

В определенный момент эта позиция декларируется прямо: «Во мне два человека: один живет в полном смысле слова, другой

мыслит и судит его» (IV, 292). И еще: «Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия» (Там же). А в предисловии к «Журналу» основной повествователь характеризует авторскую позицию героя в его «записках» как «следствие наблюдений ума зрелого над самим собою» (IV, 225).

Позиция «другого» была найдена Лермонтовым в «Княгине Лиговской», где действовала форма объективного повествования в третьем лице, и там она была полемически противопоставлена беспредельности романтических исповедей. В «Княгине Лиговской» уже не было романтических прозрений и откровений, типичных для более раннего «Вадима», а соблюдались законы, характерные для позиции автора-наблюдателя, обыкновенного человека, способного понять и охарактеризовать душевную жизнь героев и героинь в рамках обычных житейских возможностей*. Теперь же, в романе «Герой нашего времени», Лермонтов как бы «передает» эту позицию, со всеми присущими ей внутренними ограничениями, самому герою, переноса ее внутрь, казалось бы, совершенно чуждой ей, субъективной формы повествования.

* * *

Необычная организация повествования дает, как и следовало ожидать, необычный результат. С одной стороны, роль объективного повествователя сближает Печорина с автором, способствуя порой отождествлению автора и героя в читательском восприятии**. С другой стороны, Печорин-повествователь располагает особой свободой, доступной только повествующему герою.

Объективный повествователь, остающийся за пределами созданного его повествованием сюжетно-образного мира, всегда так или иначе связан им же самим установленными законами — связан тем больше, чем меньше он персонифицирован. Ведь безличный субъект повествования в третьем лице присутствует в тексте, главным образом, как определенная позиция и определенная логика повествования. Такая форма присутствия и вынуждает его к строгому соблюдению «правил

* Более подробную характеристику особенностей лермонтовского психологизма в «Княгине Лиговской» см.: *Грехнев В.А.* О психологических принципах «Княгини Лиговской» М. Ю. Лермонтова // *Русская литература.* 1975. № 1. С. 36–46.

** Для примера достаточно вспомнить известное замечание В. Г. Белинского о Лермонтове из письма В. П. Боткину от 16 апреля 1840 года: «Печорин — это он сам, как есть» (*Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: М., 1956. Т. XI. С. 509).

игры». Если, к примеру, он предлагает читателю психологические объяснения поступков героя в ряде неоднозначных ситуаций, то это обязывает его соблюдать аналогичный принцип и в последующих подобных же ситуациях.

Герой же «крепок» своей укорененностью внутри сюжетной истории, и по отношению к законам повествования он неизмеримо более свободен. Он может, ни с чем не считаясь, говорить больше или меньше, может в какой-то ситуации сказать о себе все, а в какой-то — вообще ничего не сказать, и читатель вынужден будет с этим примириться. А свободой, принадлежащей герою, всегда может воспользоваться автор, если это способствует достижению его цели.

Именно так поступает Лермонтов, используя несвязанность Печорина какими-либо устойчивыми законами повествования. И нетрудно заметить, что свобода, доступная герою, часто используется для того, чтобы ограничить сферу психологических объяснений, не дать им вернуться до обычного в субъективно-аналитической прозе уровня*.

Действие механизма психологических объяснений приостанавливается по-разному. В некоторых ситуациях они могут просто отсутствовать или внезапно прекратиться, хотя ситуации таковы, что читатель нуждается в объяснениях.

Одна из таких ситуаций возникает в конце рассказа о дуэли Печорина с Грушницким. До определенного момента Печорин, как обычно, фиксирует по отдельности все различные чувства, которые он испытывает. Вот характеристика его душевного состояния после того, как Грушницкий воспользовался своим правом первого выстрела, ничем не рискуя, потому что его секунданты намеренно не зарядили печоринский пистолет: «Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого роду чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку...» (IV, 297).

Но затем ситуация резко изменяется: в Грушницком заговорила совесть, Грушницкий не хочет продолжать нечестную игру. Чувства Печорина теперь уже никак не могут остаться прежними, а у читателя

* Б. Констан задолго до Лермонтова воссоздал в своем «Адольфе» ситуацию, когда одна «часть нашего существа... можно сказать наблюдает за другой» (цит. по изд.: *Констан Б. Адольф*. М., 1959. С. 31 / Пер. А. С. Кулишер). Однако у Констан такая установка призвана сделать человеческое «я» предметом анализа. У Лермонтова действует установка диаметрально противоположная.

не может не возникнуть потребность в новых психологических объяснениях. Но их нет и не будет до самого конца эпизода: Печорин только воспроизводит в записи свои слова и действия, хотя простого рассказа о событиях явно недостаточно для понимания очень сложного и, по-видимому, противоречивого психологического содержания ситуации. Напряженное читательское внимание неизбежно устремляется в другом направлении. Оставленное без всяких объяснений течение событий может быть воспринято как нечто фатальное — видимо, именно этот эффект и нужен автору в данном случае.

Впрочем, не только в данном случае. Психологические объяснения отсутствуют или прекращаются всегда, когда описываются события, имеющие «судьбоносное» значение в истории героя (смерть Бэлы, момент разрыва с Мери и т. д.). Все такие события как бы возвышаются над уровнем психологических объяснений и могут предстать как следствия таинственных сверхличных причин. Тем самым обозначен предел компетенции объясняющего психологизма, появляется свободное смысловое пространство, открытое для мотивировок иного порядка.

Такой же эффект может возникнуть и по-другому. Как уже было отмечено выше, наблюдательным, фиксирующим психологическим объяснениям в романе Лермонтова сопутствуют ссылки на общие законы человеческой психики. Эти ссылки — необходимый элемент объяснений, ограниченных рамками позиции «другого». Именно опора на законы, известные каждому читателю по собственному опыту, дает повествователю возможность продвинуться за границу очевидного и легко угадываемого: при этом условии даже глубинной психологической интроспекции обеспечено читательское доверие. Такой принцип неоднократно используется в «Журнале» Печорина, но иногда он здесь внезапно и необъяснимо не «срабатывает».

«С тех пор, как мы знаем друг друга, — говорит Печорину Вера, — ты ничего мне не дал, кроме страданий» (IV, 251–252). И в то же время она не без удивления сознает, что никогда не могла его забыть. «Может быть, — мысленно отвечает ей Печорин, — ты оттого-то именно меня любила: радости забываются, печали никогда!..» (IV, 252). Закон, о котором ведет речь герой, явно универсальный, логика его ясна. Тем удивительнее признание самого Печорина, прозвучавшее немного раньше: «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или *радости* болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (IV, 247). Выходит, что в отношении самого Печорина всеобщий закон человеческой природы почему-то не действует.

Другая странность того же рода обнаруживается в «Фаталисте». Рассуждая о слабостях современного поколения, Печорин особо выделяет пагубное воздействие постоянных сомнений: переходя «от сомнения к сомнению», люди теряют способность к действию, силу воли, активность стремлений. Опять вырисовывается универсальный закон человеческой природы и опять оказывается, что на Печорина он почему-то не распространяется. «Я люблю сомневаться во всем», — замечает он несколько позже, но затем неожиданно продолжает: «Это расположение ума не мешает решительности характера...» (IV, 313). Перед читателем опять нечто таинственное и, может быть, роковое, опять появляется свободное смысловое пространство, открытое для необычайных объяснений и недоуменных вопросов. И среди них вполне возможен вопрос о том, нет ли в герое чего-либо такого, что выходит за пределы человеческой природы.

* * *

Этот вопрос был поставлен Д. С. Мережковским в его известной статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1908). Мережковский находил в Лермонтове черты сверхчеловека, не подвластного обычному порядку вещей, интимно и непосредственно связанного с «нездешним» миром. Эту концепцию он проецировал и на образ Печорина, видя в герое лермонтовского романа второе «я» автора*. В Печорине Мережковский тоже угадывал приметы «нездешнего» происхождения и мистическую связь с «опытом прошлой вечности».

С концепцией Мережковского можно, разумеется, не соглашаться, но нельзя не признать правомерности самого хода его мысли: критик-символист использовал законную возможность, предоставленную ему смысловой структурой романа. В не заполненном психологическими объяснениями свободном семантическом пространстве легко возникают и развиваются ассоциации, ведущие если не в мир романтической мистики, то во всяком случае — в мир мифопоэтических смыслов.

Одна из таких ассоциаций заметно выделяется в тексте печоринского «Журнала»: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось

* См.: Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVI. С. 171, 173, 181, 190–191, 192, 199–200.

кто-нибудь поднимет» (IV, 256). Сравнение женщины с цветком — один из привычных шаблонов предшествующей и современной Лермонтову литературы — прежде всего, французской*. Но у Лермонтова объектом сравнения становится душа, и возникает смысл необычный, несколько таинственный и метафизически зловещий.

Особое значение выделенной ассоциации усиливается тем, что она оказывается отзвуком более раннего сравнения, которое мелькнуло в рассказе Максима Максимыча о смерти Бэлы: «<...> она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу...» (IV, 214). То, что сравнение там исходило из наивного сознания, не искушенного в поэтической игре, как бы удостоверяло подлинность возникшего смысла. А созвучие двух фабульно никак не связанных между собой вариаций одного мотива окончательно придавало этому смыслу нешуточную серьезность: в Печорине начинали прорисовываться черты сверхчеловека, способного обрести власть над душами и безжалостно эти души губить.

Ап. Григорьев первым отметил присутствие таких черт, назвав Печорина Демоном, «замаскированным гвардейцем»**. Сделано это было уверенно и не случайно. Мифический ореол, окружающий образ героя, достаточно тонок, но не настолько, чтобы остаться неуловимым. «Демонский» подтекст образа отчетливо проступает, например, в некоторых повторяющихся словесных мотивах, выделенных из потока повествования своей включенностью в особые внутритекстовые и межтекстовые связи и своей способностью обрести — благодаря таким связям — повышенное, чаще всего символическое значение***.

* * *

Каждый такой мотив в разных точках повествования может получать разные значения, но все эти вариации связаны ощутимой смысловой переключкой, возникающей поверх фабульных связей и как бы независимо от них. Тут действуют иные связующие силы — ассоци-

* См.: *Родзевич С.* Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913. С. 43–44; *Семенов Л. П.* Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 395.

** *Григорьев Ап.* Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 7. С. 2.

*** Подробнее об этом: *Маркович В. М.* О лирико-символическом начале в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1981. № 4. С. 291–302. Теоретическую формулировку проблемы см.: *Шмид В.* Проза и поэзия в «Повестях Белкина» // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1989. № 4. С. 322–323.

ативное взаимопритяжение, эмоциональное родство, семантическая однотонность, ритмичность возвращения мотива в повествование, его переходы из одной субъектной сферы в другую и т. п.* Такой переключкой формируется многослойный и колеблющейся символический смысл, не поддающийся логически ясному выражению. Не менее важны переключки разных мотивов и сама художественная атмосфера, создаваемая устойчивым повторением определенных тем, а также «немотивированным» их сцеплением. Иной мотив сам по себе как будто не может обрести символическое значение, но так или иначе «набирает» его, вовлекаясь во взаимодействие с другими. Связи рациональные переплетаются с иррациональными, зыбкими, порой едва уловимыми. Образуется мерцающий подтекст, который сообщает образу героя и всему сюжету романа некое дополнительное содержание. Оно не развертывается, не переходит в формы непосредственно данного, а внушается силой поэтического намека.

В группе повторяющихся символических мотивов «Героя нашего времени» одно из центральных мест занимает мотив «веселия». Впервые он появляется в «Бэле», в тексте основного повествователя, что сразу же придает ему в известной мере сверхсубъективный статус. Именно здесь мотив наиболее явно получает символический смысл: «Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы <...> воздух становился так редок, что было больно дышать <...> но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такою, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять» (IV, 202).

Мотив явно знаменует состояние высшего порядка, он концентрирует в себе признаки, которые обычно сопутствуют романтическому идеалу: духовную свободу, возвышающую человека над социальным миром, близость к природе и гармоническое слияние с ней. А рядом звучит напоминание о том, что все эти переживания сродни миру детства, с которым у романтиков обычно ассоциируется представление о «потерянном рае» — о первоначальной чистоте и гармоничности человеческой жизни. Все эти признаки

* См.: Киселева Л. Ф. Переход к мотивированному повествованию: М. Ю. Лермонтов // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 324–330; Журавлева А. И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974. № 5. С. 21–26; Герштейн Э. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 72–88.

легко прочитываются в «ключе» руссоистских и байронических идей, связываясь с мыслью об утрате «естественного состояния» и утопической мечтой о возможности его возрождения в будущем. Но, в сущности, не менее отчетлива ассоциативная связь, сближающая данный фрагмент с романтическим мифом, присутствующим в ранней лермонтовской лирике, — о небесном происхождении и доземном существовании человеческой души, о ее грядущем возвращении в небесную отчизну из «земной неволи» («Ангел», «Оборвана цепь жизни молодой...», «Ласкаемый цветущими мечтами...» и т. п.). Отзвуки романтической мистики переплетаются с философско-утопическими мотивами, образуется нерасчленимо-многозначный, ускользающе-таинственный смысл, характерный именно для символического образа или мотива.

Отзвук этого смысла отчетливо слышен в «Журнале» Печорина — в лирическом зачине повести «Княжна Мери»: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка, солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желания, сожаления?» (IV, 236).

Опять налицо признаки явно необычного состояния, объединившего в себе ощущения духовной свободы, гармонического слияния с природным целым и, наконец, близости к первозданной чистоте детства. Два фрагмента, принадлежащие разным повествователям, не связанные ни психологическими, ни сюжетно-прагматическими связями, сближены ассоциативным притяжением. В итоге — фрагмент печоринского дневника обогащается содержанием, которого не предполагает пишущий его герой. Душевное состояние, которое описывает Печорин, тоже может быть воспринято как переживание высшего порядка. Речь идет о состоянии, которое может быть оценено как спасительное и благодатное — в самом серьезном религиозном смысле этих определений*. На этом фоне внешне безобидное желание героя спуститься «вниз», к месту людных сборищ («Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику...» и т. д. — IV, 236) получает смысл неосознанного «падения».

Дальнейшее развитие мотива как раз и формирует все более явно демонический сверхсмысл образа. «Мои планы нимало не расстроились, и мне будет весело» (IV, 252), — это начинается игра, в которой Мери и Грушницкому отведена роль марионеток. Происходит подмена источника «веселия»: оно уже не нисходит в душу свыше

* В Новом Завете «веселие» неизменно означает предвестие спасения души и небесного блаженства. См.: Мф 5, 12; Лк 6, 23; 14, 32; Деян 2, 46; и др.

как благодатное ее освежение и обновление — Печорин стремится сам стать для себя его источником. Нет уже обычных признаков приближения к «горнему» — нет удаления от «условий общества», приобщения к природе, возвышения над миром, близости неба. Герой ищет «веселия», погружаясь в земную суету.

Еще более отчетливо все это проявляется в тут же наметившейся трансформации мотива: «веселие» оборачивается «комедией», в которой Печорин отводит себе роль постановщика и автора: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем» (IV, 245). Эта вариация соприкасается с кругом идей Платона, с переосмысленной в духе монотеизма его концепцией бытия как мирового спектакля, в котором авторство и режиссерская роль принадлежат Богу, а людям оставлена роль марионеток, действующих в этом спектакле*. Претендуя на роль «создателя» и «постановщика», Печорин, сам того не сознавая, притязает на место Бога в мире людей и тем самым неосознанно повторяет путь павшего ангела.

Сцена убийства Грушницкого освещена отблеском той же семантики: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва.

Все в один голос вскрикнули.

— *Finita la comedia!* — сказал я доктору» (IV, 298).

Конечно, Печорин имеет в виду комедию, только что разыгранную Грушницким и его секундантами. Нет оснований думать, что герой помнит некогда мимоходом брошенную им фразу «об развязке этой комедии мы похлопочем». Однако получается повтор, независимый от его памяти, намерения и понимания, повтор, замыкающий все, что произошло между Печориным, Грушницким и Мери, в рамки рокового сверхжитейского смысла. На уровне этого смысла убийство бывшего приятеля предстает финалом игры, в которой Печорин попытался, как Демон, сыграть роль соперника Бога.

А затем следует закономерный, по логике «демонского» сюжета, финал: мотив «веселия» сменяется мотивом «скуки», в иные моменты достигающим в своем развитии предельной глубины. «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сию у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь

* Указанная мысль развивается как некий философский миф в 1-й книге «Законов». См., напр.: Полное собрание творений Платона в 15 томах. Пгр., 1923. Т. XIII. С. 42. В иной связи проблема «Лермонтов и платонизм» рассматривалась В. Ф. Асмусом (см.: *Асмус В.* Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. 1941. Т. XXXXIII–XXXIV. С. 108–110).

туман кажется желтым пятном. Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно...» (IV, 290). На фоне предшествующего рассуждения Печорина, где тема скуки звучала как метафизическая («умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно...» — IV, 289), воссозданная картина приобретает символическое значение, и значение это явно противоположно смыслу уже упомянутой выше лирической увертюры к повести «Княжна Мери». Там громоздятся горы, достигающие небосклона, там «солнце ярко, небо сине», а душа, вознесенная высоко над миром, обретает первозаданную чистоту и наполняется отрадным чувством, освобождающим ее от «страстей, желаний, сожалений». В новой картине исчезает космическая объемность мира, исчезает вертикаль, мир становится плоским, бесцветным и пустым. Это символ человеческого существования, лишённого высшего смысла: его унылая бесструктурность, безначальность, бесконечность — явная аналогия некоторым мотивам поэмы «Демон». Там тоже возникает метафизический образ бесконечного существования, лишённого строя и смысла, — «веков бесплодных ряд унылый...» (II, 374). И этот образ тоже увенчан темой «скуки»:

О если б ты могла понять,
 Какое горькое томленье <...>
 Жить для себя, скучать собой
 И этой вечною борьбой
 Без торжества, без примиренья!
 Всегда жалеть и не желать,
 Все знать, все чувствовать, все видеть,
 Стараться все возненавидеть
 И все на свете презирать!..

(II, 392)

* * *

Мифопоэтический сверхсмысл образа отчетливо просматривается в некоторых фрагментах рефлексии Печорина. И между прочим — в тех из них, которые имеют обычные формы психологических наблюдений героя над самим собой: «Я чувствую в себе <...> ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы» (IV, 265).

Такие фрагменты, как правило, выделены композиционно и стилистически. Это размышления, отделенные от описания событий

и обладающие самостоятельными медитативными «сюжетами». Их отличают также заметная метафоризация языка, присутствие элементов лирической риторики и некоторая ритмизация синтаксиса. Заметна и чисто поэтическая обобщенность таких рассуждений: обычно они слишком абстрактны, чтобы их можно было бы воспринять как психологическую интроспекцию в собственном смысле слова, но при всем том они были бы вполне уместны в качестве автохарактеристики героя в романтической поэме.

Вот еще один пример того же рода: «<...> зачем я жил? для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни» (IV, 290).

Особая композиционно-стилистическая природа таких фрагментов делает их носителями мифопоэтического сверхсмысла. «Ненасытная жадность, поглощающая все, что встречается на пути», в контексте мифов о Демоне может быть истолкована как потребность заполнить бездонную пустоту свободного духа, отрекшегося от своего изначального, высшего, предназначения. А безысходная драма героя тогда воспринимается как следствие онтологической невозможности достигнуть желаемого: согласно христианским представлениям о демонах, пустота и одиночество падшего духа могут лишь возрастать.

Многозначительная тема отношений Печорина с небесами закрепляет возможность его уподобления Демону. Печорин предстает воплощением необычной, в сравнении с традиционными вариантами, формы «отпадения» от божественной власти над миром. «Отпадение» оборачивается независимостью от небес, более глубокой, чем обычное богоборчество лермонтовских героев, в самом своем полемическом пафосе сохраняющее связь с отвергаемым. Допуская — не только разумом, но и чувством — реальность и даже всемогущество высших сил, Печорин живет, игнорируя их, и этим равнодушием как бы уравнивает их с силами земными. Обретая такую независимость от высших сил, герой остается один на один с земной жизнью, но не может принять ее естественных законов и их последствий. Так образуется метафизический тупик, из которого нет выхода. И опять напрашивается параллель между Печориным и Демоном:

Ничтожной властвуя землей,
Он сеял зло без наслажденья.

Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья —
И зло наскучило ему.

(II, 375)

Ап. Григорьев действительно имел право увидеть в Печорине Демона, низведенного в обычные условия человеческого существования, но не утратившего «близких» отношений с иным миром. В определенном ракурсе история героя обнаруживает черты сюжета мистериальной поэмы, повествующей о человеческом варианте трагедии «падшего ангела». В этом ракурсе мифопоэтический смысл может быть спроецирован на роман в целом: в глубине социально-психологической драмы, обозначенной заглавием «Герой нашего времени», прорисовываются контуры драмы вселенской. Трагедия незаурядной личности, драма целого поколения, попавшего в ситуацию исторического «безвременья», может получить и другой смысл, представ проявлением или следствием эсхатологического кризиса — разрыва с высшими силами, совершившегося в духовной жизни человечества.

Такое объяснение, «последнее» по степени универсальности, в романтической системе могло бы претендовать на роль окончательного, способного полностью охватить и замкнуть образный мир произведения. Но в «Герое нашего времени» мерцающий намек на эту возможность остается именно и только намеком. Возможность мистериального истолкования центрального образа и всего сюжета не может стать завершающей смысловой инстанцией романа — так же, как не может стать ею система психологических (или социально-психологических) объяснений позиции и судьбы героя. Возможность всеобъемлющего объяснения драмы Печорина, перемещаясь с одного уровня на другой, нигде не реализуется в полной мере. Разумеется, суггестивный мифопоэтический смысл обладал наивысшей эстетической ценностью для читателей эпохи Лермонтова, воспитанных в традициях романтизма. Но при всем том смысл этот не был очевиден — в отличие от смысла эмпирического. Он оставался потенциальным и необязательным, его можно было уловить и не уловить, принять или не принять.

* * *

Подводя итог, можно констатировать, что незавершенность действия основных смыслообразующих механизмов лермонтовского романа способствовала объединению в нем таких различных жан-

ровых моделей, как традиция субъективно-аналитического романа и традиция мистериальной поэмы. Посредствующим звеном в этом парадоксальном сочетании явилась жанровая традиция «байронической» поэмы, с героями которой Печорин тоже соотносен*.

А сочетание получилось именно парадоксальное. Одно дело — когда герой остается таинственным «по определению», внутри жанровой модели, исключая психологическую интроспекцию в трезво аналитическом духе (таковы «байроническая» и мистериальная поэмы, где тайна героя «задана» жанровым канонами). Другое — когда герой оказывается таинственным в повествовании, использующем традицию аналитической прозы, в повествовании, основанном на «наблюдениях ума зрелого над самим собой». Между тем именно так получилось в романе Лермонтова.

Говоря иначе, неплотность смысловой структуры «Героя нашего времени» способствовала тому, что возможности социально-психологической и мифопоэтической интерпретации романа объединились в свободном сочетании, где ни одна из них не подчиняется другой и ни одна другой не мешает. Общественно-исторический кризис приобретает онтологический смысл, не теряя своей исторической, социальной и психологической конкретности. Образуется смысловая многомерность гораздо более высокого порядка, чем раньше, в недописанном «Вадиме». И достигается синтез противоположностей, считавшихся несовместимыми: беспощадный, трезвый, «земной» реализм без видимого противоречия соединяется с «поэзией небесных откровений» (выражение П. Н. Сакулина).

Эта способность как бы двойного видения мира удивляла западных исследователей русского романа прежде всего в сочинениях Толстого и Достоевского**. Но, без сомнения, она составляет общее свойство классических русских романов XIX века. И есть все основания утверждать, что прозаический (в отличие от «Евгения Онегина»)

* Образ Печорина наделен типологическими признаками, обычно характерными для байронического героя (напряженная рефлексия, демонический индивидуализм, максимализм, «мировая скорбь» и т. п.). Соответствует традициям «байронической» поэмы и соотношению героя с другими персонажами: он отделен от всех прочих ореолом исключительности и даже избранности. Разлад героя с миром отмечен печатью фатальной неизбежности. Заметны и черты, характерные для построения «байронической» поэмы, — параллелизм судеб героя и повествователя, лирическая связь между героем и автором, двуплановость изображения.

** Напр.: *Вогюэ Э.М.* Современные русские писатели: Толстой — Тургенев — Достоевский. М., 1887. С. 64.

вариант жанровой модели такого романа сложился именно в «Герое нашего времени».

Однако на фоне им же созданной традиции роман Лермонтова выделяется как нечто уникальное. «Герой нашего времени» в наибольшей степени свободен от идеологического пафоса, от утопических и учительных тенденций, от стремления увлекать и вести за собой читателя (или, говоря словами Чехова, «опьянять и поработать» его)*, обычно присущих позднейшим романам русских классиков**. В предисловии, которое появилось во втором издании «Героя нашего времени» (1841), автор самым решительным образом отказывается от функции целителя и спасителя, которую его преемники так охотно возьмут на себя: «Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!» (IV, 184).

Вполне очевидно, что эта установка не остается всего лишь словесной декларацией автора. И столь же очевидно, что ее реализация обеспечена более всего именно незавершенностью действия механизмов смыслообразования.

В общем, это едва ли не самый объективный из классических русских романов XIX века. Но «Герой нашего времени» оказывается таким именно потому, что в глубине своей он едва ли не самый субъективный из них. Здесь очень силен напряженный субъективный порыв — потребность автора выразить свое отношение к миру и к людям (вспомним Белинского: «Печорин — это он сам, как есть»). И тут же ощущается не менее напряженный и сильный (и тоже субъективный) порыв — потребность скрыть пафос и основания своей позиции («Я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть», — I, 383). Обе субъективные потребности, встретившись, не позволяют одна другой развернуться в полной мере, удерживают друг друга «у бездны на краю». Опять дает о себе знать принцип незавершенности.



* Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. V. М., 1977. С. 132.

** Разумеется, в каждом из классических русских романов есть и собственно художественный избыток, неподвластный идеологическому пафосу. И все-таки, даже учитывая это обстоятельство, можно настаивать на уникальности «Героя нашего времени».



Г. В. МОСКВИН

Герой прозы Лермонтова (Григорий Александрович Печорин)

Печорин является последним ярким героем, представляющим тип «лермонтовского человека» в прозе Лермонтова. Лугин в начатом «Штоссе» (1841) не успел сложиться в героя с определенным характером и отчетливой личностью. Четвертая прозаическая «волна» в творчестве Лермонтова со «Штоссом» только зарождалась, поэтому Лугин остался героем, еще переживающим, если можно так выразиться, период начального литературного томления. Замечательное определение («лермонтовский человек»), найденное Д. Е. Максимовым, распространяется на тех героев Лермонтова, у которых особая, уникальная «группа крови», т. е. они могут различаться чем угодно (национальность, возраст, опыт, мирозерцание), но их всегда объединяет общая «душевная интонация». Объяснять удачное определение, говорящее само за себя, — занятие, как часто бывает, неблагоприятное. Мы тем не менее рискнем пояснить, что делает «лермонтовского человека» таковым. Лермонтовский человек — это всегда Адам, созданный Богом и осознавший себя субъектом бытия. Он неизменно прав в своем стремлении утвердиться и поэтому непоколебим в своих действиях, которые насыщены волей, данной ему актом творения. Если распространить это рассуждение на извечную для нас парадигму «Пушкин — Лермонтов», то можно было бы выразиться так: субъектность пушкинского художественного мира имеет источник во всеобщем, т. е. проистекает «от Бога», субъектность лермонтовского — «от человека». По удачному замечанию А. И. Журавлевой, «пушкинская поэзия — это мощный речевой поток, стремительное завоевание и подчинение стиху все новых областей и сфер жизни», в то время как в случае Лермонтова «утверждается поэзия как серия всплеск, как фиксация мгновенного поэтического переживания»*. Известный стих «Я — или Бог — или

* Подробнее об этом см.: Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М., 2002. С. 9.

никто» наивно воспринимать лишь как громкую фразу юноши-романтика. Это вполне осознанное, программное представление субъектной структуры своего художественного пространства. Здесь, повторимся, «Я» — «лермонтовский человек» — художественный аналог всемирного феномена человека как субъекта бытия. Номинация «никто» в поле романтической риторики соотносится с определением «толпа» в предыдущей строке стихотворения «Нет, я не Байрон...», однако в данном поэтическом контексте к ней следует отнести со вниманием как обозначающей «пустой, бессмысленный субъект». Дальнейшее творчество Лермонтова обнаруживает устойчивую и развивающуюся тенденцию к восстановлению в правах толпы*, что явится для «лермонтовского человека» единственным выходом в восполнении ущербности своего бытия. Неизменной останется лишь его безусловная и непререкаемая субъектность как художественное качество.

Среди героев лермонтовской прозы выделяются трое, ясно очерченные общими качествами, — Вадим, Жорж Печорин, Григорий Александрович Печорин. Первый неистовствует, второй томится, третий утверждает свое право. Лугин из «Штосса» — герой уже переходного времени, его рефлексия представляет собой «психическую судорогу» человека, уже не выделенного акцентировано как субъекта бытия, а поглощаемого средой «одного из нас» — героя русской литературы начала 40-х гг. XIX в.

Романный мир проистекает из героя и должен быть равен, гомогенен своему источнику. Это своего рода универсум, или континуум, чьи структура и качество определяются характером героя, масштабом его личности и, главное, генезисом его образа. Другими словами, имеют значение не столько выдающиеся или особые качества героя, а глубина его корней и пространство его жизни как среды обитания. В художественном произведении высказанное положение манифестируется в сюжетной ситуации и сюжетной перспективе текста.

В литературе часто отмечалось, что в образе Вадима сошлось много типов героев европейской литературы, временные границы их круга охватывают период, составляющий примерно цикл жизни рода — 60 лет. Небезынтересно, что этот срок отделяет работу Лермонтова над «Вадимом», как и написание «Капитанской дочки» Пушкиным от события, легшего в основу их сюжетов. Что же касает-

* Подробнее об этом см.: *Москвин Г. В.* Ранние исторические поэмы М. Ю. Лермонтова (К вопросу о жанрово-стилевых аспектах генезиса романа «Вадим») // Восьмые международные Виноградские чтения: Проблемы истории и теории литературы и фольклора. Материалы конференции. М., 2004.

ся генеалогии образа Вадима, то ее следует вести от братьев Мооров из «Разбойников» Шиллера. Показательно, что В. М. Маркович, очерчивая круг конституирующих образ Вадима героев, начинает именно с Карла Моора* (хотя Франц Моор вовсе не чужд некоторым качествам Вадима). Надо полагать, что роман «Вадим» создавался в духе пробного названия романа «Герой нашего времени» — «Один из героев начала века». Отчасти это соображение могло бы стать ответом на стойкое недоумение Э. Г. Герштейн, не поверившей, что Лермонтов намеревался именно так назвать роман о Печорине. Акцент в понимании «одного из героев начала века» должен делаться не на слове «один», но на слове «героев», поскольку собирательность образа Вадима была естественной установкой молодого романиста**.

Вадим оказался героем, как бы рассеянным в пространстве нового времени. Какую постоянную, фундаментальную мысль мог выразить такой герой? Он всегда за пределами любой определенности, выступая в глазах читателя скорее как впечатление, чем суть. Вадим оказывается еще и героем, затерявшимся между эпической эпохой народного бунта и буйством романтической личности. Такая неконкретность привела юного, но уже взыскательного художника Лермонтова к необходимости прервать работу над романом. Недаром Лермонтов отозвался о нем в письме М. А. Лопухиной от 28 августа 1832 г. как о «сплошном отчаянии».

В противоположность Вадиму герой следующего незаконченного романа Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836–1838) Жорж Печорин — образ, имеющий определенное социальное и психологическое измерение. Если Вадим — герой «космический», то Жорж Печорин — «бытовой», вполне подпадающий под определение «один из героев нашего века». Дело здесь вовсе не в «узости» героя — масштаб личности, художественный потенциал образа ощущаются на протяжении всего произведения — дело в том, что Печорин в «Княгине Лиговской» представляет частный случай характеристики времени, но за все время и за всех отвечать не может. Работа над романом прерывается, по признанию самого автора в письме к С. А. Раевскому от 8 июня 1838 г., поскольку «обстоятельства,

* См.: Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. СПб., 1997. С. 138–139.

** Тенденция к созданию образов героев огромного обобщающего потенциала и все поглощающей емкости, будь то лирический герой, герой поэмы или романа, обнаружилась у Лермонтова уже в 1831 г., ярким подтверждением тому может служить поразительный для столь юного поэта творческий и философский лирический манифест — стихотворение «1831-го июня 11 дня».

которые составляли его <романа> основу, переменялись, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины». Можно, конечно, рассматривать объяснение Лермонтова как предлог к прекращению работы над романом и остановки отношений на перспективу развития художественной ситуации. Творческое преодоление же подобной зависимости неизменно являлось задачей и достоинством лермонтовских произведений. Более того, к моменту написания письма Раевскому у Лермонтова уже был в начальном приближении нужный ему герой — Григорий Александрович Печорин, уже был сделан первый набросок «Тамани» и писатель, очевидно, размышлял над интригой и идеей будущей повести «Княжна Мери». К тому же, по-видимому, работа над произведением еще не определенного или неясного жанра уже происходила в творческом сознании Лермонтова.

Важнейшим фактором происхождения героя является сюжетная ситуация. Именно она придает устойчивые и релевантные признаки образу, определяет его статус в художественной реальности произведения. Так, образ Вадима складывается в двух мощных сюжетоорганизующих ситуациях: личная история, задающая энергию мести для развития сюжета, и масштабное историческое событие. Эти ситуации находятся в явном противоречии, поэтому и роман не может быть завершен в силу разноприродности его сюжетных источников. В «Княгине Лиговской» единственной сколько-нибудь отчетливой сюжетной ситуацией, способной дать начало и продолжение роману, оказалась измена девичьей любви Верой Лиговской (так переживает свое положение Жорж Печорин). Этот свершившийся факт необратим в пределах ценностной философии Лермонтова, что препятствует дальнейшему развитию сюжета. Основанием к сюжетному движению может быть только новая интрига, вокруг которой будет формироваться и новая сюжетная ситуация. Вероятно, неопределенные, почти робкие попытки выстроить любовный конфликт в форме треугольника (Жорж Печорин — княгиня Вера Лиговская — молодой чиновник Красинский) и намечают контуры подобной ситуации. Тем не менее роман не получает продолжения, поскольку в нем оформилась лишь интрига, которая, как представляется, не имела сюжетной и смысловой перспективы. Интрига эта нашла воплощение в повести «Княжна Мери».

Таким образом, сюжетные ситуации обоих незавершенных романов выдвинули соразмерных себе героев: Вадим, наследник астральных поэм и первых текстов «Демона», напоенный страданием юношеских драм Лермонтова и душевной энергией ранней лирики, как персонаж «увяз» в сюжете, а как герой — рассеялся в мировом пространстве. Жорж Печорин, образ, порожденный обманом и изменой любви, ока-

зался героем с богатой «наследственностью», но ослабленной жизнеспособностью, подобно могучему семени, высаженному в цветочном горшке. Очень интересно, что оба героя не были просто отставлены или отброшены автором: некоторые их качества перельются в «двойников» Печорина — Грушницкого и доктора Вернера.

Какой же урок вынес Лермонтов из двух неудачных романских опытов? Прежде всего, сюжетный. Первый набросок «Тамани», о котором остались лишь глухие упоминания и который, по мнению Б. М. Эйхенбаума, был написан «вне всего цикла и до мысли о нем»*, является тем не менее хотя и «без мысли», но началом романа. Часто отмечается прием «двойной хронологии» в «Герое нашего времени». В своих интерпретациях мы обычно обращаемся к этому приему как к факту, т. е. как к сложившейся данности. Любопытно посмотреть на «двойную хронологию» с иной позиции — с точки зрения порядка ее формирования в творческом процессе. Что же положило начало несовпадению хронологии событий жизни главного героя и хронологии повествования о них? Безусловно, в 1837 г., во время своего короткого пребывания в Тамани и в момент создания наброска будущей повести Лермонтов не мог предвидеть роман «Герой нашего времени» в том виде, в каком он появится в апреле 1840 г. Однако безусловно и то, что это было начало романа «первой стадии» — о судьбе частного человека, т. е. своего прежнего героя. Это в известном смысле развитие романной идеи, опробованной в наброске к несостоявшемуся роману «Я хочу рассказать вам...». Это также и появление в русской литературе того времени типологического героя**, точнее — преемника Онегина, оставленного Татьяной «как будто пораженного громом» в гостинице. Как назывался бы этот роман — неизвестно, хотя с большой долей уверенности можно сказать, что это пока еще «один из героев начала века» — эпизод, продолжение сериала мировой литературы времени. В любом случае можно утверждать: в «Тамани» 1837 г. описан эпизод, дающий начало романной судьбе нового героя прозы Лермонтова. Никаких сдвигов во времени такое начало не предполагало, и куда бы впоследствии ни переместил автор этот эпизод в своем романе о частном человеке, жизнь его была бы представлена как непрерывная «биографическая» линия. Но к 1840 г. из «длинной цепи повестей» книга преобразилась в роман, в котором события «Тамани» собрались в тему рождения человека — этап развития общей романной темы

* Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 246.

** Под *типологическим* героем мы понимаем героя как некий инвариант, своего рода «сумму типичностей».

«Героя нашего времени». Другими словами, появление героя в произведении всегда есть его литературное рождение. Итак, мы говорим о ходе работы над «Героем нашего времени» как о последовательном процессе создания двух романов, но не в том смысле, что один сменяет другой, а в том, что они сливаются в единое — третье произведение.

После сказанного назовем три основных этапа творческой истории возникновения «Героя нашего времени»:

— отъезд в ссылку с апреля-мая 1837 г. по июнь 1838 г. (письмо С. А. Раевскому);

— июнь 1838 г. — публикация повести «Фаталист» (сентябрь 1839 г.);

— сентябрь 1839 г. — апрель 1840 г. (публикация романа).

Первый этап работы над «Героем нашего времени» включает следующие творческие события: создание первого варианта «Тамани», появление сюжетной идеи будущей повести «Княжна Мери», окончательное решение оставить разработку замысла «Княгини Лиговской». Обычно считают, что эпизод, описанный в «Тамани», был первым в событийной цепи романа, если рассматривать произведение в ракурсе биографии героя. Это не так. Во-первых, в Ставрополь и Пятигорск Лермонтов прибыл за четыре-пять месяцев до трехдневного пребывания в Тамани. Да и дело вовсе не в биографической последовательности событий жизни автора. Важно то, как они сказывались в творческом процессе. Сейчас у нас есть основания утверждать, что идея «Княжны Мери» (мы имеем в виду глубинную идею, породившую смысл повести) возникла до написания первого варианта «Тамани». Мы можем даже датировать начало замысла и работы над будущей главной повестью романа. Это стало возможным после того, как было установлено значение цитаты из 5 главы Евангелия от Иоанна в начале повести (Печорин называет особый класс людей, составляющих водяное общество группу «чающими движения воды»). Лермонтов имеет в виду евангельские повествования об исцелении расслабленного*. Мы можем, пожалуй, точно датировать даже день появления в творческом сознании Лермонтова сюжетной ситуации повести. В письме Раевскому (датируется второй половиной ноября — началом декабря 1837 г.) Лермонтов описывает свой приезд в Ставрополь: «Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог

* Подробнее об этом см. 4 главу книги Г. В. Москвина «Смысл романа М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» (М., 2007), а также ст.: Москвин Г. В. «Библейские мотивы в повести “Княжна Мери”» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2000. № 3.

ходить...» Сопоставим это описание с повествованием, например, св. евангелиста Луки: «Вот, принесли некоторые на постели человека, который был расслаблен, и старались внести его в дом и положить перед Иисусом» (Лк 5, 17–18). Неизбежный вывод отсюда: Лермонтов испытал внезапное, если принять во внимание его особую творческую отзывчивость к Священному Писанию, впечатление себя как расслабленного; само же место, куда он попал, — целебные воды — оказалось идеальной «сюжетной средой» осуществления интриги и развития идеи в «Княжне Мери». Вспоминаемый Лермонтовым день, по сути, и поставил предел роману «Княгиня Лиговская». Без труда можно узнать и отголосок экспозиции будущей повести в некоторых фрагментах письма к М. А. Лопухиной от 31 мая 1837 г.: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука...» «У меня здесь очень славная квартира; из моего окна я вижу каждое утро всю цепь снеговых гор и Эльбрус. И, сейчас, покуда пишу это письмо, я иногда останавливаюсь, чтобы взглянуть на этих великанов, так они прекрасны и величественны». Между тем первый этап создания «Героя нашего времени» тянется до июня 1838 г. Такое утверждение мы делаем на том основании, что с того момента, когда работа над «Княгиней Лиговской» прекратилась, и до того дня, когда писатель принял окончательное решение и, наконец, высказал его как бесповоротное, должно пройти время. Это время, видимо, было необходимо для перехода от мысли о романе с героем — частным человеком к роману с героем — человеком родовым. Такой переход потребовал не только год времени, он потребовал изменения творческого представления о принципах создания сюжета, т. е. творения художественного мира произведения.

Второй этап создания романа точнее всего охарактеризован самим автором — «длинная цепь повестей». Этот этап можно было бы также назвать периодом концептуализации образа героя — процессом, суть которого заключается в сообщении ему масштаба и емкости, выделяющих его из границ личного «я». Принципиальным решением на этом пути стал не очень хорошо осмысленный в литературе о Лермонтове факт: писатель избирает для своей «цепи повестей» единого героя и дает ему «наследственную» фамилию — Печорин. Это наблюдение, кстати, подтверждает точность даты начала второго этапа работы над романом: отказ от «Княгини Лиговской» означал и отказ от Жоржа Печорина не только как от героя, но и как личности.

В чем же была находка Лермонтова? Если событий много, а герой один — что в таком случае объединяет все, с ним происходящее? «Реликтовой» для этого периода фразой может быть замечание

Максима Максимыча в «Бэле»: «Ведь есть, право, этакie люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи». Видимо, в 1838 г. герой удивляет и самого Лермонтова, однако автор последователен в своем поиске, что выражается в неуклонном очерчивании круга повестей, т. е. они постепенно из «цепи» обращаются в круг*. Естественно, что этот круг уже не обрывается, а замыкается в неразъемлемое целое, и, главное, — количество составляющих его сегментов должно быть теперь не просто точно исчисляемым, но ясно определенным. Поэтому и события, легшие в основу повестей, приобретают особое значение, своего рода ответственность — они должны утратить статус случая или происшествия и обрести вес закона, общего для всех. Рассуждая таким образом, мы можем, наконец, найти веские аргументы, поясняющие, почему герой в повести «Тамань» ни разу не назван по имени. Объяснение имеет два источника: в «исходной» «Тамани» (1837 г.) и окончательном варианте (завершение рукописи романа, начало 1840 г.). В первом случае герой не называется, потому что он пока еще «я», т. е. частный человек, с которым происходят всякие необыкновенные случаи, герой «цепи», он еще не обрел имени. В окончательном варианте «Тамани» (1840 г.) герой тоже не назван, но уже по другой причине: он только «рождается» (на уровне фабулы — впервые появляется на Кавказе), и имя он получит, когда пройдет испытание, т. е. станет героем. Это испытание и составляет смысл этой повести. Есть еще одно, мифопоэтическое объяснение неназванности героя.

Итак, к сентябрю 1839 г. круг повестей и идей в творческом сознании Лермонтова, надо полагать, уже очерчен. Самое главное, что произошло, — определено смысловое пространство романа, и сделано это с помощью основного композиционного (и более того — архитектурного) решения: в марте 1839 г. публикуется в «Отечественных записках» «Бэла» (первая повесть), в сентябре 1839 г. — «Фаталист» (последняя повесть). Повествование о жизни человека, таким образом, замкнулось в круг. И этому кругу суждено теперь повторяться и повторяться, поскольку герой в конце

* В этом отношении очень важно обратить внимание на тенденцию, характерную для всего творчества Лермонтова и усилившуюся в зрелом творчестве, — потребность представить бытие человека как «круг». Примеров концептуализации *круга* очень много: «Когда волнуется желтеющая нива...», «Мцыри», «Как часто, пестрою толпою окружен...», весь лирический цикл, который мы называем «лирической историей души», начиная с «Ангела» и заканчивая «Выхожу один я на дорогу...». Очевидно, *круг* становится в творчестве Лермонтова фундаментальной художественной категорией.

романа отправляется автором в начало, т. е. в крепость, своего рода «вечный плен» человека. Задумкой автора, как нам кажется, был и тот эффект, что роман можно дочитать, но прочитывать нельзя: ведь герой в любом случае будет возвращен в начало и опять похитит Бэлу, затем опять пройдет свой путь до конца «Фаталиста» и опять (в очередной и бесчисленный раз) похитит девушку.

Достижением второго этапа создания романа является разделение двух линий в описании жизни человека: «объема жизни» и «дороги жизни». Дорога жизни — это частный случай общего пути. В романе она начинается с прибытия героя на Кавказ, затем лечение в Пятигорске и Кисловодске, затем эпизод в станице во время двухнедельной военной миссии, затем похищение девушки, обусловившее трагическую историю любви, и, наконец, дорожная встреча через четыре с лишним года и смерть. Объем жизни — понятие, предполагающее глубину, т. е. не линейное ее представление. Другими словами, это означает, что каждое из отмеченных выше событий, легших в основу сюжета составивших роман повестей, имеет значение, общее для каждого человека. Так появляется мысль о двух линиях в романе: линии человека *конкретного*, или *частного*, и линии человека *родового*.

Другим, не менее важным, художественным достижением второго этапа является принцип формирования сюжета повестей романа. Сюжет проистекает из двух источников, расположенных на неких умозрительных полюсах. Никакой пространственной связи или отношений между ними нет, полюса в данном случае — это две всегда противоположные идеи, по-видимому, несовместимые. Первый источник — это человек в единстве частного и родового воплощения. Второй источник — это некая ситуация, в которой неизбежно оказывается каждый. Таким образом, эта ситуация является как бы «вписанной» в бытие и миновать ее нельзя. Это то общее, что составляет суть нашего бытия как людей. Следовательно, сюжет каждой повести представляет собой взаимопроникновение двух его источников: *ситуации* (назовем ее глубинной) и *деятельности* человека в ней.

Надо полагать, что опубликованные в 1839 г. «Бэла» и «Фаталист» содержали в своей основе глубинные ситуации, вполне внятные автору. Неясным, вероятно, было их соотношение в рамках художественного целого. Хотя нужно думать, что главную свою мысль Лермонтов уже начал постигать, т. е. наметил первую ситуацию, в которой человек совершает свой первый роковой поступок, и последнюю ситуацию, в которой человек делает выбор. Эти ситуации долгое время и ставили в тупик интерпретаторов смысла произведения.

Мы исходим из положения, что содержание третьего этапа создания романа есть собирание отдельных произведений из «цепи» в «круг». Он включает в себя завершение текстов «Максима Максимиыча», «Княжны Мери», переписывание и подготовка к отдельной, журнальной, публикации «Тамани» в феврале 1840 г., расположение повестей и подготовка белой рукописи романа (к сожалению, не сохранившейся) к публикации (апрель 1840 г.). Порядок следования повестей, безусловно, ему был виден к концу 1838 г. или, если быть точнее, решившись опубликовать «Бэлу», автор уже знал, что это начало большого произведения. Говоря о расположении, мы имеем в виду позиционирование смысловых нюансов и фабульно-сюжетных деталей относительно друг друга, особенно важное значение приобретала на данном этапе работа над системой повествовательных мотивировок и над «стыковками» частей. К такого рода доработкам относится, например, исключение в романном варианте из «Тамани» фразы о «любопытстве путешествующих и записывающих людей» или смысловая переакцентировка финальных фраз «Тамани» в рукописи, журнальном варианте и романе. Характерным примером поздней смысловой «подгонки» текстов могут служить переключаются образы в конце «Тамани» и «Княжны Мери»: «Янко сел в лодку, ветер дул от берега, они подняли маленький парус и быстро понеслись. Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн» («Тамань»); «не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...» («Княжна Мери»). Понятно, что удаление паруса в «Тамани» — печальный аккорд, заключающий повесть; а приближение паруса в финале «Княжны Мери» — знак надежды.

Множество изменений, сделанных автором на пути от черновых автографов к белой рукописи, еще не исследованы должным образом, а это могло бы прояснить и уточнить мысль Лермонтова в ряде случаев. Интересной, например, является замена романа Вальтера Скотта, который читал Печорин в ночь перед дуэлью. Анализ показал, что именно пафос «Шотландских пуритан» (оригинальное название — «Old Mortality») соответствует духовной идее «Княжны Мери» — рождению христианского человека*.

* Подробнее об этом см.: Москвин Г. В. То были «Шотландские Пуритане» (что читал Печорин перед дуэлью) // Язык, сознание, коммуникация. Выпуск 22. М., 2002.

Отдельная публикация «Тамани», всего за два месяца до выхода романа, свидетельство сложившейся идеи всего произведения. «Тамань» явилась третьей по порядку повестью, своего рода «срединной» опорой романа, придавшей ему устойчивость и снявшей напряжение между «Бэлой» и «Фаталистом» — ведь между ними расположилось незаполненное смысловое и энергетическое пространство: неслучайно постоянно возникает вопрос, события в какой повести происходили раньше. Поскольку они относятся к одному времени — службе Печорина в крепости, — то дело решается или в пользу фабульного порядка, или сюжетной идеи. Мы предложили бы рассматривать их, прежде всего, как два разных события в одном времени. Такой подход позволит подойти к пониманию романа в другой перспективе, выходящей за пределы сюжетно-фабульных интерпретаций. Дело в том, повторимся, что эти две повести представляют две общие и неизбежные для всех ситуации нашей жизни: *исходную* и *конечную*, т. е. как поступок и выбор.

Значение «Тамани» для романа о Герое Нашего Времени состоит в том, что эта повесть вводит в общую канву («Бэла» — «Фаталист») личную историю, историю частного человека. «Тамань» открывает «Журнал Печорина», т. е. представляет рождение человека в общем мире. Поэтому «Тамань» должна была быть опубликована отдельно до выхода романа, поскольку ее публикацией Лермонтов, надо полагать, унял окончательно свою художественную идею: первая и последняя повести образуют круг, в центре которого появляется герой. Таким образом, определяются две линии романа: общая и частная история человека, два героя — родовый человек (человек «вообще») и индивидуальный. Эти две линии получили автономное конструктивное выражение уже на этапе складывания романа.

Влившиеся в роман «Максим Максимыч» и «Княжна Мери» связали опубликованные прежде повести. «Княжна Мери» распространяет личную историю, образуя как бы «роман в романе» и гармонизирует жанрово-стилевые составляющие произведения, погрузив архетипическое, духовное в светский сюжет. «Максим Максимыч» связывает общее и частное в романе, благодаря этой повести оказывается возможным переход к «Журналу Печорина». Так в книге о герое времени Лермонтову удалось представить две линии: родовую (общечеловеческую) и частную.

Какое же конструктивное выражение получили отмеченные в романе линии? Это явление чаще всего называлось «двойной хронологией». Первая линия представлена в романном расположении повестей и предисловий. Вторая — в последовательности событий жизни Печорина

(от повести «Тамань», завершаясь «Предисловием к “Журналу Печорина”»). Обе линии построены на одном художественном материале — жизни одного человека — Печорина. Первой, судя по порядку публикации повестей, сложилась идея о герое — родовом человеке. Возможно, Лермонтов еще не осознавал этого, хотя всякая произвольность есть выражение положения вещей. В настоящем случае это означает, что задача найти нового типа героя была уже актуальной для Лермонтова. Возможно и то, что писатель не отдавал себе отчета в той проблематике, которую мы ему навязываем, — дело в другом: его попросту не устраивал герой узкого диапазона, ему нужен был не герой, похожий на него, а человек вне социально-исторической детерминированности, вне бытовой модели поведения. В этом обнаруживается некая неизбежная тенденция творчества Лермонтова в связи с жизнью самого художника. Она приобретает в каком-то смысле статус закона его художественной деятельности и сказывается в своеобразном отчуждении от случайного, единичного и суетного, жизненного, биографического факта и преобразует его в факт художественный. Эта тенденция обнаруживается фрагментарно во всем раннем творчестве Лермонтова. Отличие зрелого этапа творчества (1837–1841 гг.) состоит в последовательном сокрытии в тексте эмпирического автора, словно Лермонтов художественными средствами постигает закон: чтобы мир мог существовать, его создатель должен быть скрыт. Переход от «авторизованного» к истинно художественному тексту потребовал примерно четыре года (1833–1837 гг.).

Велико значение авторского предисловия, которое проясняет суть идеи романа. В нем получает полноту и завершенность система повествователей, ведь до него в романе был «повествовательный пробел», т. е. недоставало одного голоса — автора. Именно с этим связано множество недоразумений, в основном проистекавших оттого, что не различались голоса странствующего (или путешествующего) литератора, впоследствии издателя записок Печорина, и автора. Не различались и два предисловия по признаку: чей мы слышим голос? Все произведение подытожено скрытым вопросом к Богу, выраженным последними словами романа: «Это уж Бог знает»*.

* Может быть, на это мало обращалось внимания, но это на самом деле последние слова в произведении — они заключают авторское предисловие, написанное в 1841 г. как завершающее роман авторское слово. К ним, как нам кажется, следует относиться как к последней воле Лермонтова в отношении своего романа. Той же точки зрения придерживается А. И. Журавлева. См.: *Журавлева А. И.* Две заметки о Лермонтове // Феномен русской классики. Томск, 2004. С. 163–169.

Итак, повествователей в романе четверо: странствующий литератор, Максим Максимыч, Печорин и автор. Если рассматривать роман как произведение исключительно о Печорине, то повествователи расположатся в другом порядке: Максим Максимыч, странствующий литератор, Печорин (голос автора здесь определить будет невозможно, хотя попытаться обнаружить его «невидимую» роль стоит). В чем мы видим различие, и есть ли оно?

Можно предположить следующее: в первом порядке голоса повествователей располагаются по принципу «наведения», или «фокусировки», т. е. от общего к конкретному: сначала в предисловии звучит голос автора, затем появляется голос странствующего литератора (этот повествователь запишет историю любви Печорина и Бэлы, увидит самого героя и, наконец, получит и издаст его записки — таким образом, этот человек, хотя и является сторонним наблюдателем, но по-своему причастным герою); третьим повествователем оказывается штабс-капитан Максим Максимыч (он, конечно, тоже посторонний Печорину человек, но живший с ним около года в одном месте и получивший, как незабываемый душевный опыт, сильные впечатления от общения с главным героем); четвертый повествователь — Печорин рассказывает о себе, очень близком, хотя и не вполне понятном самому себе человеке (что можно рассматривать как проявление повествовательной формы *Ich-Erzählung*). Получается многослойная литературная «упаковка» текстов, прочитывая которые, мы от наиболее отстраненного, внешнего переходили к интимному, келейному, взгляду на события. Такой принцип оформления повествования основан на дихотомии «они» и «я», первоначальной стадии рефлексивного отношения к миру. Последнее имеет большое значение для постижения гуманистической природы романа.

Роман «Герой нашего времени» мог быть написан исключительно и только от первого лица. В самом деле, в романе четыре «я», и взгляд каждого из них представляет ракурс жизневидения и жизнеотношения. Максим Максимыч, первый рассказчик о Печорине, может только передавать то, чему был свидетелем. Он не способен на оценку, рассуждение или обобщение. Это рассказчик, фиксирующий происходящее, в этом и состоит его романная функция. Второй рассказчик — странствующий литератор, «любопытствующий и записывающий человек». Он наблюдатель, он сравнивает, комментирует, оценивает, обобщает. Третий рассказчик — сам Печорин. Он, естественно, и фиксирует происходящее, и наблюдает, но главная его роль как рассказчика состоит в том, чтобы лично переживать происходящее.

Все, что с ним случается, касается его непосредственно, как любого из нас — события нашей жизни. Другие рассказчики имеют не прямое отношение к его жизни. И, наконец, четвертым рассказчиком является автор. Он, кстати сказать, ни в одном фрагменте текста не обнаруживает своего присутствия, но его водительство ощущается во всем пространстве произведения. Это рассказчик, сопрягающий события, героев и, что особенно важно, все ракурсы мироотношения, свойственные другим рассказчикам.

Таким образом, мы встречаемся в романе с четырьмя основными способами описания жизни: фиксация событий, наблюдение, личное переживание и сопряжение всего спектра нашего опыта. Отсюда вывод: героем романа является не один конкретный человек, т. е. маленькое, частное «я», а «я» надличное, «я» — как субъект бытия. Герой романа должен обладать не просто особым масштабом личности, поскольку масштаб — понятие измеряемое. Герой должен обладать особым качеством, позволяющим ему представлять за всех. Для этого он должен оказаться в ситуациях, общих для всех, и, что явилось главным условием, сохранять волю и быть последовательным в своем поведении.

Название романа, очень простое как словосочетание тем не менее имеет сложную семантическую и смысловую структуру. Каждое из составляющих его слов получает актуализацию как в ходе событий, так и в их интерпретации. Так, слово «герой» может пониматься как герой конкретного, «точечного», референциального статуса, так и как слово неисчерпаемой семантики: герой как протагонист, референциально бесконечный субъект. Слово «нашего», казалось бы, выделяет «узкое», «социологизированное» время — 30-е гг. XIX в. Однако возможна диахронная и многоаспектная актуализация референции «чьего» времени. И, наконец, слово «время» имеет свойство распространяться в вечность, что делает его подвижным для актуализации, подобно предыдущим словам названия романа.

В любом случае название романа предполагает два измерения: конкретное и общее. Герой, таким образом, тоже должен восприниматься соответственно в этих двух ипостасях. Он должен быть родовым и индивидуальным человеком, современником и вечным человеком, конечным и бессмертным. В процессе создания романа события в жизни индивидуального человека закрепились в следующей последовательности текстов: «Тамань» — «Княжна Мери» — «Фаталист» — «Бэла» — «Максим Максимыч» — «Предисловие к “Журналу Печорина”» (предисловие выделено как событийная часть произведения, потому что в нем содержится известие о смерти

героя). Такой порядок событий описывает жизнь героя от рождения («Тамань») до смерти («Предисловие к “Журналу Печорина”»). Почему же автор предпочел рассказать об этих событиях в другом порядке, избрав принцип сюжетной инверсии, т. е. события, случившиеся позднее, он поставил в первую часть произведения, а ранние по времени события отнесены во вторую часть? Прежде всего, то, как автор расположил рассказ о событиях, — решение естественное и очевидное. Именно в таком порядке знакомился с личностью Печорина странствующий литератор. Во-вторых, герой сначала показывается как явление, как факт, т. е. со стороны, и только лишь затем следует рассказ героя о себе, т. е. рассказ о «внутреннем», по выражению В. Г. Белинского, человеку. Этим как бы снимается предвзятость, неизбежная при отношении со стороны. Можно также усмотреть здесь и некоторую претензию на смену ракурса изображения героя: от объективного взгляда к субъективному, хотя мы не думаем, что Лермонтов рассуждал именно так — ведь взгляд со стороны предполагает объективированность, а не объективность в смысле большей приближенности к истине. Связывает порядок повестей еще и то, что каждая повесть появляется как бы «по требованию» предыдущей. Сначала, в «Бэле», герой нам непонятен и неизвестен. Мы слышим рассказ о человеке, представленном как «странный малый». Этот человек совершает непостижимый поступок. Естественно, что первый вопрос, который может возникнуть, будет: «Кто он такой?» или «Что это за человек»? Следующая за «Бэлой» повесть «Максим Максимыч» представляет нам этого человека как реального, в ней приведен даже обстоятельный его портрет. Пожалуй, ответ на первый вопрос мы получили, но он не устроил нас, поскольку в «Максиме Максимыче» мы обращаем внимание на необычность героя, его поведения и особую отчужденность от людей. Поэтому в пределах этой главы вопрос уже другой: «Почему он такой?» И как бы в качестве ответа нам предлагается «Журнал Печорина». Первая его повесть — «Тамань» — не проясняет тем не менее причины странности героя, вызывает следующие вопросы: «Что ему нужно?» или «Что он ищет, что обуславливает его беспокойство»? «Княжна Мери», казалось бы, отвечает на эти вопросы: герою нужна любовь и дружба как душевное общение. Однако поскольку герой не получает ни того, ни другого, и переживает сокрушительную катастрофу своих жизненных притязаний, то и вопрос очевиден: «Что ему остается в жизни»? «Фаталист» призван ответить на этот вопрос, предоставив герою выбор: принимать или не принимать жизнь. Герой делает жизнеутверждающий выбор, роман должен завершиться на этой ноте. Но автор, как мы видим,

отправляет своего героя в начало, как бы предлагая ему пройти тот же путь снова. Такой взгляд на устройство романа связывает повести и делает их актуальный порядок расположения неразъемлемым.

Думается, что есть некая обязательность порядка следования повестей по логике «вопрос — ответ», порядка, не подлежащего версификации. Он обусловлен последовательностью заключенных в основании повестей ситуаций, отражающих суть общего и индивидуального бытия. Значит, естественна догадка, что герой, так же последовательно в них оказывающийся, — человек родовой, т. е. представляющий каждого из нас. Поэтому установленный романский порядок следования повестей — от «Бэлы» до «Фаталиста», — порядок, вбирающий в себя две композиционные идеи: *круг* и *линия* (точнее — вектор), т. е. *повторяемость* (цикличность) и *путь*.

Что же касается представленной в романе линии человека индивидуального, для которого мы уже раньше определили направление и текстовый состав, то совершенно понятно: жизнь индивидуального человека включается в жизнь общую (родовую). Она есть частный отпечаток общей судьбы. Две линии представления героя позволяют художественным, конструктивным способом выразить его две «ипостаси»: конечное и бесконечное существование. Жизнь индивидуального человека, как каждого из нас, распространяется линейно, т. е. от рождения до смерти. Это профанное время с неизбежностью поглощает наше физическое и психическое ощущение жизни. Сколько и кто бы ни утверждал, что наше существование не имеет конца, а душа бессмертна, это не становится фактом нашей актуальной жизни. Так и в литературном произведении: мы можем сколько угодно замечать переплетение вечного, общего и конечного, индивидуального в герое, но без особой художественной фиксации, «материализации» этой идеи наши рассуждения останутся (во многих случаях — демагогической или пафосной) абстракцией. Другое дело — произведения такого рода, как «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души». В них разделение и единство общего и частного имеет художественную, конструктивную запечатленность. Так, в «Герое нашего времени» жизнь родовая привязана к романной последовательности событий (повестей) — от «Бэлы» до «Фаталиста», а жизнь индивидуальная — к реальному порядку событий жизни Печорина. Такое художественное решение обеспечивает очень эффективное и эффектное впечатление от жизни героя: он «рождается» в «Тамани», проходит свой жизненный путь, умирает в «Предисловии к “Журналу Печорина”» и возрождается тут же, в своем журнале. Однако наиболее сильное воздействие на прими-

рение вечного и конечного «двойная хронология» имеет в слиянии линейного и циклического в представлении жизни героя*. Жизнь индивидуального человека линейна по своему осуществлению — это всегда дорога к физическому исчезновению. Но в «Герое нашего времени» она представлена как циклическая, т. е. герой проходит конец романа живым, а умирает в его середине. Он как бы минует факт смерти, и Лермонтов, таким образом, делает этот факт малозначимым, почти несущественным. Родовая жизнь, по сути своей циклическая, если принять концепцию этой работы в той части, что романная последовательность повестей отражает именно родовую жизнь, показана в произведении линейно (от «Бэлы» до «Фаталиста»).

Так линейное и циклическое сливаются не только в отвлеченной идее, но и конструктивно. Особенную важность в этом отношении приобретает «круговая» композиция романа, т. е. факт неперемещения героя в конце произведения в его начало, из «Фаталиста» в «Бэлу», из крепости в крепость. То, что мы традиционно называем двумя ракурсами в изображении героя (со стороны — «Бэла», «Максим Максимыч»; от героя, «изнутри» — «Журнал Печорина»), можно рассматривать и как два аспекта его воплощенности в романе — родовой и индивидуальной. Тогда получается, что две линии, от «Бэлы» до «Фаталиста» и от «Тамани» до «Предисловия к “Журналу Печорина”», благодаря круговому движению событий, как бы бесконечно вливаются друг в друга, нейтрализуя, таким образом, непреодолимое при обычном восприятии жизни наше внутреннее противоречие вечного и конечного. Надо отметить при этом, что актуализация родового приходится на первые две повести и два предисловия, а актуализация индивидуального — на журнал героя. Чтобы прояснить эту, возможно запутанную мысль, приведем простую параллель. Возьмем, например, слово «камыш», состоящее из двух слогов — «-ка-» и «-мыш-», — и начнем многократно его повторять. Через очень короткое время мы обнаружим, что произносим два слова: «камыш» и «мышка». Этот случай забавного слога- и словообразования, приведенный некогда на лекции проф. М. В. Пановым, с поразительной точностью иллюстрирует процесс слияния в едином восприятии противоположных, даже антимомийных идей нашей жизни в романе. Две первые повести, подобно слогу «-ка-», чередуясь с тремя последующими, подобно слогу «-мыш-»,

* Интереснейшим образом эта идея получает развитие у Л. Н. Толстого в «Войне и мире»: Пьер Безухов проходит порог смерти (эпизод казни) и чудесным образом «воскресает» для плена. Князь Андрей в своем знаменитом сне, отметившем его уход из жизни, умирает и просыпается.

образуют в итоге неразличимое единство в восприятии родового и индивидуального, вечного и конечного. Так абстракция перестает быть таковой: вечность жизни человека становится объективированным художественным фактом. Вероятно, это решение могло быть навеяно Лермонтову композицией любовной линии романа Пушкина «Евгений Онегин». Мы имеем в виду тот факт, что, с одной стороны, линия любви Онегина и Татьяны развернута линейно — от встречи до расставания, с другой — их любовь помещена в пространство бесконечного созерцания ее таинства — между двумя идентичными ситуациями, сведенными в так называемой зеркальной композиции.

Порядок повестей романа представляет следующую последовательность глубинных ситуаций, а значит, сцепление строевых смысловых компонентов книги: грехопадение и, как результат, утрата любви («Бэла»); переживание и созерцание нравственной вины и, как следствие, пробуждение нравственного сознания и смерть («Максим Максимыч», «Предисловие к “Журналу Печорина”»); рождение человека и борьба за сохранение души («Тамань»); волевое стремление к любви и душевному общению, очистительная катастрофа («Княжна Мери»); выбор жизни как приятие бытия («Фаталист»).

Нахождение этих ситуаций ведет, конечно, не просто к их перечислению, иначе могло бы сложиться впечатление прихотливости, натянутости и декларативности сказанного. Разумеется, настаивать на бесспорности высказываемых положений — дело наивное, или категоричное, или попросту невежественное. Речь здесь идет о гипотезе, которую мы предлагаем вниманию*. Литературоведению, как занятию сугубо интеллектуальному, личному и душевному, свойственна особая приверженность каждому частному (своему) суждению. Отсюда часто возникает отторжение чужого взгляда еще до того, чтобы вчитаться и вслушаться в него.

В заключение скажем, что утверждаемый нами принцип изображения человека в «Герое нашего времени» позволил Лермонтову найти искомое — создать героя, равного мысли романа, т. е. не «космического» Вадима и не «домашнего» Жоржа Печорина, а человека, «впечатленного» в жизнь во всем ее объеме.



* См. подробнее: *Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы). Таллин, 2005. С. 30–32.



В. М. МАРКОВИЧ

Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго»)

Исследователи «Доктора Живаго» иногда указывают на сходство этого романа с некоторыми из «больших» романов XIX века. Изредка в перечнях возможных объектов сравнения мелькает и упоминание о «Герое нашего времени»*, однако типологическое сопоставление романов Лермонтова и Пастернака, кажется, никогда не предпринималось. Между тем для такого сопоставления имеются достаточно серьезные основания.

Прежде всего, можно обратить внимание на сходство самих ситуаций появления «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго». В обоих случаях поэт-лирик стремится дополнить свое поэтическое творчество большим сочинением в эпическом роде. И в обоих случаях одна за другой следуют несколько не вполне удовлетворительных (а потому и не завершенных) попыток написать роман. У Лермонтова это работа над неоконченным «Вадимом» (1832–1834), а потом над незаконченной «Княгиней Лиговской» (1836). У Пастернака это незаконченная работа над романом с предположительным названием «Три имени» (1917–1921), затем попытка написать большое прозаическое сочинение, названное вчерне «Революция» (1929–1937), а еще позднее — отчасти осуществленный замысел «Записок Патрикия Живульта» (1936–1938)**. И лишь в самом конце творческого пути приходит черед для попытки завершенной и приносящей шумный успех: в обоих случаях пишется и публикуется роман, который приобретает по крайней мере не меньшую популярность, чем лирика написавшего его поэта.

* См., напр.: *Кондаков Б. В.* Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» и русский классический роман // Пастернаковские чтения. Пермь, 1990. С. 36.

** См.: *Борисов В. М., Пастернак Б. Б.* Материалы к творческой истории романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 6. С. 206, 207, 216–217.

Сходство двух линий творческой эволюции оборачивается некоторым сходством поэтики двух романов. В каждом из них обнаруживается сочетание противоположных художественных начал — эпической объективизации изображаемого (или, во всяком случае, ясно обозначенного автором стремления к этому) и не менее заметных проявлений поэтической по своему происхождению субъективности. Тяготение к ней дает о себе знать уже в построении сюжетов, где так или иначе проявляется концентрация сюжетного материала вокруг фигуры главного героя, во многих отношениях близкого к автору.

В романе Лермонтова сосредоточенность сюжета вокруг такого героя несколько уравновешена многосубъектной структурой повествования, в романе Пастернака — устремленностью к «панорамному» изображению исторических событий или включением в повествование частных эпизодов, не связанных прямо с историей Юрия Живаго. И тем не менее все эти отделенные от героя субъектные сферы, действующие лица и сюжетные события, в сущности, играют по отношению к нему вспомогательную роль, составляя то контрастный, то проясняющий, то оттеняющий его фон. Сюжетное главенство героя в обоих случаях остается непоколебленным от начала до конца, в результате оно и там и тут оказывается сродни центральному положению лирического субъекта в стихотворных композициях.

Существенно и другое — в обоих романах важную роль играет дневник главного героя, где на первый план выдвинуты его субъективные переживания и размышления, прямо открытые читателю. В «Герое нашего времени» введение дневника превращает Печорина в рассказчика трех новелл-повестей, вместе составляющих большую часть романа. В «Докторе Живаго» удельный вес дневника в повествовании не так велик, но существенно его срединное положение*.

В обоих случаях дневник героя особо важен для понимания смысла романа как целого. У Лермонтова, при концентрическом (а не линейном) разворачивании сюжета, «Журнал Печорина» становится решающим его звеном, несущим объяснение всего, что читатель узнал о герое. И у Пастернака, по наблюдениям Е. Фарыно, содержание дневниковых записей Юрия Живаго есть «выявленный смысл пережитой реальности»**. Здесь особенно важна соотношенность «внутреннего» времени

* Об этом: *Юнггрен А.* О поэтическом генезисе «Доктора Живаго» // *Studies in 20th Century Russian Prose.* Stockholm, 1982. P. 236.

** *Фарыно Е.* Как Ленский обернулся Соловьем Разбойником (Архео-поэтика «Доктора Живаго») // *Пушкин и Пастернак. Материалы Второго Пушкинского Коллоквиума.* Budapest, 1991. С. 150.

записей (ведущихся на протяжении зимы, но включающих воспоминание о предшествующей весне и лете) с универсальным космическим циклом: «<...> записанный доктором годовой цикл, — заключает Фарыно, — призван выражать открывающиеся ему тайны бытия»*.

Далее можно отметить, что в обоих романах фрагментарность рассказа сочетается с особой ролью многозначных поэтических лейтмотивов, образующих в совокупности «мерцающий» символический подтекст. Сходны способы выделения этих мотивов на фоне остального текста (прежде всего приближенность соответствующих фрагментов к формам поэтической речи), типологически сходны объединяющие их связи (ритмические и ассоциативные), сходна суггестивность их содержания, сходна их близость к устойчивым мотивам из лирики авторов обоих романов. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить, например, природу, функции и контекстуальные связи сквозных поэтических мотивов «звезд», «гор» и «моря» в романе Лермонтова с аналогичными свойствами мотивов «бури» или «свечи» в романе Пастернака.

Можно указать и на то, что в обоих романах действует собственно поэтический прием «кольцевого» построения. В «Герое нашего времени» этот эффект достигается просто: действие начинается и заканчивается диалогом одного из рассказчиков с Максимом Максимычем. В романе Пастернака «кольцевой» эффект несколько завуалирован, но на уровне символического сверхсмысла он еще более силен: в начале романа и в конце его ударным моментом является эпизод похорон; в конце хоронят самого Живаго, в начале — его мать, но начальный эпизод строится таким образом, что может быть воспринят как символический прообраз похорон героя в конце**.

Отметив это, по-видимому, следует остановиться. Ясно, что, продолжая наблюдения в том же направлении, мы все время будем обнаруживать более или менее типичные признаки «прозы поэта», характерные для самых разных явлений, возникающих на стыках «поэтических» и «прозаических» эпох. Установить причастность обоих романов к этой широкой типологической общности, несомненно, полезно. Однако, на наш взгляд, гораздо интереснее черты

* Там же.

** «Любопытные входили в процессию, спрашивали: “Кого хоронят?” Им отвечали: “Живаго”. “Вот оно что. Тогда понятно”. — “Да не его. Ее”. — “Все равно. Царствие небесное...” (Пастернак *Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. III. С. 7. В дальнейшем тексты сочинений и писем Б.Л. Пастернака, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по этому изданию, с указанием тома и страницы).

сходства более специфического и интимного, которое тоже может быть обнаружено типологическим сопоставлением романов Лермонтова и Пастернака. Но чтобы выявить это специфическое сходство, необходимо развернуть начатое сопоставление по-иному. Следует обратить внимание на особое взаимоотношение автора и героя, связанное с особым взаимоотношением автора и текста. И то и другое прослеживается в обоих сопоставляемых романах.

* * *

Характеризуя композицию «Героя нашего времени», В. Набоков отмечал, что «в последних трех рассказах», составляющих дневник героя, «мы оказываемся с Печоринным лицом к лицу»*. На самом деле происходит иное: именно начиная с этого момента герой уже не повернут лицом к читателю, потому что в пределах своего «журнала» он воспринимается уже не извне, а изнутри. Более того, в пределах «журнала» (то есть в пределах повествования от первого лица) его субъективное восприятие и субъективное самосознание становятся призмой, сквозь которую пропускается сюжетный материал. Несколько иначе действует подобный принцип у Пастернака. Объективное, аукториальное повествование в третьем лице многократно переводится во внутренний кругозор Юрия Живаго: в таких эпизодах пространственная и временная организация изображения по существу совпадают с его субъективной точкой зрения, психологическая интроспекция равносильна его самораскрытию, и, в общем, весь изображаемый внесюжетным повествователем мир показан так, как он воспринят, пережит и осмыслен героем изнутри сюжета. В сущности, можно говорить об использовании «персональной ситуации» или «скрытой формы *Ich-Erzählung*» (если воспользоваться термином Б. В. Томашевского). Можно заметить, что число построенных таким образом эпизодов довольно значительно и что их удельный вес особенно возрастает во второй половине романа, в частях десятой-семнадцатой. По функции это напоминает появление дневника во второй половине «Героя нашего времени».

Все это могло бы способствовать подлинно эпической стереоскопичности центрального образа, если бы главный герой был бы четко отделен от присутствующего в тексте образа автора, если бы перевод сюжетного материала в субъективный кругозор героя как-то совме-

* Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. 1988. № 4. С. 190.

щался бы с принципом авторской «внеаходимости», с «избытком» авторского понимания, с «завершающей» ролью автора (термины М. М. Бахтина). Но дело в том, что ни одно из этих условий в романах Лермонтова и Пастернака не соблюдается.

Позиция «внеаходимости», конечно, так или иначе обозначена в каждом из них. У Лермонтова, например, герой предстает как один из нескольких композиционно равноправных субъектов повествования и притом как объект двух «чужих» рассказов (таково композиционное положение Печорина в повести «Бэла» и в рассказе «Максим Максимыч»). Не менее важно то, что в авторском «Предисловии» к роману герой трактуется как «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии», т. е. как типическое обобщение, развернутое под выбранным автором оценочным углом зрения. Даже внутри вполне субъективного «Журнала Печорина» герой фигурирует как объект чужих объяснений или оценок (исходящих от Мери, Грушницкого, Вернера, Веры). Наконец, здесь же обнаруживаются пределы субъективного кругозора Печорина (например, поступки и эмоциональные реакции Грушницкого в определенный момент оказываются для Печорина непредсказуемыми). Всем этим автор, казалось бы, создает для себя широкую опору вне точки зрения героя.

Не менее широкой опорой как будто бы располагает автор и в романе Пастернака. Наряду с многочисленными эпизодами, где повествование сориентировано на «внутреннюю» точку зрения Живаго, в сюжет включены не менее многочисленные эпизоды, сориентированные, как уже сказано, на точки зрения других персонажей (Тони, Лары, Дудорова, Гордона и др.). Есть здесь немало и таких фрагментов, где повествование ведется с позиции объективного внешнего наблюдения или с позиции безличного авторского всезнания (так описываются исторические события). Главный герой включен в различные оппозиции с другими персонажами и проведен через сюжетные ситуации, которые дают материал, позволяющий читателю оценивать его «со стороны». Некоторые оценки, данные с такой «сторонней» позиции, прямо введены внутрь повествования. Примером может служить резкое осуждение Юрия Живаго его старыми друзьями Гордоном и Дудоровым в 7-й главе 15-й части: точка зрения персонажей здесь как бы предвосхищает (или уже дублирует) естественные читательские реакции.

Однако и в том и в другом романе автор по существу не использует возможность занять «трансграницную» позицию по отношению к герою или, точнее говоря, использует эту возможность по преимуществу формально, не создавая прочных оснований для «завершающей» оценки героя извне. Условность «внеаходимости» автора

в каждом из романов сказывается по-разному, но в каждом из них это качество вполне очевидно.

У Лермонтова образы трех субъектов повествования (автора, «путешествующего офицера», который рассказывает «Бэлу» и «Максима Максимыча», и самого Печорина как автора «Журнала») композиционно разграничены, но границы между ними несколько размыты — прежде всего неотличимостью стиля некоторых фрагментов, принадлежащих разным субъектам. Стиль собственно авторского «Предисловия» к роману дублирует стиль «Предисловия» к «Журналу Печорина», которое принадлежит «путешествующему офицеру», якобы публикующему дневник героя. Стилистика двух «Предисловий» настолько однородна, что в непосредственном читательском ощущении оба они могут звучать как тексты одного автора. То же самое можно сказать о портретных характеристиках Печорина (в «Максиме Максимыче») и девушки-контрабандистки (в «Тамани»). Первая принадлежит «путешествующему офицеру», вторая — Печорину, но основные слагаемые описания и его организующие принципы совершенно аналогичны.

В «Докторе Живаго» сфера подобного дублирования расширяется, охватывая все речевое пространство романа. На всем его протяжении речь героя по своим лексическим, стилистическим и структурно-семантическим признакам неотличима от монологической речи автора, а оба речевых слоя практически неотличимы от использованных в романе объективно-повествовательных стилей. В итоге все это как будто бы разные субъектные сферы фактически сливаются: по наблюдениям Л. Ржевского, «черты авторского образа и прежде всего его языковые черты <...> повторяются в речевой сфере героя, они как бы переключаются к нему от автора»*. Другие наблюдения приводят к другим выводам: оказывается, в романе Пастернака немало описательных и повествовательных фрагментов, в которых стилеобразующая экспрессия как бы переключалась к автору от героя**. В итоге получается, что автор и герой на протяжении повествования многократно меняются местами. Эта особенность романа в принципе способна свести на нет авторскую «внезаходимость». «Внезаходимость», предполагая живание в героя, не допускает в то же время слияния автора с ним.

* Ржевский Л. О тайнописи в романе «Доктор Живаго» // Грани. Frankfurt a. M., 1960. № 48. С. 154.

** Ржевский Л. Языки стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Институт по изучению СССР. Исследования и материалы. Сер. I. Вып. 64. Мюнхен, 1962. С. 24.

Сводится на нет и возможность найти опору для извне идущей «завершающей» оценки героя в точках зрения других персонажей. Прежде всего, некоторые из этих точек зрения (по своим композиционно-смысловым функциям очень важные) оказываются апологетическими, образуя вокруг героя нечто вроде «резонирующей среды»*, в конечном счете создающей такое представление о нем, которое соответствует его явным или неосознанным желаниям. Главными фигурами этой «резонирующей среды» в обоих романах являются любящие героя женщины (Вера в «Герое нашего времени», Тоня, Лара, Марина — в «Докторе Живаго»). Отдельные мотивы, звучащие в их отзывах о герое, иногда перекликаются друг с другом — не столько буквальным смыслом, сколько эмоциональным тоном**.

Другие точки зрения могут нести в себе и осуждение героя или, по крайней мере, ставить под сомнение ценность каких-то свойств его личности. Но такие точки зрения чаще всего сами «охвачены» оценкой героя и превращены в ее объект. В «Герое нашего времени» это происходит, например, с оценками, исходящими от Грушницкого или даже от Вернера, в «Докторе Живаго» — с оценками, исходящими от Дудорова и Гордона. «Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности» (IV, 302). После этого несущая в себе осуждение героя точка зрения Вернера уже не может быть прочной ценностной опорой для нравственного суда над Печориным. То же у Пастернака. «Гордон и Дудоров расшибались проповедями и наставлениями об Юрия Андреевича. Ему насквозь были ясны пружины их пафоса, шаткость их участия, механизм их рассуждений» (III, 474). На фоне этой «встречной» оценки теряют силу обвинения в черствости, эгоизме, безответственности и в «неоправданном высокомерии», которые адресуют Юрию Живаго его старые друзья. Их оценки обесцениваются, между прочим, и постольку, поскольку автор-повествователь активно поддерживает «встречную» оценку, исходящую от героя: «Гордон и Дудоров не знали, что <...> упреки, которыми

* А. П. Скафтымов использовал этот термин для характеристики одной из особенностей поэтики былины, заметив, что в ней все действующие лица, кроме героя и его противника, выполняют роль «резонирующей» среды, составляющей «фон и рельеф доблести героя» (см.: *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. М.; Саратов, 1924. С. 95, 88).

** Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить хотя бы прощальное письмо Веры к Печорину с письмом Тони Громеко к Юрию Живаго.

они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать...» (там же). Далее повествователь говорит о «подражательности прописных чувств», «избитости» стереотипных рассуждений, наконец, о том, что «несвободный человек всегда идеализирует свою неволю», и т. п.

Принцип нейтрализации оценок, способных послужить опорой для «завершающей» героя извне объективной авторской позиции, действует у Лермонтова и Пастернака практически повсеместно. Он дает о себе знать даже на том композиционно-смысловом уровне, где герою вполне серьезно противопоставлен его нравственный антипод (в «Герое нашего времени» эта роль принадлежит Максиму Максимычу, в «Докторе Живаго» — Антипову-Стрельникову). При всей очевидности некоторых нравственных преимуществ каждого из антиподов героя ни тот, ни другой не становятся его полноценным оппонентом. Этому препятствуют их столь же очевидная ограниченность и обреченность: утратившего свои иллюзии Максима Максимыча ожидает неизбежное душевное очерствение*, Стрельникова, прошедшего избранный им путь до его логического конца, — полная безысходность и самоуничтожение.

Даже, казалось бы, вполне объективные сюжетные обстоятельства «подыгрывают» героям, позволяя им сохранять такой ценностный «ранг», по отношению к которому уже не может быть никакой «высшей» инстанции. К примеру, одно из центральных событий повести «Княжна Мери» — убийство Грушницкого — кажется, дает основания для морального осуждения героя. Печорин убивает человека, в котором заговорила совесть, т. е. карает его вместо того, чтобы простить и тем помочь его нравственному возрождению (подобную перспективу ведь сам герой воспринимает как вполне возможную). Но предсмертный выкрик Грушницкого («Стреляйте... Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» — IV, 298) придает выстрелу Печорина характер роковой неизбежности. А на уровне проступающего здесь же символического подтекста такая неизбежность приобретает возвышающий героя мистериальный смысл**.

* «Грустно видеть, когда юноша теряет лучшие свои надежды и мечты, когда перед ним отдергивается розовый флер, сквозь который он смотрел на дела и чувства человеческие, хотя есть надежда, что он заменит старые заблуждения новыми, не менее переходящими, но зато не менее сладкими... Но чем их заменить в лета Максима Максимыча? Поневоле сердце очерствеет и душа закроется...» (IV, 224).

** Подробнее об этом: *Маркович В. М. О значении незавершенности в прозе Лермонтова // Russian Literature. Vol. XXXIII–IV. Amsterdam. 1993. P. 487–488.*

В «Докторе Живаго» подобным же образом разрешаются уже несколько иные сюжетные ситуации, способные создать у читателя невыгодное впечатление о герое. Захваченный партизанами, Живаго избавлен и от жестокого объяснения с Тоней, разрушающего жизнь его семьи, и от мучительного разрыва с Ларой, который стал бы неизбежным, если бы семья все же сохранилась. Избавлен герой и от проявлений слабохарактерности, которые неизбежно сопутствовали бы его колебаниям, если бы они оказались длительными. Такой поворот сюжета надежнее всего исключает позицию суда над героем. Даже если оправдывающие героя мотивировки прозвучали бы в этой ситуации достаточно сильно, Живаго все-таки превратился бы в объект оценочных размышлений автора или читателя. Однако от такого превращения герой избавлен, и оценивать его с позиции «внеаходимости» трудно или некорректно: ситуация изображается таким образом, что неизбежно воспринимается с «внутренней» точки зрения.

Действуют и другие приемы, посредством которых понимание героя, идущее изнутри, ограждается от исправляющей его объективной оценки извне. Ограниченность объема статьи не дает возможности развернуть их характеристику. Поэтому необходимо вновь остановиться и отметить главное: в обоих романах герой увиден, понят и оценен в конечном счете именно так, как он сам хотел бы быть увиденным, понятым и оцененным. Между ним и автором нет дистанции, имеющей принципиальное значение. Тем самым созданы предпосылки для того, чтобы читатель отождествлял автора и героя. И нет оснований полагать, что это происходит независимо от авторских намерений: в обоих случаях реальный автор, создающий текст романа, явно не стремится последовательно освобождать созданный в нем авторский образ и обозначенную в нем авторскую позицию от слитности с образом и позицией героя. Конечно, читатель, пожелавший отнестись к герою объективно, найдет в каждом из романов основания для такого подхода. Но и читателю, который поддался обаянию героя и пожелал, слившись с ним, прожить в воображении интересную и значительную жизнь, подобную мечте, тоже предоставлена возможность осуществить свое желание. И сделать это тем проще, что нечто подобное уже сделал стоящий между героем и читателем автор романа.

* * *

Не случайно мысль о тождественности героя и реального автора (или, наоборот, автора и героя) повторялась многими критиками, писавшими о «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго»;

практически эта мысль стала «общим местом» в критической литературе о Лермонтове и Пастернаке. Сама по себе она представляется бесспорной — в отличие от некоторых суждений о характере и механизме отождествления автора и героя. Вот эта проблема, напротив, явно принадлежит к числу дискуссионных.

Чаще всего тождество автора и героя в романах Лермонтова и Пастернака объясняли лирической природой их центральных образов, да и самих романов в целом*. Печорин и Живаго рассматривались как лирические герои их авторов. Исходя из этого и решался вопрос о тождестве авторов и героев: речь обычно шла о лирике «в третьем лице».

Подобная точка зрения требует уточнения. В «Герое нашего времени» и в «Докторе Живаго» действительно есть такие моменты, когда «постановка» героя в повествовании близка к важнейшим категориальным характеристикам лирического героя. В подобных ситуациях переживания Печорина или Юрия Живаго приобретают чисто лирическую абстрактность, освобождаясь от эмпирической определенности и типизирующего социально-психологического колорита, в котором отражается принадлежность героя к данной среде, профессии, культуре. Но, в конце концов, все это лишь отдельные моменты, не создающие, а скорее оттеняющие главную тенденцию. А главной тенденцией в каждом из двух романов является все же стремление автора наделить героя интересным характером и выразительной, впечатляюще значительной сюжетной историей. Как бы ни преподносилась эта история композиционно, но по своему смысловому назначению, по своей прагматике она в каждом романе именно такова. Это авторское стремление расходится с творческой установкой, порождающей лирического героя. Как бы далеко не заходила конкретизация и объективация в лирике, она не направлена на создание характера лирического субъекта и целостной его истории**. И в то же время созданные в двух романах характеры и истории не обладают, как мы убедились, «полноценной» эпической объективностью.

В общем, проблема заключается в том, что отсутствие (или условный характер) авторской «внезаходимости» в обоих случаях требует

* См., напр.: Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1974. С. 182. Суждения о лирической природе «Доктора Живаго», как правило, восходят к статье Д. С. Лихачева, которая сопутствовала первой российской публикации романа (Лихачев Д. С. Размышления над романом Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // Новый мир. 1988. № 1).

** См. об этом: Сильман Т. Заметки о лирике. Л., 1977. С. 76–77.

объяснения, лежащего за пределами оппозиции «лирика — эпос». Представляется, что речь должна идти скорее о признаках того особого типа художественного мышления, который М. М. Бахтин определял как автобиографический. И в романе Лермонтова, и в романе Пастернака обнаруживаются характернейшие признаки именно автобиографического взаимоотношения героя и автора: автор здесь предельно близок к герою, и «они как бы могут обмениваться местами», при том, что в отличие и от эпоса и от лирики «активность автора здесь наименее преобразующая, он наименее принципиально использует свою ценностную позицию вне героя»*.

Показательно, что мысль об автобиографической природе центральных образов «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго» сразу же приобретала популярность в современной каждому из двух романов критике, причем степень ее распространенности нисколько не уступала популярности идеи о лиричности обоих романов и их главных героев. Легко уживалась она и с мыслью об обобщенности и типичности этих героев. Отсюда — ее устойчивость. «Печорин — это он сам, как есть», — писал о Лермонтове Белинский в письме к В. П. Боткину**. А в статье о «Герое нашего времени» критик даже порицал создателя Печорина за это: «Чтобы изобразить верно данный характер, надо совершенно отделиться от него, стать выше его, смотреть на него как на нечто оконченное. Но этого <...> не видно в создании Печорина»***. Сходную мысль (но уже, напротив, в порядке оправдания Пастернака) высказывал в своей статье о «Докторе Живаго» Д. С. Лихачев: «Перед нами род автобиографии». И далее: «Живаго — выразитель сокровенного Пастернака»****.

Показательно и то, что сам Пастернак связывал происхождение характерной для его романа автобиографической модели творчества именно с опытом Лермонтова. «<...> То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма»*****,— писал он своему переводчику Юджину Кейдену 22 августа 1958 года (то есть примерно через два года после выхода в свет первого издания «Доктора Живаго» на русском языке).

* Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 132–133, 142–144.

** Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. XI. С. 509.

*** Там же. М., 1954. Т. IV. С. 267.

**** Новый мир. 1988. № 1. С. 5.

***** Цит. по: Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990. С. 72.

Попробуем уточнить, какова направленность этого, по-видимому, лермонтовского по своим истокам, субъективно-биографического подхода к задачам творчества. Выделим, для примера, два различных решения вопроса, основанные на материале романа Пастернака. Для В. Н. Альфонсова «субъективно-биографический реализм» это прежде всего способ поэтического познания объективного мира: «Пастернаку был важен принцип Лермонтова — переживание мира через собственную жизнь»*. Д. С. Лихачев, отмечая, что в истории явно автобиографического героя «удивительным образом отсутствуют факты, совпадающие с реальной жизнью автора», делает акцент на задаче самораскрытия: «<...> Он (Пастернак. — В.М.) придумывает себе судьбу, в которой можно было бы наиболее полно раскрыть свою внутреннюю жизнь»**. И далее речь идет о том высоком трагико-героическом содержании, которое осталось скрытым в глубине реальной биографии автора романа, не получая в ней осязаемого воплощения.

Эти примеры вплотную подводят нас к одной из важнейших, на сегодняшний день, проблем в изучении «Доктора Живаго». При всем их различии обе упомянутые концепции сходны в главном: обе они нацелены на поиски высоких объяснений для тех или иных особенностей романа Пастернака.

И такова главенствующая тенденция, определяющая направленность основной массы современных исследований, посвященных роману***. Тенденция эта закрепились в ряде концептуальных формул, представляющих собой его краткие жанровые или семантико-функциональные характеристики: «лирическая эпопея» (И. Захариева), «риторическая эпопея» (К. Г. Исупов), «исторический роман» (В. Страда и др.), «роман-житие» (В. Гусев), «роман-притча» (С. Пискунова, В. Пискунов), «роман тайн» (И. П. Смирнов), «учебник свободы» (К. Степанян), «книга о бессмертии» (Э. Г. Герштейн), «роман-подвиг» (Е. Старикова, С. Елкина и др.), «взаимоусиливающий ди-

* Там же. С. 73.

** Новый мир. 1988. № 1. С. 5–6.

*** В ряду немногих исключений можно выделить работу Б. М. Гаспарова, предложившего посмотреть на «Доктора Живаго» как на типичный образец «демократического» лубочного романа с характерными атрибутами развлекательного чтения. Не менее существенна общая характеристика созданной Пастернаком художественной структуры: «...построение романа в целом ориентируется не на одну идеальную художественную модель, а на целую парадигму различных явлений» (Гаспаров Б. М. Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1993. С. 260, 262).

алог Бога и Истории» (Г. Д. Гачев) и т. д. Даже самое скромное из этих определений («исторический роман») обычно предполагает нечто грандиозное. Имеется в виду обширная, при всей ее субъективности, «панорама эпохи», конкретно — картина гигантского общественного перелома, отразившегося во множестве человеческих судеб. Иными словами — сочинение, родственное «Войне и миру» Льва Толстого*.

Остальные характеристики подразумевают содержание еще более значительное: на верхней границе их оценочной шкалы «Доктор Живаго» рассматривается уже как сакральный текст, аналогичный частям Священного Писания. Можно вспомнить хотя бы многократно использованную в критической литературе формулу О. М. Фрейденберг («особый вариант Книги Бытия») или концепцию Д. Бетеа, трактующего роман Пастернака как особый вариант Апокалипсиса**. Можно напомнить и о наблюдениях Г. Померанца, который находил в завершающем «Доктора Живаго» лирическом цикле «своего рода Евангелие от Магдалины»***. Речь шла, таким образом, о тексте, сходном с текстами новозаветными.

Подобные определения, как и стоящие за ними концепции, соответствуют (в разной, конечно, степени) действительно существующим особенностям «Доктора Живаго». Очевидно, что Пастернак создавал авангардный вариант классического русского романа. В «Докторе Живаго» отчетливо просматриваются свойственные русской классике высшие задачи и цели: критика общества, суд над временем, экспериментальная проверка социальных утопий, постановка «последних» религиозно-философских вопросов, поиск путей спасения души и преобразования мира. Сосредоточенность исследовательского внимания на этих аспектах вполне закономерна. Однако вряд ли можно примириться с тем, что преимущественный интерес к ним отвлекает от других, не менее реальных аспектов романа, аспектов более простых, «приземленных», может быть, «слишком человеческих» и для самого автора отнюдь не первостепенных, но по-своему тоже существенных, во всяком случае с необходимостью входящих во внутренний состав произведения, а в конечном счете важных и для развития всей русской культуры в целом. Представляется, что один из таких аспектов может выявить анализ субъективно-биографической основы «Доктора Живаго».

* См., напр.: Лосский Н. «Война и мир» Л. Толстого и «Доктор Живаго» Б. Пастернака // Новый журнал. Нью-Йорк, 1960. Кн. 61.

** Bethea D.M. The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, 1991. P. 230–269.

*** Померанц Г. Неслыханная простота // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 21.

* * *

И опять для дальнейшего продвижения вглубь проблемы целесообразно воспользоваться сопоставлением «Доктора Живаго» с «Героем нашего времени».

В центральной из повестей лермонтовского романа внимание героя-рассказчика сосредоточено на истории его отношений с княжной Мери. Эта история демонстрирует тип поведения, в котором наиболее адекватно выражается жизненная позиция героя. «<...> Первое мое удовольствие, — признается Печорин, — подчинять моей воле все, что меня окружает; возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха — не есть ли первый признак и величайшее торжество власти? Быть для кого-нибудь причиной страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость» (IV, 265). Обозначенной здесь цели самоутверждения как раз и служит жестокая игра с княжной Мери, которую ведет Печорин. Ради «насыщенной гордости» он манипулирует людьми, их чувствами, желаниями, надеждами и даже обстоятельствами, способными повлиять на ход событий. Многое ему удастся, и не раз (во всяком случае до известной черты) он испытывает то самое удовлетворение, которого желал и добивался.

Читатели легко узнавали в таком поведении характерные черты байронического героя, перенесенного в мир аналитической прозы. Но для самого Лермонтова, по-видимому, не менее важной была связь с другим художественным прообразом. Схема, определяющая развитие сюжетной линии Печорин — Мери, не была для Лермонтова новой. Он уже осуществил ее в неоконченном романе «Княгиня Лиговская», где действовал герой, которого тоже звали Григорием Александровичем Печориним, и герой этот тоже вел со своей жертвой жестокую игру, имевшую целью самоутверждение.

Совпадение имен двух героев и основных черт их поведения в любовной интриге, совпадение видимых целей их действий приводит к вопросу о причинах, по которым все это перенесено Лермонтовым из одного романа в другой. В рамках поставленного вопроса особую важность приобретают некоторые изменения, сопутствующие переносу: нетрудно выяснить, что однажды использованные «блоки» включены в иной образ.

В «Княгине Лиговской» поведение героя описывается в формах объективного повествования, позволяющих ввести авторские мотивы

вировки. И многие из них указывают на то, что источниками описываемых поступков Печорина I (назовем его так) являются те или иные разновидности комплекса неполноценности. Печорин I некрасив, неловок, не пользуется успехом у женщин, переживает это болезненно, не верит в то, что кто-нибудь способен его полюбить, наконец, он чувствует себя униженным тем безразличием, с которым столкнулся, когда впервые попал в петербургский свет. Автобиографическое происхождение любовной интриги героя (так же как и сопутствующих ей психологических объяснений) хорошо известно: давно замечено, что линия Печорин I — Негурова, какова она в «Княгине Лиговской», дублирует реальную историю отношений Лермонтова с Е. А. Сушковой, описанную им самим в письме к А. М. Верецагиной (IV, 389–394). Таким образом, комплексы Печорина I из «Княгини Лиговской» — не что иное как собственные комплексы Лермонтова, превращенные им в предмет художественного исследования.

Позиция «внеаходимости» намечается уже в упомянутом письме, где само описание интриги еще окрашено оттенками самодовольства и мстительного торжества*. За самодовольным рассказом о случившемся следует признание, свидетельствующее о нравственной оценке ситуации и, в частности, о страхе перед тем, что «вы по письмам моим заметите, что я почти недостоин более вашей дружбы...» (IV, 394). В романе же объективная позиция автора по отношению к собственному опыту осуществляется изначально и вполне последовательно. Мотивировки, обнажающие комплексы героя (и, следовательно, стоящего за ним автора), обозначены с беспощадной ясностью, а последствия порожденного этими комплексами поведения включены в такой сюжетный контекст, который дает основания говорить о поражении или даже о «падении» героя: «борьба за то, чтобы стать выше света, оказывается борьбой за место в свете»**. В довершение всего автор показывает, что герой играет по отношению к героине, в сущности, такую же роль, какую по отношению к нему самому играет бездушная и пустая светская среда. Словом, результат отождествления автора с героем и, стало быть, характер взаимоотношения автора с текстом близки здесь к формулам Гоголя, утверждавшего в «Выбранных местах из переписки с друзьями», что, передавая

* «Итак, вы видите, я хорошо отомстил за слезы, которые меня заставило пролить 5 лет тому назад кокетство m-lle С. О! мы еще не расквитались: она заставляла страдать сердце ребенка, а я всего только подверг пытке самолюбие старой кокетки» (IV, 394).

** Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. М., 1952. С. 139.

собственные «дурные качества» своим героям и далее беспощадно избличая их в вымышленной истории, он тем самым нравственно исправлялся.

В «Герое нашего времени» взаимоотношение автора и текста существенно иное. Механизм, позволяющий автору внутреннее отождествлять себя с героем, действует и здесь. Используется та же схема любовной интриги, основу которой составляет автобиографический опыт. Сюжет наполняется действующими лицами и деталями обстановки, тоже связанными с автобиографическим опытом*. Действуют и другие, собственно художественные механизмы отождествления автора с героем, о которых уже шла речь выше. И все приемы, преобразующие материал в духе заявленной установки на типическое обобщение («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения»), не могут этого отменить. Но все автобиографические по своему происхождению психологические мотивировки, связывающие жестокую игру героя с теми или иными комплексами, исчезают почти бесследно. Печорин II наделен привлекательной внешностью и предстает неотразимым победителем женщин, он окружен ореолом светской известности, черты сословного аристократизма сочетаются в нем с признаками духовной исключительности и биологической «породистости». И эта элитарная с любой точки зрения личность вознесена над всеми особым характером своих переживаний и своей судьбы. Даже на уровне собственно психологических мотивировок самоутверждение Печорина II объясняется как неукротимая потребность могучей натуры, нуждающейся в приложении своих неисчерпаемых сил (см., напр.: IV, 266). А на уровне символического подтекста, образуемого мифопоэтическими лейтмотивами романа, жестокое удовольствие, находимое «в обладании молодой, едва распустившейся души» (IV, 265), приобретает метафизический («демонский») сверхсмысл**.

Понятно, что позиция «внезаходимости» здесь чрезвычайно затруднительна, а на метафизическом уровне и вовсе невозможна: «сверхчеловеческий» смысл, скрытый в печоринском демонизме, возносит драму героя за пределы людской морали и основанного на ней суда. При всей очевидной катастрофичности этой драмы (судьба Печорина оказывается безысходно трагической) нет осно-

* См. об этом: Мануйлов В.А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. Изд. 2-е. Л., 1975. С. 150–152, 169, 172–176, 178, 181–182, 200, 203, 204, 208, 219 и др.

** См.: Маркович В.М. Указ. соч. С. 481–482.

ваний говорить о том, что она используется автором ради саморазоблачения или самопреодоления. Отождествление автора с героем, по-видимому, имеет другую функцию: автор получает возможность психологически погрузиться в некоторые воображаемые ситуации и, погрузившись, обрести в них не свойственные ему, но желанные для него качества, а в конце концов прожить в воображаемой реальности другую, неизмеримо более ценную для него жизнь (трагизм входил в представление Лермонтова о достойной и желанной для него судьбе). Можно предположить, что в этой воображаемой жизни автор осуществляет свои давние мечты, берет реванш за все, что не состоялось, чего не доставало ему в реальном его существовании*; он самоутверждается и испытывает при этом пусть иллюзорное, но психологически нужное ему удовлетворение.

Сходная функция «субъективно-биографической» модели творчества сразу же была замечена и в «Докторе Живаго». Уже первые слушатели и читатели, знакомившиеся с рукописью неопубликованного романа, почувствовали, что автор отождествляет себя с героем (достаточно вспомнить известные отзывы К. И. Чуковского и К. А. Федина). Позднее, после выхода романа в свет, мысль об этом стала все чаще повторяться и возникали догадки о причинах такого отождествления. Среди прочих промелькнула и такая, которая связывала тождество автора и героя с проблемой преодоления комплексов автора. Вот как объясняла Н. Иванова появление в романе явно автобиографического героя, наделенного при этом совершенно иной историей жизни: «Пастернак был горько неудовлетворен своей жизнью, своим поведением, своим творчеством. И, работая над романом, донорски отдавая герою свою кровь, свои стихи, Пастернак в нем, в Юрии Андреевиче Живаго, прожил ту жизнь, которой ему не было стыдно, в которой он бы не каялся»**.

Тезис Н. Ивановой можно, по-видимому, расширить. Есть основание думать, что, отождествляя себя с героем, обладающим недоступными ему возможностями и живущим другой, более богатой и достойной, чем у него, жизнью, Пастернак внутренне освобождался не только от того, что считал нравственно постыдным, но и вообще

* Обширный материал, позволяющий судить о лермонтовских комплексах и связанной с ними душевной драме сохранился в мемуарах И. А. Арсеньева, П. Ф. Вистенгофа, А. Ф. Тирана, В. И. Анненковой, А. М. Меринского, Е. П. Ростопчиной и др. См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1982. С. 56–57, 138–140, 150–151, 162–163, 174–175, 359–360.

** Иванова Н. Искушение // С разных точек зрения. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака». М., 1990. С. 193.

от всего, что его так или иначе тяготило, что могло с какой бы то ни было точки зрения восприниматься как ущербность.

В мемуарах И. Берлина сохранились свидетельства об «отрицательном отношении» Пастернака к своему еврейскому происхождению и о его «страстном, почти всепоглощающем желании считаться русским писателем, чьи корни ушли глубоко в русскую почву»*. Самому Борису Пастернаку в его реальной жизни приходилось решать эту проблему трудно и болезненно. А Юрий Живаго освобожден от этой проблемы своей русской национальностью. Он может рассуждать об ужасах еврейских погромов, о необходимости растворения еврейства в христианской цивилизации, о национальной идее и ее вытеснении идеей свободной личности именно как свободная личность, а не как его друг Михаил Гордон, который самим фактом своего рождения вынужден (или, лучше сказать, обречен) обо всем этом рассуждать. Опять, как и у Лермонтова, автор романа может пережить в воображении ситуацию, для него желанную, но в реальности недостижимую.

Можно привести и другие примеры из того же ряда. Известно, что Пастернак страшился обвинений в конформизме и немало страдал от того, что мужественные проявления независимости (вроде отказа подписать письмо с требованием расстрела Тухачевского и Якира) чередовались в его жизни с участием в «ритуалах» советских писательских организаций и прочими действиями, подтверждавшими соблюдение официально установленных «правил игры»**, Живаго полностью освобожден от этого и не только от этого, но и вообще от всего, что может сковывать или обременять человека, посвятившего себя литературе. Он свободен (или быстро освобождается) от любой идейной зависимости и в такой же мере — от любых эстетических догм. Кроме того, Живаго — гений, не придающий своему писательству обычного в писательской среде значения, это писатель, не озабоченный необходимостью издания своих сочинений, реакцией критики и читателей, степенью своей известности или неизвестности и т. п. Для самого автора романа такое отношение к собственному творчеству то и дело оказывалось невозможным: Пастернак мучительно переживал неодобрение коллег, нуждался

* Берлин И. Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах // Звезда. 1990. № 2. С. 141.

** Разнообразный материал, характеризующий мучительность подобных ситуаций, приводится в книгах: Флейшман Л. Борис Пастернак в тридцатые годы. Иерусалим, 1984; Пастернак Е. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989.

в их похвалах, искал возможности завоевать массовую аудиторию и даже, по свидетельству А. Гладкова, признавался, что «завидует» авторам «Цемент» и «Разгрома», читаемым миллионами людей*.

Герой «Доктора Живаго» освобожден от бремени общей «интеллигентской» ограниченности, сословной и профессиональной. Сделав Живаго одновременно выдающимся поэтом, гениальным ученым (естественником, историком, философом) и, наконец, гениальным врачом-диагностом, Пастернак придал ему почти ренессансную многосторонность и укорененность в различных сферах бытия. К тому же у Живаго биография, если позволительно так выразиться, более «мужская», чем у его автора: Пастернак изображает человека с жизненным опытом, которого он сам был лишен, — человека, прошедшего фронты мировой и гражданской войны, выдержавшего тяготы и ужасы жизни в таежном партизанском лагере, а потом долгие скитания по огромным пространствам одичавшей страны — без всякой помощи и защиты, в условиях первобытной борьбы за существование. Причастность героя к этой жестокой борьбе тоже важна для взаимоотношения «автор — текст». В реальной биографии Бориса Пастернака немаловажную роль играли толстовские идеи опрощения, отказа от материальных благ и жизни трудами рук своих**. Юрий Живаго, в сущности, тоже их осуществляет, но осуществляет более естественно, а оттого и более полно: его земледельческие труды не похожи на интеллигентское дачное «хобби» (пусть даже на основе идейных убеждений). Это такое дело, от которого «напрямую» зависит жизнь. Примерно так же соотносится с реальной биографией Пастернака и опрощение его героя в последней части романа: женитьба доктора на дочери дворника, а затем превращение поэта и философа в пильщика дров, живущего поденной работой на квартирантов, намного реальнее осуществляют принципы толстовства, чем демократичный, в некоторых отношениях почти аскетический, но при всем том все же вполне интеллигентский образ жизни автора «Живаго».

И если иметь в виду, что все преимущества героя перед автором созданы собственными усилиями автора, то общая направленность этих усилий ясна: как и в «Герое нашего времени», автор строит воображаемые ситуации, в которых, по-видимому, обретает все то, что осталось для него желанным, но недостижимым в пределах его реального

* Гладков А. К. Встречи с Пастернаком. Париж, 1973. С. 139–140.

** См.: Пастернак Е. В. «Новая фаза христианства»: Значение проповеди Льва Толстого в духовном мире Бориса Пастернака // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 28–29.

существования. Автор, видимо, получает возможность психологически прожить в созданном им художественном пространстве не только более достойную, но и более богатую, более естественную и разнообразную, при всем ее трагизме, жизнь (к тому же трагизм и здесь входит в авторское представление о достойной судьбе поэта в чуждом ему обществе). И опять это иллюзорное, терапевтическое по своей функции, осуществление авторской мечты. Разница лишь в том, что установка, осуществляемая у Лермонтова осторожно и завуалированно, в романе Пастернака выражается с гораздо большей очевидностью.

* * *

В дополнение к сказанному можно отметить еще одно: решению терапевтической задачи в обоих случаях сопутствует почти одинаковое специфическое усложнение. Дело в том, что и у Лермонтова, и у Пастернака иллюзорное преодоление собственных комплексов в фиктивной истории героя соседствует с энергичными и во многом успешными попытками преодолеть эти комплексы в реальных жизненных ситуациях.

Например, возвращение Лермонтова из первой кавказской ссылки в 1838 году (то есть в то время, когда уже шла работа над «Героем нашего времени») было почти триумфальным: возвращался поэт, окруженный ореолом мученика и героя, достигший победы над прежде равнодушным к нему окружающим миром. «Весь этот свет, который я оскорблял в своих стихах, старается осыпать меня лестью, самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихи и хвастаются ими как величайшей победой», — писал он М. А. Лопухиной (IV, 413). И какие бы перемены ни происходили в дальнейшем, они лишь усиливали в Лермонтове ощущение значительности собственной личности и судьбы.

Для Пастернака аналогичное значение имел самый факт работы над «Доктором Живаго», а потом решение опубликовать роман вопреки категорическому официальному запрету. Создание романа и его издание за границей, чреватое, как он ясно понимал, самыми тяжелыми последствиями, Пастернак воспринимал то как искупительную жертву, то как религиозный подвиг иного рода («долг, завещанный от Бога», — см. письмо В. Т. Шаламову 10 декабря 1955 г.). И вместе с готовностью пострадать он испытывал многократно засвидетельствованное ощущение счастья, гордое сознание высшего значения своего дела и своего «я» (см., напр., письмо Н. А. Табидзе 18 сентября 1953 г.).

Но знаменательно, что в обоих случаях перспективы преодоления душевных конфликтов посредством реальных действий, устраняющих или сокращающих разрыв между действительным и желанным, вовсе не отменяет желания преодолеть эти же конфликты внутри эстетической иллюзии, созданной художественным творчеством. Не претендуя на специальную психоаналитическую характеристику этого явления, ограничимся напоминанием об одном из популярных объяснений, лежащих именно в психоаналитической плоскости. «Человек <...> не довольствуется жалким удовлетворением, которое можно отвоевать у действительности», — писал З. Фрейд в двадцать третьей лекции «Введения в психоанализ» и пояснял, что только фантазия может обеспечить «независимость получения наслаждения»*.

Если же не ограничиваться объяснениями такого порядка (а они в применении к творческим ситуациям всегда недостаточны), то легко предположить, что преодоление комплексов работой творческой фантазии несомненно выполнило в интересующих нас случаях не только психологическую, но и какую-то собственно эстетическую функцию.

* * *

Прежде чем комментировать сделанный вывод, имеет смысл отметить еще одну типологически сходную особенность двух романов, по-видимому, родственную той, о которой только что шла речь.

В «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго» обнаруживаются проявления некоторой нескладности, которую нельзя свести к обычной «неправильности» новаторских литературных произведений. В таких случаях речь по праву идет о художественных слабостях, в точном смысле этого слова.

В романе Лермонтова современники ничего подобного практически не заметили, даже наиболее враждебно оценивший «Героя нашего времени» С. А. Бурачок, находя содержание романа ложным «в основании» («идея ложная, направление кривое»), вместе с тем признавал, что «внешнее построение романа хорошо» и «слог хорош»**. Однако позднее внимание критиков начинают привлекать различного рода «неувязки», прежде всего сюжетные. На одну из них

* Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 238.

** Бурачок С. «Герой нашего времени» М. Лермонтова (Разговор в гостиной) // Маяк современного просвещения и образованности. 1840. Ч. IV. Гл. 4. С. 210–211.

указал Б. М. Эйхенбаум: каким образом Печорин мог узнать о разговоре Вулича с убившим его пьяным казаком, если из описания как будто бы явствует, что эта сцена происходила без свидетелей, а умирающий Вулич ничего о ней не рассказал?* Несколько подобных же сюжетных несообразностей отметил В. Набоков, показавший, что в ряде ситуаций Лермонтов не заботится о том, чтобы мотивировать происходящее, а в некоторых других прибегает к помощи довольно неуклюжих композиционных связей**. М. Дрозда выявил несогласованность разных обликов «путешествующего офицера», выступающего в качестве рассказчика двух первых повестей и издателя «Журнала Печорина»***. А В. Шмид обратил внимание на противоречие между декларацией повествователя-издателя, предупреждающего, что в «Журнале Печорина» читатель найдет «историю души» (то есть динамику психологической эволюции героя), и очевидной статичностью созданной в «Журнале» картины душевной жизни****. К этим наблюдениям можно было бы прибавить замечание о проникновении в роман мелодраматической риторики в духе вульгарного романтизма, которая здесь не всегда оправдана законами субъективной стилистики героя-рассказчика («я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни» — IV, 289–290). И, пожалуй, можно усмотреть некоторую небрежность в совмещении различных (до полной противоположности) жанровых традиций — от аналитической исповедальной повести до мистериальной поэмы. Небрежность, впрочем, ощущается во всех отмеченных особенностях, и все они воспринимаются как нечто странное на фоне других черт романа — таких, как установка на сплошную мотивированность сюжета или отделанность слога. Утверждая определенные художественные принципы, Лермонтов как будто не чувствует себя связанным необходимостью их соблюдать.

В «Докторе Живаго» подобные «неувязки» намного заметнее. Слабости и провалы обнаруживали в романе еще в стадии чтения отдельных фрагментов рукописи, обнаруживали многие дружелюбно расположенные к Пастернаку люди, в том числе такие,

* Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1936. С. 273.

** Новый мир. 1988. № 4. С. 191–192, 196.

*** Drozda M. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slavistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 5.

**** Schmid W. О новаторстве лермонтовского психологизма // Russian literature. Vol. XXXIV–I. 1993. Amsterdam. P. 64.

как Вс. Иванов, А. А. Ахматова, А. С. Эфрон, К. И. Чуковский, Э. Г. Герштейн и др.; даже В. Т. Шаламов, многое в романе принявший восторженно, считал совершенно неудачными народные сцены. Затем, после выхода заграничных изданий «Живаго», его признавали художественной неудачей многие западные критики и писатели*. Известен резкий отзыв В. В. Набокова о стилистическом разнообразии в «Докторе Живаго». После первых российских публикаций в конце 1980-х годов, в то время, когда литературной судьбе романа уже ничто не угрожало, некоторые из отечественных критиков тоже сочли возможным говорить о том, что в «Докторе Живаго» многое сделано плохо.

Перечень слабостей романа оказался в конце концов очень обширным. Указывали на неотличимость звучащей в романе устной речи от речи письменной, на «картонность» диалогов, в которых все их участники изъясняются на одном и том же «интеллигентском волапюке», на фальшивость народных сцен, на непереносимую, почти нелепую в некоторых ситуациях, риторичность тех же диалогов и монологов (примером чаще всего служил внутренний монолог Лары над гробом Юрия Живаго)**. Писали и о том, что Пастернак очень мало и неумело показывает изображаемых людей и события, что очень часто он скорее оповещает читателей о происходящем (иногда через посредство самих же действующих лиц), что авторское повествование то и дело оказывается чем-то вроде конспекта или набора деклараций***. Речь шла также о выдуманности некоторых характеров, об искусственности многих фабульных ходов, о том, что действующие лица появляются и действуют как бы по авторской подсказке — тогда и так, когда и как это нужно автору, независимо от логики сюжета.

Другие критики стремились парировать эти замечания, предлагая воспринимать роман с таких точек зрения, с каких его слабости начинали выглядеть достоинствами или, по крайней мере, получали то или иное оправдание.

* Показателен, к примеру, отзыв Грэма Грина, который, по словам К. И. Чуковского, «не понимал, почему такой шум поднялся вокруг этого нескладного, рассыпающегося, как колода карт, романа». См. об этом: *Каверин В. Литератор // Знамя. 1987. № 8. С. 114. См. также: Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты. Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Ann Arbor, 1984. С. 128.*

** См. сборник: *С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака. С. 157–158, 214, 220, 222, 273.*

*** См.: Там же. С. 237, 243 и др.

Вот как отметалось, например, замечание о «натянутой риторичности» монологов и диалогов «Доктора Живаго»: «Пусть читатель, чей слух задет неестественностью речей пастернаковских персонажей, мысленно перенесет все эти “разговоры” на сцену, причем не на сцену чеховского театра, а на сцену барочного или классицистического театра XVII века — и чувство неловкости и ненатуральности сразу исчезнет»*. Здесь, может быть, наиболее отчетливо сказывается главная исходная посылка всех подобных построений: «Доктора Живаго» предлагается воспринимать не как роман, а как сочинение в каком-то ином роде или жанре. При таком подходе все несообразности действительно оказываются оправданы спецификой иных жанровых форм и традиций.

Скажем, отсутствие полноценных пластических образов людей и событий или недостаточность явно конспективных психологических характеристик находит объяснение в том, что сюжет романа интерпретируется как метафизический и даже мистический (Ф. Степун, Г. Померанц) или как символический (В. Воздвиженский), аллегорический (А. Ливингстон), параболический, житийный и т. п. Способность показывать, то есть воссоздавать живую особенность изображаемого, представляется при таком подходе излишней: «Постижения не всегда должны идти путем внешнего созерцания. Человеческих лиц, тел, движений постичь нельзя, не увидя их глазами. Но душу можно постичь и в темноте: во мраке любви и смерти»**. А построение сюжета при помощи немотивированных встреч и «внезапных» исчезновений, выбивающихся из естественного хода событий, было оправдано сразу несколькими различными объяснениями. Один из полюсов их многообразия составляла концепция, связавшая это обилие «случайностей» с традицией приключенческих повествований, с возможностью создать в романе «привлекательное авантурное пространство» — подвластное автору и предоставленное им в полное распоряжение героев***. Другим полюсом явились концепции, основанные на прочтении романа как притчи, поэтического мифа или как подобия сакральных текстов: они либо превращали «случайности» в провиденциальные «судьбы скрещенья», либо сводили их к «мифологической взаимозаменяемости героев»,

* Пискунова С., Пискунов В. «Вседневное наше бессмертие...» // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 53.

** Степун Ф. Б. Л. Пастернак // Литературное обозрение. 1990. № 2. С. 70.

*** Кондаков Б. В. Указ. соч. С. 39. Теоретическую характеристику авантурного пространства см.: Щеглов Ю. О романах Ильфа и Петрова // Даугава. 1991. № 1. С. 170.

оправдывающей любые связи и переходы*. И, наконец, особое место занимала концепция, возводившая странности сюжетного построения «Доктора Живаго» к структурному принципу контрапункта**.

«Задним числом» можно констатировать, что все эти оправдательные объяснения «несообразностей» романа не были произвольными. Все они, в той или иной мере, выдержали испытание временем и ходом дальнейших исследований, который привел уже к пониманию того, что «Доктор Живаго» действительно сводит вместе структурные принципы разного происхождения. Кажется, можно признать это заключение итоговым и успокоиться. Конечно, оно объясняет далеко не все: за его пределами остаются все же те страницы, которые волей-неволей приходится признать написанными просто неудачно. Но все это можно по праву списать на «неопытность... мастера иной, формы»***, то есть опять воспользоваться категорией «проза поэта».

Однако проблема вновь усложняется, если принять во внимание версию, исходящую от самого Пастернака. В разговоре со Всеволодом Ивановым он утверждал, что, работая над «Живаго», он «нарочно пишет почти как Чарская», потому что его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а «доходчивость», он хочет, чтобы его роман читался взахлеб любым человеком, «даже портнихой, даже судомойкой»****. Такому замыслу, безусловно, соответствует и само обращение к беллетристической форме повествованиями использование авантюрных или мелодраматических приемов в сочетании с примитивной прозаической скороговоркой, соответствует ему и наивность словоупотребления, навлекшая на автора обвинения в «картонности» слога: все это действительно может быть рассчитано на массового читателя и вписывается в традицию «демократического» лубочного романа, о которой своевременно напомнил Б. М. Гаспаров*****. Но признавая это, нельзя не замечать другого — того, что в романе немало особенностей, предполагающих читателя элитарного. На кого же, как не на него, рассчитана обрывистая передача сложнейших религиозно-философских идей, разбросанные там и сям многозначительные

* См., напр.: *Сиротенко Л. В.* Миф и фольклор в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. С. 54.

** См.: *Гаспаров Б. М.* Указ. соч. С. 242–261. Другой вариант синтетического объяснения указанных особенностей см.: *Лавров А. В.* «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 241–255.

*** *Гладков А. К.* Указ. соч. С. 139.

**** Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 251.

***** См. примечание *** на с. 396.

лейтмотивы, подразумеваемые мифологемы, сюжетные «криптограммы», зывающие к рассекречиванию скрытого смысла? В то же время от какой из двух противостоящих одна другой читательских аудиторий можно было ожидать той подвижности, гибкости и толерантности восприятия, которой требовала жанрово-стилистическая пестрота «Доктора Живаго»? Мог ли Пастернак, достаточно опытный в литературном деле, не понимать, что привлекающее одних способно оттолкнуть других; мог ли он надеяться удовлетворить одновременно все во многом взаимоисключающие читательские запросы?

Если теоретически подобный замысел и можно себе представить, то в самом тексте написанного романа не заметно усилия согласовать все то разнообразное, что в нем эклектически совместились. Зато здесь вполне очевидны признаки «небрежения формой»: человек пишет так, как ему хочется, позволяя себе не считаться с возможными последствиями и чувствуя, что он имеет на это право. Последнее тоже подтверждается прямыми признаниями Пастернака. Вот что писал он, например, Н. П. Смирнову о работе над «Живаго»: «Я... внутренне опустил, как ослабнувшая тетива или струна — я писал эту прозу непрофессионально, без сознательно выдерживаемого творческого прицела, в плохом смысле по-домашнему, с какой-то серостью и наивностью, которую разрешал себе и прощал» (V, 536). И опять благодаря сопоставлению с романом Лермонтова вырисовывается определенная динамика: то, что у Лермонтова лишь намечилось, у Пастернака достигло своего логического завершения.

* * *

Вряд ли следует еще раз напоминать о том, что отмеченные выше особенности двух романов в каждом из них характеризуют лишь отдельные аспекты художественного целого. Уместнее вспомнить здесь другое: каждая из отмеченных черт «Героя нашего времени» и «Доктора Живаго», взятая отдельно, может рассматриваться как принадлежность очень широкого круга явлений. Скажем, терапевтическая функция (и, в частности, способность быть средством иллюзорного преодоления авторских комплексов) представляет собой распространенное свойство искусства вообще. «Небрежение формой» — тоже широко распространенная в искусстве черта. Но вме-

* См.: Смирнов И.П. Двойной роман (о «Докторе Живаго») // Wiener Slavistischer Almanach. В. 27. 1991. S. 121.

сте взятые, воспринимаемые в сочетании, особенности эти наводят на мысль о проявлении в них какой-то специфической (отнюдь не всеобщей) закономерности. А сочетание здесь налицо: есть основание считать отмеченные особенности родственными и соподчиненными.

Отход автора от «внеаходимости» ради отождествления себя с героем и воображаемого преодоления собственных комплексов действительно сродни «небрежению формой», которое тот же автор позволяет себе ради возможности писать «по-домашнему», «как хочется». Обе эти особенности представляют собой отклонения от высокой концепции авторства, которая декларативно обозначена в романах Лермонтова и Пастернака и выдвинута в них на первый план.

И Лермонтов, и Пастернак вполне отчетливо декларируют тезис о сверхличной природе автора: творческий акт мыслится как решение одной из объективных задач мировой культуры, а сам автор — как орган общечеловеческого духа, необходимый для такого решения.

«Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» (IV, 184) — это идея манифестируется в «Герое нашего времени» как непосредственно авторская. И тут же, в авторском «Предисловии» к роману, питавший роман индивидуальный творческий импульс (автору «просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает, и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал») косвенно связывается с той же названной выше «надобностью» всего человечества («болезнь указана»). Речь теперь идет уже не об исцелении, только о диагнозе, но о диагнозе, полезном для всех.

А в «Докторе Живаго» мысль об авторе как об органе сверхличных сил и объективной логики мирового развития превращена в чувство, приписываемое герою. В минуты поэтического вдохновения герой чувствует, «что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии, и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать <...>. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение» (III, 431). Но обозначенное таким образом соотношение субъективного и объективного не остается здесь только переживанием Юрия Живаго; современные исследования убедительно показали, что эстетические воззрения героя выражают в романе истины, аксиоматичные для автора*.

* См., напр.: *Тюпа В.И.* Эстетика Пастернака (по страницам романа «Доктор Живаго» // Пастернаковские чтения. С. 70–73.

Все это конкретные проявления давнего представления об авторе, встречаемого в античной и средневековой литературе, по-своему вновь актуализированного классицизмом и романтизмом, сохранившегося в классическом «высоком» реализме и, наконец, унаследованного различными формами авангардизма в XX веке. Сущность такого представления удачно выразил К. Г. Юнг, по мысли которого, творец произведения искусства «в высочайшей степени объективен, сверхличен, пожалуй, даже бесчеловечен или сверхчеловечен, ибо в своем качестве художника он есть свой труд, а не человек»*. В свете такого представления автору произведения искусства противопоставлена ограниченность, обычно свойственная частному лицу. Становясь автором художественного произведения, приобретая статус творца, художник обязан возвыситься над этой своей лично-человеческой ограниченностью: «В качестве индивида он может иметь прихоти, желания, личные цели, но в качестве художника он есть в высшем смысле этого слова “Человек”, коллективный человек, носитель и ваятель бессознательно действующей души человечества»**.

Доминируя в литературе Нового времени, эта концепция приспосабливает к себе многие из ее исторических изменений, не исключая возрастающей конкретизации и субъективизации авторского образа. Все характерные признаки такой концепции видны в «Герое нашего времени» и «Докторе Живаго»: отвергая утопические крайности, вытекающие из идеи «сверхчеловечности» автора***, и Лермонтов, и Пастернак демонстрируют верность самой этой идее.

Но при всем том в обоих романах обнаруживаются проявления другой авторской позиции и другой авторской интенции, предполагающих право автора оставаться в своем произведении частным индивидом, с его личными прихотями, желаниями и даже слабостями. Рядом с позицией и интенцией сверхличного автора, претендующего

* Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века. 1991. С. 116.

** Там же. С. 117.

*** Антиутопическая направленность четко обозначена в обоих романах. У Лермонтова — в авторском «Предисловии»: «...не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (IV, 184). У Пастернака критика утопических идей «переделки жизни» вложена в сознание главного героя: «Переделка жизни! Так могут рассуждать люди, хотя, может быть, и выдавшие виды, но ни разу не узнавшие жизни, не почувствовавшие ее духа, души ее» (III, 334).

на то, чтобы говорить «от имени духа человечества» (К. Г. Юнг), вырисовываются позиция и интенция единичного человека, который смеет просто быть таким, каким ему лично хочется и нужно быть. Абстрактный автор внутри текста, так же как и стоящий за текстом автор реальный, равно... проявляет себя в обеих позициях и интенциях, бесконфликтно их совмещая.

Сходство подобных отклонений в двух романах, принадлежащих к разным эпохам, может служить основанием для некоторых выводов. По-видимому, есть основание говорить о существовании определенной тенденции развития, представляющей интерес с историко-литературной точки зрения. Именно это, по-видимому, имел в виду Пастернак, когда писал о «нашем современном субъективно-биографическом реализме» и связывал его происхождение с творчеством Лермонтова. Распространенность отмеченных выше черт «субъективно-биографической» модели творчества (так же как и тех или иных проявлений субъективного «небрежения формой») подтверждается, даже если искать подтверждений в рамках одного только романного жанра. Например, в «Даре» В. Набокова или в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова можно обнаружить тяготение к описанной выше тенденции. Подтверждается и генетическая связь этой тенденции в развитии романа именно с лермонтовским опытом: в предшествующей и современной Лермонтову литературе трудно было бы найти другое сочинение того же рода, где отклонения от «сверхличной» концепции авторства имели бы столь существенное значение.

Словом, налицо целая линия подспудных отклонений от основного направления литературной эволюции. Точнее, речь идет об альтернативном ее ответвлении, не позволяющем безусловно восторжествовать принципам «просвещенческой» художественной культуры, сориентированной на познание и преображение мира во имя сверхличных идеалов и ценностей. С «просвещенческой» системой ориентиров как раз и была связана в XVIII–XX веках концепция автора, возвысившегося над «прихотями, желаниями и личными целями», присущими ему «в качестве индивида». Она могла получать продолжение в утопических концепциях искусства как «жизнестроения», могла существовать и вне подобного контекста, однако во всех ее вариантах сохранилась та неизменная логика, согласно которой автор «в качестве индивида» искусству не нужен. В русской литературе (в классической и даже авангардной) такая логика, пожалуй, была распространена шире, чем где-либо, и действовала, может быть, наиболее неукоснительно. Вот почему важно видеть, что рядом с этой системой и, в сущности, вместе с ней, не вступая с ней в прямое противоборство, существовала

другая концепция авторства и другая тенденция литературного развития. Сейчас, на фоне «общей тупиковости больших художественных процессов»*, она имеет шансы оказаться перспективной.

Констатация существования и развития этой тенденции предполагает постановку нескольких дополнительных вопросов, важных для ее историко-литературной характеристики. Прежде всего, это вопрос о месте и роли этой тенденции в ситуации утверждения постмодернизма и постреализма, когда вчерашние отклонения становятся нормой. Буквально на глазах автор литературного произведения перестает быть мифической сверхличной фигурой и, проходя через стадию игры с многочисленными, одинаково случайными воплощениями, все больше становится просто самим собой (наиболее ярким примером может служить проза С. Довлатова). Терапевтическая функция искусства все очевиднее становится главенствующей, а «небрежение формой» — основным принципом современного формотворчества. Не меняются ли местами «периферия» и «центр»? Не происходит ли таким образом «канонизация» побочного — та самая, о которой много писали в свое время русские формалисты?

Не менее важны вопросы, способствующие выяснению исторического происхождения отмеченной тенденции. Возникла ли она внутри «просвещенческой» культуры — как некий противовес ее «надчеловеческой» доминанте? Или ее появление в культурно-исторической ситуации XIX–XX столетий было одним из многократных возобновлений той древней оппозиции, которая выразилась, скажем, в сосуществовании мифологического эпоса (обеспечившего утверждение народного идеала) и волшебной сказки (обеспечившей иллюзорную компенсацию за неосуществленность идеальных норм)?

Все эти вопросы требуют исследования, далеко выходящего за рамки публикуемой статьи. Оставаясь в ее рамках, можно лишь констатировать устойчивость отмеченной тенденции и сделать вывод о ее важности для русской культуры XIX–XX веков.



* Пригов Д. Без названия // Искусство кино. 1995. № 2. С. 77.



2. ВОКРУГ ПЕЧОРИНА

Б. Т. УДОДОВ

Печорин: временное и вечное

Образ Печорина — одно из главных художественных открытий Лермонтова. Печоринский тип поистине эпохален. В нем получили свое концентрированное художественное выражение коренные особенности последекабристской эпохи, в которую, по словам Герцена, *на поверхности* «видны были только потери», внутри же «совершалась великая работа... глухая и безмолвная, но деятельная и беспрерывная»*.

Вот это разительное несоответствие внутреннего — внешнему и в то же время обусловленность интенсивного развития духовной жизни невозможностью ее проявления в свободной и многообразной жизнедеятельности с большой глубиной и многосторонностью запечатлены в образе-типе Печорина, в его контрастном распадении на внешнего и внутреннего человека, в конфронтации между этими двумя сторонами его личности.

Однако образ Печорина значительно шире заключенного в нем исторически и социально локализованного содержания. Эпохальное перерастает в нем в общечеловеческое, национальное — во всемирное, социально-психологическое — в нравственно-философское.

Печорин в своем журнале неоднократно говорит о своей противоречивой двойственности. Обычно эта двойственность рассматривается лишь как результат полученного Печориным светского воспитания, губительного воздействия на него дворянско-аристократической среды, переходного характера его эпохи. Гораздо реже делаются попытки осмыслить противоречивость и неоднородность личности Печорина в более широком, а по сути — и более глубоком социально-

* Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. VII. С. 209, 211.

философском плане. Но и здесь, в свою очередь, преобладает истолкование ее как следствия столкновения естественного, природного начала с началом социальным. «Природное, “естественное”, и общественное (т. е. извращенное дворянско-крепостническим обществом природное), — говорится, к примеру, в известном исследовании Е. Н. Михайловой, — слиты в герое в противоречивом единстве... “Два человека”, присутствие которых чувствует в себе Печорин, это не только человек мыслящий и человек действующий: вместе с тем один из них — это “естественный”, потенциальный, возможный человек, и другой — человек реально действующий, детерминированный обществом. Осуждая второго, Лермонтов всецело на стороне первого»*. Выходит, все отрицательное в Печорине обусловлено обществом, положительное же начало в нем этой обусловленности не подчинено и, больше того, ей противостоит, будучи извечным, чисто природным качеством в человеке. В этом Е. Н. Михайлова усматривает своеобразие реализма Лермонтова в его романе: «Лермонтов показывал в герое не только его детерминированность современным обществом, но и противоположные тенденции, способные данную детерминированность преодолеть»**.

Подобной же трактовки придерживался и другой авторитетный исследователь — Б. М. Эйхенбаум. Солидаризируясь со своей предшественницей в этом вопросе, он замечал: «Е. Михайлова находила, что уже в “Княгине Лиговской” наметилось характерное для Лермонтова различие “подлинной природы” человека от извращенных, вносимых в нее уродством общественного уклада жизни». Что касается «Героя нашего времени», то Михайлова видит в поведении Печорина власть объективных общественных условий жизни: «Эгоистическая жестокость также является извращением, которое внесено обществом в натуру Печорина»***. По этой концепции, общество с фатальной неизбежностью извращает первоначальную природную сущность человека, и он в той только мере остается человеком, в какой способен противостоять его воздействию, сохранить в себе «естественного человека». В чем же в этом случае отличие позиции Лермонтова от позиции, скажем, Руссо? Или следует признать, что руссоизм реализму не помеха? Четкости и последовательности в ответах на этот вопрос в работах, его затрагивающих, пока нет. «Проблематика романа, — пишет В. И. Коровин, — определяется

* Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 320.

** Там же. С. 336.

*** Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 259–260.

личностью Печорина, в котором живут две стихии — природная, естественная, и искажающая ее социальная. Природное, естественное начало в Печорине неуничтожимо, но оно лишь в редкие минуты является в своем чистом, непосредственном виде... Природное начало в Печорине всюду наталкивается на социальный предел»*.

Надо сказать, что такую же в основе своей философско-эстетическую концепцию человека чаще всего усматривают и в произведениях других писателей-классиков — Пушкина, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого. Наиболее развернуто эта точка зрения представлена в работах такого талантливой исследователя, каким был Г. А. Гуковский. По его убеждению, в Онегине «различимы довольно явственно два вида признаков: одни — природные, индивидуальные и от воспитания не зависящие (Онегин — умен, Онегин — значительный, яркий человек); другие — социальные, определенные вне героя лежащими причинами... Эти признаки, обусловленные воспитанием и средой, и есть типическое содержание образа Онегина». Социально-типическое начало, развивает свою мысль ученый, подавляя в Онегине его природную личность, и превращает его уже в начале романа в «лишнего человека»**.

Говоря о делении личности Онегина на индивидуально-природное и социально-типическое, якобы отчетливо представленном в пушкинском романе, Г. А. Гуковский прямо возводит эту концепцию человека к руссоистским идеям, полагая, что они и являются основанием пушкинского реализма. «Это деление, — пишет он, — восходящее к идее Руссо (“Человек рождается добр” и “Все прекрасно, выходя из рук создателя; все становится отвратительным, проходя через руки людей”), было реалистическим по методу». Развивая мысль о противостоянии в человеке естественно-природной, индивидуально-личностной основы с основой социальной, нивелирующе-типической, ученый утверждал, что «это деление присутствует в построении образа Печорина» и что «его же мы встретим и в образах Бельтова, Рудина, Адуева, Обломова...»***. В этой общности ученый усматривал одно из проявлений в критическом реализме его генетической связи с романтизмом****.

Концепция Г. А. Гуковского оказала большое влияние на изучение русского критического реализма. Получила она свое отражение

* Коровин В.И. Творческий путь М. Ю. Лермонтова. М., 1973. С. 227.

** Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 169.

*** Там же. С. 170.

**** Там же. С. 195.

и в капитальной трехтомной коллективной монографии «Развитие реализма в русской литературе» (М., 1972–1974). По справедливому мнению рецензента этого труда В. М. Марковича, «проблема взаимодействия реализма и романтизма намного сложнее, чем это представляется авторам трехтомника», поскольку «с характерными свойствами романтической литературы перекликаются многие из собственно типологических свойств реалистического искусства»*. К «собственно типологическим свойствам» реализма В. М. Маркович относит и его способность отображать не только конкретно-историческое, но и общечеловеческое содержание личности. В отличие от Гуковского, Маркович считает, что первоосновой характера в реалистическом изображении является не индивидуально-природное, а общенациональное, общечеловеческое, вечное начало, которое противостоит в человеке сословному, конкретно-историческому. По его мнению, в сочетании, переплетении «конкретно-исторических и универсальных категорий» и скрыт «источник внезапных переходов характеров в новые состояния и той его принципиальной незавершенности, которая никогда не позволяет ему остаться равным себе»**.

Эта точка зрения становится все более распространенной. Однако некоторые моменты и здесь не могут не вызвать раздумий. Почему «общенациональные» и «общечеловеческие» начала в человеке «неподвластны социально-исторической обусловленности», почему «конкретно-историческое» в человеке «детерминировано», а «универсальное» в нем — «индетерминировано»? Такое же противоречивое сочетание детерминированного и недетерминированного В. М. Маркович еще раньше усматривал и в романе Лермонтова, в содержании и структуре характера Печорина, о чем он писал в статье, специально посвященной лермонтовскому герою: «Проникнув в глубины индивидуального сознания и подсознания, романист обнаружил там сложную... психологическую структуру; аналитически разъяв ее, он попытался убедить русского читателя своего времени, что воля и разум человека свободны и в своих главных мотивах, усилиях и решениях не зависят от детерминирующих человека внешних сил»***.

* Маркович В. М. Развитие реализма в русской литературе // Вопросы литературы. 1976. № 3. С. 95, 98.

** Там же. С. 96.

*** Маркович В. М. Проблема личности в романе Лермонтова // Изв. АН Казахской ССР. Серия общественных наук. 1963. Вып. 5. С. 74.

В отличие от своих предшественников, кроме природных (естественных) и конкретно-исторических (социальных) основ, Маркович выделяет в структуре печоринской личности еще три начала: разум, волю и цель. Но остается неясным их соотношение с первыми двумя началами. Какова, скажем, сущность разума — природная она или социальная? Или одновременно природная и социальная? Или ни та ни другая? Непроясненным остается вопрос и об обусловленности или «безусловности» («индетерминированности») воли человеческой личности, в частности Печорина. А как объединить все это с «общечеловеческим», «вечным» содержанием личности, о котором с основанием говорит Маркович как об одном из «типологических свойств» реалистической концепции человека в русской литературе? Не говоря уж о том, что и сами понятия «вечного» и «общечеловеческого» в личности требуют своего уяснения и конкретизации применительно к реалистическим концепциям человека.

Думается, современный уровень науки о литературе логикой своего развития подводит к настоящей необходимости более дифференцированно подходить к рассмотрению философско-эстетических концепций человека в творчестве великих русских писателей XIX века, в том числе Лермонтова. В более пристальном рассмотрении нуждаются и «природные», и «социальные», и «конкретно-исторические», и «общечеловеческие» пласты в сложнейшем образе-характере Печорина; они, в свою очередь, тоже многослойны, внутренне неоднородны и противоречивы.

Анализ структуры, глубинной сущности личности Печорина в какой-то мере облегчается скрупулезным самоанализом самого героя. Исследование природы человеческой личности, ее возможностей и реальной судьбы ведут одновременно и автор, и герой. В романе не случаен повторяющийся как лейтмотив образ дороги, сопровождающий и героя, и автора-повествователя. В дороге человек, в пути общество, человечество. Все сместилось, все в движении, в поисках ускользающих прочных ценностей. «Мир в дороге, — писал Гоголь в «Авторской исповеди». — Все чего-то ищет, ищет уже не вне, а внутри себя... Мысль о строении как себя, так и других делается общею... Всяк... чувствует, что он не находится в том именно состоянии своем, в каком должен быть, хотя и не знает, в чем именно должно состоять это желанное состояние»*.

Печорин особенно обостренно чувствует противоречивость своего состояния. «Моя бесцветная молодость протекла, — отмечает он, —

* Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. VIII. С. 445.

в борьбе с собой и светом». Характерно, что на первый план Печорин выдвигает внутреннюю противоречивость своего «я». В его постижении герой стремится идти от первоисточков, во многом стихийно материалистически истолковывая соотношение в человеке души и тела, духовного и физического. Как было замечено в предыдущей главе, в романе наиболее часто различные формы связи души, характера человека с его психофизиологическими особенностями, природной «конституцией», темпераментом фиксируются в портретных характеристиках. Это касается описаний самого Печорина, слепого мальчика, «ундины», Вернера, Вулича и других персонажей.

Чрезвычайно важный дополнительный материал в этом плане дает отрывок из чернового варианта портрета Печорина, где он сравнивается с тигром. В нем автор-повествователь делал заключение, весьма существенное для уяснения лермонтовской концепции человека: «...таков, казалось мне, должен был быть его характер физический, т. е. тот, который зависит от наших нерв и от более или менее скорого обращения крови; душа — другое дело: душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побеждает их; от этого — злодеи, толпа и люди высокой добродетели; в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, а если он не стал ни злодеем, ни святым — то это, я уверен, от лени»*.

Прежде всего отметим, что воздействие природных задатков и склонностей на формирование человека здесь мыслится не таким однозначно положительным, как в различных теориях «естественного человека», якобы доброго и гармонически совершенного от природы, хотя нет здесь и утверждения о фатальной предопределенности и неискоренимости в человеке злого начала. Формируясь во многом под воздействием своего «физического характера», душа способна не только к противоборству со своей природной основой, но и к самопостроению. Природные склонности, влечения, страсти — лишь первичные предпосылки душевной жизни, они, как говорит Печорин, «принадлежность юности сердца». Печатью «юности сердца» отмечены чувства и поступки «детей природы» — горцев, это яркие, сильные характеры, подчиненные, однако, бушующим в них страстям. Во многом сходный с ними по своим природным задаткам Печорин далек от их «естественной» непосредственности. В этом преимущество его развитого сознания.

Но душа Печорина внутренне неоднородна и противоречива. Она испытывает на себе воздействие не только природных, но и соци-

* Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М., 1957. Т. VI. С. 569.

альных сил. Влияние последних еще сложнее и многообразнее, чем внутренне-природных. В Печорине, по его признанию, «душа испорчена светом», она разорвана на две половины, лучшая из которых «высохла, испарилась, умерла... тогда как другая... жила, к услугам каждого». Уже из приведенного материала видно, как мало согласуется эта двойственность с теориями «естественного человека», как далека от них художественная концепция человека у Лермонтова. Даже в юности поэт достаточно критически относился к просветительским идеям, в частности к идеям Руссо, что отразилось в его ранней заметке о «Новой Элоизе»: «Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы, и истины. — Ума слишком много; идеалы — что в них? — они прекрасны, чудесны, но несчастные софизмы, одетые блестящими выражениями, не мешают видеть, что они всё идеалы. Вертер лучше; там человек — более человек». Это отношение запечатлено и в «Предисловии» к «Журналу Печорина».

И если в раннем творчестве Лермонтов отдал дань увлечению идеей «естественного человека», то в период работы над «Героем нашего времени» она была для него пройденным этапом. Этой идее прямо противоречит не только отношение к «физическому характеру» человека как подлежащему преодолению, но и отношение без всякой идеализации к реальным «естественным» людям в романе — к горцам. В романе нет и следа надежды на возможность исцеления героя, испорченного цивилизацией, путем приобщения его к естественному состоянию через любовь к дикарке (речь идет о Бэле). Напротив, ее любовь оказывается «немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой». Перед лицом развитого сознания оказываются одинаково несостоятельными реальные представители как «естественного», так и современного «цивилизованного» состояния, с той лишь разницей, что само это сознание является все же принадлежностью последнего.

Кстати, рассуждая о естественном человеке, и Белинский в эти годы со всей определенностью утверждал, что это «не высший идеал человека; этот идеал может реализоваться только в существе сознательно разумном, а не непосредственно разумном, не вышедшем из-под опеки у природы и обычаев»*. Опираясь на исторический подход к развитию общества и человека, критик не разделял просветительских идей о естественном человеке и естественном состоянии как идеале человеческой жизни. Поэтому он со всей убежденностью утверждал, что даже «худший между интеллектуально развитыми через цивилизацию

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. VII. С. 399.

людьми... занимает высшую ступень, нежели самый лучший из людей, взлелеянных на лоне природы», ибо «недостатки и пороки первого более или менее отражают на себе необходимый момент в историческом развитии общества...»*. Однозначно отрицательную оценку просветительно-руссоевской концепции естественного человека Белинский дал в статье 1842 г. о стихотворениях Баратынского: «В XVIII веке величайшие умы были склонны видеть в дикарях образец неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностию жившего в ложной искусственности европейского общества, была нова и блестяща. В XIX веке эта мысль и стара и пошла»**.

Не менее критически относился в это время к просветительской идее естественного человека Лермонтов, и это следует подчеркнуть со всей определенностью. Он был, кстати, достаточно знаком и с ее критикой в немецкой классической философии — тут можно, к примеру, вспомнить отмечавшиеся в мемуарной литературе споры поэта с декабристом В. Н. Лихаревым о Канте и Гегеле***. Ввиду важности затрагиваемой проблемы, здесь следует сделать небольшое, но совершенно необходимое отступление, чтобы по возможности ближе подойти к нравственно-философской основе образа Печорина.

Для лермонтовской концепции личности и понимания общечеловеческой ценности романа в целом чрезвычайно существенно выраженная в нем ориентация на выявление в человеке не естественно-природного, а *общесоциального родового начала*. В европейской и русской философской и художественно-эстетической мысли первой половины XIX века идея родового человека занимала не меньшее, а большее место, чем идея естественного человека. Так, Кант в своей антропологии при определении сущности и назначения человека исходил не из «готового» естественного человека, а из человека исторически развивающегося, цивилизованного, со всеми присущими ему достоинствами и пороками. По Канту, человек становится человеком, преодолевая в процессе исторической и индивидуальной эволюции свою естественно-природную основу, приобщаясь к человеческому роду в его непрестанном развитии и совершенствовании. В способности человека переделывать свою физическую природу в природу нравственно-человеческую и состоит, согласно Канту, его разумность и свобода, отличающие его от животных, его возможность бесконечного самосовершенствования.

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. VII. С. 399.

** Там же. Т. VI. С. 472.

*** См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 332.

Гегель в своей философской системе исходил из того, что сознание и самосознание человека отражают в себе всю историю родового человеческого опыта; поэтому чем выше сознание индивида, тем ближе оно к родовой сущности человека, представляющей собою исторически развивающееся духовное, бессмертное начало человека. С материалистических позиций сущность человека как родового существа впервые попытался в 30–40-е годы обосновать Фейербах. Отталкиваясь от идеалистического сведения родовой сущности человека к сознанию и самосознанию, он стремился показать, что целостный телесно-духовный человек как родовое существо есть «продукт истории, культуры», поэтому все его «так называемые душевные силы суть силы всего человечества, а не отдельного человека, это — продукты культуры, продукты человеческого общества»*.

Историко-материалистическое обоснование родовой сущности человека как общественного существа дал впервые К. Маркс, в частности в своих «Экономическо-философских рукописях 1844 года». Он показал, что «человек — не только природное существо, он есть *человеческое* природное существо, т. е. существующее для самого себя существо и потому родовое существо»**. Однако самосознание, по Марксу, не является единственной сущностной силой человека как родового существа. Оно само рождается из совместной, исторически развивающейся деятельности людей. На основании этого Маркс делал вывод: «История есть истинная естественная история человека»***. Таким образом, наиболее естественный человек, по Марксу, это человек родовой, естественноисторический, общественный, ибо родовые, развивающиеся, сущностные силы человека суть «силы общения»****.

Русская философская и литературно-эстетическая мысль 1830–40-х годов во многом приближалась к такому пониманию этой чрезвычайно важной проблемы. Как было сказано, Белинский именно в конце 30-х — начале 40-х годов решительно выступал против теории, по которой каждый рождается готовым и совершенным от природы человеком, а общество лишь портит и искажает эту его природную сущность. По убеждению критика, только «животное родится готовым», и потому оно «не может сделаться ни лучше, ни хуже того, каким создала его природа. Человек бывает животным

* Фейербах Л. Избр. философ. произв. М., 1955. Т. I. С. 266; М., 1956; Т. 2. С. 115.

** Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 164.

*** Там же. С. 164.

**** Там же. С. 34.

только до появления в нем первых признаков сознания; с этой поры он отделяется от природы и... борется с нею всю жизнь свою»*.

Нетрудно заметить, что это суждение Белинского прямо перекликается с цитировавшимся вариантом портретной характеристики Печорина. Человек, по мнению критика, творится в своей человеческой сущности не природой, а создается «в историческом развитии общества или даже целого человечества»**. В ряде работ критик настойчиво подчеркивал значение в индивидуальном человеке не только конкретно-исторического, но и общеисторического, родового начала, формирующее воздействие на него не только современного общества, но и всего человеческого развития. «Человек имеет не одно только значение существа индивидуального и личного, — писал он в 1843 г. — Кроме того, он еще член общества, гражданин своей земли» и — что не менее важно — «принадлежит к великому семейству человеческого рода»***.

Герцен в цикле статей «Дилетантизм в науке» (1842–1843), характеризуя становление личности, отмечал: «Личность человека, противопоставляя себя природе, борясь с естественной непосредственностью, развертывает в себе родовое, всеобщее, вечное»****. И для Герцена родовое в человеке — общеисторическое, общечеловеческое, выражающее его глубинную суть как существа социального, ибо «первый признак, отличающий человека от животного, — общественность»****. Индивидуальное и родовое в человеке Герцен рассматривал как подвижное единство отдельного и всеобщего, полагая, что по мере развития в личность человек все ближе подходит к их взаимообогащающему равновесию, поэтому «хорошо все то, что развивает слитно родовое и индивидуальное значение человека»6*.

Вместе с тем единство индивидуального и родового не только подвижно, но и противоречиво. Родовое проявляется в человеке не в своем чистом общеисторическом и общечеловеческом родовом содержании, а в его особых конкретно-исторических и социально-видовых формах, ибо целостному родовому человеку как представителю человеческого рода всегда в той или иной мере противостоит видовой

* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 472.

** Там же. Т. VI. С. 399.

*** Там же. Т. VII. С. 145.

**** *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. III. С. 84.

***** Там же. С. 56.

6* Там же. С. 402.

человек как представитель группы, сословия, класса, профессии, нации, определенного времени и т. д. Белинский отчетливо видел не только единство, но и различие родового и видового в человеческой индивидуальности. Человек — «сын времени и воспитанник истории, его образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью, к которым он принадлежит, с историческим состоянием его отечества и всего человеческого рода»*. И в связи с этим критик замечал: «Хорошо быть ученым, поэтом, воином, законодателем и проч., но худо не быть при этом “человеком”»**.

Примечательно, что подобные мысли высказывались и в еще более ранний период русскими мыслителями и художниками, в частности Д. В. Веневитиновым и В. Ф. Одоевским. Так, Веневитинов писал: «Каждый человек есть необходимое звено в цепи человечества — судьба бросила его на свет с тем, чтобы он, подвигаясь вперед, также содействовал ходу всего человеческого рода... Из этого можно заключить: обязанность каждого человека по мере сил своих и своих способностей содействовать благу общему... обязанность каждого мыслящего гражданина — определенно действовать для пользы народа»***.

В набросках трактата «Сущее, или существующее» В. Ф. Одоевский тоже затрагивал соотношение в человеке родового и видового начал: «Противоборство в природе и человеке происходит между родом и видом»****. Рассматривая видовое в человеке как частичное, узкофункциональное начало, Одоевский противопоставлял его родовому как универсально-целостной сущности человека: «Стремление к счастью есть стремление сделаться родом — несчастье сделаться видом... Все, что препятствует человеку быть родом, есть зло, безобразное, ложное; все, что препятствует человеку быть видом, есть добро, изящное, истинное»*****. В. Ф. Одоевский склонен даже излишне прямолинейно противопоставлять в индивидуальном человеке видовое (особенное) и родовое (всеобщее).

К. Маркс справедливо замечал: «Индивидуальная и родовая жизнь человека не является чем-то *различным*, хотя по необходимости

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. VII. С. 145.

** Там же. С. 391.

*** Веневитинов Д. В. Что написано пером, того не вырубишь топором // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 609.

**** Там же. С. 168.

***** Там же. С. 171.

способ существования индивидуальной жизни бывает либо более *особенным*, либо более *всеобщим* проявлением родовой жизни...»*. Современный исследователь-философ констатирует: «Каждый отдельный человек есть единство родового (общего), видового (особенного) и индивидуального (единичного)**». Социально-родовое и социально-видовое, взаимопроникая, переходят друг в друга, что не исключает, а предполагает большую или меньшую их конфликтность.

Как подвижное противоречивое единство индивидуального и всеобщего рассматривал конкретного человека и Белинский, подчеркивая не механическое сосуществование этих сторон, а их диалектическое взаимодействие, «ибо в том-то и состоит взаимное отношение общего к особному и особногo к общему, что они в человеке не приклеиваются друг к другу внешним образом... но взаимно проникают друг друга, неразрывно, органически сливаются друг с другом»***.

Соотношение в человеке видового и родового, особенного и всеобщего, конкретно-исторического и общечеловеческого с развитием литературы все определеннее выступало как главный ее предмет. Причем наряду со все увеличивавшимся разделением труда, с углублением социальных противоречий росло и углублялось разделение людей на особые социальные виды, которые не только все больше дробили человеческий род, но и самого человека превращали из целостно-родового в «частичное» существо, в узкую служебную функцию, придаток к общественному механизму. Целостный самоценный человек в социально неустроенном обществе становился все более «лишним», если он не позволял «урезать» и «обрубать» себя так, чтобы уложить в прокрустово ложе уготованной ему социальной роли.

В этом отношении представляется чрезвычайно любопытным один отрывок из раннего романа Лермонтова «Вадим», отличающегося при всем своем юношеском ультраромантизме необыкновенной остротой социального изображения. Следует заметить, что романтическая символика романа порой придает изображаемому в нем глубокий социально-философский смысл, как и в случае с упомянутым эпизодом, который представляет характерную для лермонтовской прозы, в том числе и для «Героя нашего времени», своеобразную «микрoновеллу», концентрирующую в себе одну из граней смыслового ядра всего произведения.

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 42. С. 119.

** Мысливченко А.Г. Человек как предмет философского познания. М., 1972. С. 45.

*** Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. V. С. 314.

«Однажды, — рассказывает герой романа, — я заметил безногого нищего, который, не вмешиваясь в споры товарищей, сидел на земле у святых ворот и только постукивал камнем о камень, и когда вылетала искра, то чудная радость покрывала незначущее лицо. — Я подошел к нему и сказал: “ты очень благограумен, любезный, тем, что не вмешиваешься в их ссору”.

— Я без ног, — отвечал он с недовольным видом; — это меня поразило: я ошибся! — однако продолжал свои вопросы: — что был ты прежде, купец или крестьянин?

— Нищий! — отвечал он; — рожден нищим и умру нищим; только разница в том, что я рожден с ногами, а умру безногий!

— Отчего же?

— Отчего! — тут он призадумался; потом продолжал равнодушно: — я был проводником одного слепого; нас было много; — когда слепой умер, то я стал *лишним*. Мне переломали руки и ноги, чтоб я не даром кормился и был *полезен*; теперь меня возят в тележке — и дают деньги.

— Знал ли ты своих родителей? — спросил я поспешно.

— Как же!

— А кто были они?

— Нищие! — тут он улыбнулся; не знаю, что было в его улыбке, насмешка над судьбой или надо мною, потому что я слушал его с видом полной доверенности».

Этот отрывок — своего рода вариация лермонтовского «Нищего» («У врат обители святой»), имеющая вместе с тем вполне самостоятельное, законченное идейно-художественное значение. Сцена необыкновенно сдержанна, художественно выразительна и в то же время удивительно многозначна. На первый взгляд, это жанровая картина, типичная для русской крепостнической действительности. В ней запечатлен реально-жизненный контраст: на фоне «святой обители» — самая страшная нищета, обездоленность, заброшенность никому не нужных человеческих существ.

Но за этой повседневной будничной картиной беспросветной материальной нужды и нищеты встает социальное зло в его страшном, логически последовательном развитии по «естественным» законам жизненной необходимости.

Итог этого развития потрясающий. Человек как человек, а не *средство*, в этом обществе *лишний* почти сразу же после своего рождения. Такие же, как он, люди, не злодеи, из самых добрых к нему чувств и намерений, быстро «приспосабливают» его к существующей жизни, «переламывают», отсекают в нем естественно-человеческое как ненужное, мешающее, заботясь только о том, чтобы он был «полезен». Из живого человеческого существа, родившегося, быть может,

с необыкновенными задатками, по своим духовным, творческим возможностям в принципе равного богу, сделали бесцветный, с «незначущим лицом» обрубок, обездушенную, но «полезную» вещь, накрепко пригнанную к механизму существующего жизненного уклада — к определенной социальной сфере, сословию. И такая же сословно-кастовая нищета, но не столько материальная, сколько духовная, характерна в еще большей мере для иных, материально преуспевающих сословий, постыдно нищих духом.

Итак, нищий в этом обществе *лишний как человек*. Его беда, «лишность» в том, что он хотя и родился от потомственных нищих, искалеченных этой жизнью, но развился в нормального человека, а такие в этой среде не нужны, им просто нет там места, они «бесполезны». Здесь невольно вспоминается вся галерея «лишних людей», в том числе и в творчестве Лермонтова. Они ведь тоже стали «лишними» только потому, что по счастливой случайности каждый из них в своей духовно нищей среде развился в *человека*, в личность, а в этой среде нужны только частичные, обрубленные «функции». Не случайно Лермонтов, словно подытоживая свои раздумья о трагической судьбе безвестного нищего, сопоставляя ее с судьбами своих современников, несколько позже делает обобщенный вывод о многочисленных существах, которые по воле жестокой жизненной необходимости «так умеют *обрубить, обточить* свою бедственную *душу*, что она теряет все способности, кроме первой и последней: жить!».

Этому выходящему из рук общества «обрубленному» человеку, сведенному к одной–двум «полезным» функциям, Лермонтов стремится противопоставить целостного, внутренне свободного, духовно богатого человека, представляющего не замкнутую в себе группу, касту, социальный вид, а все «семейство человечества». Однако родовое, общечеловеческое содержание в сословно-иерархическом обществе не получает своего адекватного, целостного воплощения в жизнедеятельности человека, оставаясь его внутренней потенцией. Происходит резкое распадение личности на «внутреннего» и «внешнего» человека. Таким «внутренним человеком» становится в итоге своей эволюции Онегин. Уже сложившимся «внутренним человеком» предстает с самого начала в романе Лермонтова Печорин. Не случайно именно в это время Белинский так часто обращается в своих статьях и письмах к понятиям «внутреннего» и «внешнего» человека. Ценность внешней, т. е. сословно-групповой, узкофункциональной, видовой сущности человека критик измерял ее близостью к внутренней, глубинной, родовой сущности. И не случайно,

говоря об основной идее «Героя нашего времени», критик в первую очередь указывал на «важный вопрос о внутреннем человеке», о его столкновении не только с внешними условиями и обстоятельствами, но и с самим собой как внешним человеком.

В изображении Лермонтова Печорин — человек вполне определенного времени, положения, социально-культурной среды, со всеми вытекающими отсюда противоречиями, которые исследованы автором в полной мере художественной объективности. Это дворянин-интеллигент николаевской эпохи, ее жертва и герой в одном лице, чья «душа испорчена светом». Но есть в нем и нечто большее, что делает его представителем не только определенной эпохи и социальной среды. Личность Печорина предстает в романе Лермонтова как неповторимо-индивидуальное проявление в ней конкретно-исторического и общечеловеческого, видового и родового. При этом писатель руководствовался, конечно же, не столько философскими теориями (хотя и живо интересовался ими), сколько интуицией гениального художника, который еще в «Княгине Лиговской» сквозь «холодную кору» сословно-видовой характеристики своих героев стремился прозреть их «настоящую природу человека». В социально и исторически ограниченном, видовом человеке Лермонтов открывал человека общеисторического, родового, осуществляя именно то, что впоследствии и Достоевский определял как главную свою творческую задачу: «При полном реализме найти в человеке человека».

Исследуя личность Печорина прежде всего как «внутреннего человека», Лермонтов как никто другой в предшествующей русской литературе много внимания уделял отображению не только сознания, но и высшей, личностно-родовой его формы — самосознания. От своего предшественника Онегина Печорин отличается не только темпераментом, глубиной мысли и чувства, силой воли, но и степенью осознанности себя, своего отношения к миру. Печорин в большей степени, чем Онегин, мыслитель, идеолог. Он органично философичен. И в этом смысле он — характернейшее явление своего времени, по словам Белинского, «века философствующего духа». Напряженные раздумья Печорина, его постоянный анализ и самоанализ по своему значению выходят за пределы породившей его эпохи, имеют и общечеловеческое значение как необходимый этап в самопостроении человека, в формировании в нем индивидуально-родового, т. е. личностного, начала. Об этом, в частности, свидетельствует глубоко верное наблюдение Белинского: «Если человек чувствует хоть сколько-нибудь свое родство с человечеством... он не может быть

чужд рефлексии» *. Об этом, кстати говоря, следовало бы не забывать в процессе разгорающихся у нас время от времени споров о том, каким должен быть современный герой и к лицу ли ему рефлексия, которая, как правило, ассоциируется с большей или меньшей его ущербностью. Думается, это явное заблуждение.

В неукротимой действенности Печорина получила отражение другая важнейшая сторона лермонтовской концепции человека — как существа не только разумного, но и деятельного. В этом ее отличие от многочисленных концепций, в том числе гегелевской, сводивших родовую сущность человека к самосознанию. Лермонтовская концепция личности прокладывает дорогу к более глубокому художественно-эстетическому постижению человеческой личности. «В разумном, нравственно свободном и страстно энергическом деянии, — писал Герцен в 1843 г., — человек достигает действительности своей личности... В таком деянии человек... представитель рода и самого себя» **.

Говоря о внутренних истоках действенности натуры Печорина, вряд ли правомерно исходить из теории «возвращения страстей» фурьеристов (Б. Эйхенбаум). В представлении Печорина страсти не единственный и не главный источник человеческих поступков и действий, они «не что иное, как идеи при первом своем развитии», и поэтому «глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться». Движущим началом действия является воля. На волю Печорина воздействуют как страсти, так и разум. Но в процессе своей духовной эволюции Печорин все больше освобождается из-под влияния страстей, не контролируемых разумом. «Сам я больше неспособен, — говорит он, — безумствовать под влиянием страсти». Эволюционируя, он движется к глубоко осознанному, «рефлексивному» действию и поведению личности. *Аффективно*-волевым, импульсивным по своему характеру поступкам «детей природы» (Казбич, Азамат) противостоит *интеллектуально*-волевое по преимуществу действие Печорина. И в этом случае большую саморегулирующую роль играет его рефлексия. И тут напрашивается вывод на «все времена»: без постоянного самоанализа и самоотчета нет ни подлинной свободы выбора, ни подлинной свободы действия. К тому же (это тоже важно подчеркнуть, возвращаясь к спорам о героях «нашего времени»), как убедительно свидетельствует сам Печорин и все его поведение, «это расположение ума не мешает решительности характера...».

* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954 Т. IV. С. 254.

** *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. III. С. 71.

Печорин воплощает такие качества родового человека, как развитое сознание и самосознание, «полнота чувств и глубина мыслей», восприятие себя представителем не только наличного общества, но и всей истории человечества, духовно-нравственная свобода, деятельное самоутверждение целостного существа и т. п. Но будучи сыном своего времени и общества, он несет на себе и их неизгладимую печать, сказывающуюся в видовом, ограниченном, а подчас и искаженном проявлении в нем родового. В личности Печорина наблюдается особенно характерное для социально неустроенного общества противоречие между его человеческой *сущностью* и *существованием*, «между глубокостью натуры и жалкостью действия одного и того же человека»*. Как можно было убедиться, «натура» и для Лермонтова, и для Белинского вовсе не означала лишь естественно-природную сущность человека — это его общечеловеческая, социально-родовая основа, «человек в человеке», вырабатываемый на протяжении всей истории общества. «Натура даром не дается. Все это... веками воспитано»**, — писал впоследствии Достоевский.

Как личность Печорин шире ограниченных пределов его времени, среды, конкретных обстоятельств, предлагаемых ему обществом социальных ролей. Однако стремление личности к свободному выбору своих жизненных позиций, своей видовой определенности в самодержавной России сталкивалось с предопределенностью жизненного статуса человека чуть ли не с его рождения. Узаконенные узкогрупповые социальные амплуа по сути своей противоречили универсально целостной человеческой природе. Печорин по своему происхождению и положению в обществе мог бы обеспечить себе самую блестящую карьеру. Как иронически писал Герцен, при желании «Печорин не пропал бы по пути в Персию, а сам бы управлял, как Клейнмихель, путями сообщения и мешал бы строить железные дороги»***. Однако он отвергает в этом обществе даже самые престижные социальные роли, так как они оплачиваются слишком дорогой ценой — отказом от самого себя, принесением своего «я» в жертву узко прагматическим функциям, превращением целостной личности в человеческую «дробь», в обездушенный «социальный вид».

Гоголевский Башмачкин («Шинель») еще не задумывался, почему он «вечный титулярный советник». Поприщин («Записки сумасшедшего») уже мучительно размышляет: «Отчего я титулярный советник

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 243.

** Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 81.

*** Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. XIV. С. 119.

и с какой стати я титулярный советник?..» Печорин, отвергая все уготованные ему конкретными общественными условиями, судьбой социальные роли, пытается угадать свое человеческое «назначение высокое»; в то же время он весьма скептически расценивает свои шансы в борьбе с молохом общества: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..»

Если Печорин и принимает свой дворянско-аристократический статус, то «не всерьез», как вынужденную роль в трагикомедии жизни (вспомним его знаменитое «*Finite la comedia*» после трагического исхода дуэли с Грушницким). На протяжении романа мы так и не видим его «при исполнении служебных обязанностей», зато он необыкновенно активен в сфере индивидуальной жизни, где есть возможность проявления «всеобщего» человеческого содержания, не ограниченного его «особенным» социальным преломлением. И хотя в итоге активность эта сводится к «действию пустому», надо иметь в виду, что «не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места, все это, при деспотическом режиме, называется быть в оппозиции»*.

Переключаясь с лермонтовским героем, Белинский писал о своем поколении: «Мы те люди, для необъятного содержания жизни которых ни у общества, ни у времени нет готовых форм»**. И тут же указывал, чего не хватало его современникам: «Мы... алкали *объективных интересов*, но их не было, и мы продолжали быть призраками...» Главную причину «призрачности» подобной жизни Белинский усматривал в отсутствии в ней «масла внешних общественных интересов»***.

Печорин — деятель не только по натуре, но и по убеждению. «В чьей голове родилось больше идей, — рассуждает он, — тот больше других действует; от этого гений, прикованный к чиновническому столу, должен умереть или сойти с ума...» Печорин — «гений действия», прикованный к самодержавно-бюрократической и чиновническо-дворянской «безгеройной» действительности. Поступки Печорина мелки, кипучая деятельность его пуста и бесплодна. Время поставило его, по мнению Белинского, перед альтернативой: «или решительное бездействие, или пустая деятельность»****.

* Там же. Т. VII. С. 213.

** Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. XII. С. 67.

*** Там же. С. 68.

**** Там же. Т. XI. С. 527.

Однако в жизненной позиции и деятельности Печорина больше смысла, чем кажется на первый взгляд. Печатью мужественности, даже героизма отмечено его ни перед чем не останавливающееся отрицание неприемлемой для него действительности, в протесте против которой он полагается только на собственные силы. Он умирает, ни в чем не поступившись своими принципами и убеждениями, хотя и не совершив того, что мог сделать в иных условиях. Лишенный возможности прямого общественного действия, Печорин стремится тем не менее противостоять обстоятельствам, утвердить свою волю, свою «собственную надобность», вопреки господствующей «казенной надобности».

Лермонтов впервые в русской литературе вывел на страницы своего романа героя, который прямо ставил перед собой самые главные, «последние» вопросы человеческого бытия — о цели и смысле жизни человека, о его назначении. В ночь перед дуэлью с Грушницким он размышляет: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А верно, она существовала, и верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни».

Несмотря на то что Печорин так и не нашел генерализирующей цели в жизни — и в этом один из источников трагизма его судьбы, — было бы неверным утверждать, что у него вообще нет значительных жизненных целей. Одна из них — постижение природы и возможностей человека. Отсюда — нескончаемая цепь его психологических и нравственно-философских экспериментов над собой и другими. С этим связана и вторая, подспудно присутствующая в его сознании цель, тесно связанная с первой, — самопостроение себя как личности, так или иначе соизмеряющей свое поведение с неведомым герою «назначением высоким». Рассуждая о свободе как главной для него ценности, Печорин спрашивает себя: «Отчего я так дорожу ею? что мне в ней? куда я себя готовлю? чего жду от будущего?..» Ни на один из этих вопросов у него нет ответа, но их постановка в условиях всесторонне закрепощенной России говорила современникам, да и не только им, о многом.

Занятый непрестанным совершенствованием своих душевных сил, Печорин с неменьшим постоянством воспитывает свою волю как деятельно творящее начало личности. Но использует ее он не только для подчинения людей своей власти, но и для проникновения в тайные

пружины их поведения. Проницательно предвидя и создавая нужные ему ситуации и обстоятельства, Печорин, как бы беря на себя часть провиденциальных функций, испытывает, насколько свободен или несвободен в своих поступках человек. Он не только сам предельно активен, но и хочет вызвать активность и в других, подтолкнуть их к внутренне свободному действию, а не к действию по канонам традиционной узкосословной морали. За ролью, за привычной маской Печорин хочет рассмотреть лицо человека, его суть. И здесь им часто руководит не только жажда истины, желание сорвать все внешние покровы и украшения, узнать, «кто есть кто», но и не менее страстная надежда открыть, вызвать к жизни «в человеке человека».

Он последовательно и неумолимо лишает Грушницкого его павлиньего наряда, снимает с него взятую напрокат трагическую мантию, ставя в истинно трагическую ситуацию, чтобы «докопаться» до его душевного ядра, разбудить в нем человеческое начало. При этом Печорин не дает себе ни малейших преимуществ в организуемых им жизненных «сюжетах», требующих от него, как и от его «партнеров», максимального напряжения душевных и физических сил. В дуэли с Грушницким он преднамеренно ставит себя в более сложные и опасные условия, стремясь к объективности результатов своего смертельного эксперимента, в котором рискует жизнью не меньше, а больше противника. «Я решил, — говорит он по ходу их дуэльного и душевного поединка, — предоставить все выгоды Грушницкому; я решил испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушия, и тогда все устроилось бы к лучшему...» Печорину важно, чтобы выбор был сделан предельно свободно, из внутренних, а не из внешних побуждений и мотивов. Создавая по своей воле экстремальные пограничные ситуации, Печорин не вмешивается в принятие человеком решения, предоставляя ему возможность абсолютно свободного нравственного выбора, хотя совсем не безразличен к его результатам. Так, он замечает: «Я с трепетом ждал ответ Грушницкого... Если б Грушницкий не согласился, я бросился бы ему на шею». Это право свободного выбора он много раз предоставляет по ходу дуэли Грушницкому: «Теперь он должен был выстрелить на воздух, или сделаться убийцей, или наконец оставить свой подлый замысел и подвергнуться со мною одинаковой опасности».

Вместе с тем, и это очень важно отметить, гуманные в своей основе стремления и цели Печорина — открыть, вызвать в человеке человеческое — осуществляются им отнюдь не гуманными средствами. Он и большинство окружающих его людей живут как бы

в разных историко-временных и нравственно-ценностных измерениях. Печорин нередко преступает грань, отделяющую добро от зла, так как, по его убеждению, в современном ему обществе они давно утратили свою определенность. Он свободно меняет их местами, исходя не из бытующей морали, а из своих представлений. Это смешение добра и зла придает Печорину черты демонизма, особенно в отношениях с женщинами. Он всякий раз безжалостно разрушает «гармонию неведения» как «неведение гармонии», как иллюзорное о ней представление, не выдерживающее столкновений с реальной жизнью. Давно поняв призрачность счастья как личного благополучия в обществе «всеобщего неблагополучия», отказываясь от него сам, Печорин разрушает его и у сталкивающихся с ним людей. Он враг сладостных, но беспочвенных надежд и идеалов. «Для него польза и нравственность только в одной истине», «действительное страдание лучше мнимой радости»*. Вторгаясь в чужие судьбы со своей сугубо независимой личностной меркой, требуя и от других такого же подхода, Печорин как бы провоцирует дремлющие в них до поры до времени глубинные конфликты между социально-видовым и личностно-человеческим началом, что становится для них источником страданий и жизненных катастроф.

Все это наглядно проявляется в его романе с Мери, в его жестоком эксперименте по преобразованию за короткий срок юной княжны в человека, прикоснувшегося к противоречиям жизни. Общение с Печориным, буря вызванных им самых противоположных и неведомых ей дотоле чувств и мыслей поставили ее на порог совершенно нового этапа в жизни. После мучительных уроков Печорина ее не будут уже восхищать самые блестящие Грушницкие, покажутся сомнительными самые незыблемые каноны светской жизни. Перенесенные ею страдания остаются страданиями, не извиняющими Печорина, но они же ставят Мери выше ее преуспевающих, безмятежно-счастливых сверстниц.

Жертвой своеволия Печорина становится и Бэла, насильственно вырванная из ее среды, из естественного течения ее жизни. Погублена прекрасная в своей естественности, но хрупкая и недолговечная гармония неискренности и неведения, обреченная на неизбежную гибель в соприкосновении с реальной, хотя бы и «естественной» жизнью, а тем более со все более властно вторгающейся в нее «цивилизацией». Надо сказать, и здесь Печорин ставил на карту все свое будущее, когда в один из решающих моментов по «завоеванию» Бэлы

* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 238.

был готов в случае неудачи, как он говорил, искать смерти в погоне «за пулей или ударом шашки» абреков. И тут надо поверить Максиму Максимычу, который хорошо узнал Печорина за время совместного их пребывания в крепости, хотя и далеко не во всем понимал: «И сказать ли вам? я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя. Таков уж был человек...»

Беда и вина Печорина в том, что его подлинно независимое сознание, его свободная воля переходят в ничем не ограниченный индивидуализм. В своем стоическом, если не сказать героическом, противостоянии действительности он исходит из своего «я» как единственной опоры в этой неравной схватке. Его мироотношение основывается на сознательно исповедуемом индивидуализме, ставшем краеугольным камнем его философии, главным стимулом и критерием его поведения. Именно эта философия обусловила отношение Печорина к окружающим как к средству удовлетворения потребностей его «ненасытного сердца» и еще более ненасытного ума, с жадностью поглощающих радости и страдания людей. Однако природа индивидуализма Печорина сложна и неоднозначна, как неоднозначно отношение к нему и самого героя, и автора романа. Истоки печоринского индивидуализма лежат в самых различных плоскостях — психологических, нравственно-мировоззренческих и исторических.

Здесь следует подчеркнуть со всей определенностью, что индивидуализация, обособление человека в ходе исторического развития человеческого общества — такой же закономерный и необходимый процесс, как и все большая его социализация. В эпоху Возрождения индивидуализм был исторически прогрессивным явлением. С развитием буржуазных отношений, несущих с собою всестороннее отчуждение человека — от общества и от самого себя, от своей подлинно человеческой, т. е. общественной, сущности, индивидуализм лишается своей гуманистической основы. В России углублявшийся кризис феодально-крепостнической системы, зарождение в ее недрах новых, буржуазных отношений, победа в Отечественной войне 1812 года вызывали поистине возрожденческий подъем чувства личности. Но вместе с тем все это переплетается в первой трети XIX века с кризисом дворянской революционности (события 14 декабря 1825 г.), с падением авторитета не только религиозных верований и догм, но и просветительских идей, что в итоге создавало питательную почву для развития индивидуалистической идеологии в русском обществе. В 1842 г. Белинский констатировал: «Наш век... это век... разъединения, индивидуальности, век личных страстей

и интересов (даже умственных)...»*. Печорин со своим тотальным индивидуализмом и в этом отношении фигура эпохальная.

Принципиальное отрицание Печориным морали современного ему общества, как и других его устоев, было не только его личным достоянием. Оно уже давно вызревало в общественной атмосфере, Печорин явился лишь наиболее ранним и ярким его выразителем. В атмосфере переоценки всех ценностей, крушения авторитетов и самого принципа авторитарности развиваются ничего не щадящий скептицизм Печорина, его подвергающая все сомнению острокритическая мысль. И это было отражение «духа времени», в чем-то перекликающегося с нашим. В одном из писем 1841 года Белинский заявлял: «Все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки...»**

Сомнения, безверие Печорина несводимы к процессу секуляризации мысли, т. е. высвобождения ее из-под власти религиозного миросозерцания, хотя это и было началом очень важного процесса, который привел целые поколения к ощущению покинутости человека богом, а в связи с этим, с одной стороны, его вселенской незащитности, а с другой — беспредельной раскрепощенности — до вседозволенности. Все это, только намеченное в романе Лермонтова, получит свое развернутое отображение у Достоевского.

Однако настроения последовательного сомнения и отрицания, исповедуемые Печориным, затрагивали не только христианские верования и идеалы, но и идеалы просветителей, с их становившейся все более очевидной умозрительностью и оторванностью от реальной жизни, от конкретной истории. О подобном решительном пересмотре всех прежних «оснований», характерном для эпохи 30–40-х гг. в России, писал Герцен в дневниковой записи 1845 г.: «Есть переходные полосы государственной жизни, где религиозная и всякая идея нравственности теряется, как, например, в современной России»***.

Отрицая отвлеченные теории, в которых терялся живой, реальный человек, Печорин апеллирует к индивидуальному человеку как «мере всех вещей». Для него индивидуальное и есть истинно человеческое. Отрицая в себе и других все узкословное, ограничивающее целостную личность, Печорин расценивал это отрицание как вызов общему, смешивая общее конкретно-историческое, особенное, с всеобщим, т. е. подлинно человеческим в человеке. Противостояние личности

* Там же. М., 1954. Т. IV. С. 268.

** Там же. Т. XII. С. 13.

*** Герцен А.И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. II. С. 401.

и современного ему общества Печорин склонен воспринимать как явление общеисторическое. Его индивидуалистическое отрицание дворянско-крепостнического общества перерастает нередко в отрицание всяких общественных норм, в том числе моральных.

И тем не менее, при всей ограниченности и чреватости антиобщественными, антигуманными тенденциями и последствиями, подобный индивидуализм был одной из ступеней в развитии человека как подлинно суверенного существа, стремящегося к сознательной, свободной жизнедеятельности по преобразованию мира и самого себя с полной мерой личной убежденности и ответственности.

При этом следует не упускать из виду еще один момент: индивидуализм для Печорина не безусловная истина, хотя он и является основой его убеждения, но, как он говорит, «кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждения обман чувств или промах рассудка!» Подвергая все сомнению и проверке, Печорин ощущает внутреннюю противоречивость и своих индивидуалистических убеждений. Отвергая многие гуманистические ценности как несостоятельные, он в глубине души тоскует по ним. Иронически отзываясь о теориях и вере «людей премудрых» прошлого, Печорин мучительно переживает утрату веры в достижимость высоких человеческих целей и идеалов. «А мы, их жалкие потомки... неспособны более к великим жертвам, — восклицает он, — ни для блага человечества, ни даже для собственного нашего счастья, потому что знаем его невозможность...» В этих словах слышится горькая и страстная интонация лермонтовской «Думы», затаенное, но не умершее стремление не только к собственному счастью, но и к великим жертвам для блага человечества. Не это благо отрицает Печорин, а оказавшиеся несостоятельными перед судом истории рецепты спасения человечества и человека. Он тоскует по большой жизненной цели, жаждет обрести подлинный смысл бытия, которого в итоге не находит в жизни «для себя».

Существенно и другое: индивидуализм Печорина далек от прагматического, приспособляющегося к жизни эгоизма. В этом смысле показательным сопоставлением индивидуализма, скажем, пушкинского Германна из «Пиковой дамы» с индивидуализмом Печорина. Индивидуализм Германна основывается на стремлении во что бы то ни стало завоевать себе место под солнцем, т. е. подняться на верхние ступени социальной лестницы. Он бунтует не против этого несправедливого общества, а против своего приниженого положения в нем, не соответствующего, как он полагает, его внутренней значимости, его интеллектуально-волевым возможностям. Ради завоевания пре-

стижного положения в этом несправедливом обществе он готов пойти на все: перешагнуть, «преступить» не только через судьбы других людей, но и через себя как «внутреннего человека». Он не только не антагонист существующего общества, он плоть от плоти его.

Не таков индивидуализм Печорина. Герой полон действительно бунтарского неприятия *всех устоев* общества, в котором вынужден жить. Мы уже говорили, что он меньше всего озабочен своим положением в нем. Больше того, по сути он имеет и легко мог бы иметь еще больше из того, чего так иступленно-маниакально добивается Германн: он богат, знатен, перед ним открыты все двери высшего света, все дороги на пути к блестящей карьере, почестям и т. п. Он же все это отвергает как чисто внешнюю мишуру, недостойную живущих в нем устремлений к подлинной полноте жизни, которую он видит, по его словам, в «полноте и глубине чувств и мыслей», в обретении значительной жизненной цели, соответствующего его необъятным душевным силам «назначенья высокого». Не находя их, он все же не идет с обществом ни на какие компромиссы, противопоставляя ему свое все подвергающее сомнению, неустанно ищущее «я». Свой сознательный индивидуализм он рассматривает как нечто вынужденное, поскольку пока не находит ему приемлемой для себя альтернативы.

Нельзя не видеть, что Печорин глубоко переживает нравственные издержки выбранной им жизненной позиции, и если он является «причиной несчастья других, то и сам не менее несчастлив». Ему тесно не только в одеждах существующих социальных ролей, но и в добровольно надетых на себя веригах индивидуалистической философии, противоречащей общественной природе человека, заставляющей его играть незавидную «роль топора в руках судьбы», «палача и предателя». «В нем есть тайное сознание, — утверждал Белинский, — что он не то, чем самому себе кажется... пусть он клеветает на человеческую природу, видя в ней один эгоизм; пусть клеветает на самого себя, принимая моменты духа за его полное развитие... Даже и теперь он проговаривается и противоречит себе... так силен у него инстинкт истины!»*. В той же статье о «Герое нашего времени» критиком была высказана глубокая мысль о том, что Печорин переживает в своем нравственно-духовном развитии пору мучительного переходного состояния. Причем эта переходность была обусловлена как изнутри, закономерностями становления и развития в нем, по слову Гоголя, «высокого внутреннего человека», так и извне — драматическим последекабристским периодом

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 235–236.

русской жизни 1830-х годов. «Это переходное состояние духа, — писал Белинский, — в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет, в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем...» *

Есть еще одна примечательная особенность в характере Печорина, которая заставляет во многом по-новому взглянуть на исповедуемый им индивидуализм. Одной из доминирующих внутренних потребностей героя является его ярко выраженное влечение к общению с людьми, что уже само по себе противоречит индивидуалистическим мировоззренческим установкам. Несмотря на его частые декларации о своем равнодушии к «радостям и бедствиям человеческим», в Печорине поражает постоянное любопытство к жизни, к миру, а главное — к людям. Огромный интерес к людям, к человеку как таковому выступает как один из лейтмотивов в обрисовке и характеристике Печорина.

В этом плане равно показательны все новеллы и повести, составляющие роман. Возьмем хотя бы только начало «Княжны Мери». Сделав великолепную зарисовку открывшегося перед ним кавказского пейзажа, Печорин восклицает: «Весело жить в такой земле!.. зачем тут страсти, желания, сожаления?» И сразу же вслед за этим: «Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество». А дальше следуют исключительно меткие, пронизательные характеристики «разрядов» и «видов» этого общества: «водяной» молодежи, степных помещиков с их семьями, жен местных властей, штатских и военных, составляющих «особенный класс людей между чающими движения воды». Печорин дотошно расспрашивает собеседников о «примечательных людях» пятигорского общества. «Что они за люди?» — спрашивает он у Вернера о Лиговских. «Вернер — человек замечательный», — записывает он в своем журнале. Его характеристики свидетельствуют о глубоком знании людей, их психологии, что отнюдь не свойственно замкнутым в себе индивидуалистам. Недаром он говорит о Грушницком: «Он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою». Многозначителен и его иронический упрек Грушницкому: «Ты озлоблен против всего рода человеческого».

Коренная потребность в людях, в другом человеке делает Печорина, вопреки его индивидуалистическому кредо, существом по своей сути общественным, родовым, так как развитие именно этой потребности показывает, «в какой мере человек стал для себя родовым

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 253.

существом, стал для себя человеком», «в какой мере *потребность* человека стала *человеческой* потребностью, т. е. в какой мере *другой* человек в качестве человека стал для него потребностью, в какой мере сам он, в своем индивидуальнейшем бытии, является вместе с тем общественным существом»*. Таким образом, самые существенные влечения и интересы Печорина как бы подтачивают изнутри его рационалистическую философию индивидуализма, открывают перспективы выработки нравственности, основанной не на разъединении людей, а на их общности. И Белинский был глубоко прав, утверждая принципиальную возможность для Печорина обретения истинно гуманной нравственности. Герцен, говоря об индивидуализме как издержках неизбежного обособления личности в обществе, утверждал: «Цель отторжения непременно единение, общение»** (III, 44). Причем это общение и единение мыслилось не как утопический возврат к природному «естественному состоянию», а как результат противоречивого, но в целом поступательного исторического развития общества и человека — существа не столько природного, сколько общественного. Н. В. Станкевич, глава известного литературно-философского кружка, из которого вышел и Белинский, еще в 1836 году писал, отражая воззрения большинства его участников: «Человек так создан, что для него жизнь иначе невозможна, как жизнь в обществе, даже для удовлетворения первым нуждам; удовлетворение других, высших потребностей он также достигает родом...»*** Еще раньше он утверждал, что по мере движения истории «взаимные отношения людей должны очистить, образовать совершенного человека», ибо «жизнь рода человеческого есть его воспитание»****.

Проблемы исторически неизбежного, по выражению Герцена, «отторжения» личности от общества, ее автономизации и в то же время необходимости ее единения с людьми, народом станут одними из самых главных во всей последующей русской литературе XIX века, достигнув наибольшей глубины в их постановке у Толстого и Достоевского. И Лермонтов со своим романом был их непосредственным предшественником.

В этом аспекте представляет особый интерес набросок Достоевского к статье «Социализм и христианство» (1864–1865). По мнению писателя, в «первобытных патриархальных обществах» человек

* Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 42. С. 115–16.

** Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. III. С. 44.

*** Станкевич Н. В. Переписка (1830–1840). М., 1914. С. 365.

**** Анненков П. В. Н. В. Станкевич: Его переписка и биография. М., 1957. С. 24.

жил «*непосредственно*», «массами», не выделяя себя из них. С наступлением «цивилизации» является «феномен... которого никому не миновать», — личность. «Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился во враждебное отрицательное отношение к авторитетному закону... Терял поэтому... веру в Бога», отпадал от общества, от масс. «Это состояние, т. е. распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное... человек в этом состоянии чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает». На третьем же этапе личность вновь «возвращается в массу, в непосредственную жизнь», но делает это «в высшей степени самовольно и сознательно», как осуществление идеала — достигнуть «полного могущества сознания и развития, вполне сознать свое я — и отдать это *все* самовольно для всех»*.

Здесь, с одной стороны, намечена гениально угаданная писателем картина эволюции родового человека в ее основных общеисторических фазах, а с другой — даны верные в основе своей ориентиры для развития каждой личности, живущей в конкретном, социально несовершенном обществе. В образе Печорина эта широкая художественно-историческая концепция личности получила одно из первых своих воплощений.

Представленная в романе Лермонтова судьба отдельной личности, изображенная во всей ее конкретной социально-исторической, национальной обусловленности и в то же время в индивидуальной неповторимости суверенного, духовно свободного родового существа, обретала вместе с тем общечеловеческий смысл.

Печорин, говорится в предисловии к роману, — тип «современного человека», каким автор «его понимает» и каким «слишком часто встречал». Вместе с тем это не «массовидный» тип, а «типическое исключение», разновидность «странного человека». Называя Печорина Онегиным своего времени, Белинский отдавал должное непревзойденной художественности пушкинского образа и вместе с тем полагал, что «Печорин выше Онегина по идее», хотя, словно приглушая некоторую категоричность этой оценки, добавлял: «Впрочем, это преимущество принадлежит нашему времени, а не Лермонтову»**.

Начиная со второй половины XIX века за Печориным упрочилось определение «лишнего человека», хотя, как мы помним, ни сам Лермонтов, ни первый и самый глубокий истолкователь его рома-

* Неизданный Достоевский. М., 1971 Т. 83. С. 246–248.

** Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 266.

на — Белинский — такого определения ему не давали, прежде всего потому, что такого термина в их время не существовало. Для них Печорин — «герой времени», «современный человек», «странный человек». Не отменяют ли все эти определения принадлежности Печорина к типу «лишних людей»? Из всего здесь ранее сказанного можно сделать только один вывод: нет, не отменяют. И все же, видимо, на этом вопросе есть смысл остановиться особо.

Дело тут осложняется тем, что типологическая сущность образа «лишнего человека» в русской литературе до сих пор трактуется очень противоречиво. Поэтому ответ на вопрос о принадлежности Печорина к типу «лишних людей» во многом зависит от истолкования сущности «лишнего человека» как типа. Отчасти этим, видимо, объясняются полярно противоположные ответы на этот вопрос, периодически предпринимаемые попытки вывести Печорина (впрочем, как и Онегина) за пределы «лишних людей»*.

Глубинный смысл и характерность типа «лишнего человека» для русского общества и русской литературы николаевской эпохи, вероятно, наиболее точно определил А. И. Герцен, хотя это определение и остается пока в «запасниках» литературоведения. Говоря о сущности Онегина и Печорина как «лишних людей» 1820–30-х годов, Герцен сделал замечательно глубокое наблюдение: «Печальный тип *лишнего...* человека — только потому, что он развился в *человека*, являлся тогда не только в поэмах и романах, но на улицах и в гостиных, в деревнях и городах»**. Таким образом, для Герцена и Онегин, и Печорин несомненно «лишние люди», и «лишними» они становятся потому, что в своем развитии идут дальше большинства, развиваясь в человека, а если говорить точнее — в личность, что в условиях бесчеловечной, обезличенной действительности николаевской России было, по словам Герцена, одним «из самых трагических положений в мире»***.

И все же при всей близости к Онегину Печорин как герой своего времени знаменует совершенно новый этап в развитии русского общества и русской литературы. Если в Онегине отражен мучительный,

* Так, В. И. Левин посвятил этому вопросу специальную статью, в которой писал: «Целью данной работы является анализ различия, существующего между Печориным и другими “лишними людьми”». В итоге автор пришел к выводу, что Печорина «неправомерно... зачислять в галерею “лишних людей”» (*Левин В. И. Проблема героя и позиция автора в романе «Герой нашего времени» // Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974. С. 107, 124*).

** *Герцен А. И.* Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1964. Т. XIV. С. 317.

*** Там же. С. 320.

но во многом полустихийный процесс превращения аристократа, «денди» в человека, становления в нем личности, то в Печорине запечатлена трагедия уже сложившейся высокоразвитой личности, обреченной жить в дворянско-крепостническом обществе при самодержавном режиме. В условиях, когда личность была всесторонне ограничена и «запрещена», все более настойчивое и последовательное осознание человеком его человеческих прав и достоинства приводило к столкновению со всеми устоями современного общества. По мнению автора «Героя нашего времени», трагедия его времени не только в том, что «люди терпеливо страдают», но и в том, что «большинство страдают, не сознавая этого»*. В этом смысле в Печорине как художественном типе запечатлен акт огромной исторической важности — интенсивного развития общественного и личного самосознания в России 1830-х годов. Белинский писал о современной литературе: «Знакома общество с самим собою, т. е. развивая в нем самосознание, она удовлетворяет его главнейшей и важнейшей в настоящую минуту потребности»**.

Лермонтовская концепция личности расширяла и углубляла возможности художественной типизации. Печорин — типический характер, художественный тип, но особого рода. С одной стороны, он порождение определенных социальных обстоятельств, среды и в этом смысле представляет собою твердо очерченный социальный тип «героя своего времени». С другой — как личность, с ее внесловной ценностью, он выходит за пределы породивших его обстоятельств, социальных ролей, то есть за свои пределы социального типа, порожденного определенной эпохой и конкретной средой, обретая всечеловеческую значимость. Личность Печорина шире, целостнее и избыточнее того жизненного содержания, которое вмещают его социальные роли, его социальный статус в целом. И этим он сродни героям полифонических романов Достоевского.

В «Герое нашего времени» Лермонтов, предвосхищая и «предсказывая» Достоевского, с огромной художественной убедительностью и социально-философской глубиной показал, что «человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плоть... Всегда остается нереализованный избыток человечности... существенный разницей между внутренним и внешним человеком», что человек «или больше своей судьбы, или меньше своей человечности. Он не может стать весь и до конца чиновником, помещиком,

* М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 297.

** Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. X. С. 16.

купцом, женихом. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования»*.

Осознание себя духовно свободной целостной личностью, ответственной не только за отдельные поступки, но и за выбор жизненной позиции, за осуществление своего «назначения высокого», и в то же время трагическая неугаданность своего предназначения — все это приводит Печорина к «несовпадению» с самим собой, своим характером как константой поведения. Изображение характера Печорина — сильного и твердого и одновременно внутренне противоречивого и «текучего», непредсказуемого в своем поведении и судьбе, пока смерть не поставит в его развитии последнюю точку, — было тем новым, что внес Лермонтов в художественное постижение человека.

Образ Печорина — это и социально детерминированный тип, и свободное, «незавершенное» сознание, твердо очерченный характер и бесконечно развивающийся человеческий дух. Сочетание определенности и неуловимости, незакрытости в личности и характере героя Лермонтова, очевидно, и дало одно из оснований Белинскому сказать: «Он скрывается от нас таким же неполным и неразгаданным существом, как и является нам в начале романа»**.

Рассмотрение родовых, сущностных свойств человеческой личности в органической связи с их конкретно-исторической формой проявления связывает метод Лермонтова с достижениями реалистической литературы. Акцентирование же внимания на целостнородовой сущности человека, даже если она остается не воплощенной в определенных социально-видовых формах деятельности в данных исторических и социальных условиях, существуя лишь как потенциальные силы и возможности личности, придает реалистическому образу главного героя особый романтический колорит.



* Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 119–20.

** Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. IV. С. 267.



Э. КАН

Герой нашего времени *

<Фрагмент>

«Герой нашего времени» представляет собой пять самостоятельных новелл, связанных неопределенно прописанным сюжетом, выстроенным вокруг главного героя, прапорщика Григория Печорина. Он, согласно авторскому предисловию, столь плох, что невозможно представить себе его существующим, несмотря на все уверения автора в том, что он даже слишком реален. Предисловие автора задает тон разрушения иллюзий, осуществляемого через критику фальши и вежливой неискренности. Автор представляет Печорина как фигуру, собравшую в себе главные черты испорченного века, и в то же время высмеивает читателей, склонных воспринимать литературу как своего рода моральное наставление. Действие первой части происходит на Кавказе. Открывающая роман новелла «Бэла», некоторые страницы которой являют собой прекраснейшие в творчестве Лермонтова пейзажные описания, рассказана от первого лица неким безымянным повествователем, проходящим военную службу в тех краях. Этот путешественник знакомится со старым военным по имени Максим Максимыч. Он и повествует в первой новелле о трагической любовной истории Печорина и прекрасной татарки Бэлы, ставшей предметом желания торговца лошадьми Казбича и тем самым вовлеченной в любовный треугольник. Ее брат роковым образом предает ее на волю Печорина, кажущегося безрассудно влюбленным. Вторая новелла — это история Максима Максимыча, очаровательно старомодного посредника-рассказчика из предыдущей части. Проходит некоторое время — возможно, около пяти лет — с того момента, как автор-повествователь и этот

* Предисловие к изданию «Героя нашего времени» в серии “Oxford World’s Classics” (пер. Николаса Пастернака-Слейтера, Oxford University Press, 2012).

старый военный расстались, и они случайно встречаются снова. К ним присоединяется сам Печорин, проезжающий через Кавказ на пути в Персию. Повествователь впервые видит Печорина вживую. Его портрет, блестящий, но подпорченный женоподобностью, являет собой великолепный пример лермонтовской способности выражать характер героя через внешние черты. В этом эпизоде бессердечное обращение Печорина с чувствительным Максимом Максимычем вызывает у рассказчика сильную неприязнь. Эта враждебность перетекает и в знаменитое «Предисловие» ко второй части, где сообщается новость о том, что Печорин умер в Персии. Вступивший во владение бумагами Печорина рассказчик, удовлетворяя собственные литературные амбиции, объясняет свое решение напечатать избранные фрагменты наследия Печорина и уничтожить остальные его писания. На самом деле происходит передача повествовательной инициативы: историю, начатую в первых двух эпизодах, теперь будут рассказывать повествователи второго порядка (в третьем и четвертом фрагментах, «Тамань» и «Княжна Мери», это сам Печорин, а в пятом и последнем эпизоде «Фаталист» повествование ведется, вероятно, как от лица Печорина, так и от другого неидентифицируемого рассказчика). В истории «Тамань», названной так по имени маленького городка, затерянного на побережье Черного моря, рассказывается о том, как Печорин случайно соприкасается с шайкой контрабандистов, где встречает соблазнительницу, которая пытается убить его. Следующий эпизод, «Княжна Мери», переносит действие в курортный кавказский город Пятигорск, в те времена бывший излюбленным местом отдыха русских путешественников. Этот фрагмент представляет собой светскую повесть, рассказанную самим Печориным, который в дневнике описывает свое увлечение изящной барышней Мери. История осложнена появлением бывшей возлюбленной Печорина Веры, с одной стороны, и присутствием офицера Грушницкого, еще одного поклонника Мери — с другой. Соперничество двух военных выливается в дуэль. Насилием отмечен и финальный эпизод романа, «Фаталист», завершающий круг и возвращающий нас в кавказские декорации, в мир воинской части, где скука приводит к конфликту, взятию заложника и случайной смерти. Структура романа, актуализирующего разные точки зрения и использующего вставки от издателя, искусно высвечивает загадочную личность главного героя, чьи необъяснимые поступки постоянно ведут читателя к глубоким размышлениям. Три истории, «Бэла» (первая по порядку в романе), «Фаталист» (финальный эпизод) и «Тамань» (третья

история), появились в 1839 году в разных номерах литературного журнала «Отечественные записки». Следуя примеру пушкинского прозаического цикла, а также восторженно принятых публикой повестей Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», Лермонтов связывает свои новеллы общими персонажами и местом действия. Когда в мае 1840 года вышло полное издание романа, Лермонтов придал ему завершённую форму, разделив произведение на две части с различным рассказчиком. Читатели-современники смогли оценить, насколько лермонтовское понимание повествования и формы определялось влиянием Пушкина, в особенности «Евгения Онегина». В этом произведении Пушкин начинает с ретроспекции, использует пропущенные строфы и стихи и в целом следует примеру «Тристрама Шенди» Стерна как в своем чувстве юмора, так и в убеждении, что литературе идет на пользу обнаружение ее собственной условности и что некая доза нереальности хороша для подчеркивания возникающего правдоподобия. Подобным образом и Лермонтов нарушает линейное развертывание образа главного героя, создавая извивы в порядке развития сюжета, когда пять составляющих его эпизодов не выстроены в хронологической последовательности. Отсутствие хронологического порядка усиливает неопределенность, поскольку читатели могут переоценивать поведение Печорина, основываясь на информации о более ранних событиях, содержащейся в следующих частях повествования. Пушкин, создавая преднамеренные противоречия и несоответствия в тексте, избегает закрытости в надежде, что его персонажи преодолеют искусственные границы романа и обретут богатую жизнь за пределами произведения. По контрасту Лермонтов убивает своего героя перед самым началом второй части, где возвращает его к жизни как рассказчика. Сообщение о смерти Печорина придает ироническую окраску нашему пониманию героя в ситуации, когда он размышляет о случае и удаче, а тот факт, что дневник Печорина подробно описывает еще не случившиеся события, создавая ироническое несоответствие между ожиданиями и результатом, снижает градус драматизма, как делает и Пушкин в «Повестях Белкина», высмеивающих самые важные конвенции и установки романтизма.

Построение характеров в «Герое нашего времени» мерцает между высокой степенью индивидуализации и постоянством театральных амплуа. Все без исключения женские образы соответствуют стереотипам, что облегчает построение сюжета, но при этом лишает его нюансировки. Наглядным примером тому могут послужить «говорящие имена» трех главных женских персонажей. Бэла, чье имя

напоминает итальянское «bella» — «прекрасная», воспроизводит одалиску из гаремных романов, поначалу обретших популярность во Франции; она написана в традиции «Лаллы Рук» Томаса Мура и обреченной, приносящей себя в жертву красавицы из пушкинского «Кавказского пленника». Вера, чье имя указывает на ее верность Печорину, похожа, как сестра-близнец, на донну Эльвиру из «Дон Жуана» Моцарта, образец бессмысленной преданности обольстителю. «Настоящая русалка» в «Тамани», вынырывающая из моря, напоминает обольстительные образы Ундины или Лорелеи, в славянских странах преобразовавшиеся в фигуру русалки. Хотя характер княжны Мери более разработан, чем характер Бэлы (отчасти потому, что мы воспринимаем княжну Мери так, как описывает ее Печорин в своем дневнике — в режиме реального времени), она все же слишком похожа на простенькую инженю из светской повести, претерпевающую искушение незаконной страстью, которая отмечена мелодраматическими симптомами страстного влечения, сдерживаемого только соображениями приличий. Зрелым воплощением того же типажа почти тридцатью годами позже станет Аглая в «Идиоте» Достоевского (1868). Любовная интрига, время и место действия «Княжны Мери» сильно приближаются также к установкам популярного тогда жанра светской повести, куда Лермонтов вводит элементы драматического действия. Следуя примеру Марлинского, особого приверженца таких интерлюдий, Лермонтов перерабатывает в этом ключе общие места исповедального рассказа и создает театральные эффекты, включая обмен мнениями и критику уже случившихся событий, а также сцены, где герои притворяются и лицемерят, что Печорин затем анализирует в своих пространственных комментариях. Лермонтов использует характер из арсенала неоклассицистической комедии — фигуру обманутого мужа, что позволяет Вере и Печорину выступить в роли тайных любовников, как и полагается в театральной комедии. Мужские характеры также соответствуют определенным типам. Тщеславие, фатовство, посредственность и грубость Грушницкого делают его персонажем современного фарса или оперетты, и становится понятно, почему он является мишенью печоринских насмешек. Максим Максимыч соединяет в себе классические черты образов верных слуг, от Санчо Пансы у Сервантеса до Жака у Дидро: недаром Печорин обращается с ним покровительственно, что больше подобает реально переживаемым ими отношениям слуги и господина, чем их действительным воинским чинам. Однако образ Максима Максимыча, чья прямодушная добропорядочность и теплота сделали его антагонистом

Печорина и завоевали симпатии многих поколений читателей, выходит за рамки литературного типажа.

Лермонтов сразу стяжал похвалы своему стилю, и многие великие писатели, включая Чехова и Толстого, упоминают «Тамань» как безукоризненный образец литературной прозы. При этом Печорин всегда разделял читателей на два враждебных лагеря. Современная критика продолжает обсуждать (иногда в крайних выражениях) его достоинства и недостатки и размышлять о разных аспектах его личности, задаваясь вопросом о том, есть ли вообще какой-то смысл в этой противоречивой фигуре. Что движет Печориным? Вот настоящий вопрос, который с момента публикации романа рождает множество противостоящих друг другу мнений и как вдохновляющих, так и разочаровывающих предположений. Уже само название романа вызывает желание понять, что же хотел сказать Лермонтов. Традиционно русские романы делятся на две группы: названные по имени героя или события или, с другой стороны, содержащие в названии тематическую оппозицию. Известные примеры из первой группы — «Евгений Онегин» Пушкина, «Обломов» Гончарова, «Рудин» Тургенева и «Анна Каренина» Толстого, тогда как в «Отцах и детях» Тургенева, «Войне и мире» Толстого и «Преступлении и наказании» Достоевского заглавие служит знаком романа идей. Используя вместо имени описательную фразу, Лермонтов сразу вводит оценочное суждение, смысл которого меняется в зависимости от того, истолковывают ли читатели слово «герой» как именование протагониста в техническом смысле или заключают, что весь роман Лермонтова призывает нас уточнить наши представления о герое, который, вне зависимости от того, хорош он или плох, особым образом воплощает в себе дух времени.

Критик Нортроп Фрай давно уже обнаружил, что одним из оснований романтической типологии характеров являются сакральные типы или базовые мифы библейского происхождения, оформляющие репрезентацию добра и зла в поэзии и прозе. «Герой нашего времени» пронизан аллюзиями на такие ключевые фигуры романтического пантеона, как Сатана, Фауст, Каин, Гяур и Вампир. Очевидно, что эти отсылки, которые Лермонтов в своей сжатой и выразительной манере энергично вводит в роман, выполняют несколько функций. Они задают тон и создают ощущение глубины, умножая в сознании читателя аспекты восприятия личности Печорина. При этом в Печорине, как и во всех запоминающихся героях, соединяются превосходящие жизненную достоверность черты типа (определяющегося фатализмом изгнанников Сатаны и Люцифера, отчужден-

ностью Гяура, скукой и тоской Фауста, самоощущением жертвы, свойственным скитальцу Вампиру) и индивидуальность, которая дает ему собственные основания остаться в памяти читателей и стать прототипом для позднейших версий нигилистического героя.

В русском контексте ближайшим родственником Печорина является Онегин. Белинский в своих эпохальных статьях 1840-х годов о Лермонтове, которые ввели в его литературную критику социальное измерение, высказал предположение, что Лермонтов произвел имя своего персонажа от названия реки Печоры, по аналогии с Онегиным, чье имя очевидно происходит от реки Онеги. Другие аспекты их подобию — неудачи с женщинами, бедность дружеских отношений, испытываемое ими в обществе чувство дискомфорта и классово обусловленное чувство чести. Во второй половине девятнадцатого века, когда русская критика ввела в литературные дискуссии политическую идеологию, эссеисты указывали на эти характеры как на прототипы «лишних людей», не способных к реформам, необходимым для обновления России. Почему и Онегину, и Печорину не удалось созреть в положительных героев, способных к либеральному политическому действию? Этот вопрос живо обсуждался в 1860-е годы, когда радикальная критика встала на защиту тенденциозности литературы.

Однако все лишние люди лишни по-разному, и лермонтовское восприятие Евгения Онегина предполагало как подражание, так и отличие. Имя Онегина как героя стоит на первой странице, но он, несомненно, маргинальная фигура; Печорин не заявлен как звезда на обложке, но его личность превосходит его жизнь. Эти противоположности преднамеренны. В окончательном варианте книжного издания Пушкин исключает некоторые пассажи об Онегине, уже известные читателям по публикациям отдельных глав. Он идет на риск впасть в противоречия и перерабатывает последние главы так, чтобы подчеркнуть нравственный рост своей героини Татьяны и более того — усилить роль рассказчика, повествующего от первого лица. Можно утверждать, что это нарушение баланса — тонкий прием, в котором отражено скорее пушкинское желание разрушить романтического героя, чем какое бы то ни было стремление утвердить социологический тип для будущих романистов. Хотя имя Онегина по-прежнему вынесено в заглавие, его образ в романе ненамного превосходит лишнего человека, тогда как фигура Печорина, вырисовывающаяся по ходу развития романа, выходит за пределы схемы лишнего человека. Другой поворот — то, как Лермонтов трансформирует роль пушкинского рассказчика. Повествователь Пушкина

дружески беседует с читателем, он делится своими пленительными откровениями обо всем, начиная с погоды и заканчивая отношениями полов, тогда как лермонтовский издатель терпеть не может Печорина и унижает своих читателей. Через десять лет после окончательной публикации «Евгения Онегина» шутивное очарование пушкинского авторского голоса сменилось горькой иронией Лермонтова, подвергающего публику жесткой критике за ее нравственное малодушие и неспособность видеть, что скрыто за лицемерием современных манер.

Эти изменения помогают нам понять глубинные задачи Лермонтова. Проникнутые духом литературной игры произведения Пушкина насыщены аллюзиями, цитатами, пародиями и стилизациями. Написанные десятью годами раньше прозы Лермонтова, они подчеркивают главным образом то обстоятельство, что литература сделана скорее из литературы, чем из психологического исследования. Обладая достоинствами высокого искусства, «Евгений Онегин» и «Повести Белкина» утвердили новые критерии изысканной литературы, но полюбились лишь небольшой части публики. Для Лермонтова литературная игра — это средство достижения иных целей. Задача письма в том виде, как его практикуют Печорин и издатель его дневника, состоит в том, чтобы держать зеркало перед русским обществом и показать ему, как поведение людей определяется конвенциями, а свобода становится невозможной из-за множества ограничений. В результате героизм понимается как форма высказывания правды даже с риском оскорбить благовоспитанное общество. Лермонтовская риторика разочарования — это предупреждение об опасности.

Как читать характер

Что позволяет Печорину выйти за рамки старомодного байронического персонажа? Время от времени обращая внимание на обмундирование, автор напоминает нам о том, что Печорин военный; согласно освященной временем традиции байронического героя, он влюбляется в экзотическую прекрасную туземку, пренебрегая правилами и законами ее племени. Цена этой любви — ее жизнь, а также, возможно, в определенной мере и собственное благополучие Печорина (если предположить, что гибель Вэлы, следующая за его неудачными романами с Верой и княжной Мери, наносит смертельный удар его вере в любовь). Согласно одному из основополагающих принципов романтической мысли, истинная природа чувства непознаваема; тем не менее Лермонтов весьма изобретательно подсказывает разгадки.

Во всех своих зрелых произведениях он любил создавать театральное взаимодействие социальных установок и частной интриги. Как и его драматический шедевр «Маскарад» (1835), роман переполнен громогласными заявлениями, многозначительными взглядами, тайными встречами и внезапными поворотами сюжета. Персонажи Лермонтова с готовностью выражают свои чувства взглядами, словами и жестами, а их быстрые движения и присущее автору мастерство распределения времени делает многие эпизоды сценически яркими и полными тревожных предчувствий. В романтической концепции личности ум и тело действуют сообща, и тонкие взаимоотношения эмоциональности индивида и ее физических проявлений приближаются к тому, что выразилось в позднейшей моде на литературный психологизм, в особенности у французских романистов.

Идеи о физическом выражении чувств соответствуют принципам построения характера в европейской литературе того времени. Эти уроки проникли в Россию и были усвоены писателями следующего поколения, с наибольшей полнотой — Достоевским. В постнаполеоновский период романист Бенжамен Констан, критик Сент-Бев, поэты Альфред де Мюссе, Виньи и Ламартин исследовали эротическое отрезвление охладевших любовников и описывали неудовлетворенность, проистекающую от разочарования. Писатели группы «Сенакль», оказавшей значительное влияние на русских современников (и упомянутой в «Герое нашего времени»), считали себя анатомами души — функция, которая, как давно уже отметил русский литературовед формальной школы Борис Эйхенбаум, интересовала и Лермонтова. В 1770-е годы швейцарец Иоганн Каспар Лафатер создал физиогномику — искусство рассмотрения лица и жестов как указаний на скрытые истоки личности. Его теория стимулировала развитие псевдонаук, например, френологии, соотносившей черты лица с типами личности, чем увлекались в 1830-е годы романисты-романтики, рассматривавшие лицо как многообещающий ключ к личности и ее репрезентации.

Из всех романов, опубликованных в 1830-е годы, ни один не был столь ориентирован на систематизацию литературных персонажей, основанную на реальных моделях соотношения индивидуальных субъектов с антропологическими типами, как обширная «Человеческая комедия» Бальзака. Бальзаковская философия характера устанавливала фундаментальную связь между нравственным обликом личности, понятой как продукт обстоятельств и социальных условий, и физическим измерением жизни. В своих критических и литературных произведениях Бальзак сформулировал псевдозаконы,

согласно которым бытовые мелочи, манеры, жесты и выражения повседневной жизни становились ключами к эмоциональной траектории отношений и служили руководствами по сыску, позволяющими следить за жизнью ближнего. Бальзак верил, что роман лучше всего объясняет, как следует расшифровывать жесты и выражения, делающие личность понятной. Впрочем, он признавал также, что «ключи скрыты в событиях жизни». Поскольку для определения патологии чувства требуется разгадать симптомы, личность останется таинственной, бросая вызов абсолютной вере в науку.

Лермонтов как заинтересованный читатель французской психологической прозы, конечно же, был исследователем страстей, сосредоточенным на той «полноте и глубине чувств и мыслей», что «не допускает бешеных порывов». Менее чем через год после завершения «Героя нашего времени» он принял предложение написать для антологии под названием «Наши, списанные с природы русскими» очерк «Кавказец». Этот словесный портрет демонстрирует его искусство физиономиста, умеющего находить золотую середину между литературным и социальным типом (закаленным в боях офицером, который, подобно Максиму Максимычу, всякое повидал и умудрен годами) и такими индивидуальными деталями, как цвет кожи, тембр голоса и, кроме всего прочего, манера выражаться. Портрет напоминает о лермонтовском романном методе изображения персонажа через описание жестов, тона, взглядов, что побуждает к размышлениям о мотивации и характерах героев. Насильственные действия оказываются поворотными точками развития сюжета в «Бэле», «Княжне Мери» и «Фаталисте», но сильные чувства в более приглушенном виде постоянно, во всех историях вписаны в язык тела и общение персонажей. Задолго до того, как мы узнаем, что чувствуют герои, мы отмечаем знаки их чувств: поскольку в свете играют и носят маски, приходится делать усилие, чтобы увидеть то, что скрыто за искусственностью хорошего общества. Так, Вера, покинутая любовница, должна разыгрывать безразличие, но ее руки, которые «были холодны как лед», обнаруживают правду ее чувства не хуже, чем смертельная бледность выдает скрытые состояния души. Именно потому, что Печорин свои «лучшие чувства <...> хоронил в глубине сердца», он и «стал искусен в науке жизни». Под «наукой жизни» Печорин понимает способность проникать вглубь притворной видимости и разгадывать правду, скрытую за чопорными выражениями, читать истинную историю души в следах, оставленных временем на лице, различать искренние и крокодиловы слезы, распознавать знаки тайного страха и понимать, почему в иных случаях лица

становятся пустыми и не читаются, в том числе и лица мертвых, часто отмеченные «отпечатком судьбы», который могут различить «привычные глаза».

Персонажи Марлинского столь откровенно телесны, как будто они носят свои сердца ровно так же, как нашивки и эполеты. Напротив, персонажи Лермонтова редко страдают от сердцебиений или приливов крови. Всех лермонтовских повествователей намного больше интересуют взгляды и тонкие движения. Снова и снова изучают они лица своих собеседников. Самый поразительный пример этой техники — замечательный анализ внешности Печорина в конце «Максима Максимыча». От биографического портрета с его физическими характеристиками (стройность, элегантность, крепкое сложение, маленькие аристократические руки), от языка тела (поза, обнаруживающая «нервическую слабость») и беглого описания одежды героя, обличающей в нем человека из общества, внимание рассказчика переходит к его лицу:

С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади. Чтоб докончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; о глазах я должен сказать еще несколько слов.

Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак — или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен. Все эти замечания пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы о нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением.

Лермонтов ценил физиогномическое описание, которое практиковал Бальзак, но он читал также и повлиявшие на несколько поколений европейских романистов общеизвестные работы по физиогномике Франца Йозефа Галля и Лафатера. Процитированный выше отрывок написан в манере портретного отступления, какое практиковалось во французской художественной и нравоописательной литературе старых времен вплоть до Лабрюйера и великой «Принцессы Клевской» (1678) мадам де Лафайет. Выполняя функцию описания внешности героя сторонним наблюдателем, этот фрагмент дополняет рассказ Печорина о самом себе. Исследуя тело и лицо Печорина как поддающиеся прочтению знаки, раскрывающие характер, путешественник и издатель строит свое описание во многом с опорой на традицию физиогномической прозы. Поскольку эта встреча лицом к лицу случается не раньше, чем в конце первой части романа, Лермонтов создает эффект нарастания тревожных ожиданий и сомнений по поводу мотиваций Печорина.

Печорин и издатель

Очарование романа во многом создается тем, что Лермонтов не хочет объяснять ни Печорина, ни издателя. Мотивации в «Герое нашего времени» вовсе не прозрачны: Лермонтов разрабатывает повествовательную структуру, которая вписывает анатомию души в рамки иронической и, возможно, не заслуживающей доверия риторики. Он представляет как физический, так и нравственный портрет Печорина, сохраняя при этом безличность издателя. Можем ли мы судить о Печорине по его взглядам, словам, действиям? Множество эпизодов преднамеренно производят сложное отношение к Печорину и сомнения в том, приложимо ли к нему определение «герой», но читатели должны с осторожностью относиться к возможности автоматически разделить ту предвзятость, с которой издатель его осуждает.

Рассмотрим, каким образом создается двойственность в конце «Княжны Мери», где действия героев представлены так, что их одновременно можно рассматривать и как героизм, и как трусость, и как искренность, и как бесчувственность. Дуэль обнаружила худшие черты Грушницкого, «бумажного тигра», вступившего в мошеннический тайный сговор (отметим, что критики до сих пор ведут жаркие споры, следует ли расценивать поведение Печорина как хладнокровное убийство или оправдывать его, ссылаясь на то, что он, будучи офицером, обязан был защищать свою честь). После того, как дым рассеялся и потрясение от смерти Грушницкого начало

изглаживаться, Лермонтов еще сильнее нагнетает деструктивное эмоциональное напряжение. Услышав, что Печорин и Грушницкий стрелялись на дуэли, Вера упала в обморок. Ее муж сделал из этой крайней реакции неизбежные выводы, узнал об измене и в гневе увез ее. Безуспешное преследование Веры, которую Печорин считал единственной своей настоящей любовью, закончилось тем, что обессиленный Печорин «плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий». Такое излияние чувств со стороны сдержанного героя означает как отложенную реакцию на дуэль, так и искреннюю любовь. При этом в следующей за этим встрече с княжной Мери мы видим жестокого Печорина, уставшего от флирта, который он вел из спортивного интереса. Был ли его флирт с княжной Мери преднамеренной жестокостью? Или это ухаживание являлось обязательной данью этикету? Нервное истощение и душевный подъем, любовь и ненависть — это крайние состояния чувств, пиршество романтизма, а их сжатое изложение в дневниковых записях, сделанных менее чем через сутки после событий, выявляет главное, на чем настаивает Лермонтов: люди сходятся под воздействием противоположных импульсов и становятся жертвами противоречивых требований, когда условности и чувства вступают в конфликт. После тщетной попытки Печорина произвести критический самоанализ трудно обвинить его в том, что он не любит княжну Мери.

Внутри риторической структуры романа два писателя претендуют на авторство. С одной стороны, у нас есть сам Печорин как автор «Тамани», «Княжны Мери» и «Фаталиста» — прекрасных образцов приключенческой истории, светской повести и метафизического триллера. Их высокое совершенство указывает на то, что Печорин является талантливым писателем (который, будучи рассказчиком, существующим в независимой литературной реальности, не может быть приравнен к автору Лермонтову). С другой стороны, у нас есть издатель, чьи путевые заметки не только являются носителем для историй Максима Максимыча, но и содержат описание его собственной случайной встречи с Печориным. Мы не можем рассмотреть фигуру издателя извне; на первый взгляд, появление этого образа обусловлено только композиционными причинами. Издатель, являясь одновременно производителем текста и читателем сочинений Печорина, не упускает случая извлечь выгоду из смерти последнего и использует оказавшиеся в его руках материалы в целях собственного литературного успеха.

Предисловие издателя было удобным текстуальным приемом, часто использовавшимся во французских романах XVIII века и позже,

у сэра Вальтера Скотта, чтобы создать впечатление случайно найденной рукописи — обстоятельство, заставляющее предполагать, что текст вовсе не был написан в профессиональных целях, что повышает его подлинность. В «Герое нашего времени» предисловие становится носителем определенной точки зрения, и хотя издатель остается только тенью, его вмешательство обладает критической силой убеждения: затаенная враждебность выливается в ненависть, неизбежно разрушающую попытки читателей сформировать объективный взгляд на Печорина. Интересно также, в какой мере чувства издателя повлияли на его решения при разборе, сортировке и упорядочении материала. Вопрос о том, как вел себя повествователь, комментируя и упорядочивая материал, всегда будет окрашивать наше восприятие печоринского самоанализа. Издатель выстраивает децентрированный и фрагментарный текст, где развертывание повествования не следует хронологическому порядку, в каком происходили события. Отсутствие последовательности в расположении частей означает, что Печорин постоянно то оказывается в центре внимания, то ускользает, обрекая на неудачу всякую попытку установить связи между его жизнью и нравственным обликом. Такая организация текста, избранная как издателем, так и автором, откровенно ограничивает нашу способность видеть развитие Печорина. События «Княжны Мери» и «Фаталиста» во времени происходят раньше других, но мы естественным образом интерпретируем их через то, что нам уже известно. В конечном счете пересмотреть заключения о личности Печорина, основанные на событиях «Бэлы» и «Максима Максимыча», оказывается труднее, чем оставаться непредубежденным, как было бы, если бы Лермонтов поместил последние два фрагмента в начале романа как предысторию персонажа, глубоко раненого несчастной дуэлью, болезнью и замужеством Веры и историей своей неудавшейся любви к ней. В порядке изложения, избранном издателем, очевидным образом ничто не работает на пользу Печорину: он остается тяжелым таинственным человеком, которого дискредитирует его, по видимости, бессердечное поведение с Бэлой и Максимом Максимычем. Возможно, бравада Печорина имеет философские истоки в разочарованном взгляде на жизнь, приобретенном после того, как он потерял Веру и убил Грушницкого; возможно, она навязана военным кодом поведения, подходящим для личности, обуздывающей чувства. Как бы то ни было, вряд ли ему может послужить достаточным оправданием сделанное в «Фаталисте» признание, что жизнь — это комедия, в которой свободная воля недорогого стоит.

Несмотря на то что издатель обязан Печорину своим рассказом, он выражает скорее ненависть к нему, чем благодарность, скорее презрение, чем сострадание. Мы можем судить об издателе только на основании умозаключений. Следует заинтересоваться тем, разгорается ли его враждебность от писательской профессиональной ревности, или его горечь вызвана чувством соперничества по отношению к персонажу, столь привлекательному для женщин, несмотря на ненадежность его чувств. Или, возможно, это тот случай, когда размышления о мелкой ревности затемняют более основательное несогласие с Печориным, чье недостойное поведение с людьми вырастает из философского нигилизма, выраженного в его дневнике. Печорин противится духу времени, отвергая великие исторические схемы, но при этом он не обнаруживает и никакой решимости покорить судьбу своей воле. Возможно, именно отказ от идеалов, выразившийся в этой позиции, и раздражает издателя, который, кроме всего прочего, приехал на Кавказ вовсе не потому, что был движим потребностью в бегстве. Быть может, именно печоринская утрата веры в романтический идеал и не устраивает издателя, несогласного с предательством идеалов и потому испытывающего горечь при виде фигуры, действительно являющей собой героя негероического века:

А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственного счастья, потому знаем его невозможность и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или судьбою...

В конечном счете загадка романа состоит в том, насколько близки взгляды Лермонтова и издателя. Верит ли издатель в ценности, которыми пренебрегает Печорин, или считает их фальшивыми — в любом случае он, как и сам Печорин, относится к типу циничного героя разочарованного времени. Рождая подобные размышления, текст подводит к следующей ступени сомнения, когда читатель задается вопросом: не является ли издатель мишенью для лермонтовской иронии, поскольку в век, который сначала воздвигал на пьедестал царя Александра I, Байрона, Наполеона и Пушкина, а затем оплакивал их как ниспроверженных кумиров, слово «герой» стало циничным

символом провала. Скептицизм Печорина рефлексивен, разочарование издателя интуитивно.

Герои произведений Лермонтова, написанных до 1838 года, переживали непримиримые духовные драмы, восставая против фундаментальных условий человеческого существования. В его великой поэме «Мцыри» (1840) герой, послушник, бежавший из монастыря в надежде возвратиться в свое родное племя, терпит неудачу, пытаясь преодолеть различие субъективного «я» и мира природы; лермонтовский «Демон» трогательно страдает из-за любви. Роман связывает создание и восприятие литературного произведения с социальными условиями: Лермонтов избирает в качестве антагониста уже не абстрактную силу, а само общество. В своем романе, как и в драме «Маскарад», рассматривая общество с точки зрения своих беспокойных героев, он подвергает его суду. Парадоксальным образом, иронизируя над своими читателями, он в то же время побуждает их понять и принять всерьез, что книга может служить лучшим комментарием к состоянию общества. В «Герое нашего времени» общепринятые действия, чувства, черты внешности непрестанно подвергаются нападкам со стороны искреннего безверия и скептицизма; роман бросает вызов тем читателям, которые требуют от литературы привычных сюжетов, героев и ценностей. Защищая Печорина, Лермонтов утверждает свой интерес к герою, исполненному противоречий: не доброму *или* порочному, но способному к добру *и* пороку.

Если рассматривать наиболее удачное прозаическое произведение Лермонтова в перспективе позднейшей традиции русского романа, оно выглядит одновременно и переходным, и каноничным. Роман сохраняет логическую связь с литературой 1830-х годов, но в то же время почти безупречно созвучен великим произведениям психологического реализма следующего поколения: такие герои, как тургеневский Базаров («Отцы и дети», 1862) и Раскольников Достоевского («Преступление и наказание», 1866) — думающие, руководствующиеся идеями и плохо приспособленные к жизни в обществе, — несомненно, выглядят ближайшими родственниками Печорина. Все они обладают добрыми склонностями и при этом влекутся к пороку. Однако Лермонтов, вовсе не будучи сатириком, не предлагает никакой высшей мудрости или рецепта. Общество со всем арсеналом правил дружбы, уходаживания, ненависти и главенства способно сдерживать естественное стремление человека быть личностью, противоречивой и непредсказуемой, но не способно уничтожить это стремление. Литературный эскапизм разочаро-

ванного века чаще рискованно воздавал должное иллюзиям, чем выстраивал спокойную дистанцию во времени и пространстве, как это делали такие жанры, как исторический роман и историческая драма. Лермонтов как писатель следовал своему естественному дару рассказчика. Наблюдая общество, он пришел к убеждению, что рассказывать истории — это способ говорить правду, а это вполне может привести к разочарованию, разрушению иллюзий. Истоки реализма Лермонтова в том, что он использует литературу как инструмент иронического исследования. «Герой нашего времени» остается вечно любимым, так как его изысканной литературной форме присущи легкость интонации, совершенная свобода описания и блестящая психологическая убедительность. Представленные в романе противоречия любви, долга, патриотизма, самопознания, выраженный в нем антагонизм писателя и общества делают его классикой романтизма, которая звучит и сегодня. Лермонтов — в прямом смысле слова — писатель нашего времени.





А. И. ЖУРАВЛЕВА

Мотивы «Гамлета» в «Герое нашего времени» Лермонтова

После того как немецкие романтики объяснили Европе, что такое Шекспир, — как бы высвободив из-под барочной и несколько тяжеловесной для людей Нового времени пышности его метафорического стиля и прояснив вечный общечеловеческий и бытийный масштаб шекспировских конфликтов и героев, — Гамлет для европейской культуры становится своеобразным архетипом интеллектуального героя. С ним (явно или подспудно) начинают соотноситься интеллектуальные герои новой европейской литературы. И первый русский Гамлет — Чацкий. В его позиции — гамлетовская правота и серьезность. С Гамлетом в мировую культуру, а с Чацким в русскую как бы входит, заявляет о себе литературное сознание, готовое исправлять мир.

Разумеется, уже сама архетипичность Гамлета предполагала не простое повторение образа в веках (хотя бы и в новых одеждах), а множественность трактовок и гибкую приспособляемость к проблематике сменяющихся эпох. В книге М. В. и Д. М. Урновых «Шекспир. Движение во времени» (М., 1968) об этом сказано подробно, и этапным моментом в переосмыслении образа (и, как полагают авторы, его отдалении от подлинного) назван «Адольф» Констанса и, главное, Байрон и байронизм.

«Из “проклятого жребия”, из неотвратимой судьбы, из трагедии и муки гамлетовское состояние превращается в эксперимент, Ф. М. Достоевский провел тут черту между Гамлетом и многочисленными “гамлетиками”. <...> “Психологический эксперимент” — не случай, а сквозной способ отношения к жизни и людям»*.

Думаю, наблюдение интерпретировано не вполне точно. Конечно, «экспериментаторство» стимулировалось романтическим отношением

* Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир в движении времени. М., 1968. С. 98.

ем к герою-индивидуалисту, шеллинговской концепцией «высокого зла» и некоторыми другими моментами романтического восприятия мира. Но и герой Шекспира не лишен экспериментаторства (вспомним хотя бы сцену «мышеловки» или разговор об игре на флейте). К тому же неясно, почему эксперимент несовместим с «трагедией и муками».

Говоря о «гамлетовском элементе» в романе Лермонтова, мы, разумеется, имеем в виду Гамлета «исторического». Россию тридцатых годов завоевал романтически интерпретированный Шекспир, и в эту эпоху для русских Гамлет — прежде всего рефлексирующий герой. Широко известно значение перевода Н. А. Полевого и сценической трактовки Гамлета Мочаловым для русского общества. Но все это будет в 1837 г. Лермонтов же, как показано историками литературы, предваряет такое восприятие шекспировского героя.

Байронизм как существенный фон (по некоторым упрощенным понятиям и прямой источник) всего лермонтовского творчества заложил очевидное присутствие «гамлетовского элемента» в «Герое нашего времени»: в работах на тему «Лермонтов и Шекспир» менее всего исследован как раз роман. Сопоставление Печорина с Гамлетом есть в книге К. Н. Григорьяна «Лермонтов и его роман “Герой нашего времени”» (Л., 1975), но речь в ней идет исключительно о, так сказать, идеологическом комплексе «героя безвременья». Всё это важно, но, безусловно, недостаточно. Идя на некоторое упрощение, можно сказать, что из-под байроновского и байронического в «Герое нашего времени» у Лермонтова явственно прорезается шекспировское (гамлетовское). Думаю, тут имели значение по меньшей мере два момента.

Во-первых, создавая роман, Лермонтов уже не мог удовлетвориться одним лирическим по сути байроновским героем. Мир романа должен быть населен — роман требует других, пусть и не равных центральному, но всё же в большей или меньшей степени индивидуализированных героев. И здесь ближайшим русским предшественником Лермонтова оказывается Грибоедов. Чацкий («Гамлет русской сцены») имеет реальных антагонистов, подобно настоящему Гамлету. А этого, по определению, требует сцена, и это сказилось в собственно драматургических опытах Лермонтова, предшествовавших роману.

Во-вторых, для русского автора, пишущего о реальности тридцатых годов, важное значение имеет рефлексия как состояние, порождающее волевой импульс вмешательства в мир — во всяком случае, связанное с этим импульсом. Сколько бы Лермонтов

ни утверждал, что не имеет «гордой мечты сделаться исправителем людских пороков» (здесь угадывается конкретный адрес: архаический жанр нравоописательного дидактического романа), тенденция вмешиваться, намерение вмешаться в ход событий, в течение жизни в конечном счете в мировой порядок у его героя налицо (подобно тому, как движущее свойство лирического героя поэзии самого Лермонтова — остро активное отношение, романтический «скандал мирозданию»).

И здесь, в сюжете романа, и в сюжете печоринской жизни обретает особое значение именно экспериментаторство — и именно в гамлетовском варианте, а не в духе созерцательно-аналитическом.

Печорин организует житейские ситуации экспериментального характера (иногда, пожалуй, даже провокационного — о чем ниже). Поэтому к отмеченному Григорьяном сходству Печорина и Гамлета как рефлектирующих героев совершенно необходимо добавить сопоставление сюжетно-событийного ряда и тесно связанную с этим типологию других героев. Если сопоставление «Печорин — Гамлет» возможно для романа в целом, то остальные параллели сосредоточены в повести «Княжна Мери». И обнаруживается так много сходного, что незамеченность этого сходства можно объяснить лишь одним: завороченностью исследователей идеей байронизма, заслонившей от них шекспировский фон, для романа Лермонтова гораздо более существенный.

Важнейший элемент сюжета обоих произведений — поединок-заговор. В работе И. Э. Коха «Сценическое фехтование»* в связи с постановочными задачами делается тщательный и основанный на историко-бытовом комментарии разбор сцены поединка Гамлета и Лаэрта. Автор говорит о различавшихся в шекспировское время двух типах поединка: поединок-бой и поединок-состязание. Заговор в «Гамлете» и построен на подмене поединка-состязания поединком-боем, да еще и нечестным. Проанализировав сцену, Кох предлагает детальную и убеждающую версию поединка. Он показывает, что оружие Лаэрта наточено как боевое, а у Гамлета — нет**.

* Кох И. Э. Сценическое фехтование. М.; Л., 1948.

** Точней, если следовать И. Э. Коху, смертоносная заостренность придана рапире Лаэрта тем, что с нее коварно снят предохранительный наконечник, употреблявшийся для учебного фехтования и поединков-состязаний. Вместе с тем просто пронзить противника во время состязания было бы, очевидно, слишком явным скандалом и для двора Клавдия. Иное дело — оцарапать как бы случайно. Остальное делает яд. Я никак не специалист в истории оружия и поединков и в то же время незнакома и с какими-либо иными

Отталкиваясь от этой версии, отметим, что честного и недалекого Лаэрта преступный двор делает участником подлого заговора, превращает в убийцу.

Дуэль XIX в. в каких-то отношениях можно рассматривать как смесь боя и состязания. Это бой по строгим правилам. В лермонтовском романе возникает сперва заговор-издевательство: задумывается дуэль на пистолетах с холостым зарядом, как бы шутовское состязание (верней, бой, обращаемый в шутовство). Но шутовской заговор быстро переходит в заговор с целью убийства: оружие Грушницкого заряжено — то есть смертоносно (как у Лаэрта), у Печорина — нет (как у Гамлета).

Печорин узнает о заговоре до поединка, и это на первый взгляд радикально отличает ситуацию. Но сцены, предшествующие поединку, сходны: обоих героев мучает предчувствие, у обоих тяжело на сердце, что Гамлет обсуждает с Горацио, а Печорин доверяет дневнику. И Горацио, и наиболее близкий Печорину персонаж Вернер знают о заговоре. Но и Гамлет, с самого начала живущий в атмосфере заговора, всё время настороже, и его предчувствия сродни ожиданию подвоха.

В обоих случаях смертоносная сила оружия увеличена: у Шекспира — ядом, у Лермонтова — предложением Печорина стреляться на краю пропасти. Печорин, узнав, что заговор изменился и цель — не символическое убийство противника смехом, а настоящая его смерть, предлагает жребий и говорит о том, как будет искать на лице Грушницкого следы страха, если сам не будет убит. И ему суждено увидеть страх и стыд Грушницкого. Лаэрт боится своей рапиры, случайно обменявшись оружием с Гамлетом. Королева пьет яд, Лаэрт, покоренный благородством Гамлета и решивший отказаться от убийства, понимает, что заговор сейчас откроется, и, чтобы избежать бесчестья, пытается убить принца. Но, пораженный своим отравленным оружием, сам признается в заговоре («кулик в свои попался сети»). Как и Лаэрт, Грушницкий признается, когда понимает, что заговор раскрыт.

В романе Лермонтова происходит своего рода совмещение двух знаменитых сцен «Гамлета» — поединка и сцены с актерами, получившей

версиями технической подоплеку поединка в «Гамлете», но предположение о том, что рапира Лаэрта не только отравлена, но и тем или иным способом заострена — в отличие от гамлетовской и вопреки всяким правилам, — кажется очень вероятным. *Прим. изд.*: Именно так интерпретировать поединок Лаэрта и Гамлета принято, кажется, и в английской традиции: см., напр., эту сцену в фильме 2009 г. с Гамлетом — Д. Тэннантом.

название «мышеловка». Печорин, неожиданно объявив, что его пистолет не заряжен, и поставив Грушницкого на край обрыва, то есть организовав драматическую сцену, тянет время и с надеждой глядяется в соперника, ожидая следов раскаяния.

Сцена «мышеловки» в «Гамлете» являет собой нечто вроде модели классической драмы как литературного рода, ибо драма в пределе и есть некий процесс выяснения истины (для героев и для зрителя) через сплетение интриги и создание такой ситуации, когда вовлеченный в нее человек «разом выказался бы весь» (по слову Л. Н. Толстого).

Типология характеров обеих участвующих в поединке пар приобретает существенное значение. Собственно, подобно Лаэрту, Грушницкий охарактеризован как «человек толпы», посредственность, «добрый малый». В обоих случаях исследована пошлость как почва зла. Пожалуй, пошлость и делается таковой по мере проявления активности.

Заурядность, становящаяся орудием зла под влиянием конформизма, подчинения среде, — Лермонтовым эта тема поставлена едва ли не впервые в русской литературе, и ее истинное значение во всей полноте раскроется лишь в XX в. В системе лермонтовского романа этот мотив очень важен, имеет далеко идущие последствия для читателя. В результате обретает некоторое оправдание поведение Печорина: он убивает не просто ничтожество, предательски посягнувшее на его жизнь, потому что «право имеет» (хотя бы по очевидным правилам поединка), а уничтожает орудие зла. Конечно, как везде в романе Лермонтова, идет тонкая балансировка бытового и философского, одно не уничтожает другое, а просвечивает сквозь него и, разумеется, нельзя полностью снять вину с Печорина (что называется, Богородица не велит). В трагедии Шекспира заговор сложился до появления героя (убийство отца), Печорин сам провоцирует заговор и создает себе врагов — выясняет, проявляет их свойства. Это уже мир романа, психологизм — то, чего еще не было у Шекспира.

Между трагедией Шекспира и повестью Лермонтова есть также существенное конструктивное сходство любовной линии: Гамлет отказывается от Офелии, Печорин — от княжны Мери. В сюжетах происходит уклонение от любовной интриги (трагедия не о любви, роман не о любви) ради того, чтобы и автору, и читателю сосредоточиться на экзистенциальных проблемах.

В упоминавшейся книге Урновых верно замечено: Пушкина привлекает Шекспир в целом, его способ обрисовки характеров, но нет предпочтения, нет привязанности к конкретным героям.

У Лермонтова в письмах находим:

«Если он (Шекспир. — А.Ж.) велик, то это в “Гамлете”». Авторы книги объясняют это элементами романтического, как бы «допушкинского» или «раннепушкинского» в Лермонтове. Думается, причина другая: Пушкин размышляет над Шекспиром преимущественно в связи с опытами драмы (притом народной, той, что «родилась на площади»). Для Лермонтова в Шекспире важен прежде всего способ освоения философской проблематики, а затем — философствующий герой, необходимый для задуманного романа.

В «Герое нашего времени» — не цитаты из Шекспира, это реминисценции определенных элементов структуры, позволяющие реализовать собственную художественную задачу — создание современного психологического романа с нравственно-философской и экзистенциальной проблематикой.





В. ШМИД

О новаторстве лермонтовского психологизма*

1

В двадцатых годах XIX века русская проза была на пути к психологическому роману. На формирующийся психологизм русской литературы немалое влияние оказал французский роман. В особенности — вышедший в свет в 1815 году роман Бенжамена Константа (Benjamin Constant) «Адольф» (по мнению многих исследователей это был первый психологический роман французской литературы). «Адольф» стал в России образцом психологического или «личного» романа (“roman personnel”) и романа аналитического (“roman d’analyse”). Недаром «Адольф» был трижды переведен на русский язык: впервые в 1818 году, а потом два раза в 1831 году (П. А. Вяземским и Н. А. Полевым). В предисловии к своему переводу Вяземский пишет, что Константу удалось «выказать сердце человеческое, переверотить его на все стороны, выворотить до дна и обнажить наголо во всей жалости и во всем ужасе холодной истины»**. Эти слова вполне соответствуют оценке романа Пушкиным, о которой в дальнейшем еще будет говориться.

Развитию психологической прозы в России положили начало Пушкин и Лермонтов. Но они шли разными путями.

Развитие пушкинского психологизма можно разделить на три фазы***. Первая фаза — это прямое название движений души аук-

* Настоящая статья представляет собой переработанный вариант доклада, прочитанного на Международной конференции по творчеству М. Ю. Лермонтова (4–8 сентября 1991 г. в Гронингене).

** См.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии. Сб. ст. Л., 1986. С. 273.

*** См.: *Schmid W.* Zur Entstehung der Bewußtseinskunst in der russischen Erzählprosa. Karamzin — Bestužev-Marlinskij — Puškin // *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur» München 1991 / Ed. A. A. Hansen-Löve. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 31. Wien, 1992. S. 31–45.*

ториальным всезнающим повествователем. Такое эксплицитное изображение à la Бенжамен Констан мы находим в фрагментах «Арап Петра великого», «Гости съезжались на дачу» и «На углу маленькой площади». Почему же Пушкин не продолжил работу над этими первыми опытами психологической прозы? Поль Дебрецени считает, что в них всезнающий повествователь слишком быстро открывал сложность психики своих героев. Всего лишь в одном предложении (например, в вводном предложении второй главы фрагмента «На углу маленькой площади»: «**скоро удостоверился в неверности своей жены») этот повествователь эксплицирует то, что Лев Толстой в «Анне Карениной» описывает в целых главах*. С этим можно согласиться. Но нужно иметь в виду еще и другую причину. Пушкин несомненно понял также, что сложные, диффузные, противоречивые движения души нельзя изложить способом прямого, точного и авторитетного названия.

Способ изображения, более соответствующий неопределенности и неопределимости души, ее двойственности или даже многоголосости, Пушкин развил в «Повестях Белкина». Эти, на первый взгляд, лишённые всякой психологии рассказы уже вполне мотивированы психологически. Но психическое здесь не эксплицируется, а только подразумевается. Имплицировано оно в поступках героев, а подсказано читателю сложной сетью поэтических приемов, вплетенных в основную нарративную ткань. Для того чтобы уловить прозу жизни и прозу души, изображаемые этими текстами, их нужно читать поэтически, т. е. с установкой не только на нарративный поток, но и учитывая поэтические приемы, останавливающие или даже перевертывающие сюжетное движение. Наиболее ясной становится такая *psychologia in absentia*, такой имплицитный психологизм в «Станционном смотрителе», т. е. в том рассказе, который посредством мотивов неверной женщины генетически связан с известными фрагментами и с отпечатлевающимся в них проектом психологического романа.

Третий период в развитии пушкинского психологизма представляет «Пиковая дама». В этом шедевре психологического искусства сопряжены имплицитное и эксплицитное изображения. Решающую сюжетную роль играет здесь подсознательное, которое то и дело конкурирует с сверхъестественной, фантастической мотивировкой. Между тем как сознание героя представлено прямым,

* *Debrecezeny P.* The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction. Stanford, 1983. P. 49.

авторитетным словом повествователя, его подсознательные побуждения даны прежде всего системой внутритекстовых переключек, как тематических, так и словесных.

2

Равно как во фрагментах Пушкина эксплицитный психологизм доминирует в первых прозаических опытах Лермонтова. Но, в противоположность пушкинской технике, лермонтовский психологизм развертывается в романтических антитезах и облекается в риторически обработанную речь автора. Во фрагменте исторического романа «Вадим» всезнающий повествователь заглядывает в самые тайные уголки души своего героя, воспроизводя работу сознания в несобственно-прямой речи. Но поскольку здесь нет дифференциации между аукториальным и персональным субъектными планами и, следственно, не может быть речи о какой-либо языковой или даже аксиологической интерференции*, несобственно-прямая речь, призванная отобразить сознание героя, звучит как риторически напряженная речь романтического оратора. Вот пример такого монолога, в котором за героя говорит повествователь, а в конечном счете сам автор:

Но третья женщина приблизилась к святой иконе, — и — он знал эту женщину!...

Ее кровь — была его кровь, ее жизнь — была ему в тысячу раз дороже собственной жизни, но ее счастье — не было его счастьем; потому что она любила другого, прекрасного юношу; а он, безобразный, хромой, горбатый, не умел заслужить даже братской нежности; он, который любил ее одну в целом божьем мире, ее одну, — который за первое непритворное, искреннее: люблю — с восторгом бросил бы к ее ногам все, что имел, свое сокровище, свой кумир — свою ненависть!... Теперь было поздно. (53)**

* О такой интерференции см.: *Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973. 2. Aufl. Amsterdam, 1986. S. 39–79; см. также ст. «Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции» // Russian Literature. Vol. 26. 1989. P. 219–236.*

** Цитаты из прозы Лермонтова приводятся по изданию: *Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. М., 1969. Т. IV. Ссылки на это издание даются в тексте. В скобках указывается страница тома IV. Об этой цитате см.: Gushi A. M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. München, 1970. S. 181–182; Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 180–181.*

После «Княгини Лиговской», второго неудавшегося опыта целостного романа, на сей раз романа из светской жизни, Лермонтов пытается решить проблему построения большого нарративного жанра путем циклизации, путем построения «цепи повестей» (как это называет фиктивный автор и издатель). «Герой нашего времени» часто величается первым психологическим романом русской литературы*. Однако такого лестного названия заслуживает без особенных оговорок только план романа, замысел автора. Осуществление же его с точки зрения новаторства гораздо менее впечатляюще, и возникает вопрос, в какой мере Лермонтов действительно преодолел романтический моноперспективизм и разложение сознания на шаблонную двойственность, отражающую более или менее метафизические антитезы.

3

В диспозиции «Героя нашего времени» обнаруживается целый набор новаторских структурных принципов, которые сблизили бы роман с реалистическим психологическим повествованием, если бы они действительно осуществились. Назовем семь из них.

1. Автор пытается всем тематическим единицам дать убедительную мотивировку.

2. Роман содержит установку на осуществление принципа всеобщего перспективизма, т. е. в нем должна произойти идеологическая и ценностная дифференциация между абстрактным автором, личным повествователем-издателем и повествующим героем. Каждая фиктивная инстанция должна мыслить и говорить по-своему, и повествовательный текст призван отразить множество различных и противоречащих друг другу точек зрения.

3. При множестве повествовательных инстанций перспективизм должен реализоваться в форме мультиперспективизма. Авторитетного авторского слова больше нет. Последние его следы, имевшиеся еще в рукописном тексте, где автор-повествователь прямо высказывался о характере Печорина, были вычеркнуты. Последовательность отдельных глав такова, что при уменьшении числа преломляющих призм получается постепенное приближение к точке зрения самого героя.

* См., напр.: *Удодов Б. Т.* 1) «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 101; 2) Психологизм // Лермонтовская энциклопедия. С. 453.

4. Мультиперспективизму должна соответствовать многоаспектность. Центральное сознание произведения должно предстать перед нами, в зависимости от различных точек зрения, в разных обликах.

5. Роман совмещает во всех своих частях, т. е. и в рассказах, где Печорин третье лицо, и в его «Журнале», аналитическое и нарративное начала. Но по структурной диспозиции целого изложение событий в конечном счете служит характеристике центрального сознания.

6. По словам «Предисловия к Журналу Печорина» в романе рассказывается «история души человеческой» (241). Такая история, как пишет издатель, «едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» (241).

7. Печоринский «Журнал» представлен как «следствие наблюдения ума зрелого над самим собою» (241), и он написан, в противоположность «Исповеди» Руссо, как в том уверяет его издатель, «без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (241).

4

Ни один из этих структурных принципов в действительности же полностью не осуществлен. Рассмотрим вновь все семь принципов в отдельности.

1. Как бы автор ни старался справиться с мотивировкой сообщаемого, заставляя повествующих лиц снова и снова случайно оказываться в нужном месте, подслушивать тайные разговоры и обладать сверхчеловеческой памятью, правила правдоподобия все же то и дело нарушаются. Некоторые детали остаются даже вне всякой мотивировки. Каким образом, например, мог Печорин узнать о разговоре между Вуличем и пьяным казаком, убившим Вулича впоследствии?*

2. Перспективизм выдержан только по отношению к первичным повествующим инстанциям. Рассказ вторичных повествователей обычно уже выпадает из мотивировки, т. е. призматическая опосредованность информации не ощущается. Сверх того, идентичность первичных повествователей не стабильна. Так, например, повествователь-издатель выступает в разных и противоречащих друг другу обликах, с разным опытом и разным знанием**. Между

* См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 272.

** См.: *Дрозда М.* Повествовательная структура «Героя нашего времени» // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 15. 1985. S. 5. См. там и примеры противоречивого поведения путешественника.

тем как в своих предисловиях издатель вполне сосредоточивается на фигуре Печорина, ради которого, по-видимому, написано и составлено все произведение, в рассказе «Бэла» кавказская экзотика и кавказский разбойник Казбич, кажется, интересуют повествующего путешественника больше, чем главный герой*. В своем «Журнале» Печорин сам мало дистанцирован от автора. В рассказах «Тамань» и «Фаталист» он рассказывает как профессиональный повествователь, и аналитическая функция, которую должна выполнить его наррация, почти не сказывается на методе и стиле передачи информации, т. е. его повествование имеет лишь слабо развитый индексикальный характер. Метод его рассказа мало дает знать о двойственной, демонической природе его личности.

3. Значение мультиперспективизма ослаблено тем, что в тех частях, которые рассказаны от третьего лица и в которых имеются чужие призмы для преломления печоринского характера, Печорин сам в центре внимания не находится. А там, где мы больше всего узнаем о главном герое, т. е. в рассказе «Княжна Мери», его личность преломляется только через его собственную призму.

4. Многоаспектности изображаемого характера способствует не столько чередование повествующих инстанций, сколько внутренняя противоречивость самого героя.

5. Характеризирующая функция нарративной стихии, за исключением главы «Княжна Мери», сравнительно маловажна. Сами по себе «Бэла», «Тамань» и «Фаталист» — занимательные и прекрасно рассказанные романтические новеллы, в которых событийность преобладает над характерностью. В «Бэле» и «Тамани» функция Печорина сводится к роли вечного злодея, появление которого приносит гибель другим людям.

6. Вопреки словам издателя, роман на самом деле не дает «истории души». Как раз в рамках сюжетной истории, развернутой в романе как его действие, фигура Печорина статична, не подвергнута никакому развитию. Поэтому сюжет в конце последнего рассказа может спокойно вернуться ко времени и месту действия первого рассказа. Поэтому с точки зрения психологизма читать новеллы можно отдельно и в любом порядке. Реконструкция естественного порядка событий, переставленных в сюжете, для познания «души» героя не представляет особого интереса.

* См.: Дрозда М. Повествовательная структура «Героя нашего времени». С. 7 посл.

5

Прежде чем приступить к обсуждению аналитичности печоринского самоанализа, рассмотрим коротко те тексты, которые могли быть для Лермонтова прототипами отдельных формальных и тематических сторон изображаемой исповеди. В противоположность пушкинской поэтике, дело здесь, однако, не в интертекстуальности и интерсемантической, т. е. не в использовании подтекстов в целях семантического обогащения собственного текста. Даже если Лермонтов эксплицитно отсылает читателя к другим произведениям, от этого еще не возникает необходимости для читателя, как это бывает у Пушкина, воспринимать текст на фоне активизированного подтекста. Отношение к чужим текстам носит в «Герое нашего времени» скорее характер заимствования, точнее — соединения разного рода мотивного материала. На «пользование готовым материалом» как основную черту лермонтовской поэзии указал в свое время уже Борис Эйхенбаум*, объяснив кажущуюся оригинальность поэта плохой памятью его позднейшей публики. Искусство спаяния разнородных материалов мы наблюдаем и в прозе Лермонтова.

Подчеркивая искренность и отсутствие тщеславия в «Журнале» Печорина, издатель противопоставляет эти записки, написанные якобы не для публики, «Исповеди» Ж. Ж. Руссо, которая, по его мнению, имеет «уже тот недостаток», что автор «читал ее своим друзьям» (241). Общая черта, которая связывает «Журнал» Печорина с «Исповедью» Руссо, это переход от самоанализа к обвинению общества.

Хорошо знаком был Лермонтов с произведениями Франсуа-Рене Шатобриана (Chateaubriand). Печорин говорит в своем длинном монологе безобидному, ничего не понимающему Максиму Максимычу: «...мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию» (225). Тем самым он следует образцу Рене, героя одноименной повести Шатобриана, бегущего от цивилизации к невинным индейцам Америки. Рене, ученик Руссо и Вертера Гёте, заболел *Weltschmerz*'ом, мировой скорбью, *mal du siècle* или *mal de René*, т. е. той болезнью века, которой впоследствии заразился и несчастный Печорин.

Определенное влияние на Лермонтова, по крайней мере косвенное, оказал, как мы можем предположить, и эпистолярный роман-исповедь Этьена де Сенанкура (Sénancour) «Оберман». Вышедший

* См.: Эйхенбаум Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. С. 190–191.

в свет впервые в 1804 году без большого успеха, этот роман достиг популярности после издания в 1833 году с предисловием Сэнт-Бёва (Sainte-Beuve), указывающего на парадигматический характер произведения. Развитие героя, «человека высоты», как подсказывает его немецкое имя, предвосхищает в некоторых чертах ту историю, на которую довольно туманно намекает Печорин. Соблазненный сначала высокими идеалами и надеждами, а потом разочарованный общественной реальностью, герой, удаляясь от мира, ищет покоя в природе и в самом себе. Однако природа отражает только пустоту его собственного «я», измученного «болезнью века», скукой, *ennui*.

Исповедь Адольфа в романе Констан тоже обнаруживает черты, которые позже характеризуют Печорина: эгоцентричность, разлад с обществом, игровое отношение к женщинам, склонность к скептическим размышлениям и к самоанализу*.

Пушкин отзывался в своих заметках (1829) о переводе Вяземским «славного романа» следующим образом:

Адольф принадлежит к числу *двух или трех романов*,
В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнаруженный гением лорда Байрона**.

Само собою разумеется, что Байрон, оказавший столь сильное влияние на поэзию Лермонтова, оставил следы и в его прозаическом творчестве. Недаром на вопрос Максима Максимыча «А все, чай,

* О воздействии «Адольфа» на Лермонтова см.: *Пумпянский Л. В.* Романы Тургенева и роман «Накануне» // Тургенев И. С. Сочинения в 12 томах. М., Л., 1930. Т. VI. С. 13; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М., 1957. С. 375–377. О различиях между романами см.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 273–274; *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. С. 376–377.

** *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1937–1959. Т. XI. С. 87. О высокой оценке Пушкиным романа «Адольф» см.: *Ахматова А. А.* «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Ахматова А. А. О Пушкине. Статьи и заметки. Л., 1977. С. 50–88; *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 102–124.

французы ввели моду скучать?» Печорин отвечает: «Нет, англичане» (226). С Байроном Лермонтова связывает не только раздвоенность героев, их разочарованность, их гордое уединение и их демоничность, но и чередование мрачных рефлексий, острых афоризмов и едких сентенций с иронией и самоиронией. Эта ирония может быть направлена, как видно в вышепротитированном, даже на те поэтические клише, которыми живет фигура Печорина. Структуры аналитического, исповедального романа, который сам по себе скорее восходит к эпистолярной культуре сентиментализма, облечены у Лермонтова в мотивику байронизма.

Бесспорное влияние на Лермонтова оказал французский шедевр байронически-исповедальной прозы, роман Альфреда де Мюссе (de Musset) «Исповедь сына века» («La Confession d'un enfant du siècle»), вышедший в свет в 1836 году. Его связь с романом Лермонтова очевидна. Первоначальное заглавие лермонтовского романа «Один из героев начала века» или — по конъектуре — «Один из героев нашего века» еще более явно, чем окончательное заглавие, отсылало читателя к роману де Мюссе. Октав, герой де Мюссе, разочарованный женщинами и жизнью, заболевает *mal du siècle*, становится развратным, циничным *Dandy*.

В послеформалистском советском лермонтоведении обнаруживается явная склонность к патриотической защите великого народного поэта от упрека в недостатке оригинальности, от обвинения в подражании западным образцам. Защищающие честь Лермонтова утверждают, что сходство печоринского «Журнала» с претекстами лишь внешнее, поверхностное, что по своей философской, социальной и психологической содержательности «Герой нашего времени» богаче и глубже всех западных предшественников. С такой апологией часто связано желание настоять на скрытом под эзоповским выражением политическом содержании. Так, например, мы читаем в книге Екатерины Михайловой, что, в противоположность «Адольфу», роману, стоящему, по ее мнению, ближе всех остальных образцов французского субъективного романа к «Герою нашего времени», лермонтовский роман посвящен «общественной судьбе незаурядного человека, обреченного судьбой на бездействие и яростно вступающего против предначертанной ему трагической участи»*. Это довольно сомнительное спасение. Следует признать, что Лермонтов не мастер изобретения новых тем — на что уже указывал в свое время Эйхенбаум, — что основной принцип лермонтовской поэтики — это

* Михайлова Е. Проза Лермонтова. С. 376.

спаяние разнородных материалов с целью их риторически-эмоционального оживления.

Уместна также некая трезвость по отношению к социальному содержанию лермонтовского романа. Сетование на общество является общим местом исповедального романа со времен Руссо. В «Герое нашего времени» «наше время» и его социальные структуры вычерчены отнюдь не яснее, чем в произведениях Шатобриана, Констан или де Мюссе. Нет оснований видеть в Печорине разочарованного декабриста. Его эгоцентричность и самолюбие исключают возможность какого-либо социального интереса. Он тип эпохальный, но не потому, что он воплощает в себе политическую разочарованность последнекабрьской эпохи, как это постулируют социологи, а потому, что он, может быть, самый интересный в русской литературе представитель той ментальности, которая присуща европейскому байронизму.

6

Предложим, наконец, семь тезисов, касающихся печоринского самоанализа.

1. Самоанализ Печорина не является собственно анализом. Печорин не ищет в себе скрытых от его сознания побуждений, а заранее знает о самом себе все. Диагноз готов, и задача состоит только в том, чтобы изложить его как можно эффектнее.

2. Перед нами предстает облик вполне противоречивый. Душа Печорина, с одной стороны, «испорчена светом» (225), как он уверяет Максима Максимыча в своей длинной самохарактеристике. Подобным образом он рассказывает Мери в риторически оформленном излиянии сердца о своей «участи с самого детства» (287). Формула его развития такова: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились» (287). С другой стороны, Печорин подчеркивает, что его черты не сформированы обществом, а даны ему природой: у него «врожденная страсть противоречить» (259), и он «глупо создан», так как ничего не забывает (265). Другая оппозиция: Печорин характеризует себя глубоко равнодушным к чужому несчастью, но этому противоречит его отчаяние после отъезда Веры: «Вся моя твердость, все мое хладнокровие — исчезли как дым» (322).

3. Такая противоречивость не вмещается в одном человеческом сознании, каким его моделирует реализм. Совмещение столь разных черт выходит за границы человеческого характера. Предмет самоанализа является не замкнутым субъектом, выдвигаемым при всей

раздвоенности героев, например, поэтикой Достоевского, а точкой пересечения различных байронических исповедей. Не случайно Печорин оканчивает рассказ «Княжна Мери» тем, что он сравнивает себя с «матросом, рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига» (326). Этот патетический монолог, включающий поэтическое описание моря, мало согласован с трезвым, иногда циничным тоном рассказа, а развернутый образ матроса на разбойничьем бриге, совсем неожиданный в контексте этого рассказа и по своему значению слабо мотивированный, напоминает нам, повторяя мотивы из стихотворения «Парус», байронскую поэму «The Corsair»*.

4. Очевидные противоречия смягчаются или даже снимаются ввиду того, что исповедующееся «я» дает знать, что самоопределения и изображаемого, и изображающего «я» высказаны не вполне всерьез, не являются последним, искренним словом. Так, например, Печорин предпосылает своему сообщению о самохарактеристике перед Мери такие слова: «Я задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид» (287). А свою слабую минуту после отъезда Веры он перечерчивает крайне прозаическим объяснением:

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроены нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок (323).

Смягчает или даже снимает противоречия в таких случаях не автор, а герой, который играет в разных масках, кокетничает противоречивыми ролями. Такая игра — самая постоянная черта Печорина. В его исповеди нет прямого, довлеющего своему предмету слова, которое было бы лишено эффектности и импрессивности.

5. Цельность и единство субъекта имеются не столько в плане жизненном, сколько в плане интеллектуальном.

Я давно уж живу не сердцем, а головою. Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его <...> (313).

За этим признанием можно обнаружить предпосылки романтической иронии. Будучи пламенным идеалистом, стремящимся к высшему, разочарованный ограниченностью бытия романтик

* См.: Guski A. M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. S. 217.

довольствуется чисто эстетическим творчеством. Недостигаемый идеал бытия заменяется идеальным искусством. Таким образом и наш падший ангел, «печальный демон» Печорин, жертвует всеми добродетелями своему острому и беспощадному уму. Он спокойно признается во всевозможных мерзостях, поскольку только таким образом он может своей привычкой «себе во всем признаваться» (259) производить впечатление. Чем отвратительнее Печорин ведет себя, тем ярче он может блеснуть своим аналитическим умом. Но в противоположность романтику, самоироническим жестом разоблачающему ограниченность и иллюзорность поэтического произведения, печоринская ирония на само произведение, т. е. на его якобы беспощадный самоанализ, не направлена.

6. Гордость Печорина за свой острый ум обнаруживается не только в плане писания. Печорин может отказаться от любых претензий, только не от блеска ума. Продолжая романтическую традицию великого отрицательного героя, всезнающего демона, Печорин понимает, как он уверяет, людей, видит всех насквозь, улавливает их слабые струны. Под романтической маской Грушницкого, под его «трагической мантией» (256) он тотчас узнает заурядного позера, даже не догадываясь о том, как близок он сам к этому русскому байронисту. У Печорина есть сверхчеловеческая способность предвидеть будущее, демонстрацией которой служит рассказ «Фаталист». Предчувствие ему никогда не изменяет. Знакомясь с женщиной, он всегда безошибочно угадывает, будет она его любить или нет. А любить его должны все.

7. Печорин — поэт. Его произведения — не слова, а судьбы. Он игрок, режиссер, драматург. Он играет людьми и завязывает интриги. При появлении княжны Мери он торжествует:

Завязка есть! <...> об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно (263).

Впоследствии он развивает целую систему приемов, чтобы заставить влюбиться в себя неопытную девушку. Печорин выступает, однако, не только как автор и режиссер, но и как актер и действующее лицо. Во всех функциях он свободно переходит от одного литературного жанра к другому:

С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела

на это судьба? Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например, для «Библиотеки для чтения»? (291–292)

Будто бы жалуясь на то, что он уже не раз играл роль «топора в руках судьбы», роль «орудия казни» (310), Печорин скрывает, что в действительности он сам берет на себя роль судьбы. Материалом в руках этого игривого демиурга становится также безобидный Грушницкий. Печорин хочет его «испытать» (316), он дает ему шанс раскаться и получить прощение, а в качестве альтернативы готовит ему страшный конец, который комментирует словами «*Finite la comedia!*» (319). Печорин живет игровой жизнью романтического нигилиста, заменяющего этику эстетикой. Он был бы прекрасным примером для Кьеркегора, обнаруживающего в романтическом эстетизме скуку, тоску, пустоту иронию и нигилизм*.

7

Подведем итоги. Структуры реалистического психологического романа, имеющиеся в зачаточном состоянии, не выдержаны. Печорин является не героем нового типа, а результатом спаяния разнородного материала. В его самоанализе скрещиваются традиции аналитической исповеди, восходящей к Руссо, и байронической поэмы, разыгрывающей мотивику внутренней противоречивости, игрового демонизма, всеобщей иронии. Склонный заменять этику игрой, Печорин представляет собой воплощение романтического эстетизма. По сравнению с имплицитным изображением внутренних движений в прозе Пушкина эксплицитный психологизм Лермонтова с его романтическими понятиями более архаичен.

8

Несмотря на свою романтичность, «Герой нашего времени» оказал глубокое влияние на развитие реалистического психологизма. Его следы заметны прежде всего в творчестве Достоевского, в струк-

* О близости Печорина к романтическому эстетизму, как его понимает Кьеркегор, см.: *Trojansky E. Pessimismus und Nihilismus der romantischen Weltanschauung, dargestellt am Beispiel Puškins und Lermontovs.* Frankfurt a. M. u. a., 1990. S. 229–235; *Hansen-Löve A.A. Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni».* 1. Teil: Russian Literature. Vol. 31. 1992. S. 491–544. 2. Teil: Russian Literature. Vol. 33. 1993. S. 413–470.

туре подпольного сознания, что в литературе уже было подробно отмечено*.

Однако между тем как субъект Лермонтова составлен по романтическим категориям метафизики, субъект Достоевского построен по реалистическим категориям психологии. Показательно, что Достоевский находил основу байронизма и всего «отрицательного» направления не на философском, а на психологическом уровне, усматривая ее в хромоте Байрона и в «уродливой» внешности Лермонтова**.

Подполье перерабатывает не столько мотивы, сколько приемы печоринской исповеди. К таким приемам принадлежит и основополагающая в подполье стратегическая фигура, которую Бахтин называет «слово с лазейкой». Доктору Вернеру Печорин признается: «...я никогда сам не открываю моих тайн, я ужасно люблю, чтоб их отгадывали, потому что таким образом я всегда могу при случае от них отпереться» (264).

Такая игра в кошки-мышки и есть, быть может, самый оригинальный, самый новаторский прием поэтики Печорина и психологизма его автора.



* См., напр., *Левин В.* Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. 31. 1972. С. 142–156.

** *Достоевский Ф.М.* Дневник писателя. Записные тетради 1875–1876.



В. И. МИЛЬДОН

Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина (об одной русско-датской параллели)

Происхождение нижеследующего случайно. Читая «Дневник обольстителя» С. Киркегора, я нашел, что некоторые страницы напоминают «Дневник» Печорина. Чтобы проверить догадку, сравнил два текста — сходство и впрямь удивительное, и не только дневников, но целиком «Героя нашего времени» и многих сочинений датского писателя.

В киркегоровских «Афоризмах эстетика» (1843) персонаж восклицает: «...я к двадцати пяти годам от роду дошел до того, что не мог привести ни одного доказательства в пользу бессмертия души!»*

Столько же лет герою Лермонтова — допускаю, случайное совпадение, как и то, что оба автора использовали форму дневника, распространенную в западноевропейской литературе. Оговариваю невозможность заимствования. Книга Лермонтова опубликована в 1840 г. «Или — или» Киркегора, откуда берется материал для сравнения, в 1843-м, остальные вещи и того позже. По-русски Киркегор не читал, а первый полный немецкий перевод лермонтовской прозы сделан в 1856 г.** через год после его смерти. Правда, по-немецки читал Лермонтов, но его книга писана раньше, да и с какой стати ему братья за Киркегора, который не только в России, но и на Западе не был еще известен.

Из предисловия к «Журналу» Печорина: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души челове-

* *Киркегор С.* Наслаждение и долг. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. С. 13. Дальше это издание цитируется в тексте как НД с указанием страницы. Везде в цитатах курсив мой.

** *Лермонтовская энциклопедия.* М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 392.

ской... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям»*.

Киркегор в предисловии к «Дневнику» своего героя замечает: «Я не думаю, чтобы приятель мой, ведя дневник, имел в виду какую-нибудь постороннюю цель: как в целом, так и в частностях дневник этот не допускает видеть в нем поэму, предназначенную для печати (для чтения друзьям. — В.М.), и, по-видимому, имел для автора *исключительно личное значение*» (НД, 36).

Почти теми же словами скажет Печорин: «...этот журнал я пишу для себя...» (541).

Конечно, известный литературный прием «якобы не для чужих глаз», но близкие выражения? Сходство писателей, ничего не знавших друг о друге, не является решающим обстоятельством, но от него не отмахнешься, как от ничего не значащего.

Обольстителю Киркегора присуща «известная *болезненность* натуры» (НД, 37). Лермонтов: «...не думайте... чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков <...>. Ему просто было весело рисовать *современного человека*... Будет и того, что *болезнь* указана...» (456).

«Современный человек» и «болезнь» оказываются синонимами, но не ясно, к какому слову в «современном человеке» относится «болезнь». У Киркегора больше ясности: «Многие люди, живущие материально в действительном мире, принадлежат, в сущности, не этому миру, а другому» (НД, 37).

Таков обольститель, и его «болезненность» означает, что этому миру он не принадлежит. Не исключено, и Лермонтов мог предполагать такой смысл в «болезни», тем более, у него есть близкие строки: «Они не созданы для мира, // И мир был создан не для них» («Демон»).

Возражаю себе: общее место романтической поэтики, будь то русский, датский или другой европейский автор. Это так, но и указанные, и последующие совпадения таковы, что романтизма как причины недостаточно. «Что же именно влекло его за пределы действительности? Не добро и не зло <...>. Он просто страдал *exacerbatio cerebri* [помрачением рассудка], и действительность как-то не действовала

* Лермонтов М.Ю. Сочинения. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 448. Дальше цитир. в тексте с указ. страницы.

на него, *его натура была слишком крепка*, но в этой-то излишней крепости и скрывалась его болезнь. Как только действительность теряла свои возбуждающие стимулы, он становился слабым и беспомощным, что и сам сознавал в минуты отрезвления и в чем лежало главное зло» (НД, 38).

Какой глубокий анализ личности Печорина, в особенности сочетание «крепости» и «болезни». Похожими словами определен герой Лермонтова: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали *крепкое сложение*, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемен климатов...» (493).

Конечно, «крепкая натура» и «крепкое сложение» не одно и то же, но разговор и не идет о том, что оба одинаковы. Моя мысль: обнаруживаются совпадения, а не повторения, не объяснимые, на мой взгляд, поэтологической типологией.

«Как только действительность теряла... он становился слабым и беспомощным». «Славный малый... только немного странен <...>. Другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился, ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один...» (461).

Потому и ходил, что «действительность возбуждала», или искал возбуждения, ибо знал: исчезнет оно, и он опять беспомощен.

Не в действительности дело, в чем-то ином, вероятно, в натуре, которая ищет разных занятий, чтобы избавиться от этого *знания*. Энергия, деятельность уходит на то, чтобы остановить неумолимое *ослабление*. Вспомним «Фаталиста», где мимолетно возникает тоже своего рода «охота на кабана» (случай с пьяным казаком). Почему Печорин рискует жизнью? «Есть, право, этакие люди, — говорит о нем Максим Максимович, — у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» (462).

Потому-то Печорин рискует жизнью: «необыкновенная вещь» — возбуждающее средство. Пусть «романтизм», но тогда этим обозначена какая-то вечная составляющая человека, и Лермонтов первым в нашей литературе дал основание думать о ней как о вечной.

Действительности мало Печорину, он для нее не создан, и Максим Максимович прав: он из таких, с кем случается необыкновенное. Однако здесь не случай, а выбор, осознанный расчет. Без необыкновенного (того, чего не дано помимо его воли) жизни нет, и герой сам находит его. То-то одна из черт поведения Печорина, давно замеченная: он подслушивает, подглядывает, рассчитывает, не довольствуясь обыкновенным течением событий; он вмешивается в них, переделывая данность и создавая *другой мир*, поскольку еще до того,

как осознает, чувствует: в *этом* ему нечего делать. Он устраивает похищение Бэлы, едет в Персию, прыгает в окно на вооруженного противника, напрашивается на дуэль с Грушницким, расчетливо ведет интригу с Мери, следит за контрабандистами — до Лермонтова *такой* психологии не было в русской литературе, ибо не было *такого* взгляда на человеческое существование.

В этом отношении изумительна «Тамань»: самое заурядное ожидание попутного судна Печорин превращает в приключение, сам себе выдумывает тайну, чтобы разгадать ее, и все с одной целью, едва ли отчетливо обдуманной, — избежать скуки, однообразного, унылого течения времени, он словно хочет подчинить его себе и заставить двигаться по другому плану. В «Тамани» натура Печорина обнаруживается впервые — не случайно этим рассказом начинается его дневник: герой ищет в жизни того интереса, который, если воспользоваться вышеприведенными словами Киркегора, родствен поискам доказательств «бессмертия души».

Сопоставление двух авторов позволяет дешифровать криптограмму одного текста с помощью другого: некоторые суждения киркегоровского обольстителя служат едва ли не комментарием шагов лермонтовского героя. «*Вся жизнь моего приятеля представляла, как оказалось, ряд попыток осуществить свою мечту — жить исключительно эстетической жизнью (а так как у него в высшей степени была развита способность находить интересное в жизни, то он и пользовался ею), а затем поэтически воспроизводить пержитое на бумаге*» (НД, 36).

Про Печорина так не скажешь, и все же «находить интересное в жизни» сродни «необыкновенным вещам». Интересное и есть необыкновенное, из ряда вон, т. е. из этой действительности. Зачем Печорин отправился на Кавказ? «Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями» (482–483).

Живет, и потому интерес персонажа угасает. Сопоставление Печорина с Иоханнесом Киркегора избавляет от стереотипного толкования лермонтовского героя: мол, ищет смысла жизни и не находит — окружающее не дает приложить сил. Нет, Лермонтов изображает окружающее *неизменным* — вот в чем новизна его романа. «Спрашиваю себя: зачем я жил? для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я *не угадал* этого назначения...» (564).

На «не угадал» не обращали внимания, а ведь это предполагает: «мог угадать», как «угадал» в «Фаталисте» судьбу Вулича — «окружающее»

не помешало. Следовательно, не в нем причина, или: не в нем главная причина, а в герое, но тогда его положение (шире — человека) безвыходно. Вспоминается киркегоровский эстетик, ровесник Печорина: к двадцати пяти годам не нашел ни одного довода в пользу бессмертия души. Не найдет и к пятидесяти, и к ста, потому что, следует из мысли Киркегора, таких доводов нет, остается лишь верить и не спрашивать у разума.

Вот эту абсолютную безвыходность для того, кто *не может* поверить (уж от действительности это никак не зависит, у нее все же какие-никакие, а доводы есть; для веры они второстепенны), Лермонтов изобразил первым в нашей и — сопоставляя с Киркегором — западной литературной традиции.

Здесь необходима оговорка. Уже написав эту статью, я обнаружил, что задолго до меня сопоставление двух авторов сделал В. В. Перемилловский в книге «Лермонтов» (Харбин; Прага, 1941)*. Автор неоднократно указывает на близость героев датского и русского писателей. «...Данные киркегоровского анализа Иоганнеса до поразительности приложимы к Печорину, освещая и объясняя нашего очаровательного оболстителя *гораздо глубже*, чем это до сих пор удавалось критике, потому что Киркегор исходил из внутренних психологических причин, а не из внешних обстоятельств и фактов, каковы у нас николаевщина, крепостное право, барство, значение которых, конечно, не подлежит сомнению, но роль которых никоим образом не определяющая»**.

Цитированные слова Печорина — «Зачем я жил?» и т. д. — содержат еще одну фразу, пока «не угаданную» читателями, и вновь текст Киркегора наводит на вероятную разгадку. «Было назначение высокое, потому что чувствую силы необъятные». До Лермонтова никто не выразил с такой ясностью несоответствия между необъятными силами и отсутствием для них поприща. Не может же быть, чтобы таким силам не нашлось предназначения. Отчего же? Не только может, но именно так и бывает сплошь и рядом, не бывает иначе — вот и разгадка печоринской тайны. Он это чувствует, да не хочет признаться, не хочет в это поверить и прячется за интересным и необыкновенным. Не спрятаться, рано или поздно неумолимый ответ сам собой идет на ум, и его содержание нисколько не зависит от исторической действительности (или зависит от нее очень мало), ибо всегда одно и то же.

* Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М.: Русский мир, 1999. С. 123 и сл.

** Там же. С. 130.

Печорин — первый герой в русской литературе, позволяющий утверждать: причины того, что происходит с человеком, в нем самом, действительность же — лишь среда, место действия. Что произойдет в этом месте — зависит от человека, он — автор судьбы, творец жизни, подобный божеству. Лермонтовский роман, обезнадеживая человеческое существование, обожествляет человека — такому герою, конечно, тесно среди людей, относящих все на счет окружающего, да и людям с ним тяжело, хотя их к нему тянет, и мужчин, и женщин.

В прощальном письме Вера определила Печорина: «Любившая раз тебя не может смотреть без некоторого презрения на прочих мужчин, не потому, чтоб ты был лучше их, о нет! Но в твоей природе есть что-то гордое и таинственное...» (575).

Его тайна в том, что он знает, что хочет того, чего нельзя получить, но чем более он в этом убеждается, тем сильнее хочет. В страстном монологе он объясняет Максиму Максимовичу, почему охладел к Вэле, прежде любимой: «...во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как и к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день ото дня...» *«Моя душа подобна Мертвому морю, через которое не перелететь ни одной птице, — достигнув середины, она бессильно падает в объятия смерти».*

Цитата курсивом — из Киркегора, но не кажется ли, что эти слова на месте и в монологе Печорина, а если так, то вот они, понятия, объясняющие его болезнь: нет бессмертия, которого он страстно хочет, ибо лишь в этом случае получают смысл необъятные силы.

Мысль, высказанная Киркегором, приходила на ум Лермонтову задолго до «Героя нашего времени». В 1813 году, 17 лет, он пишет стихотворение, где есть строки:

Душа сама собою стеснена,
Жизнь ненавистна, но и смерть страшна.
*Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем.*

Небо не виновато, раз все в тебе, но потому положение безвыходно, ибо ты знаешь, что нет бессмертья, — вот откуда неудержимое, безотчетное стремление к нему с одновременным осознанием — и чем дальше жизнь, тем отчетливее, — что его нет и не может быть. Именно так будет сказано в «Герое нашего времени»: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности

характера — напротив, что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. *Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!*» (588).

Совпадение в этом пункте русского писателя с датским свидетельствует, что и причина не в действительности (она очень разная в России и в Дании); и типология романтизма едва ли поможет, ибо есть нечто куда менее изменчивое, нежели история или художественные стили; есть тотальная обреченность, которая, как ни странно, и придает человеку черты божественности: в этом случае он — полный хозяин собственного существования или: должен им стать — больше не на что надеяться.

Пересказав только что цитированный монолог Печорина, Максим Максимович спрашивает у своего слушателя: «Вы вот, кажется, бывали в столице, и недавно: неужто тамошняя молодежь вся такова?

Я отвечал, что много есть людей...

Штабс-капитан... покачал головой и улыбнулся лукаво:

— А все, чай, французы *ввели моду скучать?*

— Нет, англичане...

— А-га, вот что!.. — ответил он, — да ведь они всегда были отчаянные пьяницы!» (483).

Недалекий Максим Максимович видит причины происходящего во внешних обстоятельствах, «в действительности», человек для него мало значит, ибо определяется извне.

Максим Максимович — настоящий «безбожник», потому что не знает, что человек «божествен» и равен творцу способностью творить собственную жизнь. Нет, какое там божество: в одной стране придумали, в другой перенимают — вот и все причины. Что могут существовать внутренние импульсы, сильнейшие любых внешних, не приходит ему в голову, а между тем в этом все дело. Изображение такой архетипической фигуры «из народа» — тоже новаторский шаг Лермонтова.

«Причину меланхолии таких людей надо искать значительно глубже; она обуславливается *первородным грехом* и заключается в том, что человек никогда не может проникнуть в самую сущность своей природы <...>. Меланхолия — болезнь духа, и исцеляется лишь силой духа...» (НД, 240).

«Таких людей». Как будто о Печорине, ведь причины его меланхолии — *в первородном грехе*, если рассматривать это как метафору извечной, непоправимой ситуации. У Лермонтова другой лексикон, однако проблема та же, эта «болезнь» ему известна с юности:

Когда б в покорности незнания
Нас жить создатель осудил,
Неисполнимые желанья
Он в нашу душу не вложил,
Он не позволил бы *стремиться*
К тому, что не должно свершиться <...>.
(1831)

Первородный грех, синоним «болезни духа», заключается в стремлении к тому, чего не достичь, но с тем большим жаром это влечет. Подобное состояние Киркегор назвал экзистенциальным, и Лермонтов явился первым русским автором, выразившим его.

Да, болезнь духа, но потому сделать что-то может лишь дух. Тогда отчего же, спрашивается, Печорин не сделал, с его-то силами? Ответ разочаровывающе прост: болезнь неизлечима и так же входит в состав духа, как яды в состав лекарств. Похоже, Лермонтов догадывался: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить, это уж бог знает!» (456).

Болезнь эта, согласно роману, именуется человеческим существованием, и потому мысль о нем Киркегор назвал экзистенциальной. «...Меланхолия будет угнетать человека до тех пор, пока... переход от бессознательной непосредственности к высшему сознательному развитию личности не будет совершен» (НД, 239).

Значит, никогда, потому что упомянутый переход бесконечен. Пусть это расплата за «первородный грех», но тогда грех (болезнь) родиться человеком — такова причина всех несчастий Печорина. Он мучается оттого, что не может перейти к высшему развитию, чувствуя, что именно здесь исцеление от всех болезней, хотя догадывается, что, исцелившись, перестанет быть человеком; догадывается, что человечность — «хроническая болезнь», которой итог заранее известен. «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова [“бессознательная непосредственность” Киркегора], другой мыслит и судит его [“высшее сознательное развитие личности”]» (567).

Печорин знает, что его мука неизлечима, и Киркегор объясняет почему: не может *совершиться* переход к высшему развитию, он может *совершаться* — неразрешимое противоречие между отсутствием у человека высокого назначения и необъятными силами, которые, казалось бы, должны быть направлены на исполнение этого самого назначения, не зря же они даны.

Если допустить, что высокое назначение, о котором грезит герой Лермонтова, достигнуто, человеку конец, и Печорин ощущает это. Его мука в том, что он жаждет того, чего не только нельзя получить,

но (поэтому) нельзя и желать, хотя желание недостижимого — самое человеческое желание, возможно, оно-то и мешает помириться с действительностью, какой бы та ни была.

В одном из стихотворений Лермонтов обмолвился:

Любить... но кого же?
 На время — не стоит труда,
 А вечно любить невозможно.
 (1840)

Киркегор додумался до той же мысли почти в то же время — вот откуда близкие черты в поведении и суждениях действующих лиц его и лермонтовской прозы, иногда сходства буквальны. Он пишет о своем герое: «Случалось... что он увлекал девушку, в сущности, совсем не желая обладать ею в прямом смысле этого слова. В таких случаях он продолжал вести свою игру лишь до того момента, когда девушка была, наконец, готова принести ему в жертву все. Видя, что такой момент наступил, он круто обрывал отношения» (НД, 38–39).

Чем не Печорин и княжна Мери? А ведь это не единственный пример в лермонтовском романе. «Я жил у одного старого урядника, которого любил за добрый его нрав, а особенно за хорошенькую дочку Настю.

Она, по обыкновению, дожидалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала ее милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее» (586). И никогда не будет до нее: стоило девушке влюбиться, она теряла в его глазах всякий интерес, появлялась скука, ибо продолжение *обыкновенно*.

Сделаем небольшой эксперимент, результаты которого сейчас же разъяснятся. Лермонтов пишет: «Ботинки *couleur russe* [красно-бурого цвета] стягивали у щиколотки ее сухощавую ножку так мило, что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул... *И так как я в некотором роде естествоиспытатель, то на основании положений Кювье вывел известное заключение*».

Не правда ли, читатель, слова курсивом из Киркегора (НД, 48), не чужеродны в дневнике Печорина (513)? Оба автора изображают своих героинь, словно один знал, что напишет другой, или старался угадать (и угадывал-таки в некоторых эпизодах).

«Эта княжна Мери прехорошенькая, — сказал я ему. — У нее такие бархатные глаза — именно бархатные <...>. Нижние и верхние ресницы так длинны, что лучи солнца не отражаются в ее зрачках» (514).

«Все личико похоже на спелый персик: полно округленная линия, прозрачная и бархатистая кожа — бархатистость ее я ощущаю взглядом. Глаза ее... да ведь я еще не видал их; они прикрыты шелковыми ресницами...» (НД, 49).

Изумляет двукратное повторение каждым писателем «бархатистости», и подобных совпадений предостаточно.

«Но что творилось при этом в его собственной душе? Я думаю, что, запутывая, вводя в заблуждение других, он кончит тем, что запутается окончательно и сам». «...Он в отчаянии перестает, наконец, понимать сам себя» [печоринское «Зачем я родился?»].

«Чувство, овладевающее им, не совесть, а скорее нечто вроде высшего, утонченного самосознания, которое... поддерживает его душу в вечно бодрствующем беспокойном состоянии, не давая ему забыться [почти цитата из лермонтовского “Выхожу один я на дорогу”: “Я б хотел забыться и заснуть”] и постоянно побуждая метаться в новых бесплодных поисках» (НД, 40–41).

Вновь трудно удержаться, чтобы не увидеть в этом внутреннего портрета Печорина, который тоже мечется в бесплодных поисках и постоянно возвращается в себя самого, и эти бесплодные поиски изображены как неизбежный жребий, не зависящий от исторических условий: есть обстоятельства, перед которыми немоцна история, — тот самый экзистенциальный взгляд.

Жизненная драма Киркегора явилась в противоречии, которое тот осознал основным в человеческом сознании: между ощущением бесконечности (бессмертия) и пониманием его недостижимости. «Если бы мне предложили пожелать чего-нибудь, я пожелал бы не богатства, не власти, а *страстной веры* в возможность...» (НД, 18).

Не зная, кому принадлежат эти слова, легко спутать авторов, тем более у Лермонтова попадаетея похожее настроение:

Хочу я с небом помириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я *веровать* в добро.

(«Демон»)

Оба хотят *верить*, потому что *знают*: нет вечности, а в таком случае что ни сделай, все бессмысленно, лучше не делать, но тогда скука страшная, и вот Печорин ищет необыкновенного — чтобы не скучать.

Излишне спрашивать, возможность чего имел в виду Киркегор, несомненным кажется одно: допускалась вера в бессмертие души,

но как только допущение сделано, тотчас всплывает его неизбежный антипод — сознание неисполнимости. «Никто не возвращался из царства мертвых... — никто не является на свет без слез...» (НД, 23).

Одним таким наблюдением перевешиваются все возможности, и с ним, я полагаю, связаны мотивы смерти в «Герое нашего времени». «Что до меня касается, то я убежден только в одном... — сказал доктор. — В чем это? — спросил я... — В том, — ответил он, — что рано или поздно, в одно прекрасное утро я умру» (518).

Разумеется, нельзя приписывать автору того, что говорят персонажи, однако многое за то, что Лермонтов думал то же; что мысль о смерти не только как о неизбежном, но вечном (рядом с которым вера в бессмертие души могла показаться бесплодным самоутешением), не покидала писателя и водила его рукой, выведя Печорина и определив всегдашнюю актуальность романа. Вот чем объясняется одна не совсем удачная, на мой взгляд, сцена в «Бэле». Максим Максимович, рассказывая о последних часах черкешенки, прибавляет: «Перед утром она начала чувствовать *тоску смерти...*» (487).

Похоже, автор допустил двойную ошибку. Во-первых, со стороны (такова избранная форма повествования) нельзя знать, что испытывает другой, для этого следует взять иную форму — безымянного всезнающего автора. Во-вторых, такое наблюдение не соответствует натуре рассказчика: простодушный, недалекий герой вряд ли додумается до «тоски смерти». Не единственный, кстати, пример, когда персонажу известно то, чего он не может знать по условиям повествования. Во второй части Лермонтов находит средство избежать слишком явного несоответствия: все, что нужно знать Печорину, тот узнает, подслушивая.

Названные ошибки я объясняю тем, что писатель попросту передал герою собственные мысли: его они одолевали с юности, не давали покоя всю жизнь. Среди них была «тоска смерти» — почти те же слова произносит Печорин в «Фаталисте»: «Я пристально посмотрел ему в глаза <...> мне казалось, я читал *печать смерти* на бледном лице его» (583).

Близость лексики служит косвенным свидетельством того, что оба персонажа произносят не свой текст и в каждом случае (в первом особенно разительно) за их спиной стоит автор. И все же речь не о стилистике — совпадение Лермонтова и Киркегора вызваны тем, что независимо один от другого каждый высказал новый — для тогдашней умственной ситуации Европы — взгляд на проблему человека. Спустя некоторое время русская критика разглядела в творчестве

Лермонтова эту новизну. В 1899 году В. С. Соловьев писал: «Я вижу в Лермонтове прямого родоначальника того духовного настроения и того направления чувств и мыслей, а отчасти и действий, которое для краткости можно назвать ницшеанством»*.

Через десять лет эту мысль повторит Д. Мережковский в статье «Поэт сверхчеловечества», где, в частности, скажет: «...у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание к действию»**.

Стремится к жизни, чтобы, вероятная логика, сделаться жизнью, как бы ни говорили (и справедливо), что, мол, это не дело поэзии. Да, не дело, но стремление стремлению рознь.

Жизнь, о которой, согласно Мережковскому, тосковал поэт, едва ли не была в его глазах высшей поэзией. Чего Лермонтов *хотел* — не как осуществления (он догадывался, что неосуществимо, но ведь подлинное хотение, выражающее наши сокровенные желания и, следовательно, натуру, никогда не задумываются об осуществлении, оно *хочет*), — так вот, Лермонтов хотел того, о чем в одном из стихотворений написал:

Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда.

(1831)

Лермонтовский «сверхчеловек» хочет, чтобы предчувствие блаженства (вызванное ощущением в душе необъятных сил) не обмануло, сбылось — только и всего. Ясно, что такое блаженство (вечность, бессмертие — как ни назови) *сверх* человеческой природы (и вместе это «сверх» — самое человеческое в человеке), следовательно, для его достижения требуются и силы чрезвычайные — вот в чем, предположительно, критики усмотрели «ницшеанство» поэта.

Та же мысль владела Киркегором, сближение которого с Ницше делается едва ли не общим местом европейской критики конца XIX — нач. XX в. Поводов, действительно, хватает — чего стоит, например, беглое замечание датского мыслителя: «Быть вполне человеком — все-таки выше всего...» (НД, 26). Киркегор тоже думал: хочу верить, ибо мне дано предчувствие блаженства, с которым не согласен разум, — есть от чего прийти в отчаяние, но «ни один

* Соловьев В. С. Собрание сочинений Т. VIII. СПб., 1903. С. 387.

** Русская мысль. 1909. Кн. III. Вторая нумерация. С. 3.

человек, не вкусивший горечи истинного отчаяния, не в состоянии схватить истинной сущности жизни...» (НД, 260).

Отчаяние роднит Киркегора с Лермонтовым, «сверхчеловечество» которого подтвердилось самым неожиданным образом: он оказался в числе русских авторов, любимых Ф. Ницше*. Называю известный факт, чтобы подчеркнуть, какими неисповедимыми путями движутся рассеянные во времени умы, чтобы сойтись в некой воображаемой точке условного пространства.

Связь Киркегора и русской литературы, правда, не с Лермонтовым, а с Достоевским, открыл Л. Шестов: «Можно, не боясь упрека в преувеличении, назвать Достоевского двойником Киркегарда». Киркегор «открыл в себе и в других безотчетный... страх... страх перед Ничто». «...У меня всегда оставалось чувство, что, по Киркегарду, даже сам Бог, в последнем счете, бессилен против ужасов бытия»**.

Эти-то переживания сродни тем, что испытывает Печорин, и если б он пожелал добиться их точного определения, слова Киркегора были бы кстати.

Л. Шестов сблизил Киркегора с Достоевским, я — с Лермонтовым, и мы оба находим родственные черты. При одинаковости, так сказать, крайней посылки (Киркегор) было б естественно найти близость и средних, — Лермонтова и Достоевского. Не удивительно, что это сделала русская критика. «...Роман Лермонтова с его мастерской пластикой глубоко задуманного характера, с его идейной многозначительностью и зорким подходом к духовным проблемам современности не мог не быть одним из определяющих этапов в развитии русского романа до тех высот... на какие вознес его Достоевский»***.

Киркегор и Лермонтов, почти ровесники (один родился в 1813 г., другой в 1814 г.), обнаружили каждый в существовании человека содержание, прежде не замеченное, и выразили его в сходных образах, иногда и лексике. Благодаря этому появляется возможность определить художественную мысль Лермонтова, используя понятия Киркегора. В отличие от русского писателя, не занимавшегося философией, Киркегор, помимо литературных, оставил несколько сугубо философских сочинений. В «Болезни к смерти» (1849) он писал:

* Несколько соображений на сей счет в кн.: *Эткинд А. Эрос невозможного*. СПб.: Медуза, 1993. С. 23–24.

** *Шестов Л.* Киркегард и экзистенциальная философия. М.: «Прогресс» — Гнозис, 1992. С. 21, 55, 242. Последняя цитата взята из примечаний, написанных *А.В. Ахутиным*.

*** *Иванов Вяч.* Борозды и межи. М., 1916. С. 17.

«...Отчаяние действительно является “смертельной болезнью”. Ибо, в отличие от расхожего мнения, будто от отчаяния умирают и само оно прекращается с физической смертью, главная его попытка состоит в том, что *не можешь умереть* <...>. Поэтому быть *больным к смерти* — значит не мочь умереть, причем *жизнь здесь не оставляет никакой надежды*, и эта безнадежность есть отсутствие последней надежды, то есть *отсутствие смерти*»*.

Жизнь не оставляет надежды, но и умереть не можешь — припомним лермонтовское «Жизнь ненавистна, но и смерть страшна». Иными словами, человек брошен в абсолютно обезнадеженный мир — таково открытие экзистенциальной философии, толкующей о том, как существовать в такой среде. Л. Шестов считал, что Киркегор — первый из европейских умов, взглянувших с упомянутой точки зрения на человеческое бытие.

Лермонтов — первый в русской литературе — в лирике, в «Демоне» и по преимуществу в «Герое нашего времени». Суждение Киркегора: не можешь умереть и потому лишен последней надежды, по моему разумению, целиком определяют положение Печорина, объясняют его скуку. Ведь скука и есть отсутствие надежды, не сформулированное, но от этого не менее болезненное ощущение неизбежности смертного часа, сводящее на нет необъятные силы любой души.

Спустя почти сто лет другой русский поэт, Б. Поплавский, записал в дневнике: «Ничто, буквально ничто меня не радует. Спрашивается, к чему стараться учить мудрости, если плод ее горек. То же и в Боге... Что толку, если сама жизнь есть мука. Я люблю Бога как героя, *как источник боли моей* за всех униженных, но зачем спасать их... если в конце концов они скажут, как я: “*ничего нет*”»**.

Ничего нет — это и было причиной страха Киркегора, о чем уже говорилось, и если я повторяюсь, то лишь потому, что мысль Б. Поплавского кажется мне, во-первых, подтверждением вышесказанного, во-вторых же, свидетельствует: переживания Киркегора, о которых он поведал в художественной и философской прозе, затрагивают какие-то существенные, глубокие стороны человеческого бытия, коль скоро русский поэт в эмиграции испытывает очень похожие настроения. Следовательно, их недостаточно объяснять романтическим мировоззрением, или должны будем признать в специальном термине куда большее содержание, чем обычно вкладывают.

* Киркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 259.

** Поплавский Б. Незданное. М.: Христианское издательство, 1996. С. 107. Запись от 16.9.1932.

Но что является для меня наиболее важным, так это любовь Поплавского к Лермонтову, которого он считал первым русским поэтом и ставил выше Пушкина*. Не развиваю мысли, дальнейшие соображения очевидны.

Печорин испытывает то же, что его «двойник» Киркегор: «В первой моей молодости, с той минуты, когда я вышел из опеки родных, я стал наслаждаться бешено всеми удовольствиями, которые можно достать за деньги, и, разумеется, удовольствия эти мне опротивели. Потом пустился я в большой свет, и общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, — но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто <...>. Тогда мне стало скучно. <...> Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями, — напрасно. <...> И мне стало скучнее прежнего, потому что я потерял почти последнюю надежду» (482–483).

Потерял, как и Киркегор, последнюю надежду — вот причина экзистенциальной философии. И все же у Печорина была надежда («потерял почти») — не разъясняется ли ее содержание философией Киркегора, поскольку сам Печорин нигде не говорит прямо? Тогда: на что надеялся сам Киркегор?

Из книги «Страх и трепет» (1843): «Если, действительно, каждый в моем поколении, кто не захотел остановиться на вере, является человеком, который примирится в боли и через боль; если каждый, кто не захотел остановиться на вере, является человеком, который после этого... постигнет все наличное существование силой абсурда, — тогда то, что я пишу, по сути, есть не что иное, как в высшей степени похвальная речь, написанная самым ничтожным из людей этого поколения, человеком, сумевшим осуществить только движение самоотречения»**.

«В моем поколении»... О том же Лермонтов в предисловии к роману: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (456).

Вдумаемся, есть ли пороки у поколения? Если да — кажется, это разумел автор, — должно предположить нечто большее поколения: его пороки в этом случае носят наследственный характер, передаются из рода в род, от поколения к поколению, и не будет ли тогда

* Ссылаюсь на превосходные комментарии Луи Аллена к книге: Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб.: Logos, 1993. С. 212.

** Киркегор С. Страх и трепет. С. 49–50.

уместно понятие «первородного греха»? В этом, не исключено, кроются причины близости двух писателей: каждый заговорил о том, что противоречия человеческого существования не имеют решения, коль скоро — при верности моих выводов — это испокон свойственно человеческому роду. Единственная надежда — на веру, и вместе — крушение веры, ибо с того света не возвращаются, и не потому ли рождение человека сопровождается слезами, которыми провожают умерших?

Киркегор уповал на веру (в бессмертие души), потому что не оставалось никаких надежд. Борьба в Киркегоре веры и разума, вернее, постоянно ощущаемая нехватка чего-то, без чего нет подлинной веры (или, напротив, ничем не заглушаемое сознание, что оттуда никто не возвращался), — это и было неиссякаемым источником отчаяния.

Печорин, в сущности, тоже уповает на бессмертие души, хотя нигде в романе таких слов нет, есть другие: «...а все живешь из любопытства: *ожидаеть чего-то нового...* Смешно и досадно» (565).

Какая такая новизна? Которая прогонит скуку. Сделать это может внешнее разнообразие, когда нет времени задуматься, успевай переживать — вот источник всех приключений Печорина, в том числе любовных. Он встречает Бэлу, в нем счастливо вздрагивает сердце: «...я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбой... Я опять ошибся <...>. Мне с ней скучно...» (483).

Ангел — вот о чем грезились, бессмертие, оказывается, не выдумка. Увы. Если же не внешняя новизна (которая всякий раз оказывается давно известной), то глубокая, сердечная вера — здесь персонаж Лермонтова близок персонажам Киркегора, ибо, повторяю, онтологическая ситуация одна и та же. Или наоборот: потому и одна ситуация, что переживания одни и те же — каждый знает, что спасти может вера, но веры нет. Одно второстепенное в романе Лермонтова обстоятельство неожиданно получает глубокий смысл: единственную подлинную, непреходящую любовь Печорина звать Верой. Он расстается с нею навсегда, и она пишет ему в прощальном письме: «Никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто не старается уверить себя в противном» (575).

Что это — «уверить в противном»? Печорин хочет убедить себя, что у него есть вера (следовательно, надежда). Его отчаянная погоня за уехавшей возлюбленной — удивительной силы метафора, опять-таки родственная метафорам Киркегора: «Но почему бы тогда не остановиться на вере, почему мы время от времени слышим о людях, стыдящихся признаться, что у них есть вера? <...> *Если бы мне самому*

когда-нибудь удалось осуществить такое движение (к вере. — В.М.), а после этого ездил бы уже только в упряжке четверкой» *.

«Если бы», потому что сознавал, что нет веры, которая спасает от ужаса смерти. Таков Печорин, пусть в романе отсутствуют его суждения о вере. Ни автор, ни персонажи о ней не думают, хотя совпадения с Киркегором — повод предположить, что Лермонтова беспокоила та же мысль, чего стоит одно это: «Хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» Он, повторяю, первым в русской литературе (и, если справедливы мои толкования, то и в европейской) обнаружил эту сторону человеческого существования.

И последнее. В лекции 1929 года «Что такое метафизика?» М. Хайдеггер произнес: «Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить его к самому Ничто?»

Это может происходить и действительно происходит, хотя достаточно редко, только на мгновения, — в фундаментальном настроении ужаса <...>. Ужасом прикрывается Ничто» **.

Вновь спустя почти столетие после Лермонтова и Киркегора высказана мысль о причине ужаса, который охватывает человека. «Ничто» и сводило с ума Печорина, и понять это помогают переживания, описанные Киркегором. Подобная близость свидетельствует, что прежние оценки внутреннего содержания русской литературы, при всей их верности, нуждаются в дополнении. Ныне русская литература отчетливо видится феноменом всемирной духовной культуры, и это выводит ее за рамки национального значения, поскольку вопрос, ею поставленный (после Лермонтова он стал едва ли не главным), есть вопрос всемирный, касающийся судьбы каждого человека. Внеациональная природа литературы, выросшей в национальной среде, является новым условием, обнаруженным в XX столетии.



* Там же. С. 50.

** Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20–21.



А. ГРАФ

Печорин соблазненный

Рассуждения о Лермонтове рано или поздно приводят нас к загадочному «Герою нашего времени» Григорию Александровичу Печорину, одному из наиболее сложных персонажей русской литературы, таящему в себе особенную противоречивость и неоднозначность, что создает редкий по своей уникальности потенциал, препятствующий однозначным формулировкам и интерпретациям.

Не в последней степени это связано с трудностями, возникающими при попытке разобраться с Лермонтовым-человеком и Лермонтовым-поэтом, его философским мировоззрением. Автор «Героя нашего времени» практически никогда прямо не высказывался по философским вопросам, не обсуждал ни с кем свои взгляды и максимы: свидетельство тому и переписка, и тексты художественных произведений. Тем не менее во всех текстах чувствуется личность поэта, полная противоречий: его привлекают самые разные точки зрения и что-то неуловимое прячется за фасадом литературной игры, иронии, наивности и юношеской гордости. Современники Лермонтова воспринимали эту противоречивость как естественную, но каждое последующее поколение моделировало *своего* Лермонтова: примечательно, что ведущие представители различных идеологических направлений Александр Герцен, Николай Чернышевский, Аполлон Григорьев, Павел Анненков и Александр Дружинин, размышляя о культурных и исторических событиях 1830-х и начала 1840-х, были единодушны в упорном замалчивании Лермонтова. Сложилась почти парадоксальная ситуация: автор, написавший портрет «героя времени», в мировоззренческих попытках осмысления современных ему событий не играл практически никакой роли. Эта особенная «верность творчеству» позднее нашла отражение в достаточно объемливой «Лермонтовской энциклопедии», вышедшей в 1981 году

под редакцией Виктора Мануйлова, где читатель напрасно будет искать статью о философских взглядах Лермонтова*.

Современники поэта оказались в сложной ситуации, они были во власти «обратной» рецепции Лермонтова, так как познакомились сначала с романом и поздними стихотворениями поэта, прославившегося до этого только стихотворением «Смерть поэта» и связанной с ним ссылкой, а затем уже посмертно были опубликованы ранние его вещи**. Да и сам Лермонтов внес свою лепту в эту путаницу включением во второе издание «Героя нашего времени» гениального предисловия. В этом коротком тексте, который благодаря особой стилистике в анонимизированных фрагментах многими начинающими учащимися оценивается как пример текста 60-х годов XX века (!), многозначно сказано:

«Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!»***

Отсюда уже недалеко до слов, часто ошибочно приписываемых Антону Чехову, но на самом деле сказанных Александром Герценом о роли писателей в обществе: «Мы не врачи. Мы — боль».

Помимо вышеназванных источников, либо избегающих темы «Лермонтов и философия», либо оставляющих ее неопределенной, все остальные исследования, если касаются этих вопросов, то из-за отсутствия других источников ссылаются почти исключительно на художественные произведения автора и таким образом создают — вполне понятно — импрессионистскую, чтобы не сказать противоречивую, картину. Поэтому не удивительно, что лермонтовский Печорин с момента своего появления в литературе и по сей день толкуется по-разному. Но все-таки или, точнее, именно поэтому удивляет диапазон интерпретаций характера Печорина.

* Ср.: Серман И.З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. 2-е изд. М.: РГГУ, 2003. С. 164.

** Ср.: Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л.: Худ. лит., 1940. С. 122.

*** Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. И.Л. Андроникова, Д.Д. Благого, Ю.Г. Оксмана. М.: Худ. лит. 1957–1958. Т. IV. С. 8. Далее цифры в скобках указывают на это издание.

Базу рецепции Печорина заложил Виссарион Белинский, который в своей краткой рецензии на «Героя нашего времени» (Отечественные записки. 1840. Т. X. № 5) и в обстоятельном разборе романа (Отечественные записки. 1840. Т. X. № 6; Т. XI. № 7) оставил наблюдения высочайшей ценности. В рецензии он констатировал единство мысли романа, в котором «всё выходит из одной главной идеи и всё в нее возвращается». Цикличность конструкции затрудняет подход к анализу произведения: «Так линия круга возвращается в точку, из которой вышла, и никто не найдет этой исходной точки»*. Не менее убедительно мнение о Печорине в критической статье Белинского, где он характеризует его как «отважного, не бледнеющего никакой опасности, напрашивающегося на бури и тревоги» героя, который, однако, все свои поступки совершает, «чтобы занять себя чем-нибудь и наполнить бездонную пустоту своего духа, хотя бы и деятельностью без всякой цели»**.

В основном эти две оценки Белинского в характеристике Печорина повторяются по сей день, лишь акценты слегка сдвигаются то в одну то в другую сторону в зависимости от времени и места написания исследований. При всей невозможности в рамках данной статьи дать полный перечень всех интерпретаций следует обратить внимание на некоторые моменты, сыгравшие по той или иной причине определяющую роль в рецепции Лермонтова.

В советском литературоведении Печорина необходимым образом стилизовали под постдекабристского бунтаря, мятеж которого являлся ярким симптомом разлагающегося общества***, или его вообще объявляли символом и заместителем самого Лермонтова, иллюстрирующим революционные декабристские настроения последнего****. Для одних Печорин был жертвой коварного и испорченного излишеством общества, для других он в то же время был его типичным представителем, и третьи, в конце концов, видели в нем ожесточенного противника общества, который посредством своих действий систематически выражал свой гневный протест в романтической форме. По мнению Бориса Эйхенбаума, Печорин — не «дитя» своего времени, он находится в борьбе со своей эпохой, а потому несомненно присущая названию романа ирония относится не к герою, а скорее к притяжательному местоимению, к герою *нашего*

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: АН СССР, 1953–1959. Т. IV. С. 146.

** Там же. С. 227.

*** Ср.: Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М.: Гослитиздат, 1957. С. 355–356.

**** Ср.: Тамарченко Д.Е. Из истории русского классического романа. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.; Л.: АН СССР, 1961. С. 64.

времени*. На фоне окружающих персонажей Печорин предстает *Демоном* рядом с Грушницким, действующим как *alter ego* Печорина и открыто выражающим желание стать «героем романа»: именно поэтому Грушницкий отражен в записках Печорина как в кривом зеркале; в свою очередь Печорин рядом с мефистотелевским типом доктора Вернера предстает как доктор Фауст**. Печоринские идеалы деятельной жизни и героические образцы тем временем относятся к минувшей европейской эпохе и не соответствуют настроениям 1830-х годов. Юрий Лотман пишет: «Поэтому если европеизм Грушницкого находится в гармонии с современностью, то Печорин в ссоре со своим временем»***. В конце концов Печорина причисляют к семье «интеллектуально-эстетических искусителей», которые в своем «холодном презрении к миру» в людях нуждаются только как в публике и получают удовольствие от мести «опознанному как неудачному созданию миру» или тому, что они считают таковым****.

Приводимые ниже соображения не ставят задачи ни опровергнуть существующие толкования, если они не мотивированы идеологически-несуразицами, ни скорректировать их; речь скорее идет о том, чтобы выявить в характере и изображении Лермонтовым Печорина некие нюансы, которые могут способствовать более глубокому раскрытию многообразного литературного героя несколькими дополнительными штрихами и показать его еще более неоднозначным. Предлагаемая в этом случае интерпретация сознательно не опирается на хронологический порядок событий, несоответствие которого с расположением разнородных частей романа было неоднократно проанализировано; вслед за автором подчинимся последовательности событий в романе. Выбранный Лермонтовым порядок ознакомления читателя с героем начинается с описания внешности Печорина, затем дается описание портрета героя времени «другом» Максимом Максимычем, а потом открываются исповедальные записки в дневнике*****; этот подход оказывается плодотворным для нашего исследования особенно потому,

* Ср.: *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове / Под. ред. В. Я. Бухштаба. М.-Л.: АН СССР, 1961. С. 251.

** Ср.: *Эйхенбаум Б.М.* Статьи о Лермонтове / Под. ред. В. Я. Бухштаба. М.; Л.: АН СССР 1961. С. 268–269.

*** *Лотман Ю.М.* О русской литературе. СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 611.

**** *Leitner A.* Verführung als geistiges Experiment und als ästhetischer Gegenstand bei Kierkegaard, Lermontov und Dostoevskij // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1992. № 38. С. 75, 80.

***** Ср.: *Reißner E.* Michail Lermontov: Ein Held unserer Zeit // Der russische Roman. Hg. B. Zelinsky. Düsseldorf: Bagel, 1979. С. 72–73.

что в записках Печорина яснее всего прослеживается самообман, которому герой время от времени поддается. Именно об этом идет речь, когда Печорин хочет убедить себя и окружающих в том, что он скучает, ко всему относится равнодушно, индифферентно и холодно. В сущности герой тратит свои силы на то, чтобы поддержать эту позу и видимость, сыграть *роль* отстраненного и прагматичного рационалиста, с сегодняшней точки зрения можно сказать нигилиста, которым он по сути своей совсем не является.

Менее всего это очевидно в первом рассказе «Бэла», где Максим Максимыч действует как предвзятый и настроенный на самоизоляция повествователь, который любой ценой хочет вызвать интерес своего спутника. В «Бэле» характер Печорина — это комплекс противоречий: гордость, непокорность и самолюбие. Печорину непонятно сопротивление Бэлы, и он ждет, почти требует «награды» за романтическое похищение. В разговоре с Максимом Максимычем Печорин сначала подчеркивает упорство Бэлы, а потом предлагает пари — покорить красивую черкешенку за неделю:

— Дьявол, а не женщина! — отвечал он, — только я вам даю мое честное слово, что она будет моя...

Я покачал головою.

— Хотите пари? — сказал он, — через неделю!

— Извольте!

Мы ударили по рукам и разошлись (С. 27).

Таким образом Бэла становится *предметом пари* и должна быть завоевана или, точнее, «куплена» дорогими подарками. Когда Максим Максимыч сообщает о трогательном согласии Бэлы, кажется, что это история со счастливым концом. Слушатель реагирует восклицанием: «Как это скучно!» (С. 28). «Публика» Печорина, ожидающая трагического финала, чувствует себя обманутой. Даже известное охлаждение чувств Печорина и его красноречивые упреки самому себе не удовлетворяют повествователя. Он выражает свое разочарование по поводу несостоявшегося «героя» Печорина достаточно неестественными для последнего словами:

«Я отвечал, что много есть людей, говорящих то же самое; что есть, вероятно, и такие, которые говорят правду; что, впрочем, разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают, и что нынче те, которые больше всех и в самом деле скучают, стараются скрыть это несчастье, как порок» (С. 39).

Кроме того, здесь необходимо еще отметить, что на протяжении всего рассказа Печорин сам никогда активно не действует. Максим Максимыч хотя и говорит о невероятной храбрости Печорина — ходил на кабана один на один — не упоминает о трофеях Печорина. Мы знаем, как Печорин устраивает похищение Бэлы, помогая Азамату в краже коня: Печорин тянет за ниточки и плетет интриги, действуют за него другие.

Самое большое недоумение у Максима Максимыча и у его слушателя вызывает смех, которым Печорин реагирует на смерть Бэлы. Реальное внутреннее состояние героя характеризует пояснение рассказчика, что Печорин после смерти Бэлы долгое время болел и совсем исхудал (С. 44).

Первые существенные противоречия в описании Печорина появляются в «Максиме Максимыче», где рассказчик в первый и последний раз лично встречается со своим героем: заметим, что портрет Печорина — одно из основных средств Лермонтова в характеристике персонажей* — не совсем соответствует облику боевого офицера, у него широкие плечи и очень худые, бледные пальцы, поза бальзаковской кокетки, белокурые волосы, черные брови, черные усы. В тексте последнее оценивается как признак породы, но всё в совокупности может быть воспринято как признак дендизма. В эту логику образа Печорина гармонично вписывается ответ на вопрос, чем же он последнее время занимался: «Скучал!» (С. 51), но очевидно упоминание о Бэле все еще не оставляет героя равнодушным: «Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся... — Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...» (С. 51–52). Печорин опять прибегает к наигранному равнодушию, не выдерживает прямого взгляда, отворачивается от собеседника.

Развенчивание «героя» Печорина продолжается на страницах записей его дневника, который — по крайней мере, если поверить предисловию к журналу, — составлен «без тщеславного желания возбудить участие или удивление» (С. 55). Когда Печорин в «Тамани» сообщает о своем «невольном сожалении» по поводу слепого мальчика и восхищается лицом и особенно носом девушки, который якобы говорит о ее характере и «породе» (в этом отношении ее нос соответствует его усам), начинается целый ряд событий, на фоне которых Печорин оказывается прямо-таки *курьезным* героем. Сначала «героя» и офицера Печорина топит девушка, потом его обкрадывает слепой мальчик. Реакция Печорина — обиженное «да и какое мне дело...» (С. 67). После ночного randevu с Верой тайный поклонник падает с террасы

* Ср.: Heier E. Physiognomy in Lermontov's Prose // Heier E. Comparative Literature Studies: Lermontov, Turgenev, Goncharov, Tolstoj, Blok — Lavater, Lessing, Schiller, Grillparzer. München: Sagner, 2000. С. 27.

и буквально обрушивается на голову своего преследователя. Он может спастись и то не анонимно потому только, что дорожки в саду знает как свои пять пальцев. Потом в самый решительный момент Печорин опять падает, точнее лошадь падает под ним, когда он пытается догнать уезжающую Веру, которая одна могла бы победить его «демоническое противление судьбе» * и дать выход его страстям. Печорин оплакивает свою участь посреди унылой степи. В этот момент четко срабатывает «защитный механизм» Печорина, связующий изначальное упорство и спасительную иронию, так как признание в поражении высказано прямо. Печорин комментирует свое положение словами:

«Когда ночная роса и горный ветер освежили мою горящую голову и мысли пришли в обычный порядок, то я понял, что гнаться за погибшим счастьем бесполезно и безрассудно. <...> Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний, а после него нам только труднее будет расставаться.

Мне, однако, приятно, что я могу плакать! Впрочем, может быть, этому причиной расстроенные нервы, ночь, проведенная без сна, две минуты против дула пистолета и пустой желудок.

Все к лучшему! Это новое страдание, говоря военным слогом, сделало во мне счастливую диверсию. <...>

Я возвратился в Кисловодск в пять часов утра, бросился на постель и заснул сном Наполеона после Ватерлоо» (С. 142).

Так драматической развязкой в «Княжне Мери» завершается процесс осознания Печориным всех роковых последствий его эгомагического поведения. Этот процесс начинается в первых строках, где Печорин придается размышлениям о красотах Пятигорска и водяном обществе. Хотя душа требует расслабленного наслаждения покоем, рассудок призывает к активному действию:

«Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка; солнце ярко, небо синё — чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?.. Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество» (С. 68).

Встреча и соперничество с Грушницким, своеобразным зеркальным отражением Печорина (ведь Грушницкий аргументирует точно

* Ср.: *Gerlinghoff P.* Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. J. Lermontov. Meisenheim/Glan: Hain 1968. С. 126.

так же как, Печорин и, ведет себя по тому же кодексу чести*), лежит в основе конфликта. Грушницкий в дневнике Печорина оценивается в основном отрицательно как хвостун и заодно еще и претензионный светский лев, которому Печорин не может простить пародию на свои собственные ошибки и недостатки.

В конечном итоге в Печорине побеждает поза: сначала он играет роль души общества на бульваре перед скамейкой, где сидят Мери и ее мать, затем Печорин выступает в амплу радушного хозяина с обедами, шампанским и игрой, сохраняя затаенную ненависть к гостям, и наконец следуют сцены покупки чудесного персидского ковра — тут создается целая пьеса с целью сделаться интересным, интриговать и быть вызывающим. Печорин позиционирует себя не таким, каким чувствует на самом деле. В результате он завоевывает Мери, чтобы ее потерять, потому что эти игра и поза становятся нужны лишь для встречи с Верой, которая нарушает супружескую верность, не даря счастья ни себе, ни поклоннику. В итоге Печорин становится хладнокровным убийцей своего бывшего друга Грушницкого. Как участник шутовской дуэли, Печорин требует от Грушницкого настоящей смелости; фактически поменявшись ролью со своим противником, перезарядив пистолет, Печорин стреляет в безоружного; если Грушницкий отказывается от соблазна убить Печорина и ранит его в ногу, то Печорин стреляет наверняка. Печорин выступает в качестве «шулера», который знает о крапленных картах и не пытается своего счастья, и в холодной ярости губит своего противника. Перезарядка «забытой» пули — это акт осознанного желания убить соперника и своего *alter ego*. Здесь показательно, какое оправдание Печорин находит своим поступкам, когда доктор Вернер прекращает с ним общение после смерти Грушницкого:

«Вот люди! Все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тяжесть ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!..» (С. 143).

Остается фактом, что доктор Вернер знал о том, что или оба пистолета не должны были быть заряжены, или лишь пистолет Грушницкого должен был быть готов к выстрелу, отчего главную свою задачу Вернер видел в отмене дуэли и спасении жизни Печорина,

* Ср.: *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция // Литературное наследство 43/44: М. Ю. Лермонтов. Т. I. М., 1941. С. 510.

но никак не в смерти Грушницкого, которая после первого выстрела по логике Печорина становится неизбежной. Таким образом героизм и великодушие в этой дуэли опять оказываются скорее на стороне Грушницкого, а Печорин предстает мстительным и самовлюбленным убийцей. Напрашивается трактовка печоринского высказывания «*finita la comedia*» как «начинается трагедия», ведь после гибели Грушницкого Печорин лицо отверженное, которое вынуждено существовать в одиночестве и вне каких-либо социальных контактов.

Анатолий Вишевский выдвигает смелое утверждение, что рассказ «Княжна Мери» следует толковать как искушение дьяволом, и приводит несколько веских аргументов: Печорин играет с окружающими, но не замечает, что в то же время с ним играет дьявол, ставка — душа Печорина. Интрига состоит в тройном искушении: соблазнить девственницу, прелюбодействовать и убить друга и реализуется в «дьявольских» махинациях вокруг Грушницкого, который так же выступает орудием властелина тьмы, как и драгунский капитан, который становится реальной движущей силой судьбоносных событий. В конечном итоге Печорин сам оказывается в непосредственной близости к силам тьмы, он не просто для лечения приехал к серным источникам Пятигорска, но и за несколько часов до дуэли принимает бодрящую серную ванну, из которой выходит «новым человеком». Триумф Сатаны Вишевский видит в том, что Печорин в Вере теряет навеки не только возлюбленную, но и свою *веру**.

Рискованно утверждать, что Печорин проиграл дьяволу свою душу, но несомненно, что своеобразное миропонимание — смесь юношеской пылкости, самолюбия, гордости, спеси, упрямства и необоримого стремления быть интересным и оригинальным — парализовало Печорина, и он оказался в когтях странного «духа времени». В этом отношении очень важны события, описанные в «Фаталисте»: предопределение и судьба снимают ответственность с человека за его поступки. Как журнал Печорина, так и характеристика Печорина Максимом Максимычем и повествователем полны указаний на то, что человеческое в Печорине не спит и отнюдь не умерло, а подавляется со всем ожесточением.

Сравнивая «Героя нашего времени» и лирику Лермونتова, видим, что большинство отраженных в романе идей и мотивов перекликаются с любимыми темами лермонтовских стихотворений. Порой не трудно себе представить хрестоматийные стихи Лермونتова включенными

* Ср.: *Vishevsky A. Demonic Games, or the Hidden Plot of Mixail Lermontov's "Knjažna Meri" // Wiener Slawistischer Almanach. № 27. 1991. С. 55–71.*

в текст романа, одни и те же темы и мотивы волнуют героя романа и его автора. Речь идет о знаменитом стихотворении 1840 года «И скучно и грустно»* и о последнем стихотворении Лермотова «Выхожу один я на дорогу»**. Не менее близко по духу Печорину стихотворение 1832 года «Парус»***, и особенно созвучно роману юношеское стихотворение «На картину Рембрандта», написанное Лермотовым в 1830/31 году в возрасте 16 или 17 лет. К сожалению, неудача Леонида Гроссмана в атрибуции картины, о которой идет речь, лишает нас возможности опереться на зрительный ряд, однако юный Лермонтов отмечает именно те противоречивые и взаимоисключающие черты портретируемого, которые спустя десятилетие завораживают его в Печорине:

НА КАРТИНУ РЕМБРАНДТА

Ты понимал, о мрачный гений,
 Тот грустный, безотчетный сон,
 Порыв страстей и вдохновений,
 Все то, чем удивил Байрон.
 Я вижу лик полуоткрытый,
 Означен резкою чертой;
 То не беглец ли знаменитый
 В одежде инока святой?
 Быть может, тайным преступленьем
 Высокий ум его убит;
 Все темно вокруг: тоской, сомненьем
 Надменный взгляд его горит.
 Быть может, ты писал с природы,
 И этот лик не идеал!
 Или в страдальческие годы
 Ты сам себя изображал?
 Но никогда великой тайны
 Холодный не проникнет взор,
 И этот труд необычайный
 Бездушным будет злой укор****.

* Ср.: *Guski A. Michail Lermontov. I skučno i grustno — Langweilig und traurig // Die russische Lyrik. Hg. Bodo Zelinsky unter Mitarb. v. Jens Herlth. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002. С. 116–120.*

** Ср.: *Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С. 823–828.*

*** Ср.: *Markovič V. M. M. Ju. Lermontovs "Parus" // Russische Lyrik. Eine Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse. Hg. K.-D. Seemann. München: UTB, 1982. С. 225–236.*

**** *Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. / Под общ. ред. И.Л. Андроникова, Д.Д. Благого, Ю.Г. Оксмана. М.: Худ. лит., 1957–1958. Т. I. С. 227.*

На первом плане оказываются романтические черты — страсть, вдохновение и грусть «мрачного гения», создавшего полотно, заключающее в себе великую тайну, разгадки которой противоречат друг другу, а истинный смысл вечно темен. Лицо человека в одежде инока сначала наводит на мысль о маскарade или о попытке скрыться, так как определение «святая» относится к одежде, а не к самому иноку. В романтическом ореоле фигура предстает как «тайный» преступник, что подтверждает предположение, будто перед нами беглец, но неразоблаченному преступнику нет причины бежать; одновременно фигура стилизована как жертва судьбы, которая в роли преступника оказывается прежде всего жертвой обстоятельств. Это подтверждает полный печали, сомнения и надменности горящий взор, который хочет прозреть среди вездесущей тьмы. Предпоследние четыре строки могли бы почти дословно быть включены в лермонтовское предисловие к «Герою нашего времени». Лермонтов, изучая портрет, сталкивается с трудно разрешимыми вопросами: что это за портрет, чей он — это портрет конкретного человека или это типовое обобщение; это нечто бытовое и реальное или некий идеал; и если не идеал, то почему художник отказался от изображения идеала; является ли причиной тому отсутствие идеалов вообще или художник сознательно стремится к житейской достоверности, отказываясь от идеи идеала. Следующие четыре строки вводят новую неопределенность — к какому времени относится автопортрет «страдальческих» лет: это может быть изображение художника в момент этих страданий в прошлом или это ретроспективный портрет, созданный спустя некоторое время после трагических событий и содержащий отстраненную попытку интерпретации. В принципе все эти вопросы для Лермонтова как зрителя играют не первостепенную роль, потому что впечатление от картины и скрытая в ней тайна остаются неразгаданными, а последняя строка завершается новым оксюмороном: «великая тайна» — это злой укор *бездушным*, которые, как правило, из-за своего бездушия, не в состоянии почувствовать моральное порицание. Перед Лермонтовым в 1830 году стоит та же дилемма, что и перед его литературным героем Печориным в 1840-м, но которую на самом деле и автор «Героя нашего времени» всё еще не может разрешить. Истина не открывается, выбор между верным и неверным поступком, между добром и злом невозможен. Человек в жизни одинок и должен сам во всем разобраться по ненадежным внешним приметам. Но если истины не найти, все решения ошибочны, человек освобождается от нравственной ответственности.

Этот «феномен Лермонтова» чутко уловил Валерий Брюсов в стихотворном оммаже, как нигде ясно сформулировав лермонтовскую релятивность, его мощную надрывную неуверенность и порочный замкнутый круг надменного шутовства:

К ПОРТРЕТУ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Казался ты и сумрачным и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Но не было ответа. И угрюмо
Ты затаил, о чем томилась дума,
И вышел к нам с усмешкой на устах.
А мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованных стихах!*

Неоспоримо, что такое мировоззрение и такая же «судьба» двигают героем нашего времени так же, как и большинством лермонтовских литературных персонажей, так что такое самоопределение, относительно «имидж», становится доминантой в организации жизни, личность, выбирая между сущностью и иллюзорностью, ставит видимость выше действительного, потому что человеку важнее кем-то казаться, чем убедить другого в оправданности и содержательности этой видимости. Результатом такого умонастроения и является упорное игнорирование человеком собственной внутренней неудовлетворенности, которое приводит к чувству непонимания, недооцененности и болезненному бегству от немилосердного мира.



* Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1973–1975. Т. I. С. 195–196.



Р. ЛАУЭР

Печорин как обольститель

1

Михаил Лермонтов, гениальный романтический поэт, давший в своем «Герое нашего времени» один из первых образцов русского общественного романа (и одновременно — произведение поистине всемирной литературы), был в поэзии продолжателем Пушкина, а кроме того, испытал сильнейшее влияние Байрона, но в своих последних произведениях пошел дальше, чем они оба. Вместе с Пушкиным и Гоголем он образует ту «тройку» авторов, которая стоит в начале великой русской литературы XIX века.

В связи с лермонтовским романом я хотел бы поговорить о теме обольщения. Во-первых, о том обольщающем воздействии, какое оказывает герой романа, Печорин, на читателей, в особенности юных (и, возможно, в меньшей степени на читательниц), — то есть о том, каким образом фикциональные фигуры и их поступки способны влиять на читателя, реципиента. Во-вторых, речь пойдет об обольщении как событии, осуществляющемся внутри вымышленного действия, как о важнейшем мотиве, на котором строится фабула (в романе этот мотив настолько значим, что он прорабатывается даже в двух разных вариантах). В смысловом спектре между этими обеими, категориально различными, разновидностями обольщения я постараюсь развернуть некоторые идейно-исторические размышления о структуре лермонтовского романа и предложенной в нем психограмме героя, Печорина.

2

Итак, обратимся сначала к обольщению читателя. Я уже намекнул на то, что в первую очередь молодые читатели мужского пола могут поддаться влиянию демонического, циничного, исполненного чувства превосходства и несмотря на то — или именно по этой

причине — сомнительного и несчастного героя, Печорина. Этот род воздействия — литература, переживаемая в жизни, а не в литературном творчестве, — естественно, не может быть сконструирован (подобно тому, как конструируются многие феномены в эстетике восприятия). Нет, его следует искать в самой действительности. Я могу сослаться на мое собственное первое знакомство с лермонтовским романом. Неожиданную поддержку дало мне в этом смысле одно письмо, полученное мною на днях от старого школьного товарища, М. Ф., ныне являющегося признанным авторитетом в одной из смежных литературоведческих дисциплин. Ничего не зная о том, что я как раз работаю над докладом о Печорине как обольстителе, М. Ф. вспоминает в своем письме о времени 1948–1951 гг. и замечает: «Мы открывали и идентифицировали самих себя как пушкинских Евгениев Онегиных или лермонтовских “героев нашего времени”, хотя послевоенная пора и наша юношеская неопытность вообще-то давала мало поводов для того, чтобы симпатизировать типу денди»*.

Действительно, нужды послевоенного времени еще никак не были преодолены, особенно в Восточной Германии, тогдашней советской оккупационной зоне. Если быть точным, речь идет о Йене, где я в то время жил и посещал школу, бывшую гуманистическую гимназию Кароло-Александринум, на тот момент уже переименованную в Единую школу № 1. Мы были одеты и обуты в жалкие обноски; но в Печорине нас восхищала не его наружность денди и тем более не его по-военному решительные поступки, а его манера держать себя. Он противопоставлял себя аристократическому обществу и своим товарищам-офицерам, то есть тем кругам, к которым он сам принадлежал — и тем не менее презирал их и провоцировал. Он позволял себе вместе со своим единственным другом, доктором Вернером, прозванным Мефистофелем, взирать на мир свысока, цинически. Он обнаруживал свое превосходство над другими людьми, проявлявшееся в его пронизательности и мужественной решимости. Мы, школьники в Йене, обитали, конечно, не в великосветской среде кавказского курорта с ее ярко выраженными правилами общественной иерархии, а в ГДР эпохи немецкого сталинизма; мы должны были усваивать марксистско-ленинскую доктрину, приучаться рассматривать все феномены не метафизически, а диалектически, обязаны были ненавидеть дурных феодалов и капиталистов и любить бедных, но честных рабочих и крестьян; нам довелось противостоять посулам и давле-

* Письмо М. Ф. Берлин, 7 февраля 2005 г.

нию со стороны секретаря Союза свободной немецкой молодежи, В., будущего профессора философии, и все-таки мы в конце концов вынуждены были вступить в эту организацию; мы были свидетелями того, как в январе 1951 года шестнадцать учащихся нашей Единой школы № 1 были забраны службой безопасности и на долгое время исчезли. Вот в таких обстоятельствах мы, четверо или пятеро учеников 10-го класса, попали под впечатление печоринского цинизма и его чувства превосходства, позволили себя, скажем так: обольстить. Подобно тому, как он противопоставлял себя духовной ограниченности своего времени, мы пытались хотя бы посредством игры противопоставить себя лишённой малейшего чувства юмора жестокой рабоче-крестьянской власти. Дендизм, скорее воображаемый, чем практикуемый, был нашим ответом на пролетарские фуражки и черные кожаны функционеров. Думаю, я не впадаю в преувеличение, квалифицируя наше восхищение Печориным как акт идеологического сопротивления. Впрочем, это вполне отвечает также советской интерпретации Печорина, усматривавшей в позиции «Героя нашего времени» выражение несогласия с репрессивной политикой Николая I. Не отрицая противоречий в характере Печорина и даже его демонизма, советские интерпретаторы видели в его действиях протест против стеснений и ограничений чиновническо-дворянского быта Николаевской эпохи в лишённые всякого героизма десятилетия после декабрьского восстания 1825 года*.

У меня до сих пор сохранилась потрепанная книжка «Герой нашего времени», вышедшая в Берлине в 1947 году в издательстве «Штойбен» у Пауля Гессера, с грехом пополам переведенная Лотаром Гюргенсом, притом даже неполное издание, так как последняя повесть, «Фаталист», в нем отсутствует. Кое-где на полях сделаны замечания тайнописью, некоторые места подчеркнуты, например, следующее в разговоре между Печориным и Вернером. Печорин говорит:

«Посмотрите: вот нас двое умных людей; мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим, мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга. <...> Печальное нам смешно, смешное грустно; а вообще, по правде, мы ко всему довольно равнодушны, кроме самих себя. <...> мы знаем один о другом всё, что хотим знать. Остается одно средство: рассказывать новости» (VI, 270)**.

* Ср.: Лермонтовская энциклопедия. С. 104.

** Цитаты приводятся по изданию: *Лермонтов М.Ю.* Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1957 (с указанием тома и страницы).

То, что и нам — в соответствии с этой печоринской цитатой — превосходство над другими ничуть не мешало предаваться болтовне о школе или танцах, разумеется само собой. Мы хотели облачиться в равнодушие и скуку, о которых настойчиво твердил наш культовый роман, чтобы защититься от идеологических требований времени. Конечно, находящимся в поре полового созревания школьникам, которые как раз переживали первые сердечные увлечения в школе совместного обучения или во время уроков танцев, импонировало поведение Печорина как обольстителя кавказской княжны Бэлы или княжны Мери. А может быть, и не импонировало — по той простой причине, что оба эти женских образа быстро привлекали к себе симпатию и, как я теперь припоминаю, вызывали критическое отношение к холоду сердца главного героя. Мы не могли понять, каким образом могли русские критики истолковывать печоринский эксперимент бессовестного обольщения княжны Мери как процесс воспитания, преобразования молодой дамы, ее перехода в более высокую, более реалистическую жизненную фазу*. Скорее, мы догадывались о том, что проблематичность поведения Печорина связана с метафизической ситуацией его времени (существенный для этого романа субтекст, к рассмотрению которого я перейду чуть ниже).

Некоторое время назад мне уже приходилось на примере этапов моего собственного восприятия «Анны Карениной» говорить о том, как в наивном восприятии юного читателя могут остаться без внимания важнейшие для литературного произведения ценностные ориентиры**. Решающим моментом нашей тогдашней рецепции была идентификация с героем, Печориным, который сделался для нашей группы духовным обольстителем; кроме того, сильны были симпатии к обманутым молодым женщинам и презрение к сопернику Печорина, Грушницкому, который напоминал нам некоторых наших собственных неприятных современников своим несимпатичным поведением, натянутостью и псевдоромантическим пафосом. Не припомню, чтобы меня тогда каким-либо образом смущала открытая композиция романа или чтобы мое внимание пробудила смена повествовательных призм. Однако я был изумлен тем, что в моем издании не было «Фаталиста», которого я нашел в другом издании. (Тогда я еще и понятия не имел о том, сколько пропусков было допущено в переводе. Сравнение перевода с оригиналом показывает, что переводчик обращался с текстом достаточно бесцеремонно: по-видимому,

* Ср.: Лермонтовская энциклопедия. С. 104.

** Lauer 1994.

часто опускались такие места, которые трудно поддавались переводу; часто смысл оригинала передавался только приблизительно.)

Задним числом легко посмеяться над таким несвоевременным восприятием, сопровождавшимся восхищением; однако я думаю, что чтение литературных произведений по большей части именно таким образом и осуществляется. Возможно, нам как литературоведам следовало бы еще в большей степени, чем прежде, заботиться о подъеме читательской культуры, о том, чтобы приблизить читателя к адекватному пониманию произведений — независимо от всех субъективных предпочтений, которые так или иначе сопровождают акт рецепции.

3

В обещанном экскурсе я хотел бы упомянуть некоторые внутри-текстовые и интертекстуальные, нарратологические и идейно-исторические моменты, без учета которых «Герой нашего времени» едва ли может быть по-настоящему понят, — то есть автореминисценции внутри лермонтовского творчества, текстовые связи с произведениями других авторов, особенности техники повествования, а также место романа в истории идей. Необходимые сведения обо всем этом содержатся в солидных пособиях по истории русской литературы.

Слависту лермонтовский роман может послужить хорошим материалом для просеминара, ведь на его примере могут быть со всей наглядностью и четкостью продемонстрированы многие основополагающие литературоведческие понятия. При ближайшем рассмотрении роман оказывается не монолитным и связным повествовательным произведением, а циклом, группой отдельных повестей, каждая из которых направлена на освещение героя, Печорина. Некоторые повести были уже ранее публикации романа напечатаны как самостоятельные цельные тексты*. Отдельные повести позволяют наблюдать целую палитру типично романтических повествовательных жанров: отчет об экзотическом путешествии, приключенческая новелла или новелла о контрабандистах, повесть из кавказской жизни или светская повесть**. «Сюжет», то есть синтагматическая последовательность событий с первого до последнего слова текста, существенно отклоняется от «фабулы», то есть рассматриваемой

* См.: Мануйлов. С. 17: «Бэла. (Из записок офицера о Кавказе)» (Отечественные записки. 1839); «Фаталист» (Отечественные записки. 1839); «Тамань» (Отечественные записки. 1840).

** Мануйлов. С. 48.

в хронологическом порядке совокупности содержаний всех повестей. Бряд ли это различие фабулы и сюжета (в формалистском понимании) может быть показано на каком-то другом повествовательном произведении лучше, чем на примере «Героя нашего времени». Художественная цель сюжетопостроения (то, что Мануйлов именуует «целью повестей»*) делается понятна, когда уясняется смысл каждой отдельной части. Они реализуют процесс приближения к герою — движение от позиции снаружи к позиции изнутри: сначала путешествующий литератор знакомится с Печориным по рассказам офицера Кавказской линии Максима Максимыча, которого он случайно встречает во время поездки через горы. Тот повествует ему историю о том, как Печорин похитил шестнадцатилетнюю дочь кавказского князька, Бэлу, при помощи ее брата, которому он взамен предоставил возможность украсть породистого коня; как он искусными ухаживаниями обольстил Бэлу и как ее любовь вскоре опять ему наскучила, и как ее похитил и убил джигит-хозяин коня. На следующем этапе пути литератор сам знакомится с Печориным и с чрезвычайной подробностью описывает его наружность; благодаря случаю, в руки ему попадает дневник Печорина, в котором тот сообщает об авантюрных событиях («Тамань» и «Фаталист»), но в первую очередь — в тоне исповеди перед самим собой излагает свою историю с княжной Мери, историю планомерного обольщения русской княжеской дочери на кавказском водном курорте: герой покидает ее в тот момент, когда она признается ему в любви. Уже самой разнородностью отдельных составных частей объясняется то, что повествовательная манера романа не отличается единством. Сначала мы читаем предисловие морализирующего «автора этой книги», как он сам себя называет, потом слушаем путешественника-литератора, который отвлекается от своей собственной действительной цели, статистического описания края, где он находится, потому что его совершенно захватила история бывшего «кавказца» Максима Максимыча (третья повествовательная инстанция) о Печорине и Бэле. Речь Максима Максимыча — это чистейший сказ, то есть повествовательная манера с признаками устной речи. Наконец, включается исповедальная проза дневника Печорина с подробным изложением истории Мери, занимающей почти половину всего текста. То, что эта коротко охарактеризованная нами стилистическая, повествовательная и жанровая разнородность тем не менее не приводит к распадению целого, связано с особенной природой героя, Печорина, вокруг которого вращается весь роман.

* Там же. С. 49.

Роман обретает художественное единство исключительно благодаря центральному герою и благодаря тому, что различные аспекты и оттенки этой противоречивой, мужественной, демонической личности демонстрируются из различных перспектив.

Внутренняя противоречивость — самый важный признак существования Печорина, который характеризует себя следующим образом:

«Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления, может быть больше, нежели она: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день от дня; мне осталось одно средство: путешествовать» (VI, 232).

Подобный характер, подобный тип является у Лермонтова не только в «Герое нашего времени». Он присутствует на всех фазах его литературной эволюции, как в ранних и поздних стихотворениях и поэмах, так и в драмах промежуточного периода. Эта одержимость собственным *Я* является немаловажным признаком романтизма. Великим европейским образцом был в данном случае лорд Байрон, оставивший в русской поэзии свой сильный след. Лермонтова часто характеризовали и характеризуют как «русского Байрона», хотя он уже очень рано воспротивился этому ярлыку. Уже в возрасте восемнадцати лет он писал:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.

Единство поэтического субъекта, стоящее в самом близком отношении к душевной предрасположенности и мировоззрению реального автора, убедительно продемонстрировано в диссертации Андреаса Гуски «Концепция литературного героя у М. Ю. Лермонтова» (1970)*. Как доказывает Гуски, Лермонтов на всем протяжении своего литературного творчества оставался связан с байронической концепцией героя, хотя он предпринимал все новые и новые попытки избавиться от «немотивированных шаблонов и готовых блоков» своего раннего творчества**. В «Герое нашего времени» Гуски видит попытку,

* Guski 1970.

** Guski 1970. S. 218.

иронически релятивировать байронический пафос, как в авторских предисловиях к роману, так и иронической игре Печорина с обществом: «Прорывающимся в предисловиях патетическим интонациям автора соответствует на уровне романного действия обращение иронии Печорина в неприкрытый пафос отчаяния» *. Несомненно, в дневнике Печорина под конец прорывается ужас перед совершенным злом, однако, если учесть реальную хронологию событий романа, несложно заметить, что герой при этом как раз находится на пути к событиям, представленным в повести «Бэла». Отчаяние, таким образом, владеет им не слишком глубоко, и оно только синтагматически, а не парадигматически стоит в конце всей его истории. (В этом смысле Гуски еще недостаточно учел более изощренные структуры смыслового построения и смысловых позиций, результирующих из самой повествовательной техники.)

Выражение разрываемой противоречиями личности, стремящейся одновременно к покою и буре, Лермонтов дал уже в возрасте восемнадцати лет в стихотворении «Парус». В этих довольно схематически выстроенных стихах создается образ далекого паруса в бурном море; лирический комментатор пытается дать ему истолкование:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Играют волны — ветер свищет,
И мачта гнется и скрипит...
Увы, — он счастья не ищет
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

В «Герое нашего времени» Лермонтов дважды интертекстуально ссылается на свое раннее стихотворение. Сначала — в «Тамани»: Печорин сидит на берегу беспокойного моря и вдруг слышит, как девушка — русалка и ундина — поет на крыше хижины песню, которую он записывает:

* Guski 1970. S. 219.

Как по вольной волюшке —
По зеленом морю,
Ходят всё кораблики
 Белопарусники.
Промеж тех корабликов
Моя лодочка,
Лодка неснащенная,
 Двухвесельная.
Буря ль разыграется —
Старые кораблики
Приподымут крылушки.
Стану морю кланяться
 Я низёхонько:
«Уж не тронь ты, злое море,
 Мою лодочку:
Везет моя лодочка
Вещи драгоценные,
Правит ею в темну ночь
 Буйная головушка».

(VI, 255)

Здесь, однако, лодка бежит перед бурей, хочет спастись — потому что речь в данном случае идет о контрабандистском суденышке, которое привезет богатые подарки невесте контрабандиста. С этого начинается приключение Печорина: он так околдован красавицей, в которой «было много породы», что пускается с нею в прогулку в челноке, во время которой она пытается столкнуть его в море, оттого что он дознался о контрабандном промысле. (Тут, впрочем, читатель узнает, что Печорин, в отличие от Байрона или Пушкина, не умеет плавать. IV, 65.) В «Тамани» он, в самом деле, выступает пока еще как легковверный, наивный герой, позволяющий себя обольстить первому встречному «бесу-девке»: Печорин выступает как обольщенный.

Второй пассаж, содержащий намек на стихотворение о парусе, находится в конце повести о княжне Мери. После дуэли с Грушницким Печорину приходится отправиться отбывать наказание в крепости на Линии (скоро здесь развернется приключение с Бэлой), и он размышляет о своем положении:

«Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится <...> он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус <...>» (VI, 338).

4

Внутреннее беспокойство, демоническое подхлестывание изнутри, движущее Печориным в обеих историях с обольщенными женщинами, — это типический феномен, широко известный в европейской истории идей и умов уже с конца XVIII века. В английской литературе его выразителем стал Байрон*, в немецкой литературе этой эпохи встречается тип «разорванного» (внутренними противоречиями и сомнениями). Проницательно и глубоко писал об этом философском и социально-психологическом феномене и его месте в истории идей еще Вальтер Рем в 1940-х годах. В 1957 году я, под воздействием моего академического учителя в марбургском институте славистики, Альфреда Раммельмайера, взял в руки книгу Рема «Experimentum medietatis»** , где в обширной главе о «Гончарове и скуке» исследуются духовные корни и психограмма демонического героя, причем с привлечением русских вариаций. Аргументация Рема можно коротко изложить так: в результате «experimentum medietatis», то есть попытки человека, утратившего веру в Бога, сделать себя самого, взамен Бога, средоточием мира и действовать автономно, очень скоро возникают пресыщение и скука. Само же это выражение встречается уже у Августина, в трактате «Detrinitate», и обозначает «дерзкую попытку Я сделатья серединой»***. В мифическом мышлении эта попытка воплощена в фигурах Люцифера и Прометея, которые в творчестве Лермонтова тоже представлены и переработаны. Далее Рем излагает, ссылаясь на рассуждения Кьеркегора в трактате «Разменное хозяйство. Попытка в учении социальной премудрости» (в составе книги «Или — или»), ту мысль, что страх и скука соответствуют тому «ничто», которое осталось от потерянного Бога. Или, как пишет Кьеркегор:

«Скука основывается на том ничто, что вкрадывается в бытие; исходящее от нее головокружение не знает конца — подобно тому головокружению, какое охватывает нас, когда мы смотрим в бесконечную бездну. О том, что это эксцентрическое рассеяние основывается на скуке, свидетельствует и тот фат, что это рассеяние не находит отзвука, именно потому, что в ничто нет даже следа того, что делало бы отзвук возможным»****.

* См. о байронизме: Lauer 2000. S. 168–169 (et passim).

** Rehm 1947.

*** Rehm 1947. S. 7.

**** Kierkegaard 2007. S. 338.

Скуку описывали как болезнь XVIII века. Она, подобно эпидемии, распространилась по всей Европе и считалась привилегией умных и образованных людей. Казанова полагал, что только глупцы пользуются счастьем никогда не испытывать скуки*. Сходным образом думает и Кьеркегор, который замечает в «Разменном хозяйстве»: «Те, кто сами не скучают, обычно на других наводят скуку, но те, кто скучают сами, развлекают других»**.

«Разменное хозяйство», составная часть книги «Или — или», явилась в свет в 1843 году, двумя годами позже гибели Лермонтова на дуэли. Сёрен Кьеркегор (1813–1855) был всего лишь годом старше русского поэта. В «Разменном хозяйстве» он описал, как скука обращается в демоническое. Те эксцентрические игры, которым предаются скучающие люди, испытывающие метафизическую неуверенность, устремлены ко злу. Они играют другими людьми и стремятся к тому, чтобы их уничтожить, или по крайней мере охотно принимают это в расчет. В случае с Печориным нет никаких сомнений в том, что он предан скуке, она сопровождает его, куда бы он ни пошел, что бы ни сделал. Вальтер Рем говорит о «холодном, бессильном отчаянии», скрывающемся за учтивыми формами поведения и высокомерной улыбкой русского денди, «для которого невозможна истинная самоотдача, а делать зло доставляет наслаждение»***. Порождение скуки, злая игра, совершаемая Печориным, — это игра обольщения.

У Кьеркегора этому тоже обнаруживается поразительная параллель в «Дневнике обольстителя», который в книге «Или — или» непосредственно предшествует «Разменному хозяйству», словно бы пример, предвещающий теорию скуки. Пусть социальные и местные условия очень непохожи, пусть способы обоих героев рефлексировать весьма различны, однако основная схема их поведения остается той же самой: это стратегически и тактически выверенное обольщение невинных молодых женщин скучающим героем. И подобно истории княжны Мери, обольщение Иоганнесом семнадцатилетней Корделии у Кьеркегора преподносится в форме дневника (с включенными в него письмами). Кьеркегор даже вводит, подобно Лермонтову, фигуру соперника, тактически используемого героем; в данном случае это Эдвард, друг Иоганнеса, и ему приходится в борьбе за благосклонность красавицы играть ту же роль, что и Грушницкому. В оформлении этого психологического треугольника игровых обаяния произведения обнаруживают разительное сходство.

* Rehm 1947. S. 104.

** Kierkegaard 2007. S. 335.

*** Rehm 1947. S. 120.

5

Вернемся к «Герою нашего времени». Здесь представлены две истории обольщения, которые отчетливо корреспондируют одна с другой и образуют центры важнейших отрезков фабулы: история Бэлы и история княжны Мери. Находящиеся в первой и во второй частях романа, именно они задают тот решающий параметр, который в романе прилагается к герою.

Возможность сравнения подкрепляется тем, что обе истории об обольщении оснащены целым набором идентичных признаков, в особенности это относится к жертвам обольщения. Обе они — княжны; Бэла — дочь князька с Кавказских гор, Мери — дочь русского князя; обе очень молоды, горды и прекрасны; обе они хорошо воспитаны и в то же время, по меркам своей среды, духовно самостоятельны и своенравны, сопротивляются строгим общественным условностям и занимают, каждая в своем кругу, почти маргинальное место*. И в том и в другом случае игра обольщения поддерживается игрой интриги: похищение Бэлы — историей ее брата Азамата, который получает за это коня разбойника Казбича (позже Казбич похитит Бэлу и умертвит ее ударом кинжала во время погони); а попытки Печорина приблизиться к Мери — разнообразными тактическими шагами; игрою со смертью является, в конце концов, и сама дуэль, поводом к которой становится репутация княжны. И в том и в другом случае пресыщение и скука изгоняют любовь, которой желал бы для себя и сам Печорин. Сначала он ценой неистощимого терпения, подарками и тактичным поведением по отношению к огорченной Бэле добивается ее любви; он даже учится татарскому языку, чтобы разговаривать с нею (IV, 26). Но уже по прошествии небольшого времени его опять одолевает скука. В ответ на упреки честного Максима Максимыча он сам объясняет свой несчастный характер в словах, которые штабс-капитан воспроизводит следующим образом:

«Когда я увидел Бэлу в своем доме, когда в первый раз, держа ее на коленях, целовал ее черные локоны, я, глупец, подумал, что она ангел, посланный мне сострадательной судьбою... Я опять ошибся: любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной также надоедают, как и кокетство другой; если вы хотите, я ее еще люблю, я за нее отдам жизнь, только мне с нею

* Ср.: Gerlinghoff 1968.

скучно... Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления, может быть больше, нежели она: во мне душа испорчена светом, воображение беспокойное, сердце ненасытное; мне все мало: к печали я так же легко привыкаю, как к наслаждению, и жизнь моя становится пустее день от дня <...>» (VI, 232).

В приключении с Бэлой Печорин поддался истинному желанию любви, хотя в итоге все это обернулось только игрой обольщения. Что касается его приключения с княжной Мери, то оно с начала до конца ничем кроме этого и не было. Печорину удается путем точно рассчитанных тактических ходов вызвать сначала внимание, потом возрастающий интерес, и наконец любовь Мери — и все для того, чтобы, основательно скомпрометировав ее, объявить ей, что он ее не любит и что у нее есть все основания презирать его. Мери бросает ему во время их последней встречи, бледная как мрамор, с болезненно сверкающими глазами: «Я вас ненавижу!» (VI, 338). Однако в этой потрясающей сцене есть беглый намек на то, что Печорин мог бы полюбить Мери. Он записывает в свой дневник: «Это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее» (VI, 337).

Игра обольщения разворачивается согласно стратегическому плану. Совершенно холодно и расчетливо планируется и осуществляются каждый отдельный шаг и интрига. Наигранная сдержанность, мнимое нежелание обращать внимание на объект обольщения, изоляция княжны в светском обществе, устранение соперника путем его высмеивания и ряд других шахматных ходов преследуют цель, которая оказывается достигнута в тот момент, когда обольщаемая влюбляется в обольстителя. Это истина, известная нам еще по Лессинговой «Эмилии Галотти»: «Любовь — вот истинное обольщение», признается Эмилия своему отцу Одоардо в заключительной сцене пьесы. (Как показывают ранние драмы Лермонтова, он очень хорошо знал драматургию Лессинга*.) Именно в этой кульминационной точке, когда в героинях пробуждается любовь к обольстителю, интерес Печорина обращается в равнодушие. Не случайно в романе все снова и снова используются метафоры, связанные с охотой, Бэла сравнивается с ланью (Hansen-Löve), а акт обольщения ассоциируется с приключением на охоте.

Решающее различие между двумя этими демонстрациями обольщения заключается (если отрешиться от разницы между «светской дамой» и «чадом природы» и разным социальным окружением)

* Лермонтовская энциклопедия. С. 255.

в том, как преподносятся эти истории. В одном случае перед нами устная повесть, выдержанная в сказовой манере. Поскольку она прерывается паузой, она вызывает напряжение, а поскольку в ней присутствует эмоциональное отношение рассказчика, она вызывает сопереживание. Ведь Максим Максимыч втихомолку и сам влюблен в красавицу Бэлу и завидует Печорину, потому что она его любит. Он почти с завистью сознается: «<...> мне стало досадно, что никогда ни одна женщина меня так не любила» (VI, 222).

В нарратологическом отношении более интересной формой для изображения обольщения является дневник. С всезнающим повествователем, которому заранее ведомы все следствия и результаты закручивающихся интриг, которому дана точка обзора над всем и вся, в повести было бы гораздо меньше напряжения и, в частности, игровой характер интриги обольщения был бы моделирован гораздо слабее. Действие тут разворачивается по схеме: обдумывание шахматного хода — осуществление хода — последствия хода. А поэтому такая организация повествования, которая обеспечивает постепенное расширение горизонта имеющейся информации является здесь наиболее подходящим нарративным приемом. Таким образом, вряд ли случайно то, что наиболее известные истории об обольщении в мировой литературе, «Опасные связи» Шодерло де Лакло и уже упомянутый «Дневник обольстителя» Кьеркегора, выдержаны в форме переписки или дневника, потому что напряжение между отдельными шагами в ходе интриги обольщения и открытым результатом этих шагов не может быть передано лучше ни в какой другой форме.

На этом я завершаю мои краткие размышления о Печорине как обольстителе. Чуждое всяческих угрызений совести обхождение Печорина с молодыми женщинами имеет следствием то, что в итоге он оказывается еще более несчастен, чем эти ввергнутые им в несчастье женщины. Это не может служить ему оправданием. Однако взвешивать моральную вину (этим, в конце концов, каждый читатель способен заняться самостоятельно) — дело гораздо менее важное, чем уяснить себе, до чего точен Лермонтов в своем анализе и описании душевной, умственной и социальной ситуации, в какой оказываются молодые, одаренные люди (Григорию Александровичу Печорину всего двадцать пять лет), личность и способности которых не могут разумным образом развиваться в окружающих их неблагоприятных обстоятельствах. Исторические ситуации, подобные николаевскому безвременью в России 1840-х годов, могут повторяться в другие эпохи, в других странах. Роль Печорина как обольстителя — в обоих смыслах, обозначенных мною выше, — еще далеко не исчерпана.

Литература

Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л., 1954–1957.

Lermontow Michail J.: Ein Held unserer Zeit. Aus dem Russischen übertragen von Lothar Gürgens. Berlin, 1947.

Lermontow Michail: Einsam tret ich Auf den Weg, den leeren. Gedichte russisch und deutsch. Leipzig, 1985.

Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987.

Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 2004.

Лермонтовская энциклопедия / Ред. В. А. Мануйлов и др. М., 1981.

Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966.

Ejchenbaum B.: Lermontov. München, 1967.

Gerlinghoff Peter: Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. J. Lermontov. Meisenheim am Glan, 1968.

Guski Andreas: M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden. München, 1970.

Hansen-Löve Aage: Пеçорин als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. In: Russian Literature 31 (1992). S. 491–544, 33/34 (1993). S. 413–470.

Heyden-Rynsch Verena von der: Das Spiel der Verführung. Liebe und Galanterie im Wandel der Zeiten. Düsseldorf, Zürich, 2004.

Kierkegaard Sören: Entweder — Oder. Teil I und II. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest. Aus dem Dänischen von Heinrich Fauteck. München, 2007.

Lauer Reinhard: Lev N. Tolstoj: “Anna Karenina”. In: Ein Text und ein Leser. Weltliteratur für Liebhaber. Herausgegeben von Wilfried Barner. Göttingen, 1994. S. 141–160.

Lauer Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München, 2000.

Rehm Walter: Experimentum medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. München, 1947.

Rehm Walter: Kierkegaard und der Verführer. München, 1949.

Reissner Eberhard: Lermontow. Ein Held unserer Zeit. In: Der russische Roman, hrsg. von Bodo Zelinsky. Düsseldorf, 1979, S. 69–85, 409.





Оге А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова

1. Лермонтов на дуэли с Пушкиным

Если Пушкин последовательно демаскирует художественные штампы своего времени, то Лермонтов — всего несколько лет спустя — идет в прямо противоположном направлении, усиливая и гипертрофируя литературные шаблоны и наделяя своего героя статусом «Судьбы». В то время как Онегин и Татьяна, не говоря уже о Ленском, предстают перед читателем как трагикомические жертвы собственного круга чтения, герой Лермонтова выступает на сцену как представитель своего «Времени», казалось, уже растворенного и поглощенного литературой.

Роман Лермонтова, изданный незадолго до гибели на дуэли самого писателя в 1841 году, разворачивается в пяти главах вокруг фигуры Печорина, который — со скрупулезностью медицинского диагноза — характеризуется автором как «Герой нашего времени» и который также имеет свое слово в романе в качестве автора и исполнителя собственного жизненного эксперимента.

В главе «Княжна Мери» мы узнаем из дневника Печорина о его любовных интригах в духе «Опасных связей» Шарля де Лакло, и в частности о подстроенной дуэли — с постоянной оглядкой на Пушкина. Дуэль с одной стороны — борьба за юную княжну между Грушницким и Печориным, а с другой — поединок последнего с Судьбой, вставшей подобно *deus ex machina* на пути планов пишущего героя.

Итак, мы читаем в дневнике Печорина:

«Грушницкий — юнкер. Он только год в службе, носит, по особенно-му роду франтовства, толстую солдатскую шинель. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос... Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют

готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение: они нравятся романтическим провинциалкам до безумия»*.

Если чиновничья шинель в одноименной повести Гоголя действительно разворачивается в метонимический и метафорический эрзац возлюбленной, то у Лермонтова солдатская шинель Грушницкого превращается в реквизит светской игры и тем самым приравнивается к фразам салонной болтовни. Не лишне упомянуть, что работа Гоголя над «Шинелью» совпадает по времени с появлением лермонтовского романа.

«Приезд его на Кавказ — также следствие его романтического фанатизма: я уверен, что накануне его отъезда из отцовской деревни он говорил с мрачным видом какой-нибудь хорошенькой соседке, что он едет не так просто, служить, но что ищет смерти, потому что... тут он, верно, закрыл глаза рукою...» (360).

Что ж, он и в самом деле нашел свою смерть — во всех смыслах уничтожающий итог... Дурной фальшивый стиль впавших в высокомерие романских героев, подобных Грушницкому, влечет за собой жестокую расплату — так у Пушкина, так позднее будет и у Набокова...

Герой Нашего Времени становится гильотиной их дурного вкуса: «Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов?.. Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» (411) — констатирует Печорин.

Затем следует сцена дуэли, автором и режиссером которой мнит себя Грушницкий; Печорину не кладут пулю в пистолет, так что в решающий момент он оказывается безоружным перед своим противником. Однако Печорин — как и следовало ожидать — заблаговременно раскрывает интригу, не извещая о том Грушницкого, и лишь во время дуэли тот осознает, что становится жертвой собственных махинаций. Печорин заманил его в ловушку, провоцируя тот же

* *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 358–359. В дальнейшем ссылки на текст лермонтовского романа даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

самый «вопрос чести» так, что он превращается в конечном итоге в неотвратимый смертельный удар. Как в любовной игре Печорин играет роль палача, так же в игре смерти он выступает ее фатальным ангелом. В сущности, он направляет свой — на этот раз уже «правильно» заряженный пистолет — на беззащитного противника и стреляет в него, следуя определенному стилю: «Я иногда себя презираю... — признается Печорин, — я боюсь показаться смешным самому себе» (427). Герой хочет нравиться сверх-отцу в самом себе — своему Пушкину — и потому ведет себя как сверх-Онегин и убивает своего противника.

«Я выстрелил...

Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва.

Все в один голос вскрикнули.

— *Finita la comedia!* — сказал я доктору.

Он не отвечал и с ужасом отвернулся» (451).

Счеты Лермонтова с литературой (уже затухающего) романтизма, равно как и с почитаемым сверх-отцом Пушкиным, показывают все признаки того, что игра идет на повышение ставок: миметически приходится действовать в условиях стремительно сужающихся возможностей, и постромантический и постпушкинский поэт вынужден ставить на карту жизнь — как за пять лет до того на дуэли Мастер — чтобы выиграть в смерти жестокую игру литературы. Разыгрывая в романе хитроумную дуэль-интригу Печорина с Грушницким, Лермонтов одновременно повторяет трагическое стечение обстоятельств, сопровождавших пушкинскую дуэль — и предваряет обстоятельства собственной. Вскоре после выхода романа в свет Лермонтов сам пал смертью Поэта Своего Времени на южном фронте русской словесности, — финальный выстрел на поражение в его романе-жизни. Впрочем, ничего иного, кроме как продублировать трагическую гибель на дуэли Пушкина, ему уже и не оставалось.

2. Эротика Недостижимого: Не-Деятель и Злодей

Парадигмой романного героя, действующего по принципу Не-Доходить-До-Конца, являются такие фигуры, как Сильвио, меткий стрелок из пистолета, герой байроновского типа из пушкинского рассказа «Выстрел», и во многих отношениях связанный с ним

лермонтовский Печорин*. Довольно сложными путями подобный герой уклоняется от достижения своей цели — в противном случае его бы просто не существовало! — идет ли речь о любви или счастье. Он — и продукт, и протагонист Механики Промедления, которая с одной стороны препятствует продвижению фабулы его Романа Жизни, а с другой — только и делает ее возможной. Русские формалисты, как известно, видели в этой затрудненности продвижения, торможении действия предварительное конститутивное условие создания любого художественного текста — не ограничивая его рамками романтизма или современных направлений. Стоящий на пути у самого себя герой не может ни вернуться к себе, ни прийти к своему Я (через Ты), словно продвигаясь по спиральной лестнице, где перспектива и смысл движения все время находятся в *status nascendi* (зачаточном состоянии) и только как таковые и могут быть осмыслены. С этой точки зрения смысл движения к любой цели — богатству, любимой, свободе, вершине и т. д. — сужается до простого повода к порождению текста. Это не-достижение (цели) корреспондирует с целым комплексом средств эстетического отчуждения — не-угадать, не-узнать, не-знать, не-уметь или разучиться и т. п. — в очевидных или конвенциональных механизмах ориентации и целеполагания в переживаемом сейчас (*Dasein*).

Если раньше, в период мифических или (позднее-) античных героев и вплоть до фигуры пикаро в литературе Нового времени, препятствия на пути к цели либо чинились герою из окружающей среды, либо даже санкционировались свыше, то теперь они все более смещаются в сферу культурного и в конечном итоге психологического и уже со времен Стерна и романтиков становятся мощным источником эстетического переживания. Препятствия, создаваемые героем самому себе, вместо достижения цели коротким прямым путем (о чем бы тогда было повествовать?!), превращаются в главный конструктивный принцип, в почву под ногами (*Daseinsgrund*) в переживаемый момент. Отягощенные препятствиями и помехами действие (а то и вовсе бездействие) героя придает ему ту интранзитивность, в которой реализуется шаткая телеология достижения-себя-в-не-достижении.

* Ср.: «Pеçorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*. 1. Teil», in: *Russian Literature XXXI*, 1992, S. 491–544; 2. Teil, ebd., XXXIII–IV, 1993, S. 413–470; о прозе Пушкина и особенно его рассказе «Выстрел» см.: W. Schmid, *Puškins Prosa in poetischehr Lektüre — Die Erzählungen Belkins*, München, 1991.

Крах на уровне фабулы — т. е. нарративной композиторики, исходящей из финала, «разрешения»* — превращается в успех, по сути, в единственный регулятор сюжета, который включает в себя синтагматику и драматургию событий, их окольные пути, и скитающегося по ним в преследовании самого себя героя. Когда персонаж попадает в эту западню охоты на себя (т. е. развивает своего рода автопаранойю), романтизм практически не оставляет ему иного выхода, кроме расщепления**. В противном случае романтический герой оказывается (и у Пушкина, и у Лермонтова) в эстетическом состоянии бездействия или торможения действия, которое не следует путать с недееспособностью. Скорее это как раз лихорадочная активность, правда, особого рода — без «продвижения вперед». Герой, откладывая реализацию самого себя, в конце концов взрывается, его потенция — как замкнутая на себя сверх- или импотентная маскулинность — превращается в Судьбу для других (и прежде всего для Другой); его собственное бездействие или недоведение дела до конца вынуждает к действию этих последних, что в конечном итоге и является причиной их гибели или очень тяжелого положения. Позже подобное специфическое бездействие Достоевский поставит в вину — как провоцирующее к злу других — некоторым из своих прекраснодушных персонажей.

В классической новелле Пушкина «Выстрел» ее главный герой мстит за себя миру счастья, закрытому для него; будучи аскетичным приверженцем возвышенного мира чести, он по определению должен отказаться от любых почестей в мире обыденного. (Мы видим рыцарское наследие обуржуазившихся трубадуров и рыцарей в этой добродетели, которая — спиной к спине — соотносится с эротическим идеалом мистической аскезы.) Его «неспособность» убить соответствует неозвученной импотенции в эротической сфере: выпавший по жребию выстрел (накануне встречи его соперника с графиней — недостижимым объектом желания самого Сильвио) не раздается и в конечном итоге остается нереализованным, поскольку аскетично-рыцарский идеал любви как раз находится в сфере недостижимого, в парадоксальном состоянии отложенного действия. В этом отношении, в постоянном откладывании и нереализации своего

* Ср. классический анализ Б. Эйхенбаума новелл О. Генри в «О. Генри и теория новеллы» (1925) в «Литература». Ленинград, 1927. С. 166–209.

** Этот процесс Р. Лакманн исследует на примерах темы двойников у Гоголя, Достоевского и Набокова, R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*. S. 463ff. в “Dostoevskijs Gegenfeste”, Frankfurt am Main, 1990.

права на выстрел — корень его поражения в том действе соединения с женским, к которому он считает себя неспособным.

В то время как романтический меланхолик Сильвио*, живущий в состоянии постоянного откладывания действия, демонстрирует депрессивный тип героя — пленника двойственности мира, разделенного на Индивидуальное и Общее, Мужское и Женское, Эрос и Танатос, лермонтовский Печорин — тип агрессора, который, также не приходя ни к какому завершению, распространяет свою нехватку полноты на окружающих, стараясь заполнить собственную пустоту и негативизм по способу каннибалов — т. е. поглощая других (см. его сравнение себя с вампиром). В этом смысле он играет ту роль, которая в конце столетия перейдет к *femme fatal*.

Сильвио, как и положено настоящему «мачо», живет в мире, где царят винные бутылки (т. е. дух пьянства), прицелы пистолетов (т. е. дух убийства), воинские кокарды (на форменных фуражках) да иногда живописные поделки (как на стене в доме графа). Другого себя ему в этом мире — убивая или любя — не достичь. Равным образом и Печорин терпит фиаско — в своем амплуа сверхмощного Дон Жуана: раз за разом до бесконечности может он повторять свой меткий удар и попадать в точку, но найти и воплотить Другое (подобным способом) ему также не суждено. Причина проста — в его распоряжении в действительности нет ничего собственного, что могло бы вновь проявиться в акте слияния с Другим. Он являет собой именно ту «пустую форму», которая, роковым образом привлекая, совращая и затягивая в себя Другого, никогда не наполняется и не завершается сама, несмотря на многократно повторяемые триумфы покорения.

Наклонность к Ничто эстетизируется или, говоря иначе, обращается в эстетику нигилизма, радикальность которой и предвосхищает Печорин. Его герой позитивирует исключительность, отчуждение, разрушительное зло как высшее выражение свободы воли, «беспредметность» которой в извращенном виде продолжает древнюю апофатическую традицию гордой аскезы, взыскующей Бога мистики. У автора нет намерения ни исправлять своего героя в его безумии, ослеплении и высокомерии, ни выступать в роли мстителя за оскорбленных отеческих богов. Он лишь отсылает читателя к безличной Мойре, к Ананке, которая сама себя утверждает как причину бытия и устанавливает всеохватывающий принцип Женственного.

* По поводу меланхолии и осознания конца L. F. Földényi, *Melancholie*, München, 1988. S. 277ff.

Сильвио терпит поражение в своем произвольном комизме, исполняя роль героя из отжившей литературной эпохи (и соответствующей ей культуры), чем совершает смертный грех, в апполлоновской эстетике всегда трактуемый с налетом пренебрежительного высокомерия: ошибку безвкусицы. Что на одном уровне предстает как моральный конфликт, на другом оказывается прежде всего эстетической (и постольку культурной) и поэтической проблемой. Герой, начитавшийся дурной литературы, или — того хуже — воплотивший ее в себе, должен погибнуть (литературно или «реально»).

Если Сильвио выражает субъект мести, направленной на соперника (графа) или на чуждые ему порядок мира и систему ценностей, то Печорин едва сам не становится ее объектом, когда — как и в других случаях — он охотно берет на себя роль пассивного (женского) начала. Дьяболизируя ситуацию, он же придает дуэли функции трибунала, чтобы вынудить мстителя самого раскрыть свои карты и оказаться таким образом перед выбором: обречь себя, не унижаясь перед противником, на верную гибель или же снести унижение и жить, покрыв себя позором. Грушницкий становится жертвой собственной безвкусицы (что наглядно демонстрирует реакция его циничного друга-секунданта).

Возникает вопрос: были ли у Печорина другие, менее убийственные средства умиротворить своего «мстителя». Пожалуй, скорее остается впечатление жажды крови, циничного нигилистического разрушения, никак не связанного с поводом к нему. Вновь Печорин действует как инструмент Судьбы, творцом которой он себя считает, и в качестве такового не чувствует за собой никакой вины. Ведь Судьба — всегда вне- или сверхморальна, или, положительно определяя: она постольку аморальна, поскольку берет на себя роль Мойры, Ананке — т. е. принципа необходимости (Фрейд). Тогда за что или за кого «мстить» Печорину? Кроме собственной недостаточности, за взгляд во внутренние «бездны», ту «зияющую» пустоту бессознательного, которая влечет в сон («нирвану») и никогда не бывает полной.

Сильвио «неспособен» стрелять, Печорин способен не стрелять. При пятой попытке дуэли «он (т. е. Сильвио) сожалеет, что пистолет заряжен не вишневым косточкой, пуля слишком тяжела. Впрочем, их дело кажется ему не дуэлью, а скорее убийством, и он не привык стрелять в безоружного...» (207). В этом заключена вся проблема Сильвио: безоружный мужчина, собственно, представляется для него женщиной, с которой он не может ничего поделаться: женщина безоруживает как раз тем, что безоружна (без пистолета, т. е. пениса).

Роль, которую принял на себя Сильвио, выражает не-реализацию романтического типа (байроновского Дон Жуана) — и фиаско героя

выявляет ее деструктивный смысл. Позитивируя ту негативность, которую несет в себе ситуация, Печорин делает следующий шаг в этом направлении. Он осознанно принимает не-реализацию именно как не-реализуемость и без колебаний использует в своих целях ее деструктивный потенциал.

Пушкинский Онегин — в определенном смысле — мог вступать в отношения с Ленским (т. е. женским началом своего alter ego), лишь уничтожая женское начало в себе. Правда, при этом целясь в собственное, он поражает — на дуэли — чужое. Равным образом Печорин может только тем победить женственность (хотя и несколько смехотворную) Грушницкого, что убивает его на дуэли. То, что после этого «акта» внешний повод к поединку — а именно сама Мэри — бесследно исчезает (пассивное исчезновение в забвении — в противоположность активному исчезновению Веры), еще яснее делает его таковым. Она сыграла свою роль; убийственные слова: «Я вас не люблю» — еще раньше вырвали ее из любовной игры. Когда Пушкин в своем самом знаменитом любовном стихотворении ретроспективно взывает: «Я Вас любил...», любовь предстает нам трагичной и нереализованной именно оттого, что нет синхронности в стремлениях обоих партнеров (т. е. больше-не- и еще-не-люблю, как в случае Татьяны и Онегина); у Лермонтова же тотальная асимметрия между люблю и не-люблю, или люблю и ненавижу (как две стороны одной и той же амбивалентной силы), царит на одной странице.

Дуэль представляет, таким образом, модель поединка полов как на гомоэротическом (мы понимаем из намеков), так и на гетеросексуальном уровнях. Все становится псевдодействием — пробелом для собственного смысла — в инсценировке: слияние, исполнение, акт любви; любая прямота конфронтации между двумя партнерами замещается непрямотой дискурса (игра намеков взглядом и словом), инсценировкой все усложняющихся «double binds», которые возникают из несоответствия между видимым и озвученным. Протагонисты могут пересекаться лишь деструктивно (раня и в конце концов уничтожая друг друга) или же непрямо, через посредника: Печорин похищает Бэлу лишь после того, как узнает о ее привлекательности для Казбича.

Удавшееся было похищение невесты в итоге обернется ее гибелью от кинжала абрека. Добиваться Веры Печорин начинает лишь после того как она выходит замуж за другого. С Мери он сблизается лишь тогда, когда она начинает влюбляться в Грушницкого. Модель подобного поведения раскрывается как главное правило любовной игры в тот момент, когда Печорин осознает, что начинает любить Веру, лишь когда теряет ее (собственно, во второй раз, после ее замужества

за богатым стариком). Принцип Не-Способности-Любить торжествует; любовь проявляет себя как невозможное, невыполнимое. Любовь, таким образом — это утрата, или, иначе говоря, она заявляет о себе в утрате, отсутствии, когда субъект любви лишается ее объекта. Менее радикально этот принцип лишения проводится в светских эротических играх, когда партнеры провоцируют внимание к себе тем, что возбуждают — намеренно дистанцируясь — страх разлуки.

Следовательно, любовь в своем высшем проявлении реализуется либо на пике ее невозможности — в тотальной покинутости, т. е. в смерти, либо в ставшей самодостаточной увертюре, которая длится, не добиваясь никакой цели. И в том, и в другом случае утрата создает наслаждение, ту самую энергию напряженности, которая запускает механизм страсти. И всегда необходим кто-то третий, чтобы поддерживать эту любовную игру на ходу: Мери в моменты просветления очень точно угадывает — хотя этому и противится ее сердце — эту игру, когда осознает, что возбуждает любовь одного мужчины, лишь поскольку любит другого и т. п.

И все же партнер в этой любовной игре — это всегда лишь промежуточное звено, мост к собственному Другому, который в бессознательном любящего строит его alter ego, из-за фигуры визави дающее о себе знать как о подлинном предмете страсти; таков Ленский для Онегина, Грушницкий для Печорина. Они должны погибнуть, и не только потому, что, будучи карикатурными пародиями, компрометируют оригинал, но также и потому, что лишь в акте внешнего уничтожения они могут обрести внутреннюю цельность и, стало быть, искупление. В смерти к ним вернется то достоинство, которое в жизни они тщетно пытались отвоевать у оригинала (Онегина и Печорина).

3. Герой Романа Как Продукт Своего Чтения

Итак, герой в роли автора безвкусицы обречен на поражение и у Пушкина, и у Лермонтова. Влюбленность Ленского и Грушницкого во фразы и шаблоны ведет, как следствие, к их гибели. Впрочем, то же относится и к лермонтовской Мери, которая — если бы не вмешательство в ход событий Печорина — неизбежно попала бы под влияние дурного вкуса Грушницкого. Если у романтиков литературность вымышленных персонажей и сюжетов несет позитивную функцию разоблачения искусства (романтическая ирония), то у Лермонтова она приобретает также и критическую задачу: персонажи не являются больше простым олицетворением своего чтения, они индивидуумы

(действующие физические лица), для которых интертекстуальная связь (ссылка) метонимически наряду и внутри другой системы правил действует детерминирующим образом — как, например, с социальным дискурсом (в который встроена интертекстуальность) любовной игры или физиологических ограничений. Литературная цитата превращается в элемент беседы, она «прагматизируется» и инструментализируется, посредством чего в какой-то степени входит и в арсенал моды. Попытки героев удовлетворять соответствующим литературным (или культурным и ставшим конвенциональными) прототекстам и прототипам совершенно очевидно вводят их в сферу действия того самообмана, жертвами которого они в конце концов окажутся.

Страстное желание Грушницкого стать героем романа, как видим, парадоксальным образом сбывается. Когда он погибает смертью псевдоромантического героя, то вместе с ним в небытие уходит и конвенциализированная романтика, что фактически делает этого лермонтовского персонажа уже отчасти героем постромантической эстетики: «Его цель — сделаться героем романа... Приезд его на Кавказ — также следствие его романтического фанатизма...» (360).

Если у Пушкина прозаизация лирического (особенно в «Евгении Онегине») ощущается как эффект отчуждения, то в романе Лермонтова «проза жизни» просто требует своего банального права на существование, в котором лирическое и литературное (деканонизированный романтизм) осуждаются как «неправильное сознание», и таким образом становится фактором системы ограничений для героев: «Мы ведем жизнь довольно прозаическую, — сказал он, вздохнув» (361).

Когда Печорин восстает против восприятия себя как (фальшивого) героя романа, он тем самым предуснабливает для себя новую роль в романе, автором которого сам собирается стать. Это также один из мотивов издания «Журнала», который встраивается среди многочисленных разрывов в систему романной перспективы*.

* Это не смогло, однако, воспрепятствовать тому, чтобы лермонтовский «фаталист» — имеется в виду Печорин — превратился в шаблон романтического героя для последующих поколений читателей и авторов (ср., напр., спор Тургенева с романтизмом и «фантастикой» в литературе в его рассказе «Стук... стук... стук!..»). Конечно, Тургенев исследует — на повороте от реализма к символизму — новое определение «фатального человека» и значение «фантастического» для литературы. Совершенно другое понимание фантастического находим мы у Достоевского, который в своем знаменитом предисловии к «Кроткой» отрывает фантастическое от его привязки к специфической тематике (т. е. метафизического) и обращает его в инструмент новой техники повествования («стенограммы» потока сознания).

Глубокая ирония заключена как раз в том, что разрушение модного (романтического) приводит к фактическому (физическому или психическому) убийству тех протагонистов, в воображаемом романтическом мире которых Печорин предстает рыцарственным героем. Неизбежным образом княжна Мери — петербургская красавица, приехавшая на кавказские ванны одновременно с Печориным — проявляет к нему глубокий интерес. Окольными путями получает он сведения о своем влиянии на ее юную душу. Становится ясно, что и его — подобно Грушницкому — воспринимают как образ романтической фантазии. «В ее (Мери) воображении вы сделались героем романа в новом вкусе... — Если хотите, я вас представлю... — Помилуйте! — сказал я, всплеснув руками, — разве героев представляют? Они не иначе знакомятся, как спасая от верной смерти свою любезную...» (371).

На место литературной маски у Печорина выступает — во всей ужасающей ясности — его социальная и психологическая роль, которую ему приходится разыгрывать перед другими. Он описывает ее, прибегая к средствам романтико-сентименталистской трагедии судьбы, и при этом делает мелодраматику псевдолитературы ответственной за лживость своего собственного существования. Если окружающие хотят сделать из него литературного героя, пусть не удивляются, что их собственный дурной вкус и тривиальность характера делают Печорина таким же тривиальным вершителем их судеб:

«Я был необходимое лицо пятого акта; неволью я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов — или в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”? <...> Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее, как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» (471).

Фикция (псевдо-) литературности, с одной стороны, низводится до психо-физического инструмента, а с другой — раскрывает собственную не-оригинальность. При этом псевдолитература делается ответственной за псевдожизнь, которая не имеет ничего общего с «настоящей жизнью». Печорин вполне последовательно связывает лживость поэтов со лживостью их читательниц — т. е. женщин. Маскулинность письма дополняется феминностью чтения — воистину дьявольская связка. Насколько мало настоящие женщины

являются ангелами (будучи скорее демонами), настолько же настоящие мужчины разоблачают себя как «поэты» — будучи скорее лжецами, и более того — убийцами (женщин). Чтение романов выполняет свою роль тем, что делает женщин своей жертвой. «С тех пор, как поэты пишут и женщины их читают (за что им глубочайшая благодарность), их столько раз называли ангелами, что они в самом деле, в простоте душевной, поверили этому комплименту, забывая, что те же поэты за деньги величали Перона полубогом...» (420).

К концу столетия поэты действительно выступают под знаком декаданса, и их позитивным идеалом станет упомянутый Перон, который инсценирует в аутодафе собственной мании величия сам процесс стихосложения. Согласно Лермонтову, который процитированную остроту о поэтах и читающих их женщинах вкладывает в перо Печорина, это переплетение Эроса и Танатоса как дьявольское знамение искусства было вписано в Книгу Рода Человеческого, но из которой, возможно, все-таки существует исход: когда бы было свалено Родовое Древо пишущего поколения, герои, как и их авторы, смогли бы освободиться от господства лжи и самообмана.

4. Апокалиптика моды и стратегии прогресса

Революционным образом проявляет себя подобная эмансипация в (само-)убийственной дуэли, произведя такой переворот, в котором против дьявольского демиурга этого мира обращается его же собственное оружие. Не в последнюю очередь это достигается в экспериментальном романе, в котором законы «науки жизни» не только диагностируются, но и осуществляются по всем правилам экспериментальной постановки. Это, однако, не требует благородных спасительных идей или возвышенных фантазий об избавлении, достаточно (и само по себе это плохо) отстраненного холодного взгляда на естественные законы жизни общества и тех носителей его ролей, которые берут в собственные руки роман своей жизни и — пусть даже ценой банальности, будничности мировоззрения — создают сильный образец поведения как некую «систему моды», «систему дискурса» или же вообще систему игр светского общества или языка: «Узнав хорошо свет и пружины общества, я стал искусен в науке жизни и видел, как другие без искусства счастливы, пользуясь даром теми выгодами, которых я так неутомимо добивался. И тогда в груди моей родилось отчаяние...» (405).

Лермонтовский Печорин понял, что мода — лишь одно из проявлений более сложной системы игры, и значит, не обладает никаким собственным доменом в бытии, он воспринимает ее функционально и семиотически и разгадывает ее риторическую функцию как вестиментарный дискурс среди прочих (общественного, литературного, философского и т. д.). В то время как соперник Печорина Грушницкий принимает моду как некий код (он именно «истинно верующий» романтик до самопародии), Печорин распознает в моде дискурс и использует его для того, чтобы с его помощью обесценить ее чрезмерную приверженность к речам и словам (ее мнимую серьезность), доводя ее до абсурда. Ибо у моды нет сущности, она вся — видимость, система отношений или точнее — отношение к постоянно находящемуся в движении моменту, точке (времени), которая всегда относительна и существует отраженно. Недаром законодателя моды называют «властителем моды»; он диктует правила, которые не в силу своей природы, а по своей временной функции превращаются в предвосхищение. Здесь знание — это власть, здесь акт полагания ценности и нормы становится самоценным; это автономия, в которой естественность и асемиотическая полезность служат лишь средством обмана*.

Властитель моды — рассматривая его в рамках пансемиотики — является также своего рода апокалиптиком: как и этот последний, он живет в предвосхищении еще не наступившего события. Это предвосхищение своим мнимым всезнайством пародирует божественное предвидение пророка. Дискурс моды разделяет с дискурсом апокалиптики парадоксию различения, т. е. отстранения от настоящего, сущего (конца, завершения в апокалиптическом, и «совершенства» в модном смысле) и его возвещения. Ведь с одной стороны мода является тотальным рабством временного (сезонных циклов как секуляризованных отзвуков мифо-магического мышления в сельскохозяйственных периодах и смене времен года), а с другой — мода пытается заменить время актуальностью, в том смысле, что она — в акте предвосхищения, который всегда также стремится стать властителем времени — уже знает то, что еще находится в стадии становления, и в определенный момент озвучивает (артикулирует), предлагает или представляет как готовое событие

* R. Barthes, *Système de la mode*, dt. Übers.: *Die Sprache der Mode*, к понятию «тяга к моде» как двигатель мышления в период постмодерна ср.: J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, 1991. S. 142ff Frankfurt a. M., 1985, S. 270 f.

то, о чем широкие массы еще не могут ничего знать: законодатель моды в такой же степени возвышен над толпой, как и мистический сверхчеловеческий апокалиптик (или пророк), умеющий читать знамения времени. Ибо правила моды имеют предвосхищающий характер, а в спор она вступает с тем, что господствует в данный момент (с тем, что по сути она же сама — иными словами, законодатель моды, претендующий на общезначимость — ранее учредила); с другой стороны, мода циничным образом культивирует и предписывает относительность и преходящесть, с претензиями представить их как естественный закон. В ней цивилизация торжествует над культурой, а равным образом и над природой, как раз тогда, когда драпируется в одежды «естественности» (как тут не вспомнить ставший модой сентиментализм).

Дискурс моды можно сравнить с дискурсом эзотерики (гностической, мистической или еще какого-либо рода спиритической) в отношении ее претензий на элитарность: индивидуум ставит себя в возвышенно оторванную от прочих позицию знающего, причем одновременно он претендует и на то, чтобы в качестве коллективного Я быть образцом для подражания (как выразитель типа). Он играет с парадоксальным напряжением (напряженным вниманием), которое существует между индивидуумом и коллективом, невозпроизводимой автономией и упорядоченной нормой, могущей быть образцом для подражания. Когда он воплощает типическое, он действует не как представитель доминирующей конвенционально установленной нормы, а как ее псевдореволюционный ниспровергатель, который провозглашает индивидуальное как типическое, одновременно запуская в серию правила собственного воспроизведения — до открытия новой «линии», до начала сезона.

Законодатель моды выступает как мессия, чье послание состоит в его собственной презентации. Когда так действует Печорин, он автоматически низводит прочих участников своей роковой игры до положения жертв; становясь их нормой, он их поглощает, в качестве чистой презентации становится дырой, в которой они со всей своей плотью и кровью (а также всеми своими масками и костюмами) исчезают. При этом сам он далек от какой-либо созидательности, он удовлетворяет лишь те потребности и использует лишь те возможности, которые дарует ему ближайшее окружение, и, конечно, он единственный, кто их ясно сознает и манипулирует ими для своих целей. Коллективизируя свое Я, он отнимает индивидуальность у своих жертв, поскольку в нераздельности с его коллективной индивидуальностью они одновременно становятся разделены между

собой, расчленены, проанализированы, дионисически разорваны и снова превращены в массу*.

На место принципа увековечения (мессианства) выступает принцип тотальной временности, поскольку мода лишь как функция временного возводит преходящесть в принцип, триумфом приветствует исчезновение того, что она сама лишь недавно устанавливала как законы нормы; при этом в тени остается факт, что одновременно речь идет о своего рода победе над собою же, т. е. происходит самопоглощение системы. Это в равной мере относится также к семиологической стороне моды, где в ходе постоянной (само-) нейтрализации восприятие «лексикона моды» (следовательно, первичных ступеней вербализации как в вербальных языках) доводится до абсурда. Это также исключает мифическое из модного, поскольку миф (как и музыка) не имеет никакой первичной вербальной ступени**.

5. Печорин как женщина и конь

5.1. Канныализм у *homme fatale*

Романтический *homme fatale* может поддерживать жизнь лишь тем, что (как вампир) питается жизненными силами и соками других, поскольку не может жить за счет собственных. В романтизме

* Индивидуальность в моде синтетична, собрана из признаков типического, и одновременно обозначает и индивидуальность, и множество (Barthes, R. *Systeme de la Mode*. Deutsche Übersetzung: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main, 1985. S. 261). Между тем как «риторика моды все больше склоняется к романическому» (стр. 267), роман в романтизме проявляет все возрастающую тенденцию к саморазоблачению модного, как это здесь описано. Конечно, здесь доминирует не эйфория, как в критикуемых моделях моды на романтику (Барт об «эйфории моды», стр. 267), а скорее нечто незавершенное, дисфория. Та фатальность моды, о которой говорит Барт, именно поэтому так хорошо вписывается в фаталистический проект Лермонтова. Диктуемые модой правила выступают на манер «судьбы», закон, обусловленный произволом (то самое Будущее Предписанное), претендует на равенство с законами природы (или с закономерностями социальными, историческими и т. д.): «Мода находится в точке пересечения случайного и Божественного Провидения» (стр. 277). Тотальный произвол моды превращает ее в модель для лермонтовского понимания фатализма, которое сужает божественную Ананке до закона природы или мира; при этом банальность, инфантильность, несерьезность и игривость моды стоят лишь в мнимом противоречии с беспощадностью ее притязаний на значительность и с цинизмом воздействия ее образцов.

** По поводу отсутствующей стадии вербализации в мифах и музыке ср.: C. Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M., 1971. S. 31ff.

это поглощающий женщин мужчина-вампир, в раннем модернизме это *femme fatale* садистского типа, которая опутывает мужчину*.

«И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия: я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться. Так томимый голодом в изнеможении засыпает и видит перед собой роскошные кушанья и шипучие вина; он пожирает с восторгом воздушные дары воображения, и ему кажется легче; но только проснувшись — мечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние!...» (438).

Подобным же образом характеризуется в «Или-Или» Киркегора соблазнитель фаустовского типа, душа которого «нуждается в том, что обычно называют первыми ростками чувства юного сердца... Лишь полнота невинности и детства позволяет ему (Фаусту) на мгновение ожить душой»; «Индивидуумы стали для него (соблазнителя) лишь *Inzitation*, он стряхивает их, как деревья сбрасывают листву — он омолодился, листва завяла».

У Лермонтова и вообще в романтизме человек определяется прежде всего через его дополняющую и ему угрожающую противоположность, гармоническое завоевание и удержание которой кажется больше невозможным. Из поиска — осложненного внешними препятствиями — любимой (от позднеантичного романа до XVIII века) проистекает борьба полов, при этом нахождение себя — как уже упоминалось — кажется возможным лишь путем разрушения других: мужчина может найти себя лишь в воплощении женского; *alter ego* представляет собой альтернативу не жизни, а лишь смерти. Равным образом заявляют себя в этой танатической деструкции — которая направлена на и против другого — также эротические черты, которые проявляют в любви поле битвы, на котором решается вопрос выживания, достижения господства. В такой же мере скрытая гинекофобия романтика раскрывается как криптовое собственно женское начало мужественного героя.

Оттого неслучайно большая часть размышлений Лермонтова или Печорина о женщинах прямо или косвенно связана с проблемами

* Ср.: G. Deleuze *Anti-Ödipus*. Frankfurt am Main [1972]. 1980, 163–281; о садизме и мазохизме в русском символизме ср. Hansen-Löve, A. A. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band I. Wien, 1989. S. 395ff.

власти и борьбы, господства и рабства, неполноценности и породы. Эта проблема проявляется, впрочем, также в отношении Печорина к мужчинам, так как он — неспособный к дружбе — мужскую альтернативу может представить себе лишь в уничтожении (физическом или психическом): «...потому что я к дружбе неспособен: из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом себе не признается; рабом я быть не могу» (368).

Печорин скрывает и раскрывает в моде* свое женское начало, при этом он как раз проявляет ту особенность, которую ценит в своих возлюбленных — эротическое очарование: эта имманентная феминизация денди парадоксальным образом служит скорее не для привлечения женщин (Грушницкий в полном ослеплении этого не замечает), а для самопредставления собственного другого, которое в равной мере гомоэротически очаровывает мужчин (вспомним о влюбленности в Печорина Максим Максимыча, по отношению к которому Печорин ведет себя кокетливо): мы видим перед собой образ андрогина, каким он позднее в конце века и будет царить на сцене. Однако мы пока еще только находимся в преддверии тех изменений пола, которые мужским героям все больше придают женственные черты.

«...Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение... пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива... Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость: он сидел, как сидит бальзакова тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (33–332).

* О «системе моды» ср. первую часть данной статьи (*RL XXXI (1992) 514ff* и вообще о проблеме принудительной инноваторики моды как составной части «экономики культуры»: «...новое неустранимо, неизбежно, его невозможно отвергнуть. Невозможно нарушить правила нового, потому что само нарушение есть именно то, чего требуют эти правила. В этом смысле требование инноваций есть, если угодно, единственная реальность которая выражается в культуре» (там же). «Инновация оперирует не внешнекультурными предметами как таковыми, а культурными иерархиями и ценностями. Инновация состоит не в том, что нечто скрытое выходит на свет, а в том, что происходит переоценка того, что уже известно» (там же 13–14). Подобная тавтологическая инноваторика — так, как она у Гройса применяется к постмодерну, — относится к тому «торгу», который Печорин ведет с «культурными ценностями».

Если для романтической мифопоэтики возвращение в детство (человеческого рода) задумывалось как «восстановление целостности» (*restitutio ad integrum*), при этом пафос дитя природы у Руссо раскрывает топос «добротного дикаря», у Лермонтова детское становится внеморально-автономным, чисто нарциссическим, чья анималистическая природа представляет женское в чистом виде.

Это утверждение «породы» Печориным через Максима Максимыча — аналогично представлению Печорина* о «породе» лошадей и женщин — выдает как раз тот расчет сил в борьбе за власть, который в мире лермонтовского романа приводит в движение весь механизм мотивов. Ведь порода не что иное, как синтез биологического детерминизма (естественный отбор, борьба за выживание), эстетики силы и гомоэротической самодемонстрации в спортивно-моложавом теле героя. «Породистое» наряду с этим оказывается одной из разновидностей игр той программы, которая пронизывает весь роман: а именно поиск универсальных закономерностей, управляющих мироустройством. Представитель «породы» здесь, однако, не ставит целью выживание своего народа или племени, но как мы уже показывали на примере отношения индивидуума и типа, его витальность — это вещь в себе и для себя, иными словами, в борьбе за бытие он борется не за коллективное, а лишь за собственное выживание. В дополнение к этому «нервная слабость» как физическая особенность Печорина напоминает что-то женское, однако при этом никак не умаляет его «породистость». Сравнение с «женщиной» с одной стороны и конем — с другой основано именно на этом принципе витальности**.

* Это специфическое мышление в категориях «расы» и связанные с ним представления из животного мира указывают на Ницше, так же как и на некоторые работы Отто Вайнингера: *Geschlecht und Charakter*, Wien, 1903 und ders., *Über die letzten Dinge*, Wien, 1904; München, 1980, 87ff. К вопросу о «характерологии» в плане животные как представители бессознательного: «Животные и растения суть бессознательное в человеке» (*ibid.*, 191). Животные, к которым предпочитает обращаться Вайнингер, — конь, собака и муха. Также М. Шнайдер (1992, 23ff.; 39ff.) указывает на параллели между характерами людей и всевозможными типами животных: собак, лошадей, птиц.

** Согласно Набокову, Лермонтов не ставил задачи изображать разнообразные типы женских характеров (V. Nabokov «Predislovie k “Geroju nasego vremeni”». russ. Übers.: *Novyj mir*, 1988, 4, 189–197.), при том, что маскулинные фигуры принимают у него женские черты. Ср. рукописный вариант «Героя» (VI, 568), где Лермонтов говорит о скрытом внутри каждого человека животном: «Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то конечно Печорина можно было бы сравнить только с тигром; сильный и гибкий, ласковый или мрачный, великодушный или жестокий, смотря на вступление минуты, всегда готовый на долгую борьбу, иногда обращенный

Итак, романтический герой, стало быть, исполняет роль мужской *femme fatale*, чья сила заключается не столько в активном действии, сколько в пассивном (рецептивно-женском) воздействии: именно в этом распознает Вера — бывшая возлюбленная Печорина — тайну «его влияния», чья магическая сила состоит именно в том, чтобы не любить самому (на это он не способен), а становиться любимым; пассивность, рецептивность и бесцельность (все признаки также и эстетического) — в романном мире Лермонтова являются знаками именно женского. Печорин находит для своей жажды любви следующие слова: «...теперь я только хочу быть любимым, и то очень немногими...» Эта формулировка соответствует пронизательному замечанию Веры: «...в твоей природе есть что-то особенное... никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым; ни в ком зло не бывает так привлекательно» (453).

Печорин сам выдает эту женственность тем, что он — пусть даже иронически — сводит собственную эротику к процессу соблазнения и затем разоблачает это как своего рода (женское) кокетство: «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь? К чему это женское кокетство?» (400). Совершенно отчетливо проявляется здесь то донжуанство, у которого жажда пленять сердца несет на себе все женские черты.

Все признаки вампиризма, поглощения, садизма, которые в конце века будут приписываться женщинам, обретают свой облик демонического и дьявольского «портрета мужчины» в образе Печорина. В то время как в (русском) декадентстве мазохист мужчина черпал свое наслаждение в *Algolangie*, у романтического соблазнителя, торжествующего над этико-моральной связью полов, эротическое наслаждение от дистанцирования и ожидания доминирует над воплощением в акте слияния. «Мир идей», все возвышенное и духовное (надстройка) — «лишь» отросток органических (т. е. биологических) или механических сил, о чем бы ни шла речь, это не внутреннее содержание, а здесь именно — форма, т. е. автономность системы, расчет власти и движущих сил. Природный инстинкт и его механика образуют противоположный полюс по от-

в бегство, но не способный покориться, не скучающий один в пустыне с самим собой, а в обществе себе подобных требующий беспрекословной покорности...» Вплоть до появления русского модерна тигр ассоциируется с женственностью и женской импульсивностью (ср.: А. Н.-Л. 1989, 405 f.). Качество «гибкость» у Лермонтова неизменно связано с женскими фигурами, но также является одной из характеристик Печорина.

ношению к эстетике сострадания, которое женщины по ошибке принимают за любовь (именно эту сторону души хотел пробудить в Мери Грушницкий — и это ему почти удалось!). В определенном смысле Печорин занимается тем, что эмансипирует ложное сознание женщин через их правильное бессознательное, которое прежде всего опирается на базис физического: «Сострадание — чувство, которому покоряются так легко все женщины, впустило свои когти в ее неопытное сердце...» (406).

Сущность (романтической) женщины в ее автономии — не только как автономия Другого по отношению к мужчине, но и как базирующаяся на своей собственной основе автономная форма мышления и поведения. Традиционный и уничижительный мотив женской иррациональности с одной стороны иронически доводится Лермонтовым до абсурда, с другой стороны раскрывается как предмет восхищения в качестве адекватной техники власти. Печорин сознает, что он лишь тогда не ощущает страха перед женщинами, когда он распознает их уловки и — что еще более важно — сам может их применить. Только посредством (частичного) превращения мужчины в женщину кажется преодолемым страх пола и в борьбе полов возможна победа. Противоречивость и иррациональность женщин описывается Печориным как техника *double binds*: «Нет ничего парадоксальнее женского ума... чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики... Женщины должны бы желать, чтоб все мужчины их так же хорошо знали, как я, потому что я люблю их во сто раз больше с тех пор, как их не боюсь и постиг их мелкие слабости...» (420).

5.2. Литературный расизм

Важную модель для конфигурации герой-конь-женщина образует ставшая классической — вспомним фигуру возницы у Платона — аллегория «Я» во фрейдизме, которое полностью зависит от «Оно» и таким образом «в отношении к Оно подобно всаднику, который должен обуздать превосходящие силы коня, с той разницей, что всадник пытается сделать это открыто своими собственными силами, а Я — скрытным образом», так «что в нас и нами живут неведомые неконтролируемые силы» (Фрейд, «Я и Оно»). Печорин «объезжает коня», при этом однако направляет в этой смертельной скачке в бездну не свое ОНО, а свою АНИМА: коня и женщину в одном. В погоне Печорина за Верой конь падет в последнюю минуту. Параллельно следует также подумать об эротически-сексуальной компоненте этой

«скачки к смерти», которая указывает на вышеназванный круговой характер воспроизведения соития. Я объезжает ОНО словно дикого мустанга. Даже Грушницкому такое сравнение приходит на ум, и он с возмущением говорит Печорину: « — Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади » (363).

Печоринский дендизм и его модный характер одновременно образуют сущностный базис для его феминизации, которая со своей стороны вызывает все новые ассоциации с характером коня: Печорин стилизует себя не только в образ чужестранца (модного черкеса), но также и (экзотического) всадника: «Я думаю, казаки по одежде приняли меня за черкеса. Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы. И точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди: ни одного галуна лишнего; оружие ценное в простой отделке, мех на шапке не слишком длинный, не слишком короткий; ноговицы и черевички пригнаны со всевозможной точностью; бешмет белый, черкеска темно-бурая. Я долго изучал горскую посадку: ничем нельзя так польстить моему самолюбию, как признавая мое искусство в верховой езде на кавказский лад. Я держу четырех лошадей... » (383–384).

Самое примечательное во вводном рассказе цикла «Бэла» — это то, как пересекаются темы коня и женщины: *Tertium comparationis* является похищение, т. е. триумф жажды к обладанию у мужчины. Здесь утонченная система соблазнения княжны Мери предвосхищается в какой-то степени в романтически первозаданных покровых похищения возлюбленной. Печорин в новелле «Бэла» проявляет себя скорее в духе моцартианской оперы, «он смотрит на юную девушку как торговец лошадьми на коня» (Киркегор, Или — Или, 139).

Эротические коннотации коня и женщины или скачки и акта (в совокупности с телесной символикой) у Лермонтова выражены вполне отчетливо: «А лошадь его славилась в целой Кабарде, — и точно, лучше этой лошади ничего выдумать невозможно... вороная, как смоль, ноги — струнки, и глаза не хуже, чем у Бэлы; а уж выезжена — как собака бегаёт за хозяином, голос даже его знала» (288). Именно этого коня и планирует похитить Печорин и обменяет его позже на прекрасную Бэлу...

Ссылка на собачью преданность (в связи с женщиной и конем) могла бы исходить от Отто Вайнингера. Кнут или хлыст наездника содержит в себе соответствующую символику садомазохизма, которая раз за разом прорывается в метафорике и метонимике женщины-коня: «Мой Карагез, — говорит Печорин (видимо опечатка

в авторском тексте, в романе Лермонтова эти слова принадлежат Казбичу. — *прим. переводчика*) об украденном коне, — летит, развевая хвост, вольный как ветер... я узнал голос моего Карагеца; это был он, мой товарищ!» (289). Конечно, нельзя не заметить также проблему пола коня Карагеца и неизбежно связанные с ней гомозротические ассоциации.

В уже цитируемой характеристике Печорина Максим Максимыч приписывает ему те (женские) черты, которые во многих отношениях ассоциируются с темой коня: в то время как Печорин в «Бэле» метонимически связывает женщину и коня, в других местах романа он сам метафорически проявляет себя как конь-женщина: «Его кожа имела какую-то женскую нежность... Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади... он имел одну из тех оригинальных физиономий, которые особенно нравятся женщинам светским...» (332).

5.3. Ненависть к женщинам у Печорина

Как показано выше, Лермонтов верил, что знание — это власть, т. е. знающему открывается механизм власти (что-то вроде логики страстей), «любящий» же («романтик», «идеалист») блуждает во тьме незнания. Только в этом смысле можно понять фразу, что женщины (склада Мери) любят лишь тех, кого они не знают (или не понимают): «Женщины любят только тех, которых не знают» (377).

В противоположность этому незнанию (слепо-)любящего, Печорин может похвастаться своим безошибочным знанием, которое всецело сосредоточено на умении покорять и соблазнять. С точки зрения расклада сил борьба полов направлена на взаимное обладание — или точнее — завоевание. Главная динамика возникает из ходов завоевывающего или уклоняющегося от близости — с активной стороны, и завоеванного или брошенного — с пассивной стороны. Это хорошо согласуется со знаменитой формулой из пушкинского «Евгения Онегина», согласно которой мы любим лишь тех, кто нас избегает: «Чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей...»

Для печоринской активности, которая проистекает из его маскулинной компоненты, наивысший ужас состоит в том, чтобы оказаться брошенным: поэтому он стремится постоянно держать эту опцию открытой для себя по отношению к другим. Оттого и Вера становится для него дороже всего в тот момент, когда возникает угроза ее потерять: «При возможности потерять ее навеки

Вера стала для меня дороже всего на свете — дороже жизни, чести, счастья!» (455).

Эта потеря была для него уже заложена в ее относительной автономности — внутренней свободе, которая решительным образом возвышает ее над другими возлюбленными Печорина. У нее именно есть «характер», стало быть, что-то «непобедимое», нечто, что не позволяет себя поглотить или покорить. У этой женщины, которую Печорин упоминает вроде бы между прочим, своеволие было слишком велико, инаковость слишком сильной, чтобы переключить «механизм страсти» на обратный ход. И поскольку инаковость становится слишком велика (собственно идеальная предпосылка для большой любви двух автономных индивидуальностей), притяжение внезапно переходит в отталкивание, которое в конце концов служит самозащите мнящего себя в опасности нарцисстического властителя.

Слабые («глупые») женщины разрушаются (или их убивают), уничтожаются, сильных женщин ненавидят, они отвергаются, отталкиваются: «...я никогда не делался рабом любимой женщины; напротив, я всегда приобретал над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь. Отчего это? — оттого ли, что я никогда ничем очень не дорожу и что они ежеминутно боялись выпустить меня из рук? или это — магнетическое влияния сильного организма? или мне просто не удавалось встретить женщину с упорным характером?

Надо признаться, что я точно не люблю женщин с характером: их ли это дело!..» (382).

В паническом страхе Печорина перед узами брака особенно отчетливо проявляется его зависимость от своего образа соблазнителя, и он лишь частично прикрывается теми топосами, которые обычно создают дискурс критики супружества. Согласно киркегоровской теории соблазна, человек, подобный Печорину, должен избегать брака, поскольку таким образом он уклоняется от (все-)общего, этического и связанного с ними мира необходимого. Соблазнитель, как тип находящийся в «третьем состоянии» (осмысленного донжуанства), должен приравнивать брак к смерти, а женитьбу к умиранию, потому что глядя с расстояния, с позиции различия, из чистой интенциональности соблазна и его дискурса (не только в своем этическом, но также и в его сексуальном измерении) окончательность соединения должна вызывать панику (ср. Киркегор 344). Тогда «непредметное» похоти и желания («desir») опредмечивается, конкретизируется, и ситуация сделки — неизбежна. Соблазнитель, однако, не в полном смысле тот, кто совершает сделку, он всего лишь активен или — в его женской

компоненте — «пассивен». Он бежит от брака как черт от ладана, т. к. для него его «свобода», тотальный волюнтаризм, его борьба против слепого случая Мойры (в игре, дуэли, войне и т. д.) значит все.

Соблазнитель избегает наступления конца — как апокалиптик — постоянно выкликая его; одновременно он реализует судьбу литературного героя классического покроя, его «rites de passage» (обряды инициации) любимых допускают в итоге лишь один сюжет: женитьбу и/или смерть. Классический роман ведь не знает никакого другого варианта конца, кроме тихой пристани брака (или могилы), в которой сообразно закону жанра герой должен с радостью оказаться; реалистический роман, напротив, как раз с этого собственно начинается и разворачивает свои сюжетные линии из перипетий или невозможности брачной жизни.

Одновременно соблазнитель действует и как брачный обманщик; он — в рефлексии и словах — терпит фиаско, но приводит в оправдание действия и решения, при этом упорствуя в промежуточном состоянии (эксплицитного или имплицитного) ухаживания и сохраняя тем самым для себя открытой в этой игре любую возможность. Соблазнитель живет — как и апокалиптик — в предвосхищении конца, который теми, кого он соблазнил, должен восприниматься как обещание начала. Свое продолжение он находит у реалистов в фигуре неверного супруга, который стремится утвердить принцип соблазнения не до, а внутри брака. Первоначальная модель поиска любящими друг друга завершается брачным состоянием, которое оказывается удивительно непродуктивным для сюжета и породы. Индивидуальному предлагалось с триумфом раствориться в общем, чтобы утверждать и воспроизводить общественное.

Тем ужаснее тогда выглядит заключительный предательский маневр, которым Печорин опутывает Мери, когда она поддается его обещаниям любви, и тем разрушительней действует на нее «чистая правда», которую жестоко и грубо сообщает ей Печорин, — о своем действительном отношении к ней: «Она схватила меня за руки. Княгиня шла впереди нас с мужем Веры и ничего не видала; но нас могли видеть гуляющие больные, самые любопытные сплетники из всех любопытных, и я быстро освободил свою руку от ее страстного пожатия.

— Я вам скажу всю истину, — отвечал я княжне, — не буду оправдываться, ни объяснять своих поступков; я вас не люблю...

Ее губы слегка побледнели...

— Оставьте меня, — сказала она едва внятно.

Я пожал плечами, повернулся и ушел...» (427).

Отвращение, которое испытывает Печорин к супружеству*, описано понятиями, которые очевидным образом относятся к сфере (психопатических) фобий, и усиливается сравнением со страхом перед пауками, жабами, мышами — фобии, кстати, приписываемые как правило женщинам, что в данном контексте могло бы подтвердить половую амбивалентность Печорина: «...я боюсь показаться смешным самому себе <...> надо мною слово жениться имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться, — прости любовь! мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова. Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою, даже честь поставлю на карту... но свободы моей не продам. Ведь есть люди, которые безотчетно боятся пауков, тараканов, мышей...» (427–428).

Женским вариантом печоринской природы соблазнителья являются иронически обрисованные русские барышни, которые в качестве читательниц сентиментальных романов нам знакомы еще по Пушкину и которые также избегают брака: образ, который как раз не кажется слишком убедительным: «Русские барышни большею частью питаются только платонической любовью, не примешивая к ней мысли о замужестве...» (377).

Печорин не просто становится судьбой для женщин, а сам превращается в эту цель, чтобы предупредить свою собственную судьбу, при этом его судьбу (а именно смерть) как раз и составляют женщины — как метафорически, так и метонимически: Печорин живет под угрозой гибели от какой-то (дурной) женщины и одновременно ввиду того, что женщина сама есть смерть, эрос оплачивается лишь танатосом. Эта концепция упакована в лексикон и дискурс романов ужаса и судьбы, в которых (романтический) мелодраматик — объект изрядной иронии — совершенно незащищен перед смертельной угрозой женского начала: «Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне смерть от злой жены; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе...» (428).

* См. также у Фихте «Дедукцию брака» в его «Основаниях естественного права» (1796) и у Гегеля в «Философии права» (ibid., 181). Роман, который заканчивается браком, становится актуальным в романтизме. Старый тезис о неразрывности любви и брака теперь должен быть переигран, конец романа не означает конец жизни.

6. Роман как архитектоника пробы и искушения — опасные любовные связи

Автор разыгрывает судьбу своими текстами, превращая их в экспериментальную площадку, где проверяются его формулы для жизни и мысли. Романтическое представление об авторе как о «созидательно творящем» субъекте, апеллируя к последнему и наивысшему принципу, которого не хватает воле к (тотальной) власти, — к «звездам», выбирая этот в высшей степени внешний абрис конкурирующего с Творцом художника-демиурга, пускается в игру, которая задумана как грандиозный ложный маневр. Автор отстраняет себя в игре слов и многочисленных дискурсов, которые, конкурируя, делают друг друга зримыми. Печорин превращается таким образом во «мнение» других, чья суженная перспектива улавливает каждый раз разный аспект его личности. Это растворение и функциональное превращение его фигуры в лицедея для других, конечно, также относится к «женским» аспектам Печорина, который — подобно *femme fatale* на рубеже столетий — как (мужская) проститутка принадлежит всем (и никому). Автор превращается в игрока, который определяет себя из различия между и внутри дискурса.

К тому же — еще у Пушкина — излюбленный прием сдвига перспективы между рассказчиком и читателем, в котором подразумевается нечто большее, чем формальное выполнение автором своих обязанностей, в печоринском «Дневнике соблазителя» позволяет создать еще более сложный эффект отчуждения авторской точки зрения. Так, в новелле «Бэла» то, что в перспективе авторского рассказчика видится как обострение в ходе повествования — тут же приглушается, затирается «посторонними» вещами: «Но, может быть, вы хотите знать окончание истории Бэлы? Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки; следовательно, не могу заставить штабс-капитана рассказывать прежде, нежели он начал рассказывать в самом деле. Итак, погодите или, если хотите, переверните несколько страниц, только я вам этого не советую, потому что переезд через Крестовую гору (или, как называет ее ученый Гамба, *le mont St.-Christophe*) достоин вашего любопытства» (307).

В центре всех психопоэтических экспериментов «Героя» стоит «женский эксперимент» или — на фоне XVII и XVIII столетий — любовный эксперимент (от мадам Скюдери через Дидро — к де Саду). В несомненно знакомом Лермонтову романе «Опасные связи» (1782) его автор Лакло создает тип героя, который стремится не к голому

удовлетворению страсти, а к «знанию» — стремлению, тесно связанному с сексуальным аспектом — как это показывает Мишель Фуко в своей трилогии «История сексуальности» (Париж, 1976). Конечно, у Лакло главный герой сам становится жертвой собственной деструктивной сексуальной интриги, хотя он может еще и в смерти (в известной степени в дискурсивной плоскости) посредством передачи компрометирующего письма извлечь из нее последнюю аморальную победу. В этот образ «опасных любовных связей» хорошо вписывается та полуужасающая, полууизумляющая для юной девушки характеристика, которую дает Мери Печорину как преступнику: «— Вы опасный человек! — сказала она мне... — Разве я похож на убийцу?.. — Вы хуже...» (404).

Еще радикальнее — в практике психологической индивидуализации — кажутся предвестники этой механики любви в XVII столетии, особенно в романе мадам де Скюдери «Искусство лжи».

Тотальный индивидуализм Печорина был в свое время признан «болезнью» века (Белинский). Однако с точки зрения романа-эксперимента Печорин является инструментом диагностики, а не лечения болезни. Он «индикатор» самого себя, сам рассчитывает и исполняет сценарий, в котором он одновременно и актер, и игрок. Эта одновременно внутренняя и внешняя позиция автора и исполнителя относится к «подстроенной ситуации», в которой актеры постоянно вступают в конфронтацию с тем, что называется «double binds». Что отличает Печорина от других, так это его готовность принять жизнь как модель и игру, и даже взять на себя инициативу, дабы из роли пассивного объекта внешнего закона (т. е. фатума) превратиться в автора правил игры.

В этом волюнтаристском эксперименте прорастает тот аморалистический экстремизм, который он — как позднее Ницше и Достоевский — обозначает как принятие на себя «ответственности» сверхчеловека: «Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!..» (457). Печорин — как Великий Инквизитор Достоевского — принимает на себя ответственность за все, на что не отваживаются моральные люди — а именно на тотальность свободы и самоосуществления — в каком-то смысле замещая ими реализацию.

У Лермонтова речь идет о розыгрыше, о разыгрывании помолвки (таком же, как и у Серена Киркегора), — а значит, и о компрометации «соблазненной» псевдоневесты. Мери принимает жестокий экспери-

мент за настоящее чувство и терпит ужасное поражение в своей — не лишенной самовлюбленности — ложной оценке. Даже доктор Вернер — циник, как и многие его коллеги — пытается вмешаться и склонить Печорина — что кажется довольно безумным — к женитьбе: «...есть случаи... — прибавил он, хитро улыбаясь, — в которых благородный человек обязан жениться...» (417).

Все — «сцена», все рассчитано на эффект (само-) инсценировки героя, который мыслит в категориях театрализации собственной жизни, где все сцены предполагают максимальный драматический эффект/аффект. Для Печорина онтологическая или метафизическая экзистенциальная глубина истинного чувства заменяется продуманной поверхностной плоскостью сценария; истина, любовь, красота уклоняются от правильности расчетов и точности манипуляций, посредством которых для «наслаждения» автора и режиссера, принимающего в интриге участие и побеждающего, достигается эффект триумфа. Вера и любовь — и вся этическая надстройка — обесцениваются здесь механизмом страсти, паразитирующей на энергии упомянутого подлинного чувства (отсюда повторяющийся мотив вампиризма у поздних романтиков и декадентов): «...она проведет ночь без сна и будет плакать. Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира... А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия!.. Мы расстались. Она недовольна собой: она себя обвиняет в холодности... о, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть — вот что скучно!» (423).

Механизм страсти «пожирает» чужие чувства (жизненные силы других людей), не утоляя при этом собственной «жажды власти», вечного дефицита вожделения. Не возвышенная «победа» аполлонического героя над силой тяжести материального и конвенционального, а демонизированный и ставший нигилистическим триумф власти над людьми правят миром: «А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы. Сам я больше неспособен безумствовать под влиянием страсти; честолюбие у меня подавлено обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, ибо честолюбие есть не что иное, как жажда власти, а первое мое удовольствие — подчинять моей воле все, что меня окружает...» (401).

К «игре» относится демонстрация чувства, грандиозный ложный маневр. Любовная игра низводится до «борьбы полов» и голой логики силы. Пристрастие Лермонтова к тому, чтобы всю систему культуры и связанных с ней надстроек вернуть к механике природы и инстинктов, сохраняет свое абстрактное отображение в сравнении мира человеческих чувств с чистой (т. е. алгебраической или геометрической) системой, которая не создает ничего позитивного или творческого — а представляет как бы одно тотальное ничто пустой бесцельной бесконечности: «Все эти дни я ни разу не отступил от своей системы. Княжне начинает нравиться мой разговор; она начинает видеть во мне человека необыкновенного...» (399).

На место субстанционального содержания («идей», как пренебрежительно говорит Печорин) выступают функции и эффективность замкнутого в себе тотального детерминированного порядка, который поглощает и уничтожает все творческое и оригинальное. Его единственной ценностью является последовательность и эффективность: «...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие... Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежность юности сердца, и глупец тот, кто думает целую жизнь ими волноваться...» (402).

В эту расчетливую самоинсценировку героя входит также дуэль, психологическое преступление на эффектной сцене природы. Подведя под планы противника непредусмотренное тем продолжение (т. е. своего рода метаманипуляцию), Печорин переносит сценарий из плоскости фикции (испытания его храбрости) в план максималистской метаморали, законы которой Печорин устанавливает сам. И их воплощение (как «испытание») демиургический герой равным образом берет в собственные руки: «Я решился предоставить все выгоды Грушницкому; я хотел испытать его; в душе его могла проснуться искра великодушная, и тогда все устроилось бы к лучшему; но самолюбие и слабость характера должны были торжествовать...» (447).

7. Язык как оружие: разговор-игра

Общество в эксперименте Лермонтова образует не только фон, но и ту «среду» в которой и посредством которой действуют и общаются персонажи, в которой они речами и делами ткуют свои интриги. При этом «репутация» персонажа в обществе — а следовательно, его коммуникативная оценка — значит нечто большее, чем собственно его оценка в социуме, и подразумевает ее метафизическое, этическое или психологическое обоснование. Настоящими властителями светской

жизни — иначе говоря салонов — являются дамы — «законодательницы и судьи салонов» — они даруют имена — и отбирают их назад.

Отчетливее всего этот аспект слов (или текста), как оружия, — пусть с помощью иронического отчуждения — раскрывается в сцене, где издатель записок Печорина застаёт Максим Максимыча, когда тот собирается употребить бумагу рукописи на набивку патронов. Невозможно было бы ярче выразить эквивалентность слов-текста и оружия (патронов в данном случае). Эта метонимическая ассоциация в инсценировке Печориным дуэли — относительно коммуникационной или дискурсной природы дуэли — переводится на «язык оружия»...

« — Максим Максимыч, — сказал я, подошедши к нему, — а что это за бумаги вам оставил Печорин?

— А бог его знает! какие-то записки...

— Что вы из них сделаете?

— Что? а велю наделать патронов.

— Отдайте их лучше мне» (336–337).

Равным образом взгляд в системе фатального флирта может «убивать» точно так же, как слова и анекдоты, которые ходят в паремнологической сфере культурной и светской жизни. Вот презрительный отзыв о Грушницком: «...он никого не убьёт одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою...» (359). Это звучит так, словно сам Печорин, которого никогда не смущало отправить в ближнего ядовитую стрелу, был альтруистом чистейшей воды, поскольку он постоянно изучает человека и общество и анализирует его закономерности. «Мои анекдоты были умны до глупости, мои насмешки над проходящими мимо оригиналами были злы до неистовства...» (374). Стоит также обратить внимание на не слишком большую разборчивость матери княжны Мери — ее вкус к анекдотам бросает знаменательный отсвет на ее отнюдь не белоснежной чистоты намерения относительно сватовства своей дочери: «...княгиня — женщина сорока пяти лет, — отвечал Вернер, — у нее прекрасный желудок, но кровь испорчена; на щеках красные пятна... Она любит соблазнительные анекдоты и сама говорит иногда неприличные вещи, когда дочери нет в комнате. Она мне объявила, что дочь ее невинна как голубь» (372).

Печорин делает своим инструментом сплетни, где — как воплощенный парадокс — интимное одновременно является открытым, неопубликованное («an-ekdoton»), скрытое в приватном — светским, которое в конечном итоге сводится к переплетению дискурсов

и которое, конечно, делает невозможным никакой открытый диалог, а лишь утверждает его участников в ролях злодея или жертвы. Когда персонаж растворяется в анекдотах, он отдает свое внутреннее на произвол падкой на сенсации вседоступности, ибо анекдотическое — это всегда обнаруженный скандал, который у Достоевского непосредственно приобретает карнавальное измерение извращенной праздничности. Можно также много говорить о нарративной стилистике и технике «сказа» в романе Лермонтова (обычно здесь сосредотачиваются на сказе Максим Максимыча), тех дискурсах, которые разворачиваются в пассажах разговоров, несут признак стилистической универсальности, которая — подобно «mytheme (мифеме)» Леви-Стросса — делает их более сходными с системой langue (языка), чем специфической выразительностью индивидуализированного parole (слова).

Анекдотическое у Лермонтова обнажает, однако, не трепещущую и болезненную наготу интимного, которую безжалостно выставляют напоказ — это была бы уже поэтика страдания по Достоевскому; напротив, у Лермонтова его персонажи в циничной игре дискурса теряют свою личность, попав в машину светской болтовни, не оставляющую им никаких шансов воспользоваться своим «правом голоса» (Бахтин). В этом смысле автор — наподобие французских «физиологов» — использует своих персонажей «психологически», т. е. сужая их просто до протагонистов типического. Точно так же, как холодный взгляд Печорина — знающего (или «знатока») — смотрит на все, классифицируя и оценивая (женщин он оценивает как скаковых лошадей), дискурсивный слух слышит в открытом высказывании закрытую формулу, которая изобличает его типичизм — или, точнее говоря, выявляет маску, делая ее зримой и слышимой.

Как Мишель Фуко по порядку дискурса какой-либо эпохи реконструирует ее господствующую эпистему, так же и Лермонтов поступает эпистемологически, делая субъекта преступником или жертвой эпистемологического интереса (а следовательно, субъектом или объектом «испытания» в обоих смыслах этого слова), заставляет главного актера этой пьесы максимально раскрыться, чтобы — по ту сторону его эпистемологического геройства — утвердить его индивидуальность. Печорин может жить лишь тогда, когда другие умирают. Когда он возносит знание (именно эпистему, аналитический взгляд на упорядоченное, безвариантное) до главной действующей силы, единственной достоверностью остается функционирование дискурса и пустая трескотня игры словами. Ее повторяемость хотя и гарантирует упорядоченность, однако также излучает бесконеч-

ную скуку, которая лишает каждое высказывание (еponсе как его понимает Фуко) его неповторимости и индивидуальности.

Тем, что эпистемологическая инстанция переходит от автора к герою, просветительское разоблачение характера принуждения механизма дискурса, в каком разоблачают себя культура и общество, превращается в метод «героической жизни» (жизни героя), которая исключает все героическое. Ведь героизм выполняет в любом случае самотрансцендирование тех (как раз именно эпистемологических) условий и правил (дискурса), которые уже пред-(на)писаны и пред-прожиты. Именно в этом смысле Печорин является лишь эпистемологическим героем, а следовательно, лишь Героем Нашего Времени. Тем, что он представляет «наше время», он ставит вопрос о притязаниях на универсальность типического (следовательно, о становлении языка «parole» через промежуточную стадию построения дискурса); тем, что Печорин благословляет «временное», он придает своему собственному герою то, что до тех пор было врагом героического — атмосферу власти судьбы. Дискурс низводит практику речи до чисто представительской функции, а ее носителей до представителей. Определение субъекта через «настроение власти», как осознает его Печорин в самоанализе истории развития своей личности, вынуждает его к единственному виду героизма, на который он способен: к захвату власти не по ту сторону и против господствующего настроения власти, а к ее тотальному утвердительному подчинению. Печорин — герой не революции, а имплозии, имманентного растворения или подчинения системе, которая из-за слишком совершенного исполнения доводится до абсурда и таким образом уничтожается ее же собственным оружием.

Теоретическое обоснование власти порядка дискурса в постмодерне (см. у Фуко) переносит внимание с внутриязыкового вида этого порядка на его внешневербальную инстанцию — а именно на «интервенцию воли к власти». То, что в постмодерне — и долго еще после Ницше — стало восприниматься лишь как отсутствие судьбы, для Лермонтова было (все еще) большой трагедией: безвластие (бессилие) слова и бессловесность власти, которая использует язык (играя, борясь, уничтожая), тем, что формы царящего дискурса она демонстрирует как язык и мир, и во всех отношениях — «исполняет» (в том числе и «исполняя над ними приговор»).





Л. М. ГЕЛЛЕР

Печоринское либертинство

Не будучи лермонтоведом и занимаясь XIX-м веком по необходимости, я забрел не в свой огород с этой темой. Она возникла на лозаннском семинаре о «Герое нашего времени», когда в собранных для него материалах обнаружились неожиданные пробелы. Может быть, сделанная подборка была неполной и то, что я хочу сообщить, известно. Моя дилетантская цель — бегло обсудить тему, обозначенную в заглавии, тему «печоринского либертинства».

О Печорине-любовнике, несущем своим жертвам страдания и смерть, писали многие. Среди наиболее интересных — сравнительно недавняя работа Оге Ханзена-Леве*. От нее и буду отталкиваться; и еще от статей лермонтовского тома «Литературного наследия» 50-летней давности — на мой взгляд, они сохраняют интерес и сегодня.

В большой статье, очень удачно озаглавленной «Печорин как женщина и лошадь», Ханзен-Леве подробно рассматривает борьбу за власть, борьбу полов — и гетеро- и гомоэротического плана, — в которую Печорин превращает любовь, вписываясь одновременно и в свою эпоху, и в мифический облик вечного совратителя-разрушителя-Дон Жуана-Демона.

Ханзен-Леве подчеркивает, что Печорин обладает чертами вампиризма, садизма, каннибализма, которые в конце века будут составлять атрибуты *femme fatale*. Он пишет: «Печорин может жить только, когда другие умирают», и определяет роман как «типический продукт романтической теории разрушения», по которой «смерть есть романтический принцип жизни» (слова Новалиса).

Полностью соглашаясь с этим, я думаю, что роман реализует теорию смерти более радикально, чем это представлено в статье.

* Aage Hansen-Löve, «Pecorin als Frau und Pferd», *Russian Literature*, 1992, vol. 31/4; 1993, p. 33.

Печорин сам говорит о себе: «...я понимаю Вампира». Не могу удержаться, чтобы не заметить в скобках, как общепринятая транскрипция имени героя повести Полидори скрывает любопытную деталь: по-русски его пишут «лорд Ретвен», но если присмотреться, то в английском написании Ruthwen явно проглядывает Ruthen, т. е. житель Рутении, русин. Самый первый литературный вампир оказывается по происхождению близким родственником русских (что естественно: ведь даже слово «вампир» восходит к славянскому «упырю»). Я полагаю, что лорд-«русин» обрел собрата в Печорине и что слова последнего надо понимать символично, конечно, но более буквально, чем принято. Думаю, что Борис Томашевский недооценил «вампиризм» Печорина в статье из лермонтовского тома «Литературного наследства», отнеся не к персонажу, а к литературной биографии писателя связь с «Мельмогом и Вампиром», установленную самим Лермонтовым в рукописном варианте романа*.

В «Бэле» вполне ясно проводится «вампирическая» ситуация: живя с Печориным, прекрасная черкешенка постепенно хиреет, бледнее, теряет силы, не покидает комнаты, тогда как Печорин пропадает целыми днями (он «страстно любил охоту») и возвращается домой лишь на ночь. Не менее интересны и странны подробности в других частях романа. Печорин стремится завоевать любовь Мери, но «обольстить ее», по его словам, он не хочет. Ему нужно только сорвать ее, как цветок, надышаться ароматом едва распустившейся души, и бросить. Тут он занимается, так сказать, душевным вампиризмом. Зато он чувствует сильное телесное влечение к Вере, проводит с ней ночь. Что сказать об этой страсти? Как-то умалчивается о том, что Вера — отмеченная родинкой, как колдунья, закутанная при встрече с Печориным в черную шаль — безнадежно больна, обречена, и она исчезает, не позволив себя догнать. В ней сочетаются все характерные черты призрака. Неожиданная страсть Печорина к ней получает несколько болезненный, если не патологический оттенок. А весь рассказ — готический уклон.

Литературоведческие разговоры о «Фаталисте» сосредоточиваются, как правило, на метафизических или общекультурных проблемах; эта повесть представляется единственной частью романа, в которой отсутствуют женщины и любовная интрига. Однако если о любви в ней и не говорится прямо, то эротической темы она отнюдь не лишена. Женщина в станице есть:

* Борис Томашевский, «Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция», *Литературное наследство*, т. 43–44. М. Ю. Лермонтов, Изд. АН СССР, М., 1941, с. 496.

Я жил у одного урядника, которого любил за добрый его нрав, а особенно за хорошенькую дочку Настю. Она, по обыкновению, дождалась меня у калитки, завернувшись в шубку; луна освещала милые губки, посиневшие от ночного холода. Узнав меня, она улыбнулась, но мне было не до нее.

Женщина ждет Печорина, как каждую ночь, готовая дать ему свою любовь (вряд ли речь идет о невинных ночных разговорах), но в ту ночь, когда происходит действие, он предпочитает уйти от нее для того, чтобы играть со смертью — в образе пьяного казака.

Эта подробность — обманутое ожидание женщины, — данная мелким масштабом, позволяет крупно выделить в Печорине его большее влечение к смерти, чем к любви. Но ведь это и пристало вампиру. Вампир есть оживший мертвец, или живой, постоянно переживающий смерть.

Печорин явно связывает половое наслаждение с конной ездой и свою мужественность с конем; не исключено, что смерть коня в концовке эпизода с княжной Мери можно истолковать в свете кастрационного комплекса, который, согласно Игорю Смирнову, характерен для романтизма*.

Надеюсь, что более элементарное прочтение здесь тоже возможно: Печорин отождествляется с конем — он составляет с ним одно целое, мифического черкеса-кентавра — и переживает смерть коня как свою собственную.

Само имя героя, которое обычно (по инерции) прочитывается лишь как производное от реки Печоры и в сопоставлении с онегинским, имеет и другие смыслы, подробный анализ которых, как мне кажется, еще не произведен; сделаю без претензии на строгость несколько замечаний.

Легко заметить анаграмму «черепа» в фамилии героя, написанной через «е» (как было принято и как писали себя Федор Печерин, известный переводчик конца XVIII века, или современник Лермонтова Владимир Печерин, по странному стечению обстоятельств сочинивший в 1833 году поэму под названием «Торжество смерти», которая получила вскоре довольно скандальную известность).

Написание через «о» подчеркивает созвучие с «чортом» или «чорным». Более интересно, что в фамилии всегда прочитывается и «печь». Наряду с общеизвестной сексуальной семантикой печи, о которой

* Игорь П. Смирнов, *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, NLO, М., 1994.

забывать не надо, стоит упомянуть апокалипсическую символику печи из ранней лермонтовской пьесы «Menschen und Leidenschaften». Приведу цитату, где природа представлена как адская печь, а люди, природой же обреченные на смерть, сравниваются с искрами:

Природа подобна печи, откуда вылетают искры. Когда дерево сожжено: печь гаснет. Так природа сокрушится, когда мера различных мук человеческих исполнится. Все исчезнет (248).

Добавлю сюда главное с моей нынешней точки зрения: «печору» как старую русскую форму «печеры», т. е. славянской и современной «пещеры».

О том, что Печорин — человек, пришедший из пещеры, из глубины земли — или с того света, говорит и еще одно обстоятельство. В «Княгине Лиговской» описан портрет мужчины, который Печорин называет портретом байроновского Лары — но он и сам отождествлен в тексте с этим портретом. О Ларе же Байрон говорит так:

He stood a stranger in this breathing world,
An erring spirit from another hurl'd <...>

Он был чужим в живодышащем мире,
Бродячий дух, сюда закинут из иного...

Не случайно еще до середины книги мы узнаем о смерти героя, которую сам он давно ожидал и по-видимому многократно пережил; такова одна из особенностей вампира — умирать и постоянно возрождаться к подобию жизни.

Опять в скобках: издатель-рассказчик сам ведет себя как вампир: известие о смерти Печорина его «очень обрадовало, оно давало право печатать эти записки»: иронично-скрытая метафора писательства, превращающего все в бумажные призраки.

В романе так много говорится о смерти, она так вездесуща, так подробно и длинно описывается (удивителен в «Бэле» развернутый в ущерб темпу действия рассказ о медленном умирании героини), именно потому, что взгляд Печорина — взгляд мертвеца или человека, который на дружеской ноге со смертью. И для всех, кто говорит о Печорине в романе, да и для читателя, кажется, на нем различима печать смерти, подобная той, которую он заметил в лице Вулича. Если так, то и его странное иногда поведение, его эмоциональный холод — подчеркнутый в эпизоде встречи с Максимом

Максимычем — оказывается не маской, не наигранным пренебрежением, это истинное равнодушие мертвого к живым.

Одержимость смертью характерна и для Лермонтова вообще; здесь не место об этом писать. Скажу лишь, что он как бы принимает всерьез слова Волина из «*Menschen und Leidenschaften*»: «...что мне жизнь теперь, когда в ней все отравлено, что смерть! Переход из одной комнаты в другую, подобную ей» (247).

Это почти хлебниковское сравнение* реализовано в топографии романа, где поразительно и неотвратно суживается пространство: смерть встречает героев в открытой степи («Бэла»), на море («Тамань»), на узкой площадке среди гор («Княжна Мери»), в комнате, где толпятся игроки, и, наконец, в хате с заколоченными дверьми и ставнями («Фаталист»).

Тут, наконец, я подхожу к основной моей теме: дело в том, что эти квази-некрофильские мотивы напоминают фантастику Гофмана и, что более интересно для данных построений, французского подражателя Гофмана Теофиля Готье, особенно его написанный в 1834 году рассказ «Влюбленная покойница» («*La Morte amoureuse*»).

Надо ли напоминать, что у Лермонтова есть стихотворение «Любовь мертвеца», и во многих стихах его, ранних и поздних, в этот мир возвращаются души умерших, для того, чтобы продолжать любить («Письмо», «Гость»). Не буду долго задерживаться на сравнении романа Лермонтова с рассказом Готье, герой которого, набожный монах, совращенный прекрасной, но давно умершей Кларимондой, днем продолжает вести монастырскую жизнь, а ночью входит в роль аристократа-развратника, причем для каждого из двух его воплощений другая жизнь представляется сном.

Рассказ Готье дает новый поворот теме вампира, ставшей чрезвычайно модной во Франции, особенно в театральной мелодраме начала 1830-х годов. При этом Кларимонда — одно из первых женских воплощений вампира, задолго до модернизма, — и характерный симптом эволюции женского персонажа в литературе.

В неоконченном пушкинском «Романе в письмах» (1829) героиня Лиза пишет:

...чтение Ричардсона дало мне повод к размышлениям. Какая ужасная разница между идеалами бабушек и внуков! что есть общего между Ловласом и Адольфом? Между тем, роль женщин не изменяется.

* У Хлебникова «сознание соединяет времена вместе, как кресло и стулья гостиной». См. в: *Собрание сочинений*, т. IV, W. Fink Verlag, Мюнхен, 1972, с. 47.

Кларисса, за исключением церемонных приседаний, все же походит на героиню новейших романов. Потому ли, что способы нравиться мужчине зависят от моды, от минутного мнения, а в женщинах — они основаны на чувстве и природе, которые вечны*.

Любопытное размышление; в нем женщина как будто выше оценена, чем мужчина, но заключается навечно в одной и той же пассивной роли.

Лиза не права. Готье доказывает это не только «Влюбленной покойницей», но и одним из любопытнейших своих романов, написанным в 1834 году.

Странно: о знакомстве Лермонтова с Готье я не нашел ничего в критической литературе, но Лермонтов не мог, конечно, проглядеть одну из самых шумных литературных фигур тех лет, главного французского скандалиста-романтика.

В статье Ханзена-Леве исследуются аналогии, на которых строится «Герой нашего времени»: теми же словами описываются в нем женщины, лошади и сам Печорин. Законно связывая эти описания с сексуальной символикой романа, автор статью отсылает для понимания ее к Ницше и Вейнингеру.

Проще и экономнее поверить самому тексту:

В ней было много породы <...> порода в женщинах, как и в лошадях, великое дело; это открытие принадлежит юной Франции. Она, то есть порода, а не юная Франция, и т. д. <...>

Пародийный по тону отрывок прямо указывает на источник: Готье был руководителем кружка «младофранцузов» и автором цикла новелл под названием «Les Jeunes France».

Текст же его, в котором повторяется сравнение женщин с лошадьми, — «Мадемуазель Мопен», роман, героиня которого имела прототип в знаменитой авантюристке XVII века: это история женщины, переодетой мужчиной, побеждающей на дуэлях сильнейших бретеров, влюбляющей в себя и мужчин, и женщин, и история молодого либертина, вдруг обнаруживающего, что он влюблен в мужчину.

Не буду пересказывать романа Готье, знаменитого, между прочим, тем, что в предисловии к нему высказана теория «искусства для искусства», ставшая одной из точек отсчета, положительной или отрицательной, для всего XIX века вплоть до модернизма. Не буду

* Александр Пушкин, *Собрание сочинений в 10 тт.*, т. 5, ГИХЛ, М., 1960, с. 478.

пространно комментировать — хотя они этого и достойны — отрывки, которые приводятся в *приложении*¹; легко сверить их с лермонтовским текстом (несколько параллелей приводятся там же). Скажу лишь, что в романе Готье увлечение красотой (оно характерно и для Печорина, которого отталкивает всякое уродство) ведет к принципу наслаждения жизнью как красотой, к чувству сопричастия к прекрасному в природе и даже к чувству растворения в ней.

И этот эстетизм оправдывается метафизикой — равнодушием звезд к миру людей, отсутствием Бога.

Особо отмечу отрывок, где экзистенциальная скука, общая всем модникам того времени, объясняется очень неожиданно: невозможностью оставить себя, войти в другого, отождествиться с ним или с ней. Не настаивая на обязательной и прямой зависимости романа Лермонтова от Готье, полагаю, что такое понимание скуки дает одну из возможных мотивировок не только персонажа Печорина, но и всего построения «Героя нашего времени».

Для пояснения сказанного и того, что еще предстоит сказать, даю в виде иллюстрации схему отношений между действующими лицами (см. *приложение*¹). Схема показывает, как персонажи связаны между собой, с одной стороны, системой любовных треугольников, с другой — векторами (частичного) тождества между Печориным и героями новелл, каждая из которых дана в ином жанровом ключе. Стрелки на схеме обозначают «векторы идентификации»; их наличие в тексте не нуждается в пространственных выкладках: во многом именно благодаря им осуществляется единение разрозненных повестей в романное целое.

Я вернусь к вопросу о том, какие жанровые каноны испытываются в «Герое» и какая традиция позволяет такое испытание провести. Задержусь пока на проблеме, так сказать, диссеминации героя, его автопроекции в других.

Печорин не просто переодевается черкесом, он целиком входит в эту роль, для себя и для других (в нем видят черкеса и Максим Максимыч, и Мери), он сравнивает себя с матросом «разбойничьего брига»; он воспроизводит жест Вулича, который в описании его отъединенности от других дан очень близко к Печорину. Наиболее же для нас интересна в этой перспективе безымянная героиня «Тамани».

Ее почему-то обходят в разговоре о романе Лермонтова до такой степени, что иногда просто забывают в списках действующих лиц. Тем временем это единственная женщина в романе, которая играет активную роль, соблазняет Печорина, и чуть его не убивает; он «всегда приобретал над женщинами, над их волей и сердцем непобедимую власть, вовсе об этом не стараясь»; но ундина уходит из-под

его власти. Достаточно сравнить ее с такой же дикой красавицей, пушкинской Земфирой из «Цыган», чтобы увидеть разницу: Земфира готова умереть за свою любовь, ундина готова убить.

В ней есть сходные черты с самим Печориным; более того: именно это единственный женский персонаж, в который проецирует себя Печорин. Его гимн свободе в концовке «Княжны Мери» облечен по контрасту с горной топографией эпизода в форму песни о море (и почти в те же слова, что в «Парусе»). Тут явно поэтически преображено то место «Тамани», где Янко-контрабандист «мужествует с бурей», а ундина на берегу всматривается в море, ожидая своего любовника. Печорин мечтает о судьбе Янко, позой своей точно повторяя позу ундины.

Женственность и мужественность, стирающие между собой границы, меняющиеся местами, это не только романтическое клише; это тема Готье, которую он, между прочим, передал в наследство модернизму. Мы привыкли видеть в Готье только парнасца, автора «Эмалей и камней»; об амбивалентности его прозы забыли; но она четко воспринималась в конце прошлого и в начале этого века; романом о барышне Мопен зачитывался весь модернизм*; «Мандрагора» (*Alraune*, 1911) Ханнса Хейнца Эверса, ставшего в будущем (на краткое время) любимым писателем Гитлера, интереснейший роман, целиком организованный вокруг андрогинных мотивов из «Мадемуазели Мопен», свидетельствует о таком восприятии в Германии; позволительно думать, что и для акмеистов, особенно для Кузмина и Гумилева, неожиданный, казалось бы, выбор Готье в качестве образца для подражания был обоснован не только ювелирностью поэзии. Историк французской литературы Гюстав Лансон в то время писал:

Значение Готье велико для нашей литературы: <...> своей ненавистью к буржуа он дал начало эксцентричному, болезненному, тошнотворному романтизму, который становится в позу ярости и имморализма: он породил Бодлера**.

Готье был денди. Печорин тоже.

Напомню лишь о двух аспектах дендизма.

Во-первых, универсальность стремления отделить себя от других, превращая в сакральный ритуал свою манеру одеваться и вести

* См., напр., Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXes.*, Denoël-Gallimard, 1998.

** Gustav Lanson, *Histoire de la littérature française*, 21^e édition, Hachette, (1912), p. 967.

себя. Шатобриан нашел денди среди американских индейцев, Барбе д'Оревилли, сам известный денди, автор книги-манифеста о лондонском законодателе мод и дендизма, близком друге Байрона, Бо Браммеле, нашел их в России, прочитав рассказ Рюльера об эпохе екатерининского переворота.

О движении дендизма в России начала XIX века рассказано во многих работах; самая полная из них, правда, заканчивает свой обзор как раз до Печорина, ограничивая период 1837 годом*. Думается, однако, что понятие это можно использовать и для более позднего времени**.

Наверняка стоит применить его к эпохе модернизма. Под него хорошо подходят Гумилев, Кузмин, Волошин (последние писали статьи к переводам д'Оревилли***). Денди и анти-денди, занятые эпатажем с помощью одежды и поведения, существовали в авангарде — Северянин, Игнатъев, Маяковский, Бурлюк. Потом появились Булгаков, Замятин — автор эссе о Ричарде Бринсли Шеридане, предшественнике Бо Браммеля. Не читается ли дендизм у Пастернака, в персонаже Юрия Живаго? Оставим для другого случая эти вопросы.

Барбе так описывает в своей книге, вышедшей в 1844 году, немного позже «Героя», второй аспект дендизма, о котором я хочу напомнить:

Натуры двойные и множественные, обладающие неопределенным интеллектуальным полом, при котором изящество становится еще более изящным благодаря силе, а сила обнаруживается в изяществе; Андрогинии Истории, а не Вымысла, среди которых Алкивиад представлял собою самый прекрасный тип у самой прекрасной из наций****.

Денди вечны, как каприз, как фермент — они будут всегда, они необходимы человечеству. Кстати, не эта ли мода на андрогинный дендизм отразилась у Василия Розанова в его мыслях о третьем поле, о людях лунного света, в которых смешаны женственность и мужественность?

* Wolfgang Kissel, *Russischer Dandysmus der Puskin-Zeit (1801–1837): Studien zum historischen, kulturellen und sozialpsychologischen Kontext*, Bonn, 1991.

** С тех пор как была написана эта статья, появилось много работ о дендизме; см., напр.: О. Вайнштейн, *Денди: мода, литература, стиль жизни*, М., 2005; М. Бабик, *Образ героя-эстета в русской литературе XIX–XX века (генезис и типология)*, Киев, 2007; А. Семенова, *Дендизм как социокультурный мотив в поведении и творчестве русских писателей 1810–1870-х годов*, СПб., 2009; и др.

*** Жюль Барбэ д'Оревилли, *Джордж Бреммель и дендизм* (пер. М. Петровского, статья М. Кузмина), СПб., 1912; Жюль Барбэ д'Оревилли, *Лики дьявола* (пер. А. Чеботаревской, статья М. Волошина), СПб., 1908.

**** Барбэ д'Оревилли, *Джордж Бреммель и дендизм*, стр. 115.

Итак, Печорин — денди.

Однако Готье мне нужен был не только и не столько для того, чтобы обосновать литературной ссылкой этот очевидный факт. Оправданное многими параллелями сопоставление с «Мадемуазель Мопен» позволяет подумать о «Герое нашего времени» в свете связи с литературной традицией либертинства.

Об этой традиции в лермонтовском контексте не говорится.

Сопоставляя Печорина с героем кьеркегоровского «Дневника соблазителя», толкуя его на культурном фоне позднего романтизма, Ханзен-Леве не испытывает необходимости в термине «либертин». Он часто ссылается на книгу, исследующую миф совратителя*. Там тоже ничего не сказано о либертинском жанре, но в ряду воплощений мифа рассматривается Вальмон, герой «Опасных связей».

Нельзя рассуждать о либертинстве и не обратиться к «Опасным связям» (1782, переведенным на русский язык уже в 1804 г.: конечно, русская элита не нуждалась в переводах для знакомства с французской литературой).

К пушкинскому отрывку «Гости съезжались на дачу» (1828), где роман Лакло упомянут, в 10-томнике 1960 года дано пояснение: роман «фривольный». Пушкин находил в нем «тяжелую безнравственность»**. Андре Жид считал учебником разврата (можно, впрочем, полагать, что автор «Имморалиста» не вкладывал в это понятие отрицательного смысла: тем интереснее его мнение). Роман во все времена казался скандальным, может быть, потому, что в центре его стоит, наряду с классическим денди-либертином, и оттесняя его, маркиза Мертей — Женский Ловелас (Ф. М. Гримм), Сатанинская Ева (Бодлер), — прямая предшественница самых радикальных феминисток, с ее лозунгом: «Я рождена, чтобы отомстить за мой пол и подчинить себе ваш».

Беатриса Дидье, историк французской литературы, называет книгу Лакло — квинтэссенцией либертинского романа***.

«Опасные связи», роман, рисующий нравы общества, конечно же, психологичен (своим умением с микроскопической тщательностью изучать чувства, ощущения, движения души литература многим обязана либертинской прозе, которая недаром связана, в свою очередь, с жанром исповеди). Но он окрашен и метафизическим ощущением

* Hansen-Löve, s. 198: Betty Becker-Theye, *The Seducer as Mythic Figure in Richardson, Laclos and Kierkegaard*, Garland Publ., New York-London.

** Александр Пушкин, цит. произв., с. 470.

*** Béatrice Didier, *Preface*, in: Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Paris, 1989, p. 15.

мира. Любовь в «Опасных связях», как в мифе о Дон Жуане, сопрягается со смертельным риском и со смертью, а Вальмон и маркиза Мертей предстают демоническими, открыто богоборческими фигурами. Мало в литературе произведений, где так тщательно и мастерски анализировалась бы «привлекательность зла» — один из главных вопросов, которые ставит перед собой Печорин.

Люди нового времени, разоблачающие принятое обществом понимание добродетели, сознательно бросающие вызов Добру, отрицающие Бога и ставящие себя на его место, требующие для себя того обожания-обожествления, с каким чистая душа обращается к Богу, — таковы герои «Опасных связей».

Вместе с тем, борьба полов, о которой говорит Ханзен-Леве, доведена в *Опасных связях* до высшего накала: любовь рассматривается там и как игра (при которой влюбиться по-настоящему значит нарушить правила — точно так думает и Печорин), и как война (схватка не на жизнь, а на смерть в «Тамани»), и как охота (страсть Печорина к охоте уже упоминалась), как борьба за полную власть над другим. Показаны и сила любви, и трагическая неспособность к любви, воспитанная обществом, светом, но взятая на вооружение для борьбы со светом.

Все это печоринская проблематика. Есть и ситуационные совпадения: о том, как свет развратил его душу, Печорин рассказывает княжне Мери, с целью разжалобить ее, словами, очень похожими не те, какими Вальмон оправдывает свою репутацию либертина в письме г-же Турвель.

Конечно, различия между романами не менее важны, чем сходства. Интересно, например, сопоставить стиль цинизма у Печорина и у маркизы Мертей: навеянные романтической лирикой слова первого о том, что «необъяснимое наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок... его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге» <...> и сугубо материалистическую максиму второй: «...женщины — машины для наслаждений (*machines à plaisir*), пружины и двигатели которых легко понять; поэтому для того, чтобы безопасно ими пользоваться, надо действовать быстро, остановиться вовремя, а затем — сломать»*.

«Опасные связи» дают прекрасно понять, что такое либертин, чем он отличается от денди. Последний не обязательно сатаничен и не обязательно совратитель, он вообще не требует определенной сексуальной реализации. Его эротизм прямо направлен на себя и только косвенно — вовне; это эстет. Стремясь к полному владению

* Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, p. 276.

собой, он в любой ситуации обозначает свое отличие позой, туалетом, жестом. Либертин утверждает себя только через других и добивается не символической, а реальной власти; он не пропускает ни одной возможности войти в любовную связь, стремится к быстрому овладению и насыщению женщиной, составляет строгую иерархию отношений с женщинами, по возрасту, социальному положению, доступности, опыту и т. д. (так, Вальмон одновременно совращает и добродетельную президентшу Турвель, и юную Сесиль, а Печорин — неопытную Мери и замужнюю Веру).

Эти две модели поведения часто сочетаются, тем не менее они не совпадают. Основа и того, и другого — стремление к личной свободе. Говоря грубо, оба они, опираясь на те же принципы, реализуют их по-разному. Кратко перечислю главное.

Первый принцип — удовольствие, удовлетворение желаний как цель жизни. Тем не менее либертинство может быть коллективным, оргиастическим (пример: утопии де Сада или Фурье). Дендизм же исключительно индивидуален, он ставит целью существования культ себя: его отличает эгоизм (термин Стендаля), нарциссизм.

Второй принцип устанавливает эквивалентную взаимосвязь внешнего (одежда, жесты) и внутреннего (поведения-кода отличия). Но денди может и в лохмотьях сохранять изящество, сохраняя и свое превосходство; либертин же вне любовной ситуации не обязательно отмечает свое отличие.

Наконец, третий принцип: свобода от светских условностей для утверждения себя; но денди самодостаточен: это обожествление индивида для самого себя, объективация себя, тогда как либертин не может обойтись и не может утвердить себя вне отношений власти: он должен обладать другим, т. е. подчинить другого своей власти.

Печорин проявляет черты то одной, то другой модели.

Зерно романа — фраза, сказанная княжне Мери: «Я вас не люблю», трансформированный онегинский парадокс, как говорил Эйхенбаум. Можно добавить: онегинский парадокс идет, если не прямо, то косвенно, от вальмоновской, но составленной маркизой Мертей речи: «Это не моя вина», в которой законами природы объясняется желание, жажда наслаждения, угасание любви — вся софистика либертинства.

Нет сомнения, что Лермонтов воспринял байронизм через призму французской неистовой школы: на это указывает построенность ужасов (рациональность аффекта) в его вещах*. Но кажется

* См. статьи Б. Эйхенбаума и Б. Томашевского в кн. *Литературное наследство*, т. 43–44, цит. произв.

так же несомненным, что байронизм пропускается и через призму либертинства.

Либертинская перспектива удобна по многим причинам.

Она бросает интересный свет на структуру произведения, в котором все — начиная с имен и характеров героев и кончая жанровыми клише — подчиняется принципу соединения-разъединения; это прекрасно видно при сравнении романа с «Княгиней Лиговской»: Вера Лиговская разделяется на Веру и Мери Лиговскую, Грушницкий будто слеплен из Горшенко и Браницкого, некрасивый в «Княгине» Печорин дополняется красотой Красинского в «Герое», в «Героя» переключивается польская тематика, но в осколочном виде, а начатое романное (цельное) повествование распадается на ряд автономных эпизодов.

Роман как бы склеен из разножанровых новелл: общепринятый прием в то время — и на Западе (у Гофмана, например), и в России (у Марлинского). И вместе с тем единство романа сохраняется не только образом героя, но и — а может быть, и прежде всего — общей установкой на либертинскую традицию. От нее прямо зависит, конечно, светская повесть. Но с XVIII века она питает и восточную повесть (например, «Нескромные драгоценности» Дидро), она скрещивается и с утопией, и с авантюрным романом.

Тут было бы к месту сказать несколько слов об Эжене Сю и его «Керноке-пирате» (1829) как одном из вдохновителей и источников Лермонтова, и о связи либертинского романа с респектабельной традицией рассказов о пиратских похождениях — можно упомянуть и эротические эпизоды с пиратами и с андрогином в гениальном «Сатириконе» Петрония, и пиратско-любовные перипетии в «Аргениде» Джона Баркляя, которая в переводе Третьяковского (1751) вызывала в России воистину сладострастные переживания при чтении, о чем интересно рассказывает Болотов в своих «Записках». Но не будем слишком отвлекаться.

Здесь, может быть, интересно подчеркнуть, что либертинский роман есть и анализ аффекта, и наука о том, как его вызывать и направлять. Сартр так и утверждает: картина совращения в «Опасных связях» «дает нам практическое знание другого и искусство воздействия на него»*.

Дело в том, что либертинский роман тесно связан с рациональным дискурсом — мировоззрением и языком Просвещения.

Когда маркиза Мертей говорит, что «любовь, как и медицина, всего лишь искусство помогать природе», она цитирует ученых XVIII века.

Одного из них здесь стоит упомянуть: математика, физика, физиолога Мопертюи. В замечательной книге «Физическая Венера» (1744),

* Цит. по: Betty Becker-Theye, p. 101.

написанной за 50 лет до «Опасных связей» и за 100 — до «Героя нашего времени», он закладывает фундамент теории наследственности и впервые отводит в деторождении активную роль матери, рассуждая о курьезном факте существования «белых негров», причем делает это в форме светской болтовни «для дам» с включением фривольных эпизодов.

Не откажу себе в удовольствии процитировать хотя бы одну фразу: говоря о червях, у которых отрезанная часть превращается в самостоятельную особь, Мопертюи, создатель картины природы, действующей по принципу сексуального наслаждения, с невинной миной задает удивленный вопрос:

Неужели природа, для всех других животных связавшая с актом размножения удовольствие, одарила эти существа каким-то сладострастным чувством, которое они испытывают, когда их режут на куски?*

Здесь заключен чуть ли не весь маркиз де Сад, и либертинский роман, и вообще вся философия жизни, подчиненной желанию.

От диалога между романом XVIII века и Мопертюи до Шодерло де Лакло и затем — до Готье идет традиция, влияние которой на литературу, мировую и русскую, еще мало оценено, по крайней мере, в русском литературоведении.

Это влияние на Лермонтова, надеюсь, достаточно показано.

Печорин — и денди, и либертин. Столкновение в нем этих двух моделей определяет его двойственность, его разные понимания свободы, умеренное и радикальное, более внешнее и более внутреннее.

Роман построен так, что герои новелл — восточной, фантастической, пиратской — находятся вне общества: это преступник (Янко и ундина как бы воспроизводят пару Кернок и его сподвижница мулатка), немирной черкес, серб, замуровавший себя в единственной страсти к игре. С ними — в литературной мечте — отождествляется Печорин: это как бы его проекции в мир полной свободы.

В мире, точнее — в «свете», где живут Грушницкие, печоринские двойники, оставившие мечты (перенесем анализ польской проблематики в *приложение*), осуществлять свою свободу остается в позе денди и либертина.



* Pierre Louis Maupertuis, *Vénus physique*, Paris, 1997, p. 60.



С. В. САВИНКОВ, А. А. ФАУСТОВ

Печорин как «странный» человек: «вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени»

То, что Печорин прямо уподобляет себя Вампиру («...есть минуты, когда я понимаю Вампира!..» [6; 311]*), герою популярной в 1820-е — 1830-е гг. повести, рассказанной, согласно преданию, Байроном и записанной и переработанной Д. Полидори, позволяет задаться более общим вопросом о связи «Героя нашего времени» (1840) с «вампирическим» текстом. Напомним, что с Вампиром Печорин сравнивался и в рукописном предисловии к «Герою...»: «Если вы вери<ли> существованию Мельмота, Вампира и других — отчего же вы не верите в действительность Печорина?» [6; 563]**.

И действительно, в романе достаточно систематически представлены топика и фразеология, высвечивающие в облике Печорина явные «вампирические» черты***. Один из таких метафорических

* Лермонтовские тексты цит. с указанием тома и страниц по: *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954–1957. О «вампирической» теме в русской литературе см.: *Измайлов Н.В.* Тема «вампиризма» в литературе первых десятилетий XIX века // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 510–520; *Шаповалова В.О.* О демонологии «Уединенного домика на Васильевском»: Пушкин, Байрон, Полидори // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1993. Bd. 31. S. 29–38. Различные замечания о «вампирическом» элементе в конституции Печорина см.: *Hansen-Löve A.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs «Geroj našego vremeni» // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI–IV; 1993. Vol. XXXIII.

** Кстати, в начале романа Метьюрина вампир (может быть, и «байроновский») упоминается.

*** В лермонтовских текстах вампиры, за пределами «Героя...», фигурируют дважды — в «<Вадиме>» (1832–1834?): «Вадим дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою, так крепко, что кровь потекла; он похож был в это мгновенье на вампира, глядящего на издыхающую жертву» [6; 30]; и в «Сашке» (1835–1839?): «Увы, минувших лет безумный сон / Со смехом повторить не смеет лира! / Живой водой печали окроплен, / Как труп давно застывшего вампира, / Грозя перстом, поднялся молча он...» [4; 50]. Обратим внимание на то, что в обоих случаях «вампирические» номинации сопровождается — так или иначе — мотив подавляемого / перверсивного смеха, значимый и для «Героя...».

мотивов — ненасытность. У вампира в силу его «промежуточной» природы потребность в насыщении никогда не может быть удовлетворена до конца, а следовательно, ему постоянно необходимы новые жертвы. И Печорин не раз сам констатирует наличие в своей натуре подобной неиссякаемой алчности, направленной на весь человеческий мир и обращающей его едва ли не в объект гастрономического вожделения: «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других... как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...» [6; 294]; «...я любил... для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания — и никогда не мог насытиться» [6; 321]; и т. д.

Этот неутолимый внутренний голод с некоторым допущением может быть истолкован как первоисточник печоринской активности*. Есть в романе и ее жертвы. Женщины, с которыми Печорина сталкивала судьба, испытывали в буквальном смысле физическое истощение, что нельзя не воспринять как намек: Бэла «заметно начинала сохнуть, личико ее вытянулось, большие глаза потускнели» [6; 231]; «ее (княжны Мери. — С. С., А. Ф.) бледные губы напрасно старались улыбнуться; ее нежные руки... были... худы и прозрачны...» [6; 337]; Вера заболевает чахоткой (ср. также характерную реплику героини: «Моя душа истощила на тебя все свои сокровища...» [6; 332]). А вот своего рода обобщающая печоринская максима (выворачивающая наизнанку элегический образ сберегаемого цветка — хранилища воспоминаний): «...есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший

* Мы имеем в виду сюжетное настоящее. В ретроспективном плане следовало бы говорить о другом — о превращении «сил необъятных» в «ненасытную жадность», о некоем грехопадении Печорина, не сумевшего побороть в себе силу зла. С этой точки зрения заслуживает внимания статья: *Vishevsky A. Demonic games, or the hidden plot of M. Lermontov «Knjazhna Meri» // Wiener Slavistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 55–57.* Едва ли только можно согласиться с автором, что «дьявольские игры» устраиваются в «Княжине Мери», — начало их нужно отодвинуть далеко назад. Эту двойственность Печорина хорошо почувствовал еще А. А. Григорьев, для которого «герой времени» был воплощением не только «типа человека хищного», но и «физиологически нашего»: в нем «...чувются люди иной титанической эпохи, готовые играть жизнью при всяком удобном и неудобном случае... Вот этой-то своей стороною Печорин не только был герой своего времени, но едва ли не один из наших органических типов героического» (*Григорьев А. А. Лермонтов и его направление. Крайние грани развития отрицательного взгляда // Время. 1862. № 11. С. 51 (II пагинация)*).

аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге...» [6; 294]. (А. А. Григорьев впоследствии не без сарказма, но воспользовавшись все тем же ключевым для лермонтовского романа «гастрономическим» кодом, перескажет эту фразу так: «...кто в настоящее время верит в искренность Печорина, кто верит, что хорошо, в высшем моральном смысле, “высосать апельсин и бросить его”...»^{*}). Добавим, что одно из трех употреблений в «Герое...» слова «необъятный» приходится как раз на высказывание, в котором упоминается герой Байрона-Полидори: «Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира!..» [6; 311].

В «вампирическом» ключе прочитывается и провоцирование Печориным ситуаций, направленных на возбуждение и разоблачение скрытых в человеке страстей, — склонность, определяемая героем (в знакомом нам «гастрономическом» регистре) как «следствие... чувства, которое заставляет нас уничтожить сладкие заблуждения ближнего...» [6; 293]. Здесь есть и несомненная переключка с предисловием к роману: «Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины» [6; 203]. По сути, автор избирает для себя по отношению к читателям ту же провоцирующую роль. Да и сама композиция «Героя...», каждая часть которого строится как самостоятельный, замкнутый на себя жизненный цикл (начинающийся с возбуждения печоринской воли и заканчивающийся ее угасанием), также может рассматриваться как своеобразное указание на «вампирическую» натуру Печорина: вампир — существо «периодическое», и смерть для него — преддверие нового рождения. Не будем, кроме того, забывать, что кульминацией подобного цикла обычно служит чья-нибудь гибель, прямым или косвенным виновником которой выступает Печорин. В рецензии С. П. Шевырева на лермонтовский роман, где с осуждением процитированы едва ли не все «вампирические» фрагменты романа, впрямую о «вампиризме» героя не говорится, но резюмирующее сравнение выглядит более чем красноречиво: «...все... события, все характеры и подробности примыкают к герою повести, Печорину, как нити паутины, обремененные яркими крылатыми насекомыми, примыкают к огромному пауку, который опутал их своей сетью»^{**}.

^{*} Григорьев А.А. Русская литература в 1851 году // Москвитянин. 1852. № 2. С. 15.

^{**} Шевырев С.П. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова... // Москвитянин. 1841. Ч. 1. С. 527.

* * *

«Вампирическое» начало в герое имеет и вполне определенное культурно-историческое содержание, шифруя сложившееся представление о современном человеке как о личности, наделенной гипертрофированной самостью. К примеру, именно в таком тропологическом ключе описывал человека новейшей эпохи К. С. Аксаков: «Любовь к себе... исключает любовь к другому: весь мир, все личности служат ей питанием...»; «Личное начало есть начало эгоизма, есть источник зла. Личность, находя в себе средоточие, все пожирает, жаждет и томится вечным голодом»*.

В этом направлении можно сделать и еще один шаг. «Вампирический» элемент может быть помещен в контекст современной Лермонтову философии, и тогда элемент этот окажется в конечном счете синонимом бессознательного. Печоринская «странная потребность сердца» вполне может быть сблизена с «темной основой» у позднего Шеллинга, которая есть начало самости и своеволия, стремление и вожделение, слепая воля, движимая «голодом себялюбия», которое — по мере отпадения от божественного центра и света — «становится все более скудным и жалким, но именно поэтому все более алчным, голодным, ядовитым»**. Иного рода шеллингианские реминисценции слышатся и в размышлениях Печорина: «...идеи — создания органические, сказал кто-то: их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие...» [6; 294]. Поэтому «высшее состояние самопознания» (также печоринские слова) есть познание бессознательной самодеятельности органической идеи, всегда опережающей акт осмысления.

Рассуждение «героя времени» об органической природе идеи и о соответствующих ее становлению формам-действиях — это рассуждение о смысле и конечной цели человеческого развития. И в этой перспективе оно также — вполне в духе времени. Родоначальник «органической критики» А. А. Григорьев не случайно заметит: «Мы знаем все, как знает даже Печорин, что идея есть явление органическое, что она носится в воздухе, которым мы дышим, что она имеет силу...»*** И в самом деле, печоринская сентенция о необходимости достижения вершины самопознания

* Аксаков К. С. О современном человеке // Русский архив. 1903. Кн. 2. С. 324, 325.

** Шеллинг Ф. В. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 135.

*** Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 42.

(на которой «человек может оценить правосудие Божие») — это почти что цитата из Д. В. Веневитинова, пламенного поклонника новейшей философии: «вот идея, одна только могущая одушевить вселенную; вот цель и венец человека... та степень, на которой он отдает себе отчет в своих делах и определяет сферу своего действия»*.

Печорин знает и о том, что это «высшее состояние» достигается не сразу, а в результате постепенного и правильного вызревания идеи: «Страсти не что иное, как идеи при первом своем развитии: они принадлежат юности сердца... многие спокойные реки начинаются шумными водопадами, а не одна не скачет и не пенится до самого моря. Но это спокойствие часто признак великой, хотя скрытой силы...» [6; 294]. Но достигает ли Печорин такой степени развития (следуя, как и река, своему «естественному ходу»), при котором, как сказал бы тот же Веневитинов, его «характер... развился бы собственной своей силою и принял бы направление самобытное, ему свойственное...»?** Очевидно, что нет. Идеальная программа не реализуется, окончательная стадия не достигается.

В письме И. С. Тургенева к Т. Н. Грановскому (1839) встречаем любопытное самонаблюдение: «Недавно мне пришла в голову мысль... что “von lauter Werden komm’ Ich nie an die That”; у французов, напротив, всякий зародыш мысли тотчас переходит в дело и слово: не диво, что являются и подобные глупости; каждая глупость есть неразвитая мудрость, выступившая до времени в тело — Missgeburt»***. То, что Тургенев пишет эти строки в тот же самый год, когда Лермонтов интенсивно работает над своим романом, факт сам по себе примечательный и показательный. Здесь сделан упор на столь значимое и для Лермонтова *до времени* — «плод до времени созрелый» и др.

О том, что «нормальное» течение развития идеи в лермонтовском герое было когда-то нарушено, красноречиво свидетельствуют знаменитые строки печоринского журнала: «спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился? А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначенье высокое... но я не угадал этого назначенья...». Здесь же указывается и причина такого непопадания в цель: «я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных» [6; 321].

* Веневитинов Д. В. <О состоянии просвещения в России> (1826, 1831) // Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. Письма. Воронеж, 1985. С. 197.

** Веневитинов Д. В. Указ. соч. С. 198.

*** Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1961. Т. 1 (Письма). С. 174.

В результате неестественной остановки на жизненной стадии, свойственной лишь юности сердца, Печорину не суждено было достигнуть в своем развитии конца и приобрести власть над страстями, и он превратился, по существу, в неорганическое тело идеи, стал орудием собственной воли: «...из горнила их (страстей. — С.С., А.Ф.) я вышел тверд и холоден, как железо...» [6; 321]. «Сиюминутный» (без промежуточной фазы) переход идеи в действие — показатель внутренней рассогласованности героя, зримое свидетельство его невозможности разумно управлять действиями своих сил: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» [6; 324]. И этот «другой» вынужден непрерывно оглядываться и уже пост фактум судить о поступках своего «первого Я».

* * *

За только что приведенной печоринской фразой проглядывает и разветвленная литературная традиция, связанная с появлением на русской почве особого извода «странного» человека*. Этот характер формировался параллельно с типом байронического героя, и во многом по контрасту с ним. Можно говорить, видимо, и о собственном его генезисе. Как известно, «странное» — продукт вытеснения «чудесного»**, что, однако, нельзя оценивать ни как простую

* Формула «странный человек» в качестве термина впервые, насколько мы можем судить, была употреблена Г. Ю. Феддерсом (*Феддерс Г. Ю.* Эволюция типа «странного человека» у Лермонтова по его драматическим произведениям, поэмам и роману «Герой нашего времени» в связи с перепиской и мотивами личной жизни писателя. Нежин, 1914). В этой скорее описательной, чем аналитической книге был уловлен тем не менее конститутивный признак «странного» человека — двойственность: по выражению автора, это душа «промежуточная», «проклятая на земле и не принятая на небесах» (*Феддерс Г. Ю.* Указ. соч. С. 8). Спустя столетия более строгое значение этому термину придал Б. Т. Удодов (см.: *Удодов Б. Т.* Лермонтов: художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 510–544). Исследователем справедливо говорится о двуипостасности «странного» человека: в нем важны и «странность, выходящая из ряда обычных явлений, исключительность», и то, что «это всегда земной человек... представитель реального, невыдуманного... общества» (Там же. С. 516). Однако сам выстраиваемый в монографии ряд «странных» людей выглядит излишне широким и разнородным.

** См.: *Pikulik L.* Das Wunderliche bei E. T. Hoffmann // *Euphorion*. Heidelberg, 1975. Bd. 69. S. 294–319; *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 62 и сл.

метаморфозу фантастического, ни тем более как только регрессивную эволюцию. Если ранее акцент падал на противопоставление волшебного — реальному (т. е. обыденному, одномерному, плоскому), то теперь в самой реальности была открыта некая сопротивляющаяся однозначным интерпретациям глубина.

Переходный от одного к другому феномен — мир Гоголя, «странный» по преимуществу. Особенно интересен для нас «Портрет», в обеих его редакциях (1835, 1842)*, где атрибут «странный» персонафицирован: о Петромихали говорится — «странное существо», «странный человек»; о его портрете — «странное изображение», «странное явление», «странный старик». Этот «странный» персонаж (равно как и замещающая его «антиикона») наделяется в повести отчетливыми inferнальными чертами, среди которых особенно выделены (во второй редакции) именно вампирические приметы: «Это уже не была копия с натуры, это была та странная живость, которою бы озарилось лицо мертвеца, вставшего из могилы»; «Два страшные глаза прямо вперились в него (Чарткова. — С. С., А. Ф.), как бы готовясь сожрать его...»; «И видит он: это уже не сон; черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать...»**

С байроническим героем «странного» человека сближает то, что он принципиально другой по отношению к окружающим (Вера скажет о Печорине: «...в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное» [6; 332]). Загадочность романтического персонажа — один из знаков его исключительности. В «странном» же человеке, на первый взгляд (что очень важно) как бы «одном из многих»***, проявляется нечто, вызывающее недоумение, которое граничит с настороженностью и страхом; в «Портрете», к примеру, так описывается реакция зрителей на изображение старика: «Какое-то дикое чувство, не страх, но то неизъяснимое ощущение, которое мы чувствуем при появлении странности, представляющей беспорядок природы, — это самое чувство заставило вскрикнуть почти всех»****. И весьма сходные

* Подробнее см.: Фаустов А. А. Эстетическая теология Н. В. Гоголя. Воронеж, 2010. С. 23–61.

** Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952. Т. 3. С. 88, 87, 91.

*** «Один из многих» — формула, не раз встречающаяся в русской литературе 1830-х — 1850-х гг. Ср. хотя бы повести А. А. Григорьева «Один из многих» (1846) и «Другой из многих» (1847) (подчеркнем двусмысленную — зависящую от того, какое слово под ударением, — семантику этих заглавий).

**** Гоголь Н. В. Указ соч. С. 405.

«ощущения» внушает в «Герое...» Печорин: «У меня мороз пробежал по коже от этого смеха...» (слова Максима Максимыча [6; 237]); «Вы опасный человек!.. я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы...» (реплика княжны Мери [6; 296]); доктор Вернер «не отвечал и с ужасом отвернулся» [6; 331]; и др. Из того же ряда и восприятие лермонтовского героя в статье Шевырева: автор «выдал нам этот призрак, принадлежавший не ему одному, а многим из поколения живущих, за что-то действительно, и нам стало страшно...»*.

Из этого чувства (и из «памяти» о демоническом генезисе странностей) таинственный, хтонический ореол может рождаться и вторично. Совершенно неожиданно с фабульной точки зрения такой ореол возникает, скажем, у «странного человека» из одноименной повести П. В. Анненкова: «Как тяжелое видение сидел он предо мной и чем более развивал свои соображения, тем сильнее сжималось у меня сердце. Он становился мне страшен, будто мертвый, принявший образ живого человека»: «Он... подал мне руку. Благодаря мельканию света, она вытянулась на стене до исполинских размеров. На меня напал какой-то ребяческий страх...»**

Загадочность байронического героя — для других. Персонаж этот всегда равен самому себе, автоидентичен; он, по большому счету, знает все о своей тайне; он внутренне монолитен и скульптурен внешне (отсюда набор клише для его изображения). «Странный» человек, напротив, незавершен и неопишем ни с внешней позиции, ни для себя самого. И потому если байронический герой вводится в текст вопросом, на который сразу (или спустя некоторое время) дается ответ***, то «странный» персонаж вводится вопросом, на который получить определенный ответ невозможно в принципе. Один из первых образчиков такой диспозиции — известный автопортрет из записных книжек К. Н. Батюшкова (1817) (замаскированный до самого конца грамматическим третьим лицом): «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, *каких много!*.. <...> Он то... очень здоров, то... при смерти болен... <...> В нем два человека. Один — добр, прост, весел, услужлив... другой человек — злой,

* Шевырев С. П. Указ. соч. С. 537.

** Анненков П. В. Странный человек // Современник. 1851. № 5. С. 31, 32 (1 пагинация).

*** Ср.: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978. С. 97 и сл.; 311 и сл.

коварный, завистливый, жадный... <...> Оба человека живут в одном теле. Как это? Не знаю, знаю только, что у нашего чудака профиль дурного человека, а посмотришь в глаза, так найдешь доброго... <...> Каким странным образом здесь два составляют одно, зло так тесно связано с добром и отличено столь резкими чертами? Откуда этот человек, или эти человеки, белый и черный, составляющие нашего знакомца? <...>*

Конституирующим свойством «странного» человека и является отсутствие в нем внутренней, аутентичной себе основы, раздвоенность (как символ и простейший случай множественности). Отсюда уже знакомое нам печоринское: «Во мне два человека...»; или — в другом ракурсе: «Одни скажут: он был добрый малый, другие — мерзавец. И то и другое будет ложно» [6; 322]. Противоречивость такого героя не может быть снята. По признанию Печорина: «У меня врожденная страсть противоречить; целая жизнь моя была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку» [6; 267]. Так же выглядит в глазах других заглавный герой ранней лермонтовской драмы «Странный человек» (1831): «Он странный, непонятный человек: один день то, другой — другое! Сам себе противуречит...» [5; 231]. Иная версия подобной неопределенности зафиксирована у Анненкова, герой которого (симптоматично носящий имя Распутица), «казалось, стоял на рубеже, отделявшем светлый мир ума от прихотей и настойчивостей безумия. Он походил на недоноска, не успевшего развиться ни в какую сторону»** (здесь, конечно, напрашивается параллель с «Недоноском» (1835) Е. А. Баратынского; напомним и о *Missgeburt* — *недоноске* из цитированного письма Тургенева).

Внутренняя противоречивость «странного» человека проецируется на его внешний облик (что обыгрывается и у Батюшкова — в различении того, как выглядит его «чудак» в профиль и анфас). У Печорина (о чем не раз уже говорилось) детская улыбка и пронизательный, тяжелый взгляд; обладающая женской нежностью кожа и мужественный, со следами морщин благородный лоб; глаза, которые не смеялись, когда он смеялся; и т. д. (Попутно заметим, что раздвоенность и двойничество исключают друг друга. Герой, у которого есть двойник, может, хотя иногда и не без усилий, отличить его от себя. У внутренне расщепленного «странного» человеке двойника как такового быть не может. Поэтому Грушницкий —

* Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978. С. 424–426.

** Анненков П. В. Указ. соч. С. 14.

двойник пародийный, нечто вроде жертвы в ритуалах увенчания-развенчания — непременно должен погибнуть.)

«Странный» человек теряет ориентиры в окружающем мире, и тот поворачивается к нему своим странным ликом. Неудивительно, что тема безумия, сопровождающая этого оксюморонного героя, связывается именно с утраченной им способностью однозначно воспринимать реальность*. Подобная патология может выражаться или в размывании контуров мира (в «Странном человеке» Лермонтова: «Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать...» [5; 272–273]), или в их удвоении, способности к двойному пониманию (у героя Анненкова: «Всякий предмет мне вдвойне кажется. Ты думаешь, он серый, а передумаешь — выходит он белый. На всякий вопрос... следовало бы иметь один ответ; а у меня их два и больше»**). Этим, кстати, «странные» безумцы отличаются от романтических, сосредоточенных на одной навязчивой идее, сконцентрировавших свое внимание на одной точке. (Ср. описание сумасшествия (и приравниваемой к нему гениальности) у В. Ф. Одоевского: «...все понятия, все чувства собираются в один фокус... частная сила одной какой-нибудь мысли втягивает в себя все сродственное этой мысли из всего мира, получает способность... сосредоточивать их в какой-нибудь символ»***).

Печорин, несомненно, не анненковский Распутица, однако и его пронизательный взор также не в силах постигнуть чудную стройность мироздания, закрытую от него «темной основой». В самом деле, добро и зло для героя неразличимы, и не случайно, что картина утра перед дуэлью завершается таким штрихом: «...как жадно взор мой старался проникнуть в дымную даль! Там путь все становился уже, утесы синее и страшнее, и, наконец, они, казалось, сходились непроницаемой стеной» [6; 441]. В этом контексте фигура не поддающегося «прочтению» слепого мальчика из «Тамани» получает явно расширительный — эпистемологический — смысл. И та же «темная основа» закрывает от Печорина его самого. Лишенный внутренней

* О процессе утраты разума Арбениным как аллегории развития литературного героя от ума (рассудка) классицизма к безумию романтизма см.: *Clayton D.J.* Драматизация безумного «Я»: пьеса М. Ю. Лермонтова *Маскарад* (с учетом пьесы *Странный человек*) // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI–IV. P. 477–490.

** *Анненков П. В.* Указ соч. С. 14.

*** *Одоевский В. Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1981. Т. 1. С. 53.

аутентичности, а потому «блуждающий духом» Печорин оказывается не в состоянии прочесть тайнопись и своего собственного «лица». Знаменательно, что у вампирического героя Байрона-Полидори — лорда Ротвена — взгляд столь же непроницающий, тяжелый: живое — как иное для его вампирической природы — ему недоступно. У него «мертвые серые глаза, которые... казалось, не проходили в глубину, не проникали во внутренность сердца... но бросали какой-то свинцовый луч, тяготевший на поверхности, не имея силы проникнуть далее»*.

Кроме того, неким подобием сумасшествия в Печорине можно считать странное функционирование его ума: при бездействующей воле его ум — устройство, работающее вхолостую и со сбоями. Припомним диалоги Печорина с доктором Вернером или, например, такое высказывание героя: «...не люблю останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли» [6; 343]. Когда же проснувшаяся воля начинает заявлять о себе, он — расчетливое, но слепое ее орудие: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их (контрабандистов. — С. С., А. Ф.) спокойствие...» [6; 260]; «...сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления...» [6; 321] и т. п.

Печоринский ум не обуздывает, не просветляет вожеление, но, как уже говорилось вначале, и не поддается его соблазнам. В романе — в одной из исповедей Печорина (а они, как давно было замечено, к общему знаменателю не приводятся и ориентированы на адресата, что характерно и само по себе) — есть и биографическое объяснение такого равнодушия: «В первой молодости моей я был мечтателем; я любил ласкать... образы, которые рисовало мне беспокойное и жадное воображение... В этой напрасной борьбе я истощил и жар души, и постоянство воли, необходимое для действительной жизни; я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [6; 343]. (Аналогичный пассаж был и в ранней драме Лермонтова «Два брата» (1834–1836?): «Отчего я никогда не могу забыть? Отчего я читаю в душе своей, как в открытой книге?» [5; 428]).

«Жадное воображение», препятствуя органической идее воплотиться в адекватном ей действии, разъединяет в Печорине ум и волю и становится для ума чем-то вроде кривого зеркала, заслоняющего

* (Полидори Д.) Вампир. Повесть, рассказанная лордом Байроном. М., 1828. С. 8.

Божий мир и нарушающего сочувственный контакт с ним. Отсюда способность героя к почти непрерывному «самогипнотизированию»: «Я начал шутя — и кончил искренней злостью» [6; 296]; «Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» [6; 307]; и т. д. * Печоринская же воля, получив автономию и будучи к тому же истощенной, а потому нуждающейся в новой и новой снеди**, обретает все свойства «греховного начала небытия» (говоря словами Шеллинга). Так что не угадавшему своего высокого назначения «странному» человеку Печорину не оставалось в итоге ничего другого, кроме как превратиться в рефлектирующего и страдающего Вампира.



* Ср.: Печорин «живет не сердцем, а головой... Поэтому и мысль не согрета никаким чувством: анатомирование и взвешивание себя производится им без участия, единственно из любопытства. Замечательно, что Печорин сам почти ничего о себе не знает» (*Галахов А.Д.* Лермонтов // *Русский вестник*. 1858. Т. 16. С. 82).

** Ср.: печоринская скука — это «вечный голод развратной души, которая ищет сильных ощущений и ими насытится не может... То, что бывает только апатией в душах, рожденных без энергии, восходит на степень ненасытной, голодной скуки в душах сильных, призванных к действию» (*Шевырев С.П.* Герой нашего времени... С. 528).



С. В. САВИНКОВ

Печорин как Герой «времени»

Размышляя об уготованной ему судьбой участи, Печорин вспоминает об Александре Великом и лорде Байроне: «Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем целый век остаются титулярными советниками?..» (VI, 301). Обозначенный в этой печоринской фразе масштабный контраст (с одной стороны, — герои, имена которых вписаны в историю, с другой — *титулярные советники*) сам по себе вполне очевиден. Однако есть в ней и элемент парадоксальности: Печорин говорит не о том, что ему, как и другим, хотелось бы *прожить* жизнь, как Александр Великий или лорд Байрон, а о том, что ему хотелось бы так же, как они, ее *кончить*. Лермонтовскому персонажу, конечно, известно, что смерть того и другого была внезапной и преждевременной: Александру, готовящемуся к покорению Аравии и Северной Африки, помешала внезапная смерть от малярии; Байрона же преждевременная смерть от лихорадки настигла в тот момент, когда он готовился к осуществлению своих героических планов освобождения Эллады. Жизнь и Александра Великого, и Байрона оборвалась на взлете их жизненных устремлений, но такая ее роковая незавершенность только подчеркивает ее состоятельность и особую отмеченность судьбой в отличие от «вечно» живущих (*целый век*) титулярных советников.

В романтической системе координат Герой — существо, конечно, прежде всего исключительное. Но это другого рода исключительность, нежели та, которую превозносили певцы предшествующего века.

Одического Героя делает ото всех отличным его исполинский, величественный, можно сказать, надчеловеческий образ. К примеру, в ломоносовской «Оде на взятие Хотина» Герой напоминает грозное языческое божество. Его появление вызывает и у природы, и у людей чувство священного ужаса:

Что так теснит боязнь мой дух?
Хладнеют жилы, сердце ноет!
Что бьет за странный шум в мой слух?
Пустыня, лес и воздух воет!
В пещеру скрыл свирепство зверь,
Небесная отверзлась дверь,
Над войском облак вдруг развился,
Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся*.

Даже и после смерти ломоносовский Герой вызывает у врагов страх и трепет: «Взирая на него, Перс, Турок, Гот, Сармат Величеству лица Геройского чудится / И мертвого в меди бесчувственной страшится»**.

У Державина Герой не столь грозен и кровожаден и эстетически куда более привлекателен. Он — чуден и величественен, как водопад: «Великолепен, светл, прекрасен Чудесен, силен, громок, ясен... Дивиться вкруг себя людей Всегда толпами собирает»***. Однако этическая составляющая образа Героя для Державина не менее важна, чем эстетическая. «Прямой Герой страстьми недвижим, / Он строг к себе и благ ко ближним; / К богатствам, титлам, власти, славе / Внутри он сердца не привержен; / Сокровище его любезно / Спокойный дух и чиста совесть...»****. С точки зрения Державина, истинный Герой должен быть *сколь дивен, столь и полезен*. Герои для него — *друзья человеков*, они являют собой пример, образец, *зерцало* истинной добродетели: «Водопады, или сильные люди мира только тогда заслуживают истинной похвалы, когда споспешествовали благоденствию смертных»*****.

Деяния героя, его слава не подвержены разрушительному времени еще и потому, что, в определенном смысле, они само это время и создают, точнее, обеспечивают непрерывность его течения. По мысли, заложенной в державинском «Памятнике герою», *обратности* вечной природы в мире людей соответствует *обратность* совершаемых ими деяний: «через них известна добродетель»^{6*}. Поэтому образ

* Ломоносов М. В. Ода на взятие... Хотина.

** Там же. С. 225.

*** Державин Г. Р. Сочинения. СПб., 2002. С. 179.

**** Там же. С. 121.

***** Там же. С. 590.

^{6*} Там же. С. 122.

державинского Водопада — это еще и эмблематическое выражение идеи подпитывающей, *напоющей* жизнь непрерывности времени.

Еще один важный момент. Одический Герой всегда пребывает под Божьим патронажем. «Неверных сокрушил ты гордый рог. / Но сим лишь чрез тебя казнил их Бог», — говорит Державин в оде «Победителю». Но это *чрез тебя* вовсе не означает, что Бог всего лишь использует Героя в качестве исполняющего его волю орудия. Отношения между тем и другим отмечены, можно сказать, интимной близостью: «Казнил их Бог — а ты средь бою / Остался жив! — и для чего? / Что возлюбил Его душою, / Чтоб всю надежду на Него / Не усомнился ты предположить: / Тебя он предизбрал свой суд свершить»*.

В отличие от своего одического предшественника романтический Герой не имеет дружеской связи ни с людьми, ни с небесами. Он уже не представляется, как у Державина, возвышающимся над землей монументальным водопадом. Романтизм рассматривает и оценивает Героя в рамках одной из базисных для его доктрины мифологии отверженности и переключает внимание с деяний героя на его имеющую особую «разметку» судьбу. Спровоцированное игрой таинственных сил появление в мире Героя так же непредсказуемо внезапно, как и исчезновение из мира. Жизнь Героя отмечена не провидением, а роком. И его появление на свет, и его смерть исполнены роковой тайны: «Муж рока!.. Кто знал тебя возвесть, лишь тот низвергнуть мог» (I, 104). Эмблематическим образом *судьбы* Героя для романтической эпохи стала, как известно, судьба Наполеона, образ которого привлекал к себе Лермонтова с неизменным постоянством: «Изгнанник мрачный, жертва вероломства / И рока прихоти слепой, / Погиб как жил — без предков и потомства / Хоть побежденный, но герой! / Родился он игрой судьбы случайной, / И пролетел, как буря, мимо нас; / Он миру чужд был. Все в нем было тайной, / День возвышенья — и паденья час!» (I, 194).

Об отмеченных судьбой *детях рока* формульно говорится и в ранней поэме Лермонтова «Измаил Бей»:

Бывают люди: чувства — им страданья;
Причуда злой судьбы — их бытие;
Чтоб самовластье показать свое,
Она порой кидает их меж нами, —
Так древле в море кинул царь алмаз,
Но гордый камень в свой урочный час
Ему обратно отдан был волнами!

(III, 189)

* Державин Г.Р. Указ. соч. С. 67.

Используя аллюзию на запечатленную Геродотом историю о судьбе Поликрата, Лермонтов как будто бы игнорирует возникающую при таком сравнении смысловую несостыковку: ведь у него судьба кидает в людской мир своих *детей* с тем, чтобы показать свое самовластье, а у Геродота Поликрат бросает в волны алмаз с тем, чтобы судьбу умиловить. Однако, если следовать за лермонтовской логикой, противоречие снимается: возвращая Поликрату перстень, судьба выказывает не свою немилость к царю, а, напротив, свое особое «расположение» к *гордому* камню. *Гордость* для *камня* и для *детей рока* оказывается общим для них исключительным признаком: «Они пособий от рабов не просят, / Хотят их превзойти в добре и зле, / И власти знак на гордом их челе». Лермонтову важно оттенить стержневую идею: *детям рока* в мире людей места нет, их принадлежащая судьбе жизнь не вписывается в земное измерение: «И детям рока места в мире нет, / Они его пугают жизнью новой, Они блеснут — и сгладится их след, / Как в темной туче след стрелы громовой» (III, 189).

Выражению исключительности Героя (героическая топка пересекается, но не совпадает с топкой, присущей другим романтическим типажам*) служат одновременно и пространственная метафорика, и временная. Отчизна у такого Героя не земная, а небесная (или, лучше сказать, — неизвестно какая); время его жизни по отношению к жизни земной — мгновение. Однако близящаяся к нулевой отметке временная протяженность его жизни сторицею перекрывается степенью ее (жизни) интенсивности. Она такова, что, как сказал Байрон, оставляет неизгладимый след в памяти людей, а значит, и обеспечивает такому Герою бессмертие: «Пусть неизвестно, где рожден / Герой-боец, но нашим взорам / Его дела из тьмы времен / Сияют ярким метеором. / Пусть время все следы сотрет / Его утех, его страданья, / Все ж имя славное живет / И не утратит обаянья»**.

Эмблема такого Героя — не грозное божество, как у Ломоносова, не водопад, как у Державина, а ярко вспыхивающий и быстро угасающий метеор. И если люди испытывают страх при появлении такого, подобного еще и «стреле громовой», Героя, то это страх совершенно другого рода: они испытывают не ужас от его надчеловеческого вида, как это было у Ломоносова; они испытывают не смешанный

* О близком к героическому «байроническому» типажу романтического героя см. работы Ю. В. Манна: *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 101–140.

** *Байрон Д. Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1981. С. 14.

с восторгом трепет от его поражающего воображение величия, как это было у Державина; теперь они страшатся сопряженной с появлением такого Героя неизвестности, близости непредсказуемых перемен, грозящих разрушению старой жизни и одновременно предвещающих зарождение «жизни новой», — всего того, что им готовит самовластная судьба.

* * *

Идея Героя, как мы видим, коренным образом связана с идеей времени. Герой (будь он Героем одическим или романтическим, стоит ли он на страже времени и обеспечивает его возобновляемость или приводит его в движение и открывает перед жизнью новые горизонты*) в некотором смысле пребывает вне времени (точнее сказать, его жизнь, означенная судьбой, как бы протекает в запредельном (трансцендентальном) по отношению к людскому, земному времени измерении). Но именно эта несоразмерность повседневному времени и позволяет Герою оказывать на него влияние, быть его флагманом, быть его двигателем. *Быть* Героем значит находиться над «обычным» временем. Соответственно, *стать* Героем — значит вырваться из размеренного течения земной жизни в измерение, причастное судьбе**. «Я полон весь мечтами, / О будущем... и дни мои толпой / Однообразною проходят предо мной, / И тщетно я ищу смущенными очами / Меж них хоть день один, отмеченный

* Ср. размышление на этот счет Т. Карлейля: «...Если мы хорошенько подумаем, то убедимся, что никакому времени не угрожала бы гибель, если бы оно могло найти достаточно великого человека... в этом спасение всякого времени» (*Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории // Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994. С. 15*).

** По поводу лермонтовского идеала существования ср. яркое, но слишком генерализированное в своих выводах размышление Ю. Айхенвальда: «Досрочность и одиночество приводят к идеалу бесследности, когда все переживаемое не напоминает ничего пережитого. Жизнь интересна только в своей однократности, однозначности, она не должна повторяться — “не дважды Бог дает нам радость” и “кто может дважды счастье знать?”... Забвение и память будут попеременно одерживать свои трудные победы, и одинаково будет страдать разрываемая ими душа. Этот раскол во всей его глубине чувствуют герои Лермонтова. Они страстно хотят бесследности — между тем “все в мире есть: забвенья только нет... Они хотели бы всю жизнь воплотить в одно неповторяющееся мгновение, которое бы молниеносно вспыхнуло и бесследно сожгло их в своем пламени”» (*Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Лермонтов. М., 1994. С. 90*).

судьбой!» (II, 229). У *отмеченного судьбой* дня особая динамика: его время, как бы сжимаясь, ускоряется. И такая «метеорная» (приводящая к быстротечному сгоранию) интенсивность парадоксальным образом и является залогом бессмертия дня. «Мне нужно действовать, я каждый день / Бессмертным сделать бы желал, как тень / Великого героя...» (I, 177).

Надо сказать, что быстротечность у Лермонтова, будучи свидетельством отмеченности судьбою, далеко не всегда является знаком ее (судьбы) расположения. *Плод до времени созрелый* (т. е. такой, который в своем развитии опередил размеренную последовательность природной жизни) так же, как *наше поколение*, которое ему уподобляется, пребывает, без сомнения, под знаком губительной судьбы. Таковой оказывается и жизнь трех гордых пальм («Три пальмы»). После того, как они, возроптав на Бога, обратили на себя Его взор, конец их бытия, вопреки отмеренному сроку, приблизился к ним с невероятной быстротой*.

Прикосновение судьбы может привести и к бессмертию особого рода — не героическому, а такому, которое хуже смерти. Судьба может поступить и так, как она поступила с героями лермонтовских поэм, сначала — с Азраилом, а затем и — с Демоном: она, исключив их из времени вообще, обрекла обоих на мучительно-тягостную бесконечность. Печорина же (в отличие от его героических и демонических «предшественников») судьба отметила совершенно особым образом. Она не дала ему обрести такое бессмертие, какое даровала Александру Македонскому и Байрону (поставив их над временем и предначертав им кончить жизнь «метеорным» образом), она не дала ему обрести и бессмертие Демона. С Печориным судьба обошлась иначе: она не исключила его из времени, а поместила в него. Печорин как человеческий тип принадлежит историческому времени, Печорин как Герой — времени.

Попытаемся выразиться точнее. Судьба Печорина складывается противоестественным для романтического Героя образом. Герой не может, как обычный человек, проживать жизнь от рождения

* Ср. наблюдения Л. В. Пумпянского: Печорин «обладает странной способностью страшно ускорять темп той среды, куда попадает; система отношений сразу меняется, все сразу быстро стареет, многое почти мгновенно становится смешным и уже невозможным. Таков же и герой романа обычного типа, — но там ускорение оказывается мнимым и весь кризис — временным, предварением иной судьбы. Печорин же — окончательная судьба и необманная» (Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 644).

до смерти. Между началом и концом его «метеорной» жизни — мгновение, но такое, которое перекрывает и самую продолжительную человеческую жизнь, и — жизнь целого поколения. Печорин хотел бы «кончить» свою жизнь подобно Александру Македонскому и Байрону потому, что «проживать» ее — судьба не Героя, а *вечно* «титularного советника». По отношению к мимолетности жизни Героя жизнь титularного советника длится вечность. Однако это — «дурная бесконечность»: ни начало такой жизни, ни, соответственно, ее конец не имеют никакого смысла.

Для лермонтовского человека вопрос о *начале*, о смысле рождения — один из самых главных и один из самых мучительных: по сути, это вопрос о предопределенности его удела, о цели и назначении его жизни. Вопрос этот адресуют и к себе, и к Отцу (Богу), предощущая гибельность своей судьбы, едва ли не все лермонтовские герои: и Юрий Волин: «Зачем хотел он моего рождения, зная про мою гибель» (V, 200); и Вадим: «Ты меня проклял в час рождения... и я прокляну твое владычество в час кончины» (VI, 37). Обреченный на тягостное бессмертие Азраил, напротив, упрекает Творца за то, что Тот, зная его будущее, все-таки создал его и, следовательно, осудил на жизнь без конца, на вечное страдание. Они сознают свою конечность (или бесконечность) как следствие отмеченного проклятием Творца их *начала*. Неизвестность причины именно такого по отношению к ним волеизъявления делает их жизнь безысходной, но не делает ее бессмысленной. Не делает ее бессмысленной уже то, что высшая воля, поступая с ними так, а не иначе, таким (пусть даже и негативным) образом выказывает свое *личное* участие в их судьбе. Иное дело — Печорин, который и к самой возможности ответа на вопрос *зачем*, и к возможности допущения мысли о личной заинтересованности высшей воли в его судьбе относится с глубоким скепсисом.

«...Разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях.

— Что до меня касается, то я убежден только в одном, — сказал доктор.

— В чем это? — спросил я, желая узнать мнение человека, который до сих пор молчал.

— В том, — отвечал он, — что рано или поздно в одно прекрасное утро я умру.

— Я богаче вас, — сказал я: — у меня, кроме этого, есть еще убеждение, — именно то, что я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться» (VI, 269–270).

Убеждение Печорина в том, что рождение его содеялось в *один прегадкий вечер*, по сути, есть убеждение в том, что его появление на свет — факт случайного стечения обстоятельств, свидетельствующий об абсолютном безразличии к нему со стороны судьбы. Поэтому и смерть, которая прекратит его существование в *одно прекрасное утро*, будет так же, как и его рождение, лишена всякого смысла. Завязка, как выразился бы Герцен, «эмбрионально» не содержащая в себе идеи целеполагания, обесмысливается (*имел несчастье родиться*), лишаясь какой бы то ни было возможности для положительного развития и для последующего завершения в развязке. «Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?» (VI, 293). И на этот частный вопрос Печорин ответить так же не в состоянии, как и на глобальный: «Зачем я жил? для какой цели я родился?» (VI, 321).

Ощущение безотрадности и бессмысленности человеческой участи владело многими людьми не только лермонтовского поколения, но даже и — пушкинского. «...Мы не видим причины, — читаем в дневнике Н. И. Тургенева 1806–1816 годов, — для которой мы брошены в сей бедный мир...»; «Брошенный неумолимым роком в бесконечное пространство мира, человек везде встречает скуку...»* (так же — «Моя скука», «Книга Скуки» и т. д. — называются несколько тетрадей тургеньевского дневника); «будущее представляется мне длиною и вместе скучною дорогою, и всегда одинаковою»; «Буду идти слепо по стезе, назначенной столь же слепо судьбою, безбоязненно приближаться к пределу всех несчастий...»** Ту же установку учиться «покорствовать судьбине» (спровоцированную ощущением безысходности и обреченности), мы найдем, к примеру, и в лирике Баратынского.

Однако если все же попытаться установить различие между мироощущением принадлежащих пушкинскому поколению людей и — Лермонтова, то оно, пожалуй, состоит в допущении возможности того, что судьба к человеческой жизни может быть нечастной вовсе (ср. печоринскую иронию по поводу веры *премудрых* людей в то, что небесные светила принимают участие в их жизни). Иначе говоря, перед Лермонтовым стоит вопрос не о том, какова судьба (рок она или провидение), а о том, есть ли судьба вообще. (Это, как известно, главная тема завершающей лермонтовский

* Архив братьев Тургеневых. СПб., 1911. Вып. 1. С. 61, 32, 300.

** Там же. 1913. Вып. 3. С. 217, 268.

роман части.) * Отсюда и принципиально иная природа его скуки **. Лермонтовский герой испытывает скуку не потому, что, будучи «заброшенным» судьбой (без всякого участия его воли) в *эту* реальность, не может привязаться ни к чему в ней, а потому, что считает бессмысленным к чему-либо в ней привязываться.

Но вернемся к «героической» теме. Несмотря на убежденность в безразличии к нему судьбы, Печорин тем не менее, ощущая в себе *силы необъятные*, в отличие от титулярного советника «знает» о предназначавшемся ему *высоком назначении*. Такой разницей, конечно, может быть объяснен печоринской любовью «сомневаться во всем», его *врожденной страстью к противуречию*. Но не только этим. Как это ни парадоксально, но Печорин «знает» о своем высоком назначении потому, что «помнит» о нем. Печорин — «метеор», который, долетев до земли и став обычным камнем (вопреки предназначавшейся ему яркой небесной судьбе), не забыл о своем «метеорном» прошлом. Он — матрос, который (будучи «рожденным и выросшим на палубе разбойничьего брига» (VI, 338)) теперь, оказавшись на суше, не может забыть о родной для него стихии. В конце концов он — Герой, который, каким-то образом оказавшись выброшенным из героического, *своего*, времени, *не забыл* о своей былой ему принадлежности.

Подобно другим лермонтовским персонажам, Печорин оказывается в положении «между». Однако в отличие от них он обретается не между противоположными полюсами или стихиями (к примеру, как Демон — между небом и землей, или как утес — «двух стихий жилец угрюмый»), а между разошедшимися в нем самом по разные стороны одним и другим его «Я». Его симультанная принадлеж-

* Обсуждение вопроса о проблематике «Фаталиста» и о его месте в романе см. в работах: *Мейер Г.* Фаталист // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 224–245; *Тойбин И. М.* К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Уч. Зап. Курского пед. ин-та. Вып. 9. Гуманитарный цикл. Курск, 1959. С. 44–46; *Левин В. И.* «Фаталист». Эпilog или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 161–170; *Герштейн Э.* «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 51–60; *Виноградов И. И.* По живому следу. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 25–33; *Удодов Б. Т.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 110–113; *Тамарченко Н. Д.* О смысле «Фаталиста» // Русская словесность. 1994. № 2. С. 26–32. *Raskol'nikov F.* «Фаталист» Лермонтова и проблема судьбы в «Герое нашего времени» // Rev. des etudes slaves. 1995. Т. 67. S. 359–363.

** О семантическом наполнении понятий «скука», «хандра», «тоска» в пушкинскую эпоху см.: *Пеньковский А. Б.* Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 68–87.

ность разным временам и есть главная причина его расколотости: одно «Я» стало принадлежностью настоящего времени, а другое сохранило свою приверженность героическому былому. Один человек в Печорине живет *полной жизнью* (=деятельной, героической); другой занят наблюдением за поведением первого (он его *мыслит* и *судит*). (Ср., как в «Вадиме» героический XVIII век противопоставляется нынешнему — негероическому: «...теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много, и они похожи на сладострастного старика, который, вспоминая прежние шалости и присутствуя на буйных пирах, хочет пробудить погаснувшие силы» (VI, 43).)

Отсюда — гротескное сосуществование в Печорине юноши и старика: «А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хоть бледно, но еще свежо, члены гибки и стройны, густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит...» (VI, 280). «Первый», живущий *полной жизнью* в Печорине человек смело идет навстречу с неведомым («я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (VI, 347)); «второй» же «знает» все от начала до конца и, как Агасфер, живет с оглядкой на уже давно покинутую и развенчанную жизнь. Печоринские слова, обращенные к доктору Вернеру перед дуэлью, а значит, и возможной гибелью, содержат в себе недвусмысленный на это намек: «...первый, быть может, простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» (VI, 324)*.

Однако, будучи все же частями целого, эти (пребывающие в оксюморонных между собой отношениях) два «человека» делают поведение Печорина странным, гротескным — и с точки зрения былого, и с точки зрения настоящего. В результате, выражаясь фигурально, небесный метеор (призванный указывать человечеству новый путь, созидать новую историю) начинает вести себя как разрушительный камень (ср. печоринское самоуподобление камню в «Тамани»: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие...» (VI, 260), а также косвенное — в вариантах «Княжны Мери»: «...невидимая сила кидала меня посреди их надежд, намерений и связей; и все разрывалось, и все погибало от моего прикосновенья...» (VI, 598)).

* На то, что «второй» человек в Печорине парадоксальным образом оказывается как бы неподвластным времени и смерти, по всей видимости, первым обратил внимание С. А. Андреевский. См.: Андреевский С. А. Литературные очерки. Спб., 1902. С. 221.

Печорин, генетически принадлежащий славной плеяде Героев, предстает у Лермонтова *последним* из них* — тем, на которого, как и на весь мир, близящийся к концу времен**, утративший смысл и цель своего существования («его грядущее иль пусто иль темно»), судьба наложила печать вырождения, или — тем, от которого она отвернулась.

«Наше время»

Конечно, не случайно, что эпического, героического масштаба герои обретаются у Лермонтова всегда не в «нашем», а в *другом* времени. Не случайно, что такие поэмы, как «Мцыри» или «Демон», Лермонтов непременно либо начинал, либо заканчивал указанием на то, что истории, о которых они повествуют, касаются не столько дел «давно минувших дней» (в поэме «Мцыри», к примеру, сообщается, что события, о которых она повествует, происходили «немного лет тому назад»), сколько — дел, принадлежащих *другому* времени. Развалины — это все, что осталось в «Мцыри» и «Демоне» от *былого*: «И ныне видит пешеход / Столбы обрушенных ворот, / И башни, и церковный свод» (IV, 148); «На склоне каменной горы Над Койшаурскою долиной / Еще стоят до сей поры / Зубцы развалины старинной» (IV, 216). Образ руки судьбы-времени тоже для обеих поэм общий: «Теперь один старик седой, / Развалин страж полуживой, Людьми и смертью забыт, / Сметает пыль с могильных плит» (IV, 148); «Все дико; нет нигде следов / Минувших лет: рука веков Прилежно, долго их сметала» (IV, 217). Уподобление (в финале «Демона») блещущей на солнце змеи, нынешней обитательницы развалин былого, булатному мечу — еще одно емкое символическое

* Ср. суждение по этому поводу К. И. Зайцева: «“Болезнь века” — вот что притязает изобразить автор в Печорине. Он — “герой”, но лишь “своего времени”. Другими словами, он олицетворение некоего преходящего устремления, лишенного подлинной ценности, имеющего лишь видимость силы и значения» (Зайцев К. И. О «Герое нашего времени» // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 111–112).

** Апокалиптические настроения были нередкостью в лермонтовскую эпоху. Упаднические мотивы, к примеру, звучат в творчестве такого поэта (в чем-то Лермонтову очень близкому), как Е. А. Баратынский. Ср. «Последний поэт», «Осень» и др. Слово «бытие» в поэзии Баратынского по большей части наделяется отрицательными коннотациями: «недуг бытия»; «пустыня бытия»; «отрава бытия»; «тягостная неволя бытия». См.: Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 133–220. См. также: Савинков С. В. О «голосе» Баратынского // Савинков С. В. *Dramatis personae*. Статьи, заметки, эссе о русской литературе. Воронеж, 1999. (В соавторстве с А. А. Фаустовым).

выражение ушедшей в небытие героической эпохи: змея «блещет, как булатный меч, Забытый в поле давних сеч, / Ненужный падшему герою!..» (IV, 217).

Элегические мотивы, которые вводятся в тексты этих поэм вместе с развалинами и сопряженной с ними «пустынностью», Лермонтовым подвергаются кардинальному переосмыслению. В элегиях Жуковского или Батюшкова пустынность руин на самом деле никогда не была по-настоящему пустынной. Развалины (= кладбища, запущенные сады и т. д.) элегики всегда осеяли присутствием в них неподвластного времени духа, духа памяти («но здесь живет воспоминанье»*), на встречу с которым их герой — мечтатель молодой — и приходил с тем, чтобы, предавшись сладкой мечте-воспоминанию, вызвать из небытия минувшее. У Лермонтова элегическая логика «самоотрицается»**: его развалины пустыни действительно, его прошлое невозстановимо, а место молодого мечтателя занял механически стирающий пыль с могильных плит седой старик. Несмотря на то что воссоединение Грузии с Россией (то, о чем говорят надписи на этих плитах) — след недавней истории, для Лермонтова это событие так же полноправно принадлежит обретающемуся в ином измерении былому, как и Бородино: «Да, были люди в наше время, / Не то, что нынешнее племя: / Богатыри — не вы!» (II, 80). Лермонтовское *былое* не конкретизируется и не градуируется. Оно целиком трансцендентно настоящему и отделено от настоящего непроницаемой чертой.

Наше время — полная противоположность героическому *былому*. Оно воспринимается Лермонтовым и как *изнеженное*, и как лишенное активной деятельной силы, и, в другой перспективе, — как неподлинное, ложное, утратившее *чувство правды*. *Изнеженность* («в наш век изнеженный») придает этому веку, с одной стороны, черты, присущие женской пассивной конституции; недееспособность, с другой — старческой: «Как ветхая краса, наш ветхий мир привык / Морщины прятать под румяны...» (II, 119) (вариант: «Но наш усталый век, как ветреный старик» (II, 280)). Не зря и в портрете «героя времени», составленном *из пороков всего поколения в полном их развитии*, мы увидим сочетание женского*** и старческого.

* Батюшков К.Н. На развалинах замка в Швеции. Элегия Батюшкова цитируется по изданию: Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978.

** См. об этом подробнее: Савинков С.В., Фаустов А.А. «Четвертая фракийская элегия» В.Г. Теплякова и судьба «элегического» языка // Arbor Mundi. Мировое древо. М., 2000. Вып. 7. С. 67–72.

*** О женском «элементе» в конституции Печорина см.: Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd... // Russian Literature. 1992. Vol. XXXI–IV. P. 491–544.

В *наше время* поэт (см. «Поэт») утрачивает то истинное назначение, которым он обладал в другое, «золотое» прошедшее время — тогда, когда он, как некогда и кинжал (не случайно, конечно, что оттеняет судьбу поэта в этом стихотворении судьба утратившего свое боевое назначение оружия, а имплицитно — и судьба героя, этим оружием некогда владевшего), обладал присущей молодости действенной силой; тогда, когда «мерный звук его могучих слов воспламенял бойца для битвы», когда «Он нужен был толпе, как чаша для пиров, / Как фимиам в часы молитвы». Завершающие стихотворение строки («Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк? / Иль никогда... / Из золотых ножен не вырвешь свой клинок, / Покрытый ржавчиной презренья» (II, 119)) напрашиваются помимо прочего и на то, чтобы быть прочитанными во фрейдистском ключе: вырвать из ножен клинок (все виды колющего оружия в психоанализе рассматриваются, как известно, в качестве фаллических символов) — значит вновь обрести маскулинную силу.

Наше время — время лишенное подлинности, и верный тому признак — произошедшая девальвация слова: от некогда былого присущего ему единства содержания и формы остается лишь одна форма. Идея стихотворения «Поэт» прозрачна: поэт в нынешний, «наш», бутафорский век, *привыкший прятать морщины под румяны*, достоин осмеяния именно потому, что и слово его стало под стать веку. Слово постигла та же участь, что и кинжал, который в нынешнее время превратился в блестящую игрушку, больше похожую на деталь театрального реквизита, чем на оружие. В онтологической перспективе расщепленное слово становится знаком и нецельности самого бытия. Слово пророка («Пророк») не воспринимается людьми как слово подлинно истинное, а сам пророк забрасывается ими камнями и изгоняется. Божеское слово *теперь*, в расщепленном мире, обладает действенной силой и компетенцией только в ограниченном пустыней пространстве: «Завет предвечного храня, / Мне тварь покорна там земная...» (II; 212).

В «наше время» слово подменили словеса. Утратившую смысловую содержательность реальность заместили пустые знаки. Пространство «Княжны Мери» имеет подчеркнуто бутафорско-декоративные очертания, а разворачивающиеся на ее сцене события подобны театральному представлению: горы вокруг Пятигорска преобразуются в «амфитеатр», «последовательный ряд событий приобретает форму “фарса”, “мелодрамы”, “комедии” или “мещанской трагедии”... Действующие лица “принимают позы”, рядятся в “трагическую

мантию”, разыгрывают “роли” и “декламируют”, чтобы “производить эффект”, в каких либо “сценах”»*.

На курортную озабоченность пятигорского водяного общества Печорин смотрит как на дурное повторение библейского сюжета о жаждущих исцеления грешниках**. «Подымаясь по узкой тропинке к Елисаветинскому источнику, я обогнал толпу мужчин, штатских и военных, которые, как я узнал после, составляют особенный класс людей между чайщими движения воды» (VI, 262). «Чайщими движения воды» — евангельская аллюзия («В них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды» (Ин 5, 3)), заставляющая и в примыкающих к ней «узкой тропинке» и «источнике» распознать отпечатки библейской топики. Жаждущие исцеления «слепые, хромые и иссохшие» преобразились во франтов, которые «пьют однако не воду...», «любительниц уединения вдвоем» и «любителей видов». Употребление библеизма, выбивающегося из общего сатирического стиля описания «водяного общества», — колодезь, да еще и в сочетании с кислосерной водой (ср.: «Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодезь кислосерной воды, они принимают академические позы...» (VI, 262)), подвергает сакральную лексику Евангелия от Иоанна двойной перекодировке: стилевая неуместность ее профанирует, а подмена воды «живой» на «кислосерную» привносит кощунственные по отношению к Священному Писанию «дьявольские» коннотации***.

В «наше время», имеющее все признаки времени апокалиптического, мир превратился в текст, вульгарно повторяющий другие тексты, в их ухудшенную копию, в «дурное подражание давно известной книге» (VI, 343). Поэтому те, с кем сталкивается Печорин, будь то мечтающий стать «героем романа» Грушницкий или княжна Мери, привыкшая (подобно героине светской повести) относиться к молодым людям с некоторым презрением, для него (во всяком случае, до определенного момента) — всего лишь копии известных персонажей, которыми (наперед зная о судьбе их литературных двойников) легко манипулировать: «Завтра она (княжна. — С.С.)

* См.: *Тодд III У.М.* «Герой нашего времени»: Кавказ как «амфитеатр» // Тодд III У.М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 180–189.

** См.: *Москвин Г.В.* Библейские реминисценции в повести «Княжна Мери» // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2000. № 3. С. 13–16.

*** Наличие в «Княжне Мери» особого «дьявольского» семантического поля, выказывающего свое присутствие в отдельных деталях, намеках, именах и названиях, см. в статье: *Vishevsky A.* Demonic games, or the hidden plot of Mihail Lermontov's «Knjažna Meri» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 27. 1991. P. 55–71.

захочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть, вот что скучно!» (VI, 298)

В этой проекции Печорин может быть уподоблен автору (драматургу, режиссеру), что не раз уже делалось*, который, развеивая свою скуку перекраиванием на новый лад известных литературных сюжетов, наперед знает о мнимости этой новизны. Зачастую Печорин и пользуется соответствующей «драматургическому» ремеслу терминологией: «Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится о том, чтоб мне не было скучно» (VI, 271). Кроме того, проигрывание всех возможных вариантов и своего поведения, и поведения своих противников на много ходов вперед позволяет уподобить лермонтовского героя и сражающемуся на игровом поле шахматисту («Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры, притворяться обманутым, и вдруг одним толчком опрокинуть все многотрудное здание из хитростей и замыслов — вот что я называю жизнью!» (VI, 304)**.

Заметим, что на всех «семиотических площадках» (книжной — театральной — шахматной), которым уподобляется пространство «Княжны Мери», Печорин имеет двойную «аккредитацию»: он пред-

* Одним из первых на это обратил внимание К. В. Мочульский. «Он действует как опытный режиссер театра жизни, держа в своих руках все нити интриги и назначая различным действующим лицам соответствующие им роли» (*Мочульский К. В.* Великие русские писатели XIX в. СПб., 2001. С. 79).

** По воспоминаниям современников, шахматы в жизни Лермонтова занимали особое место. В связи с шахматной темой интерес представляют наблюдения С. А. Раевского: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайною быстротою, и как ни была бы глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко — и я бывал свидетелем, как во время размышления противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замечая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов: лошадей, резких физиономий и т. п.» (II, 368). Шахматная игра, как это видно из записки С. А. Раевского, вводила Лермонтова в состояние творческого возбуждения, активизировала его воображение. Такую же активизацию испытывает и Печорин, разыгрывая свою «шахматную» партию. Ср. наблюдения В. В. Перемиловского: «В эпизоде с княжной Мери Печорина увлекает сама игра, самый процесс подчинения себе человека. Когда же ему удалось поставить своего «партнера» в положение, не представляющее выхода, опыт уже теряет для него интерес. Так и шахматисту, добившемуся окружения противника, уже не интересны те несколько обреченных ходов, которые все равно приведут его к сдаче. В этом смысле Печорина можно было бы назвать шахматистом власти» (*Перемиловский В. В.* Из книги «Лермонтов» // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М., 1999. С. 121).

стает и как автор, и как персонаж; как драматург и как действующее лицо пьесы; как шахматист и как участвующая в разыгрываемой партии шахматная фигура.

**Печорин как «сочинитель»
и как «лицо пятого акта»**

«Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был *необходимое лицо* пятого акта; невольню я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?.. Уж не назначен ли я ею в *сочинители* мещанских трагедий и семейных романов... Почему знать!..» (VI, 301).

В этом фрагменте печоринского журнала есть места, которые требуют расшифровки. По всей видимости, полярные по отношению друг к другу роли — герой и сочинитель — так же распределены между двумя печоринскими «Я», как и роли деятеля и зрителя. Один человек в Печорине оказывается действующим лицом драмы, другой — тем, кто, пребывая от нее на расстоянии, наблюдает за происходящими событиями или их режиссирует. При этом, однако, остаются непроясненными по крайней мере два момента: во-первых, соотносится ли роль палача или предателя (которую Печорину всякий раз невольно приходится разыгрывать) исключительно с фигурой *необходимого лица* или — и с фигурой *сочинителя* тоже, а во-вторых, могут ли совмещаться роли *палача* и *предателя*?

Как можно предположить, и в этом случае действует та же смысловая пропорция, соотносящая *палача* с *необходимым лицом*, а *предателя* — с *сочинителем*, причем амплуа эти время от времени накладываются друг на друга. В самом общем виде тактику печоринского поведения можно было бы обрисовать следующим образом. Печорин становится действующим лицом, поддаваясь соблазну включиться в события (завязка которых происходит без его участия); когда герой начинает манипулировать ими и задавать им определенное направление, он берет на себя авторские функции; наконец, в тот момент, когда пьеса достигает кульминационного момента и близится к финалу, две несовместимые роли — палача и предателя — совмещаются*.

* О трехфазовом цикле поведения Печорина ср. наблюдения в статье: Van Holk A.G.F. О глубинной структуре Печорина // Russian Literature. 1992. Vol. XXXI-IV. P. 551-552.

То, что *палач* напрямую ассоциируется с *необходимым лицом пятого акта*, — особых комментариев не требует. Очевидно и то, что это лицо, предназначенное исполнять в развязке трагедий функцию *deus ex machina*, никоим образом не может быть *предателем*, роль которого достается *сочинителю*, причем сомнительного толка. Он — автор мещанских трагедий и семейных романов (к этим жанрам в лермонтовское время относятся с неприкрытой иронией), да и поставляется созданная им «продукция» соответствующего рода изданиям («Уж не назначен ли я ею (судьбой. — С.С.)... в сотрудники поставщику повестей, например, для “Библиотеки для чтения”» (VI, 301)). Так что в Печорине живет не просто сочинитель, а сочинитель *нашего времени*. Автор античной трагедии по отношению к своим героям не мог быть ни палачом, ни предателем: он не более чем посредник между героями и судьбой. Современный же автор мещанских трагедий — не автор, а именно сочинитель, который вершит судьбами своих героев, следуя своему произволу и диктату пошлого читательского вкуса, жаждущего кровавой развязки. По отношению к своим персонажам он и в самом деле оказывается предателем: в гибели его героев нет той подлинной роковой неизбежности, которая всегда присутствовала в трагедиях былых времен.

Таким образом, и в этой перспективе мы наблюдаем симультанную принадлежность Печорина разным временам: один живущий в нем человек принадлежит трагическому прошлому, другой — сомнительному настоящему; один ощущает себя *необходимым лицом пятого акта*, другой — *сочинителем* неподлинных (и потому комических) современных трагедий. Один мыслит себя орудием в руках неведомой силы; другой, напротив, — вершителем судеб. Двуплановым значением наделены и кульминационные события романа. Так, дуэль, изначально разыгрываемая как фарс, в итоге обретает черты подлинной трагедии. От гибели Грушницкого, в которой, казалось бы, не было никакой необходимости, веет тем не менее роковой предначертанностью. Как *сочинитель* Печорин убивает Грушницкого несмотря на то, что не делать этого было в его компетенции; как *необходимое лицо* он приводит в исполнение чью-то высшую волю, противодействовать которой уже не может. Поэтому и печоринское *без сожаления* может свидетельствовать не о его моральной испорченности, а о его неподвластности самому себе. В самом деле, вряд ли можно ожидать чувства сожаления от того, кого судьба избрала в качестве проводника неизбежного*.

* Ср. интересные наблюдения в работе: Ермакова Н.А. Мотив судьбы в романной структуре «Героя нашего времени» // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск, 1989. С. 34–45.

И такая роковая причастность Печорина к «потустороннему» освещает его фигуру трагическим светом*.

Обретающиеся в Печорине *сочинитель* и *необходимое лицо* заставляют его сложным образом балансировать между двумя взаимоисключающими установками. В какой-то момент *сочинитель* начинает испытывать роковую включенность в разыгрываемые им же самим коллизии. Это происходит тогда, когда дистанция (которая должна была бы существовать между писателем и его персонажем, кукловодом и его марионеткой, между «вампиром» и его жертвой) вдруг сокращается («Что же это такое? Неужто я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать» (VI, 307)), а на какое-то мгновение исчезает и вовсе. Жертва, безоглядно отдавая свою судьбу в печоринские руки, перестает быть жертвой. А Печорин в эту минуту готов изменить своей «вампирической» природе и увидеть, к примеру, в княжне Мери не прообраз будущей *злой жены*, а воплощенную мечту о *душе родной*: «Это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее» (VI, 337). Однако уже в следующий момент *неизъяснимое предчувствие* заставляет его разорвать наметившуюся связь: «...надо мной слово *жениться* имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться — прости любовь!.. Это какой-то врожденный страх, неизъяснимое предчувствие...». От этого как будто бы обычного слова для Печорина веет смертью, которую ему некогда предсказала старуха-гадалка: «Это тогда меня глубоко поразило: в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется; по крайней мере я буду стараться, чтобы оно сбылось как можно позже» (VI, 314).

Однако, по всей видимости, суть дела заключается не в женитьбе самой по себе: Печорин испытывает *врожденный страх* ко всему тому, от чего исходит хотя бы какой-то намек на необходимость с его

* То обстоятельство, что история Печорина разворачивается как бы «противоходом» (на что в свое время обратила внимание Е. Н. Михайлова (см.: Михайлова Е.Н. Проза Лермонтова. М., 1957)), — свидетельство близости повествовательной структуры лермоновского романа к драматургическому канону древней трагедии рока, в которой отправная точка развития действия — уже свершившееся. Ср. размышления по этому поводу С. П. Шевырева: «Эдип уже убил отца, уже давно женат на матери: в чем же состоит драма? Только в раскрытии этой ужасной тайны. Катастрофа уже заранее приготовлена; вся драма состоит только в том, чтобы узнать, чтобы раскрыть эту катастрофу... Действие заключается... в рассказе всего того, что уже случилось... Одним словом, действие все в прошедшем» (см.: Шевырев С.П. История поэзии. СПб., 1892. Т. 2. С. 130 и сл.).

стороны самопожертвования (= *потери* самого себя). Как только он начинает подозревать о возможности своей включенности в некие требующие от него самоотдачи — дружеские или любовные — отношения (неизбежно сопряженные с определенного рода зависимостью), душа его тут же охлаждается («мое сердце превращается в камень, и ничто его не разогреет снова... свободы моей не продам...» (VI, 313–314)). То, что Печорин привык практиковать по отношению к своим врагам («одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитросплетений и замыслов» (VI, 304)), то же он совершает и по отношению к кропотливо создаваемому им самим сюжетному зданию: не завершает действие, а разрушает его, уходя в сторону и невольно разыгрывая *жалкую роль палача или предателя**.

Если сомкнуть звенья только что обозначенной логической цепочки, обнаружится, на первый взгляд, парадоксальная причинно-следственная связь. Нежелание Печорина приносить себя чему-либо в жертву в конечном счете оказывается обусловленным его смертельным страхом перед возможностью быть включенным в любые отношения, налагающие на него цепи обязательств, задающие его поведению определенную колею. *Невольная боязнь, сжимающая сердце при мысли о неизбежном конце*, о которой Печорин говорит в «Фаталисте», тесным образом связана для него с возможностью стать непосредственным участником событий. Окончательно вовлечься в провоцируемые им как *сочинителем* драматические перипетии для Печорина означало бы подчиниться логике их развертывания — от начала к концу, а следовательно — самому этому концу с неизбежностью и достигнуть. Во избежание этого он и «предпочитает» участвовать в развязке чужих драм в качестве *топора* и *камня* и в решающий момент удаляться на безопасное для его жизни расстояние. Подчеркнем еще раз: включиться в событие для Печорина — все равно, что пересечь некую роковую черту и сделаться жертвой судьбы.

«...Мы знаем заранее, что обо всем можно спорить до бесконечности, и потому не спорим, мы знаем почти все сокровенные мысли друг друга, одно слово для нас целая история, видим зерно каждого нашего чувства сквозь тройную оболочку... Итак, размена чувств и мыслей между нами не может быть, мы знаем один о другом всё, что хотим знать, и знать больше не хотим» (VI, 270). Последняя фраза заставляет обратить на себя особое внимание. Печорин и доктор Вернер знают друг о друге только то, что хотят знать. Иначе говоря, их знания друг о друге простираются до определенного предела, переступать который

* Ср.: Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 643 и сл.

они не хотят. Черновые варианты к этому месту позволяют несколько его прояснить. Вместо «и знать больше не хотим» в черновике было три варианта: а) «а знать больше было бы опасно; или по кр<айней мере>»; б) «а знать больше было бы опасно»; в) «и знать больше было бы опасно: од<но>» (VI, 578). Как видим, во всех трех вариантах звучит одно и то же слово — *опасно*. И Печорин, и доктор Вернер не переступают черты своего знания о другом потому, что переступить ее рискованно.

Однако с *опасностью* большего, непредсказуемого знания Печорин все же сталкивается (не будем забывать, что балансировка на грани между опасным и безопасным — неизбежная потребность «героической» половины печоринской натуры). Вплотную к опасной черте он приближается во время дуэли с Грушницким. В решающий момент в Грушницком проявляется нечто такое, чего *сочинитель* Печорин, при всей своей искушенности в «беллетристике», рассмотреть не смог, хотя как будто бы и хотел этого, испытывая своего противника: «Я несколько минут смотрел ему пристально в лицо, стараясь заметить хоть легкий след раскаяния. Но мне показалось, что он удерживал улыбку» (VI, 329). Вглядываясь в лицо Грушницкого, Печорин не видит (или не хочет видеть) главного: перед ним не марионетка и не романый персонаж, которыми можно манипулировать по своему усмотрению, а тот, кто в данный момент обладает своей собственной волей: «Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарезу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» (VI, 331). (Между прочим, такая перемена в Грушницком и позволила И. Анненскому в «Книге отражений» назвать его смерть прекрасной*.) Переступая границу «сочинительства», Печорин совершает не виртуально-литературное, а реальное убийство. А Грушницкий, погибая и тем самым выходя из-под печоринской власти, выходит одновременно и за пределы «книжного» пространства в ту сферу, которая «герою времени» неведома и перед которой он испытывает безотчетный страх.



* «Смерть Грушницкого, во всяком случае, прекрасна. Так не высмеивают людей» (Анненский И. Ф. Избранное. М., 1987. С. 349).



В. Ш. КРИВОНОС

Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

В «Герое нашего времени» Максим Максимыч рассказывает повествователю, как Азамат выпрашивает у Казбича скакуна: «— Я умру, Казбич, если ты мне не продашь его! — сказал Азамат дрожащим голосом»*. Конь, украденный им у Казбича, становится причиной его возможной гибели: «Так с тех пор и пропал; верно, пристал к какой-нибудь шайке абреков, да и сложил буйную голову за Тереком или за Кубанью: туда и дорога!..» (IV, 197). Ср. объяснение часового, стрелявшего в Казбича и промахнувшегося: «— Ваше благородие! умирать отправился, — отвечал он: — такой проклятый народ, сразу не убьешь» (IV, 208). Говоря об Азамате, Максим Максимыч прибегает к характерным фразеологизмам, отражающим логику присущего ему «ясного здравого смысла» (IV, 201). Азамат, скорее всего, действительно *сложил буйную голову*; именно такую смерть этот отчаянный горец и заслужил: *туда и дорога*.

Печорин, убеждая Бэлу в своей любви, использует тот же аргумент к смерти, что и Азамат: «...а если ты снова будешь грустить, то я умру» (IV, 200). Причем и здесь, как в ситуации с Азаматом, слово способно сюжетно реализоваться: «Я виноват перед тобой и должен наказать себя; прощай, я еду — куда? почему я знаю! Авось, недолго буду гоняться за пулей или ударом шашки; тогда вспомни обо мне и прости меня» (IV, 200). Гибель в сражении представляется Печорину не только вероятной, но и, как может показаться, желанной. Максим Максимыч, наблюдавший сцену, убежден: «...я думаю, он в состоянии был исполнить в самом деле то, о чем говорил шутя» (IV, 201). *Шутка* Печорина

* Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. Т. IV. Л., 1981. С. 195. Далее все ссылки на это издание с указанием тома римскими и страниц арабскими цифрами приводятся в тексте.

готова обернуться сознательным выбором участи: высказанным словом он в состоянии накликать себе смерть и предсказать ее характер.

Смерть может оказаться столь же вероятной, сколь и случайной, потому что скука, владеющая Печориным, приучает его пренебрегать опасностью: «Я надеялся, что скука не живет под чеченскими пулями — напрасно: через месяц я так привык к их жужжанию и к близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров...» (IV, 209). Отсюда мысль о путешествии как средстве не столько развеять скуку, сколько приблизить неизбежный финал: «...и жизнь моя становится пустее день ото дня; мне осталось одно средство: путешествовать. Как только будет можно, отправлюсь, — только не в Европу, избави боже! — поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру на дороге!» (IV, 210). Путешествие в экзотические страны связано не с поисками новых впечатлений, но с открывающейся возможностью умереть *на дороге*.

Отношение к смерти выражает реакцию Печорина на существование, лишенное цели и смысла; он рисует в своем воображении образ смерти, важный для понимания его умонастроения. Это не романтическое «блаженство смерти» как «ускользание, освобождение, бегство в беспредельность потустороннего»*. Смерть соотносится Печориным с представлением о захватывающей его личное пространство *пустоте* и если и связана с мотивом бегства, то иллюзорного; никакого реального освобождения от этой *пустоты* принести герою она не может, разве что навсегда избавит его от *скуки*.

Отправляясь в дорогу, Печорин отказывается забрать у Максима Максимыча оставленные ему записки:

«— Что мне с ними делать?..

— Что хотите! — отвечал Печорин. — Прощайте...

— Так вы в Персию?.. а когда вернетесь?.. кричал вслед Максим Максимыч...

Коляска была уже далеко; но Печорин сделал знак рукой, который можно было перевести следующим образом: вряд ли! да и зачем?..» (IV, 222).

Подобно герою лирики Лермонтова, Печорин заранее пережил собственную смерть и потому испытывает к ней равнодушие**. И это равнодушие диктуется состоянием скуки, которая есть предвестие небытия; там, откуда не возвращаются, записки не нужны. Ср.: «Испытывая в какой-то момент полное безразличие к судьбе

* Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с фр. М., 1992. С. 358.

** См.: Кедров К.А. Смерть // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 311.

своего дневника, в тот же самый момент “герой времени” испытывает такое же безразличие и к собственной жизни. И действительно, Печорин расстается со своим журналом и... вскоре умирает»*. Однако два эти события (расставание с записками и расставание с жизнью) не связаны в романе причинно-следственной связью; первое событие не объясняет и не предсказывает второе.

Повествователь выпрашивает у Максима Максимыча записки Печорина; сообщая о смерти автора записок, он не уточняет, как дошла к нему эта весть: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки, и я воспользовался случаем поставить свое имя над чужим произведением» (IV, 224). Реакция повествователя может показаться не то что странной, но свидетельствующей о наличии душевного изъяна у того, кто способен радоваться такому известию. Он рад случаю опубликовать записки умершего, то есть «человека, уже не имеющего отныне ничего общего с здешним миром...» (IV, 225); однако эвфемизм, замещающий слово «покойник», служит ложным ключом к *чужому произведению*, поскольку его автор и после смерти по-прежнему связан с *здесьним миром*.

Печорин умирает совсем не так, как положено герою, определяющему разворачивание романного сюжета; смерть его отодвинута на периферию повествования — и сказано о ней как-то вскользь, без указания причины и без подробностей, будто дело не идет об отношении «к событию смерти»**. Правда, для повествователя смерть Печорина становится все же если не сюжетным, то нарративным событием, позволяя напечатать под своим именем чужие записки. Что касается Печорина, то возможность умереть *на дороге*, о которой он говорит, не выражает еще желание умереть и тем более не свидетельствует о победе над судьбой, поскольку не предполагает свободный выбор случайной развязки жизненного сюжета***.

* Савинков С. В. К лермонтовской метафизике письма: журнал Печорина // Кормановские чтения. Вып. 4. Ижевск, 2002. С. 35.

** Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 15.

*** Ср.: «Печорин умер так, как желал, — в пути, отбросив “предназначенную” ему гибель от “злой жены” как нечто абсурдное и чуждое его “Его”. Тем самым лермонтовский герой победил не только страх небытия, но и судьбу. А это значит, в свою очередь, его право свободного выбора — высший дар Бога — реализован им сполна» (Жаравина Л. В. А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов. Волгоград, 1996. С. 119).

О смерти Печорина сказано мимоходом, и кажется она одновременно случайной, потому что никак не объяснена и не мотивирована, и не случайной, потому что дорога тесно связана с символикой и с самой областью смерти*. Дороге принадлежит важная роль в сюжете испытания героя: покидая мир живых, он словно отправляется в свой последний путь**. Печорин будто предчувствует, что это действительно его последний путь, почему он и распоряжается таким образом своими записками; видимое равнодушие оборачивается (независимо от намерений героя) скрытой заботой об их судьбе. Оставляя записки Максиму Максимычу, он окончательно разрывает контакты, все еще соединяющие его с миром живых (история Печорина, как она изложена и самим Максимом Максимычем, — это история разрыва контактов***), и предсказывает себе судьбу если не покойного автора записок, то их героя.

Печорин не только не избегает в романе ситуаций, чреватых для него смертельной опасностью, но настойчиво ищет их, иногда сознательно, а иногда инстинктивно; дорога по определению таит в себе такого рода опасности, метафорически уподобляя путника обитателю потустороннего мира****. Печорин постоянно ссылается на владеющую им скуку, лишаящую его желания жить; ему, как и герою лермонтовской лирики, свойственны черты «живого мертвеца»*****. Повествователя, например, удивляет, что глаза его «не смеялись, когда он смеялся!» (IV, 220). Он не похож на романтических странников, предпочитавших в своем стремлении к высшему миру и в своих поисках высшего смысла внутреннее путешествие внешнему^{6*}. Сюжетно его биографическая история строится как внешнее путешествие, тогда как скука оказывается внутренним недугом,

* Щепанская Т. Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003. С. 40–41. См. о связи в плачах темы дороги с областью смерти: Невская Л. Г. Семантика дороги и смежных представлений в погребальном обряде // Структура текста. М., 1980. С. 230.

** Ср. образ покойника как странника и образ пути (последнего пути) как метафору испытания умершего: Седакова О. А. Поэтика обряда: Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004. С. 52, 56.

*** Ср.: «...отношение к смерти завершает и суммирует весь отрицательный опыт разрыва контактов, который уже приобрел до этого человек» (Седов Л. Типология культур по критерию отношения к смерти // Синтаксис. Париж, 1989. № 26. С. 161).

**** См.: Щепанская Т. Б. Указ. соч. С. 41.

***** Ср.: См.: Кедров К. А. Указ. соч. С. 311.

^{6*} См.: Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М., 2004. С. 197–198.

преследующим героя, как может преследовать злой фатум или роковая судьба; не спасает (и не может спасти) от скуки и дорога, образ которой неотделим от представления о небытии.

К Печорину плотно прикреплены в романе тема и мотив убийства; персонажам, с которыми он сталкивается, суждена роль его потенциальных жертв. Именно такой жертвой ощущает себя княжна Мери:

« — Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, — я думаю, это вам не будет очень трудно.

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...» (IV, 267).

Печорин *хуже* убийцы потому, что заставляет свои жертвы презирать или ненавидеть себя. Грушницкий не любит его, так как Печорин понял природу его «романтического фанатизма» (IV, 238); пронзительный Вернер не зря предсказывает Печорину: «...бедный Грушницкий будет вашей жертвой...» (IV, 245). И самолюбивый Грушницкий не желает уберечься от предназначенной ему роли: «Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла. Нам на земле вдвоем нет места...» (IV, 298). Так демонстрирует он на пороге смерти бьющие на эффект повадки бретера*. Грушницкий погибает «силою рока», который воплощает для него «соперник**», но Печорин орудием рока себя не считает и рокового предопределения в исходе дуэли не видит.

Наедине с собой Печорин часто рассуждает о смерти; с темой смерти внутренне связан и сюжет испытания героя. Ср.: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (IV, 225). Выражение *чуть не умер с голоду* является явным преувеличением, способом излить досаду на тяготы кочевой жизни; но неопределенно-личный оборот *хотели утопить* имеет в виду *ундину*, действительно пытавшуюся его утопить. *Честные контрабандисты*, «в мирный круг» (IV, 235) которых судьба зачем-то кинула Печорина, к смерти

* Ср.: «Готовность убить соперника в случае отказа от поединка, “зарезать ночью из-за угла” (Грушницкий — Печорин) часто объявлялась на ранних стадиях развития дела чести, особенно в бретерской среде» (Востриков А. В. Убийство и самоубийство в деле чести // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994. С. 30).

** Пумпянский Л. В. Лермонтов // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собр. трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 654.

относятся с видимым безразличием. Слепой утешает *ундину*, опасаясь, что Янко может утонуть в бурю: «Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты» (IV, 228). Но и Янко с таким же равнодушием бросает слепому: «...а старухе скажи, что, дескать, пора умирать, зажилась, надо знать и честь» (IV, 234).

Печорин, затрагивая тему смерти, не может уподобиться «естественным» людям*, живущим природной жизнью и не склонным к рефлексии; для него безразличие к собственной смерти служит психологической маской. На дуэли с Грушницким Печорин отвергает совет Вернера раскрыть заговор противников: «Какое вам дело? Может быть, я хочу быть убит...» (IV, 296). Однако прямого желанья быть убитым он все же не высказывает; никакой определенности печоринское *может быть* в себе не несет. Готовясь к дуэли и рассуждая о смерти, Печорин принимает позу человека, которому успел наскучить *мир*: «Что ж? умереть так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уже скучно» (IV, 289). Все дело в непонимании его личности со стороны остающихся; не сама смерть, но именно непонимание, сопутствующее ему при жизни, продолжает тревожить его: «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно» (IV, 290). Так он ведет словесную игру с самим собой, которая может обернуться *смертельной* игрой с судьбой.

Максим Максимыч воспринимает смерть Бэлы как избавление от страданий, которые причинит ей вероятный поступок Печорина: «Нет, она хорошо сделала, что умерла: ну что бы с ней случилось, если б Григорий Александрович ее покинул? А это бы случилось, рано или поздно...» (IV, 214). Участь быть покинутой Печориным для нее, как полагает Максим Максимыч, хуже смерти от пули Казбича. А вот реакция Печорина на гибель Бэлы ставит Максима Максимыча в тупик: «...его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно; я бы на его месте умер с горя» (IV, 214). Выражая Печорину формальное соболезнование, Максим Максимыч, не желая того, задевает его скрытые переживания: «Я, знаете, больше для приличия хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... У меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб» (IV, 214–215).

Смех Печорина, будучи защитной реакцией, разрушает представление Максима Максимыча о *приличии*; на своем месте Печорин *с горя* не умирает, что не означает, однако, что к смерти Бэлы он

* См.: Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 133.

остаётся равнодушным. В последнюю их встречу Максим Максимыч, напомнив Печорину о Бэле, вновь невольно создает психологическое напряжение:

«Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся...

— Да, помню! — сказал он, почти тотчас принужденно зевнув...»
(IV, 222).

Физиологическая реакция Печорина указывает, что *горе*, причиненное ему гибелью Бэлы, не прошло.

Отношение героя к смерти проверяется и испытывается в ситуациях, приоткрывающих тайну его личности*. Тайна эта связана как с его способностью «совмещать в себе несовместимые культурные модели»**, так и разрушать любые конвенции, навязывающие его поступкам готовые значения и изначально заданную каузальность. Он может позировать перед самим собой (записки для него — род зеркала), а может прибегнуть к фигуре умолчания, намеренно утаивая свои истинные чувства. Повествователь говорит еще об одной тетради, которую собирается опубликовать позднее: «...в моих руках осталась еще толстая тетрадь, где он рассказывает всю жизнь свою» (IV, 225). Так что напечатанные записки раскрывают «только часть его внутреннего мира и, может быть, не самую значительную и содержательную»***.

Можно согласиться: «Самонаблюдение для Печорина — тот же процесс объективного наблюдения над “другим человеком”»****. Но Печорин *другой* для себя в том смысле, что не совпадает с самим собой; он не тождествен нарисованному им автопортрету, что, вероятно, могла бы подтвердить и сохранившаяся, но так и оставшаяся неизвестной читателям тетрадь. Предсказывая в записках возможный финал собственной судьбы, он вместе с тем оставляет за собой право приблизить или отсрочить его или вовсе изменить.

* Ср.: «В отношении к смерти выявляются тайны человеческой личности» (Гуревич А. Я. Смерть как проблема исторической антропологии: о новом направлении в зарубежной историографии // Одиссей. Человек в истории. 1989. М., 1989. С. 114).

** Лотман Ю. М. «Фаталист» и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 227.

*** Серман И. З. Михаил Лермонтов: Жизнь в литературе: 1836–1841. 2-е изд. М., 2003. С. 239.

**** Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // Лит. наследство. Т. 43–44. Лермонтов. I. М., 1941. С. 611.

Смерть Печорина завершает его жизненный сюжет, но не сюжет романа, где подобная развязка видится только одной из возможных*, на что указывает поведение героя в «Фаталисте»; знаменательна актуализация мотива *случайной смерти* в его рассуждениях, несущих в себе «специфически игровой образ жизни...»**. Было отмечено стремление Печорина *свободно* «создавать свою судьбу, играя со смертью»***. Однако к игре этой герой подключает случай; его отношение к смерти объясняет игра, результат которой зависит не столько от предназначенной судьбы, которой «не минуешь» (IV, 312), сколько от воли случая, с которой можно и не считаться.

В том, что Печорин умирает *на дороге*, нет ничего, что намекало бы на предрешенность его судьбы; его ссылка на *авось* лишена значения роковой неизбежности. Печорин мог бы погибнуть ранее от руки Грушницкого, если б своим *роковым* для соперника выстрелом не придал событиям другой ход. Не все возможности, заключенные в сюжете испытания, сбываются в романе; судьба только проверяет готовность Печорина умереть, но в результате ее опережает случай. Смерть *на дороге* как раз и является таким случаем, оставленным без какой-либо мотивировки и без какого-либо объяснения, потому что не было *фатальной* необходимости Печорину умереть.

Незнание Печориным цели своего рождения вряд ли свидетельствует «об абсолютном безразличии к нему со стороны судьбы» и о том, что смерть героя «будет так же, как и его рождение, лишена всякого смысла»****. Другое дело, что цель рождения действительно представляет для него неразрешимую проблему, которую он пытается осознать, принимаясь писать дневник: «...зачем я жил? для какой цели я родился?..» (IV, 289). Обнажая временность Печорина как биографического человека, смерть придает особое смысловое измерение его дневнику, который оказывается формой борьбы с небытием*****. Ср.: «...думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе; иные не делают и этого. <...> Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй...» (IV, 292).

* См. о «незакрытом герое», каким является «отчасти Печорин у Лермонтова», который «не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета»: *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 96.

** *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001. С. 69.

*** *Дурылин С.* «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова. М., 1940. С. 255.

**** *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 213.

***** Ср.: «Когда я пишу дневник, смерти нет; текст дневника убеждает меня в том, что я жив» (*Кюнджич Д.* Воспаление языка / Пер. с англ. М., 2003. С. 234).

Раздумья о смерти связаны в сознании Печорина с мыслями о собственной раздвоенности; физический уход из жизни того, кто *живет в полном смысле этого слова*, не означает исчезновение того, кто *мыслит и судит* ушедшего на страницах оставленного им дневника. Судьба, как выясняется, отнюдь не безразлична к герою, если смерть позволяет открыть вечное в его личности*. Смерть Печорина не просто освещается по-иному (и реакцию вызывает иную), чем смерти других персонажей, но и высвечивает парадоксальное сочетание временности и вечности в его образе.

Смерть Печорина — это финал жизни биографического человека, автора записок, где он выводит себя под собственным именем; покойный автор приобретает в записках статус изображенного человека, не тождественного (или не вполне тождественного) человеку биографическому. Б. М. Эйхенбаумом отмечена роль «фрагментарной конструкции романа», благодаря которой «герой в художественном (сюжетном) смысле не погибает: роман заканчивается перспективой в будущее» и «победой над смертью»**. Но в том-то и дело, что в романе умирает биографический человек, но не герой записок; в записках перед нами незаконченный автопортрет Печорина, созданный им автобиографический *образ*. Завершение жизненного сюжета Печорина призвано подчеркнуть незавершенность сюжетной истории героя записок.

Эта незавершенность приобретает важный структурный смысл: «Фрагментарная конструкция превращает в тайну сущность характера его героя, не позволяя представить себе его биографию, установить и понять многие важные для эмпирического объяснения его судьбы событийно-психологические связи»***. Уточним только, что эмпирическое объяснение судьбы Печорина не предполагается в романе не только по причине его *конструкции*; биография автора *произведения*, публикуемого повествователем, не может быть тождественна истории автобиографического героя, что акцентируется функциями записок как вставного текста, когда «основное пространство текста воспринимается как “реальное”»****. Печорин, действующий в этом

* Ср.: «...смерть открывает не нашу эфемерность: она открывает нашу бесконечность, нашу вечность» (*Василиадис Н.* Тайнство смерти / Пер. с новогреч. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1998. С. 44).

** *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени» // Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 302–303.

*** *Маркович В. М. И. С.* Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30–50-е годы). Л., 1982. С. 43.

**** *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. I. Таллин, 1992. С. 156.

реальном пространстве, имеет основания полагать, что не идентичен своим запискам. Вместе с тем *конструкция* романа усиливает структурную роль семантических пропусков и композиционной инверсии; выясняется, что Печорина-автора и Печорина-героя нельзя полностью отождествить, но невозможно и до конца развести.

Точно так же нельзя дать какое-либо определенное (и тем более однозначное) заключение о закономерности или случайности смерти Печорина, послужившей внешним поводом для литературной мистификации. Ср.: «Самый факт смерти героя на обратном пути из Персии может выглядеть случайным, но его неуклонное движение к гибели отмечено печатью трагической неизбежности. Смерть как бы венчает его постоянную устремленность к свободе, к выходу из любых зависимостей и связей»*. Этот вывод превышает, однако, объяснительные возможности как повествования в романе, так и его композиционной структуры.

История Печорина, встреченного повествователем в *реальном* пространстве, получает *романное* продолжение в дневнике героя; но если записки есть *произведение* Печорина, где создан его автобиографический *образ*, то их содержание невозможно свести к фактам жизни биографического человека. Реакция на известие о смерти Печорина отражает тот структурно значимый факт, что «...сферы “объективной” действительности и творческого процесса (создания романа) у Лермонтова — в отличие от пушкинского романа — резко противопоставлены. Переход героя из первой сферы во вторую связан с его смертью»**. Смерть же Печорина непосредственно связана с судьбой записок, где герой утверждает, что впереди у него долгая жизнь.

И в качестве автора записок, и в качестве их героя Печорин несет в себе различные возможности; завершая существование биографического человека, смерть накладывает печать незавершенности на его записки. Комментируя слова Печорина о вероятности смерти *на дороге*, исследователь романа замечает, что фраза героя приобретает «некий символический оттенок — предположение уподобляется волюнтаристскому предначертанию»; поскольку предположение сбывается, и герой действительно умирает, возникает вопрос о причине смерти: «...умер, потому что хотел умереть? Загадка смерти венчает тут загадки жизни»***. Но печоринское *авось* нельзя понимать

* Маркович В.М. Указ. соч. С. 56.

** Тамарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века: Проблемы поэтики и типологии жанра. М., 1997. С. 134.

*** Гурвич И. Загадочен ли Печорин? // Вопросы литературы. 1983. № 2. С. 123.

буквально; герой не предрешает ни собственной судьбы, ни судьбы своих записок.

Вулич предлагает Печорину «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута...» (IV, 307). Спор о предопределении (что это: свободный выбор или рок) вызовет у Печорина желание и попытку «испытать судьбу» (IV, 313). Результат же испытания, предпринятого Вуличем, Печорин предугадывает: «...мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его...» (IV, 308). Свое предвидение он объяснит после гибели Вулича инстинктом: «...мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» (IV, 311). *Инстинкт* выступает здесь как синоним *предчувствия*.

Отпечаток *неизбежной судьбы*, увиденный Печориным на лице Вулича, — это не знак рокового предопределения. Бэла, умирая, печалится, что ее душа не встретится с душою Печорина «на том свете» (IV, 213), но Печорин, внутренне готовясь к смерти, о потустороннем мире не вспоминает и заглянуть туда не пытается. О собственной смерти Печорин рассуждает без всякого чувства обреченности, не усматривая никакой причинно-следственной связи между предназначенной ему судьбой и его уходом из жизни. Образ потустороннего мира, неотделимый от образа смерти*, как будто отсутствует в его сознании.

Максим Максимыч так характеризует Печорина в разговоре с повествователем: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи» (IV, 190). Эта сентенция (с использованием фразеологизма ‘на роду написано’, означающего ‘предопределено заранее, суждено’**) дает простое объяснение странностям печоринского поведения со стороны *простого человека*, кругозор которого ограничивает его «интеллектуальная детскость»***. Но используемое Максимом Максимычем речевое клише вряд ли может послужить ключом к разгадке судьбы Печорина, смерть которого *на дороге* тоже принадлежит к разряду *необыкновенных вещей*.

Печорин говорит о своей неспособности *сделаться фаталистом*: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не меша-ет решительности характера — напротив; что до меня касается,

* Ср.: «Установки в отношении к смерти теснейшим образом связаны с образом потустороннего мира» (Гуревич А. Я. Указ. соч. С. 132).

** Фразеологический словарь русского языка. 2-е изд., стереотип. М., 1968. С. 267.

*** Максимов Д. Е. Указ. соч.

то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!» (IV, 313). Рассуждение героя отнюдь не свидетельствует о вере в предопределение и противоречит желанию умереть *на дороге*: отправляясь в путешествие, он не знал, что его ожидает. Правда, в дневнике Печорин убеждает себя: «Мои предчувствия меня никогда не обманывали» (IV, 247). В крепости он возвращается к мыслям о смерти, посетившим его накануне дуэли: «Перечитываю последнюю страницу: смешно! — Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить» (IV, 290). Предчувствие скорой смерти не сбывается, но не сбывается и новое предчувствие: Печорин не суждено *долго жить*. Впрочем, оно не сбывается буквально, но сбывается фигурально: ведь Печорин остается *жить* (и *жить долго*) в своих записках.

Роман заканчивается на ноте нелюбви к *метафизическим прениям* со стороны Максима Максимыча, чуждого рефлексии и вновь использующего (теперь уже для характеристики Вулича) полюбившийся ему фразеологизм:

«— Да, жаль беднягу... Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать!.. Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано...

Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений» (IV, 314).

Печорин и сам скептически относится к подсказкам «отвлеченной мысли», но от следования «услужливой астрологии» тем не менее уклоняется: «...я остановил себя вовремя на этом опасном пути и, имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не верить слепо, отбросил метафизику в сторону и стал смотреть под ноги» (IV, 310). Между тем заключающая роман фраза приобретает ударный смысл концовки, возвращая повествование к известию, которое *очень обрadowало* повествователя, и открывая простор как раз для *метафизических прений* о смысле события смерти *героя нашего времени*.





Ж. СИЛАДИ

Тайны Печорина (семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонова)

«...я никогда сам не открываю моих тайн, а ужасно люблю, чтоб их отгадывали, потому что таким образом я всегда могу при случае от них отпереться» (520)*.

Тайны Печорина — тайны автора

Попытка описания печоринской личности занимает центральное место в исследовании лермонтовских произведений. В критической литературе Печорин обычно фигурирует как представитель романтического типа литературного героя и «родственник» пушкинского Онегина и героев Байрона (ср. Овсяннико-Куликовский 1989: II: 98–121).

Ещё одной важной темой в исследованиях романа «Герой нашего времени» является повествовательная структура в лермонтовском произведении. В исследованиях, занимающихся нарративными приёмами романа, описывается чередование рассказчиков в тексте, отношения между частями романа и внутритекстовые причины известного расположения глав романа, противоречащего хронологии (ср. Дрозда 1985; Маркович 1992; Шмид 1994: 127–141; Эйхенбаум 1987: 247–275; Andrew 1992). Однако трудно найти работу, посвящённую описанию личности Печорина, в которой исследователь обратил бы внимание также и на нарративную структуру текста. Мы сталкиваемся с этой проблемой и в недавно опубликованной работе В. Шмида: исследователь не рассматривает одновременно характер Печорина и нарративную структуру романа. Говоря о печоринских монологах, Шмид противоречит самому себе. Из нижеприведённых цитат выясняется, что внутренние противоречия фигуры Печорина разрешаются лишь в том случае, если мы будем обращать внимание не только на содержание монологов Печорина, но и на их адресата и на отношение говорящего к своему монологу. «Перед нами предстаёт облик вполне противоречивый. Душа Печорина, с одной стороны, “испорчена светом” (225), как он уверяет Максима

* Цитаты из романа Лермонтова даются по изданию: Лермонтов 1990.

Максими́ча в своей характеристике. Подобным образом он рассказывает Мери в риторически оформленном излиянии сердца о своей “участи с самого детства” (287). Формула его развития такова: “Все читали на моём лице признаки дурных свойств, которых не было — и они родились” (287). С другой стороны, Печорин подчёркивает, что его черты не сформированы обществом, а даны ему природой: у него “врождённая страсть противоречить” (259) и он “глупо создан”, так как ничего не забывает (265). Или ещё одно противоречие: Печорин характеризует себя как человека, глубоко равнодушного к чужому несчастью, но этому противоречит его отчаяние после отъезда Веры: “Вся моя твёрдость, всё мое хладнокровие — исчезли как дым” (322). <...> Очевидные противоречия смягчаются или даже снимаются ввиду того, что исповедующееся *я* даёт знать, что самоопределения и изображаемого, и изображающего *я* высказаны не вполне всерьёз, не являются последним, искренним словом. Так например, Печорин предпосылает своему сообщению самохарактеристики перед Мери такие слова: “Задумался на минуту и потом сказал, приняв глубоко тронутый вид” (287)» (Шмид 1994: 137–138).

Левин считает печоринские монологи средством обмана — как Печорин с их помощью обманывает почти всех своих знакомых, так и Лермонтов обманывает своих читателей и критиков: «Печорин обманул не только легковёрную княжну Мери — в этом ещё раз сказались гениальность лермонтовской кисти, — но и принявших монолог всерьёз многоопытных критиков» (Левин 1964: 280).

Между методами Печорина и Лермонтова проводится параллель: В. Шмид их метод называет игрой в кошки-мышки (Шмид 1994: 141).

Печорин скрывается, хранит свои тайны, хотя тоскует по кому-то, кто мог бы понять его. Вера, которая ближе всех других героев романа стоит к Печорину, пишет следующее в своём письме: «Никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым <...> и никто не может быть так истинно несчастлив, как ты, потому что никто столько не старается уверить себя в противном» (575).

Лермонтов одновременно помогает и препятствует читателю в ходе чтения: Шмид считает этот приём элементом лермонтовского новаторства (Шмид 1994: 138).

Отрывок, выбранный нами для эпиграфа к данной работе (в романе Печорин обращается к Вернеру), в рамках этого лермонтовского приёма получает двойное значение: слово «отпереться» в данном синтаксическом ряду имеет значение «отказаться, закрыться». Но в свете всего текста романа активизируется второе значение слова: «открыться, раскрыться» (Фасмер 1986: IV: 240–241). Таким

образом, это предложение Печорина превращается в сигнал автора: понять, открыть Печорина можно только после раскрытия его тайн.

Автор данной работы стремится способствовать этому «раскрытию», считая образ Печорина семантическим комплексом, отдельные элементы которого располагаются в тексте всех пяти глав романа. Мы не разделяем мнения, согласно которому главы «Бэла», «Тамань» и «Фаталист» являются всего лишь романтическими новеллами и поэтому в них очень мало выясняется о Печорине*.

Модель двойного «я» Печорина

Ключом ко всему роману и исходным пунктом для исследования мы считаем главу «Тамань», которой исследователи романа занимались очень мало**.

Наш выбор подтверждается словами Чехова, сказанными об этой главе: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял бы и разобрал бы, как разбирают в школах по предложениям, по частям предложения. Так бы и учился писать» (цит. по: Лермонтов 1948: IV: 465; ср. также: Andrew 1992: 449).

Анализу «Тамани» нами посвящена отдельная статья (Силади 1 994), напомнить основные мысли которой мы считаем необходимым в настоящей работе. Подобно тому, как «Тамань» является органической частью романа, описание этой главы органически связано с нашим исследованием всего лермонтовского произведения.

Прежде всего следует сослаться на сигнал автора, который указывает на то, что недостаточно читать эту главу только на уровне тематического и сюжетного содержания, потому что в таком случае история становится непонятной: «И не смешно ли было бы жаловаться начальству, что слепой мальчик меня обокрал, а восемнадцатилетняя девушка чуть-чуть не утопила?» (509).

В тексте «Тамани» семантическое содержание имени *Печорин* активизируется и реализуется благодаря мифологическим семам, которые дают возможность описать структуру личности героя.

На основе текста этой главы можно раскрыть внутреннюю этимологическую структуру имени *Печорин* (хотя оно в этой главе ни разу

* Ср.: «Сами по себе *Бэла*, *Тамань* и *Фаталист* — интересные и прекрасно рассказанные романтические новеллы, в которых событийность преобладает над характерностью» (Шмид 1994: 132).

** Ср.: «*Тамань* не имеет никакого отношения к Печорину» (Эйхенбаум 1962: 295); «*Тамань* и *Фаталист* — эпизоды, не связанные с основной линией романа» (Томашевский 1941: 508).

не встречается)*. Это имя этимологически связано со словами *печь*, *печора*, *печорка* («лодка»). Таким образом, в имени Печорина скрываются две бинарные оппозиции. Первая из них *огонь/вода*: огонь обнаруживает себя в форме слова *печь*, а вода — в форме названия реки *Печора*. Другой оппозицией является *свой/чужой*: обе стороны оппозиции связаны со словом *печора* — только с разными значениями этого слова. Свой мир связан со значением печоры *пещера*, а чужой — с названием реки *Печора* (Силади 1994: 22–23).

На основе внутренней структуры имени Печорина можно определить основную черту печоринской личности: семантическое целое строится из элементов, находящихся в противоречии друг с другом. Печорин имеет внутреннюю, свою: «огненную» и внешнюю, чужую: «водяную» части. Стороны оппозиции персонифицируются в героях главы, борющихся друг с другом.

В главе «Тамань» текст как целое характеризует Печорина: у каждого героя есть устойчивый атрибут или эпитет, который этимологически, фонетически или семантически связан с именем Печорина, и каждый из них воспроизводит роль какого-то персонажа, духа низшего уровня славянской мифологии. В рассказчике (которого на уровне тематического и сюжетного содержания можно отождествить с Печориным) персонифицируется только одна часть Печорина: он берёт на себя роль *домового* и связан только с одной из сторон бинарных оппозиций (*огонь*, *свой*). Другую сторону представляют Янко — *водяной* (его атрибут *лодка*) и девушка — *русалка* (её атрибут печальный) (Силади 1994: 23–29).

Модель двойного «я» Печорина, описанная нами на основе главы «Тамань», работает в романе и на других уровнях текста.

Двойное «я» в двойном мире

Между двойным «я» Печорина и миром, изображённым в романе, проводится параллель. В структуре этого мира тоже скрывается бинарная оппозиция. Одной из сторон оппозиции является *восточный* мир в главе «Бэла», а другой — *западный* мир в главе «Княжна Мери». Запад в этой главе изображается в деформированном виде: его представляют московские и петербургские офицеры, княжны, княгини и барышни, которые скучают «на английский манер», читают Байрона и хотят подражать англичанам. Ср.: «Они пьют — однако

* Ср.: «This is the only story («Тамань». — Ж.С.) of the five where he (Печорин. — Ж.С.) is unnamed». (Andrew 1992: 449).

не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом; они играют и *жалуются на скуку*» (510–511) (здесь и дальше курсив мой. — Ж.С.); «Вот княгиня, — сказал Грушницкий, — и с нею дочь её Мери, как она её называет *на английский манер*» (513); «Княгиня, кажется, не привыкла повелевать: она питает уважение к уму и знаниям дочери, которая *читала Байрона по-английски*» (520).

Печорин не становится органической частью ни одного из двух миров, он и на востоке, и на западе остаётся чужим. Печорин на Кавказе — русский офицер, одетый по-черкесски, в Пятигорске для московской княжны — черкес, говорящий по-французски: «Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром вылочены, а молодой *русский офицер* стройнее их, и галуны на нем золотые» (463); «Раз утром он велел оседлать лошадь, *оделся по-черкесски*, вооружился и вошёл к ней» (473); «В это время они поравнялись со мной; я ударил плетью по лошади и выехал из-за куста. — Mon dieu, un circassien! ... — вскрикнула княжна в ужасе. Чтоб её совершенно разуверить, я отвечал по-французски, слегка наклонясь: Ne craignez rien, madame, — je ne suis pas plus dangereux que votre cavalier» (529).

Итак, в восточном мире Печорин считается западным человеком, а в западном мире — восточным. Позиция Печорина в романе очень близка к позиции русской культуры в лермонтовской концепции о соотношении восточной, западной и северной (русской) культур: «Своеобразие русской культуры постигалось в антитезе её как Западу, так и Востоку. Россия получала в этой типологии наименование Севера и сложно соотносилась с двумя первыми культурными типами, с одной стороны, противостоя им обоим, а с другой — выступая как Запад для Востока и Восток для Запада» (Лютман 1988: 220).

Существование этой культурной модели в романе Лермонтова подтверждается и тем, что мы можем её связать с мотивной структурой главы «Тамань», построенной из бинарных оппозиций. Восток является в романе миром огня, теплоты, жара — три главных героя главы (Бэла, Казбич и его лошадь, Карагез) связаны с мотивами мотивного ряда *огонь*. Ср.: «...на неё смотрели другие два глаза, неподвижные, *огненные*. Я встал вглядываться и узнал моего старого знакомца *Казбича*» (463); «...*кремни* брызгами летели из-под копыт его» (466); «...глаза его *сверкали*...» (481); «Было, знаете, очень *жарко*, она села на камень и опустила ноги в воду» (486); «После полудня она начала томиться жаждой. Мы отворили окна — но на дворе было жарче, чем в комнате; поставили *льду* около кровати — ничего не помогало. Я знал, что эта невыносимая жажда — признак при-

ближения конца, и сказал это Печорину. *Воды, воды!* ... — говорила она хриплым голосом, приподнявшись с постели» (487).

Последние две цитаты, в которых встречается и мотив вода, указывают (на мотивном уровне) на то, почему умирает Бэла. Влюбившись в Печорина, Бэла покидает свой мир и вступает в «другой мир», который можно соотнести с мотивом *вода*. (Печорин для этой восточной девушки — русский офицер из «западного мира».) Таким образом, Бэла сама прекращает свою жизнь, когда выбирает Печорина: эта девушка вне «восточного мира» жить не может. (Мы употребляем понятия *восточный*, *западный* не в географическом, а в культурно-типологическом значении.)

«Западный мир» представлен в романе городом Пятигорском, который описывается как «водяной мир»: «*водяное общество*» (510); «*водяная молодёжь*» (510) (курсив Лермонтова. — *Ж.С.*); «*хозяйки вод*» (510); «Я начал его расспрашивать об образе *жизни на водах...*» (513); «Здесь, *на водах*, преопасный воздух» (550).

Бинарная оппозиция *огонь/вода* в лермонтовском романе имеет свое значение, которое, конечно, связано с мифическими представлениями об этих двух основных стихиях мироздания, но не активизирует всех их элементов. У Лермонтова огонь получил позитивную, а *вода* негативную коннотацию. (Можно найти такие мифы, в которых огонь встречается как негативная, а вода как положительная стихия; ср.: Мифы народов мира 1987: I: 240; II: 239–240.) «Огненный мир», Восток для Печорина намного искреннее, чем Запад: на Востоке (в главе «Бэла») людьми управляет *страсть*, в отличие от западного мира (в главе «Княжна Мери»), где в центре событий стоит *одежда*. В этом мире обращают внимание не на человека, а на его одежду, человеческие отношения становятся поверхностными. Это подтверждается и тем, что Печорин сравнивает *глаза* Мери с сортом ткани («бархатные глаза»). (В лермонтовском мире в глазах всегда отражается душа человека.) Ср.: «...у них есть лорнеты, они менее обращают внимания *на мундир*, они привыкли на Кавказе встречать *под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум*» (510); «...здесь эта *толстая шинель* не помешала моему знакомству с вами. — Напротив... — сказала княжна, покраснев» (529); «Он думает, что только один и жил в свете, оттого что носит всегда *чистые перчатки и вычищенные сапоги*» (555).

Именно о *глазах* Печорина говорит рассказчик, когда указывает на двойной характер печоринского *я*: «...о глазах я должен сказать ещё несколько слов. Во-первых, *они не смеялись*, когда он смеялся!» (494).

Структура печоринской личности уже наблюдалась нами на мотивном уровне, в культурной модели романа, в словах рассказчика, а теперь можно прочитать, как рассказывает нам об этом сам Печорин в своём дневнике. (В первой из цитат Печорин употребляет уже знакомые нам мотивы.) Ср.: «...я увлёкся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел твёрд и *холоден* как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни» (564); «Во мне *два человека*: один живёт в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?...» (567)*.

Путешествие Печорина в свой внутренний мир

Порядок расположения глав в романе резко отличается от «реальной» хронологии событий в жизни Печорина. При исследовании хода жизни Печорина, реконструированном литературоведами на основе романа, Печорин становится «обычным» романтическим героем, которому надоел город и поэтому он предпринимает путешествие на восток, покидая столицу. (В этом случае главы следуют одна за другой в такой последовательности: «Тамань», «Княжна Мери», «Фаталист», «Бэла», «Максим Максимыч»; ср.: Лермонтов 1990: 634. В последней главе Печорин говорит рассказчику и Максиму Максимычу, что едет в Персию. Рассказчик же сообщает нам о том, что Печорин умер, возвращаясь из Персии.)

Однако для читателя Печорин живёт другой, новой жизнью. Основная разница между этой и реконструированной жизнью Печорина заключается в том, что в *тексте* Печорин не заканчивает свою жизнь**. После смерти Печорин продолжает свою жизнь в другом мире, созданном им самим: в дневнике. В следующем сообщении рассказчика из предисловия к журналу Печорина (в середине романа) смерть героя соотносится с появлением текста: «Недавно я узнал, что Печорин, возвращаясь из Персии, *умер*. Это известие меня *очень обрадовало*: оно давало мне право *печатать эти записки*» (498).

В творчестве Лермонтова, по мнению П. Бицилли (Бицилли 1926: 225–275), присутствуют две главные темы: проблема смер-

* Мережковский писал о Лермонтове, что в нём жили два человека (Мережковский 1972: 301).

** Маркович считает основной чертой лермонтовской поэтики создание сознательно незаконченных текстов (Маркович 1992).

ти и проблема «другого мира». В «другой мир» можно вступить у Лермонтова не только после смерти, но и с помощью воспоминаний, сна, создания текста. Не смерть противопоставляется жизни или, точнее говоря, быту, а эти разновидности другого мира. Поэтому можно сказать, что для Лермонтова смерть *не* существует. Д. Мережковский пишет по этому поводу: «Никто не смотрел в глаза смерти так прямо, потому что никто не чувствовал так ясно, что смерти нет» (Мережковский 1972: 311).

Текстопорождение Печорина создаёт для него самого другой мир, в котором можно освободиться от быта. В романе герой бежит не из столицы на восток, а из внешнего мира в свой внутренний мир.

Два варианта любви

Характер любви Печорина к трём женщинам (Бэла, Вера, Мери) можно типологизировать с помощью оппозиции внешний мир/внутренний, созданный мир. Во внутреннем мире Печорина любовь осуществляется не физически, а душевно (см. это представление о любви в стихотворениях Лермонтова «Сон», «Любовь мертвеца»). Любовь к Вере можно сравнить с внутренним, а к Мери — с внешним миром. Любовь к Бэле переходит из внутреннего мира во внешний, а потом опять во внутренний.

Любовь между Бэлой и Печориным начинается *во сне* девушки: «...он часто ей грезился во сне» (473). Печорин называет Бэлу «джанечкой», то есть *душенькой*. О глазах девушки Максим Максимыч говорит: «...глаза <...> заглядывали к вам в душу...» (463). Бэла перед смертью печалится о том, что «*на том свете душа её* никогда не встретится с душою Григорья Александровича, и что иная женщина будет в раю его подругой» (487).

После смерти Бэла вступает в разновидность «другого мира»: в память Печорина. И только таким странным образом любовь между Бэлой и Печориным становится вечной, ведь Печорин не забывает ничего. Ср.: «А Бэла... — Печорин чуть-чуть побледнел и отвернулся. — Да, *помню!* — сказал он, почти принужденно зевнув» (495); «Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мною. Всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из неё всё те же звуки... Я глупо создан: ничего не забываю, — ничего!» (521).

«Незабвенное — прошлое — вечное» (Мережковский 1972: 303).

Бэла дважды определяет своё отношение к Печорину. Первый раз она выбирает для себя ту же роль, которую Вера играет в жизни

Печорина: «Я твоя пленница, — говорила она, — твоя раба» (472); «Ты знаешь, что я твоя раба» (537).

Позже Бэла отказывается от этой роли и определяет себя словом («княжеская»), являющимся атрибутом Мери (княжна), в котором воплощается поверхностная, ненастоящая любовь: «Я не раба его — я княжеская дочь!...» (480).

Любовь между Бэлой и Печориным начинается в «другом мире», и — после короткого периода в «этом мире», где их любовь становится всё поверхностнее и лживее — продолжается там же.

Отношение Печорина к Вере можно назвать типичным образцом любви в лермонтовском мире. Вера попадает в действие романа из памяти Печорина и вскоре возвращается в мир воспоминаний: «...воспоминание о ней останется неприкосновенным в душе моей...» (527).

Вера просит Печорина только о том, чтобы он помнил о ней: «Если б я могла быть уверена, что ты всегда меня будешь помнить, — не говорю уж любить, — нет, только помнить» (575).

Воспоминание для Печорина становится важнее, чем физический контакт с женщиной: «Один горький прощальный поцелуй не обогатит моих воспоминаний» (576–577).

Вера, стоящая на пороге другого мира (ведь она тяжело больна, скоро умрёт), пишет в своём письме о любви как о контакте между душами: «...я проникла во все тайны души твоей...»; «...моя любовь срослась с душой моей...»; «...моя душа истощила на тебя все свои сокровища, свои слёзы и надежды...» (574–575).

Искренность любви между Печориным и Верой подтверждается и тем, что в их общении важнейшую роль играют не слова, а звуки*. В мире Лермонтова этот тип общения всегда искреннее, чем вербальный**: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых потворить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере» (526).

В тексте романа активизируется внутреннее значение не только имени Печорин, но и имени Вера. Характерной чертой Веры, отлича-

* Между Бэлой и Печориным неязыковая коммуникация важна потому, что у них разные родные языки.

** Ср.: «...другой человек для Печорина — не равноправный собеседник, но лишь объект управления. Общение с другим человеком принципиально не рассматривается Печориным как взаимообогащающее, диалогически значимое» (Кулишкина; Тмарченко 1987: 116). Мы не можем согласиться с этим мнением, потому что считаем, что с двумя героями романа (Верой, Вернером) Печорин может диалогически общаться — только не на языковом уровне.

ющей её от других героев романа, является именно то, что она *верит* Печорину: «Она *вверилась* мне снова с прежней беспечностью» (527); «...она мне *верит*, хотя говорит противное» (527).

Слово *вернуться*, фонетически связанное с именем *Вера*, является ещё одним языковым атрибутом героини — в Пятигорске она *вернётся* в жизнь Печорина. Печорин пишет об этом в своём дневнике: «Уж не молодость ли своими благотворными бурями хочет *вернуться* ко мне опять» (527).

Внутренняя, этимологическая структура слова *вера* отражается в отношении Веры к Печорину, ведь у слова *вера* имеются и древние, в сегодняшнем русском языке уже не действенные значения: правда, милость, искренность (Фасмер 1986: I: 292–293).

На мотивном уровне тоже найдётся объяснение, почему *Вера* ближе других героев романа стоит к Печорину: она, подобно Печорину, связана с обеими сторонами мотивной, бинарной оппозиции *огонь/вода* (теплота/холод). Ср.: «Наконец губы наши сблизились и слились в *жаркий*, упоительный поцелуй; её руки были *холодны как лёд*, голова *горела*» (526).

В романе присутствует ещё один мотивный ряд, связывающий Печорина с Верой, центральным элементом которого является мотив *род*. Печорин произносит следующие слова в качестве единственного своего убеждения: «...я в один прегадкий вечер имел несчастье родиться...» (518).

Максим Максимыч так характеризует Печорина: «Ведь есть, право, этакие люди, у которых *на роду* написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи!» (462)*.

Печорин узнаёт Веру в портрете Вернера, потому что доктор говорит, что у этой женщины на правой щеке чёрная *родинка*. Слово *родинка*, корнем которого является существительное *род*, имеет следующее значение: знак, полученный при рождении. Таким образом, *Вера* носит внешний знак своего рождения**.

Любовь *Мери* к Печорину находится в прямом противоречии с искренней любовью *Веры* к герою. *Мери* хочет узнать и понять Печорина через его монологи, потому что она *верит* только в вербальную коммуникацию. Она читает Байрона и мечтает влюбиться в литературного героя (в её воображении не только Печорин,

* Это замечание можно соотнести и с идеологией фатализма.

** Другие мотивы из этого мотивного ряда, встречающиеся в романе: *природа*, *порода*. (Между этими словами и словом *род* существует этимологическая связь.)

но и Грушницкий делаются героями романа), но её настоящей целью является выйти замуж. Брак для Лермонтова представляет собой тот тип человеческих отношений, который может осуществляться только в рамках общества, и именно поэтому носит печать неискренности. Брак для Печорина не только противоречит любви, но отождествляется им в дневнике даже со смертью. Ср.: «...надо мною слово *жениться* (курсив Лермонтова — *Ж.С.*) имеет какую-то волшебную власть: как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней *жениться* — *прости любовь!*» (557); «Когда я был ещё ребёнком, одна старуха гадала про меня моей матери, она предсказала мне *смерть от злой жены* (курсив Лермонтова. — *Ж.С.*); это меня тогда глубоко поразило, в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе...» (558).

Со смертью Печорина связан ещё один мотив: мотив *Персии*. (Рассказчик пишет: «...возвращаясь из *Персии*, умер», 498.) На первый взгляд, нет никакой связи между этими словами рассказчика и предсказанием старухи о смерти Печорина, но на мотивном уровне эту связь можно найти. Персия в дневнике Печорина является атрибутом Мери. Ср.: «Вчера я её встретил в магазине Челахова; она торговала чудесный *персидский* ковер». (522); «Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки <...> её маленькие ножки прятались в пестрых *персидских* туфлях» (559).

Таким образом сформировался мотивный ряд, элементами которого являются: женщина, которая хочет стать женой; Персия; смерть. На мотивном уровне подтверждается именно то, о чём Печорин писал в своём дневнике: брак для него тождествен смерти.

Фазы самопонимания и самопознания в дневнике Печорина

В романе «Герой нашего времени» весь текст строится из текстов двух фиктивных авторов. Первый из них — *рассказчик* глав «Бэла» и «Максим Максимыч» (в этой части романа существует и вторичный рассказчик, Максим Максимыч), а второй, конечно, Печорин. В первой и второй главах, рассказчик которых создан Лермонтовым, с одной стороны, вырисовывается внешний образ Печорина, созданный людьми, окружающими его. С другой стороны, эти две главы являются текстами Лермонтова, подобно журналу Печорина, и, таким образом, помогают нам в раскрытии сложной личности Печорина.

Первая функция печоринского дневника, состоящего из трёх глав, заключается в том, чтобы читатель смог создать себе представление

о Печорине (в первую очередь на основе главы «Княжна Мери»). Но дневник имеет и другую функцию: Лермонтов здесь моделирует процесс самопонимания Печорина. На первой фазе этого процесса, в главе «Тамань», двойной характер печоринского *я* может наблюдаться нами на мотивном уровне текста и во внутренней, этимологической структуре слов. На второй фазе самопонимания, в главе «Княжна Мери», важнейшую роль играют герои и связанные с ними языковые атрибуты и мотивы. Семантические признаки Печорина как единицы семантического комплекса его образа персонифицируются в образах трёх героях главы: в Вернере, Мери и Грушницком. Порождая текст, Печорин отталкивается от некоторых аспектов своей личности, делая их внешними.

Процесс самопонимания и персонификация семантических признаков сопровождаются конфликтами между Печориным и вышеупомянутыми героями на уровне сюжетного содержания. Отталкивание Печорина от некоторых аспектов своей личности подчёркивается и его радикальным отдалением от трёх героев на сюжетном уровне.

И Мери, и Печорин являются носителями мотивов кокетства, любовной игры. Печорин употребляет тот же самый языковой атрибут относительно Мери и относительно себя. Ср.: «...она с тобой *накокетничается* вдоволь, а года через два выйдет замуж за урода из покорности к маменьке...» (524); «К чему это *женское кокетство?*» (539).

Общим атрибутом Печорина и Вернера является слово *матерьялист*. Это слово встречается в первом печоринском предложении о Вернере. Грушницкий, в свою очередь, называет Печорина «матерьялистом». Ср.: «Он скептик и *матерьялист*...» (516); «— Ты во всем видишь худую сторону... *матерьялист!* — прибавил он презрительно» (536).

О связи между Печориным и Грушницким писали уже не раз. По мнению В. Левина, Печорин *сознательно* подражает Грушницкому (Левин 1964: 279), а Борис Эйхенбаум считает, что Грушницкий является (само)пародией Печорина (Эйхенбаум 1987: 273–274). Эти замечания обращают наше внимание на несомненную близость двух героев, и на то, что Грушницкий является в какой-то мере творением Печорина. Из нижеследующих цитат выясняется, какие аспекты своей личности персонифицирует Печорин в Грушницком. (Первая из двух цитат касается Грушницкого, а вторая Печорина.)

1. «Его цель — сделаться *героем романа*» (512); «В её воображении вы сделались *героем романа* в новом вкусе...» (519).

2. «Я с вами не согласен, — отвечал я, — в мундире он еще моложе. Грушницкий не вынес этого удара: *как все мальчики*, он имеет претензию быть стариком, он думает, что на его лице глубокие следы

страстей заменяют отпечаток лет» (547); «А смешно подумать, что на вид я ещё мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудры вьются, глаза горят, кровь кипит...» (534).

3. «...Он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы» (511); «...я сказал ей одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай» (534).

Печорин безвозвратно отталкивается от Грушницкого: он убивает его на такой дуэли, на которой один из них обязательно должен умереть. Оба говорят о том, что они не могут находиться вместе в этом мире. Ср.: «...я чувствую, что мы когда-нибудь столкнёмся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» (512); «Нам на земле вдвоём нет места...» (573).

В образах трёх героев персонифицируются те семантические признаки образа Печорина, которые во многих исследованиях романа воспринимались как аморальные, негативные *черты* характера героя. Раскрытие процесса самопонимания Печорина даёт нам возможность освободиться от такого представления о герое, согласно которому Печорин считается демоническим, злым, вредоносным существом. Печорин отталкивается именно от тех черт своего поведения, которые всегда были в центре резкой критики исследователей романа.

В последней главе дневника, то есть на последней фазе самопонимания, образ Печорина уже свободен от тех семантических признаков, от которых он освобождался на предыдущей фазе. В главе «Фаталист» мы встречаемся с «иным» Печориным*.

Литература

Бицилли П.

1926. Этюды о русской поэзии. Прага, 1926.

Дрозда М.

1985 Повествовательная структура Героя нашего времени, «Wiener Slawistischer Almanach», 1985: XV: 5–34.

Кулишкина О.Н.; Тамарченко Н.Д.

1987 Слово и поступок героя в романе М. Лермонтова «Герой нашего времени» (эпизод дуэли), в: Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения. Сборник научных трудов. Кемерово, 1987: 115–123.

* Анализу главы «Фаталист» будет посвящена нами отдельная статья. Мы вполне согласны с мнением Ю. М. Лотмана в том, что эта глава является органической частью романа (Лотман 1988).

Левин В.

1964 Об истинном смысле монолога Печорина, в: Творчество М. Ю. Лермонтова, ред. У. Р. Фохт. М., 1964: 276–282.

Лермонтов Ю. М.

1948 Полное собрание сочинений, ред. Б. М. Эйхенбаум. М., 1948.

1990 Сочинения. М., 1990: II.

Лотман Ю. М.

1988 В школе поэтического слова. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.

Маркович В. М.

1992 О значении незавершённости в прозе Лермонтова, «Russian Literature», 1992: XXXIII: 471–494.

Мережковский Д. С.

1972 Избранные статьи, München 1972. Мифы народов мира

1987 Мифы народов мира, ред. С. А. Токарев. М., 1987: I–II.

Овсяннико-Куликовский Д. Н.

1989 Литературно-критические работы в двух томах. М., 1989.

Силады Ж.

1994 К поэтике и семантике Тамани Лермонтова, в: *Studia russica (Slavica tergestina 2)*, Trieste 1994: 21–33.

Томашевский Б.

1941 Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция, «Литературное наследство». М., 1941: XLIII–XLIV: 469–517.

Фасмер М.

1986 Этимологический словарь русского языка. М., 1986: I–IV.

Шмид В.

1994 Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб., 1994.

Эйхенбаум Б. М.

1962 Герой нашего времени, в: История русского романа, ред. Г. М. Фридендер. М.; Л. 1962: 277–323.

1987 О литературе. М., 1987.

Andrew J.

1992 «The Blind Will See»: Narrative and Gender in Taman, «Russian Literature», 1992: XXXI: 491–544.





М. ЛЕОНОВА

Фрактальная логика Григория Александровича Печорина

В романе «Герой нашего времени» в основе концепции героя лежит шизоидное расщепление личности, при котором личность как таковая не существует в ее единстве, а представляется множеством «я»*. При этом между этими «я» невозможно установить какую-либо иерархию. Подобное равноправие всевозможных «личностей» в одной приводит к фрактальной логике последней. Протагонист не контролирует появление различных «я» и не может ими управлять. В лучшем случае он наблюдает их, в худшем — пытается преодолеть конфликт между ними, как это делает Печорин**. Григорий Александрович сознает конфликт различных «я», лежащий в основе его личности, и воспринимает его как болезненный и неразрешимый: «Глупец я или злодей, не знаю; но то верно, что я также очень достоин сожаления <...>» (244)***. Невозможность идентифицировать себя с одним единственным «я», причину которой главный герой видит в его испорченности — «во мне душа испорчена светом» (244), — приводит к принятию протагонистом

* Понятие «фрактал» понимается как многоуровневое сознание без возможности его локализации, т. е. при отсутствии центра личности.

** «Он (протагонист. — М.Л.) должен представляться себе и всем остальным загадкой. Сам субъект может интегрировать подобные разночтения в жизнь своей души только одним способом — как ироничную игру с окружающим миром». “So muss er in seinen Handlungen sich selbst und anderen als Rätsel erscheinen. Das Subjekt selbst kann diese Divergenzen des einen Seelenlebens nur noch auf eine Art und Weise integrieren — im ironischen Spiel mit der Umwelt”. *Trojansky E.: Pessimismus und Nihilismus der romantischen Weltanschauung, dargestellt am Beispiel Puškins und Lermontovs, Frankfurt/M., 1990. С. 230.*

*** Здесь и дальше цитаты из романа «Герой нашего времени» приводятся по изданию: М. Ю. Лермонтов. Полное собрание сочинений в 10 томах. М., 2000. Т. 6.

конфликта как единственно возможного способа существования и к поиску логики, лежащей в его основе. Этот поиск выражается в постоянной рефлексии Печорина о себе самом, что предполагает его раздвоение на наблюдателя и объект наблюдения. Раздвоение приводит героя в свою очередь к невозможности непосредственного участия в действии и совершении поступка*. Герой дистанцируется от себя самого, что влечет за собой отчуждение не только от общества, но и от собственного существования: «Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его; первый, быть может, через час простится с вами и миром навеки, а второй... второй?..» (340). Отчуждение от самого себя проявляется прежде всего в неспособности героя понять или предсказать собственные действия. В подобных случаях рефлектирующий герой превращается в безучастного наблюдателя, описывающего действия главного героя. Примером подобного отчуждения является реакция Печорина на прощальное письмо Веры. Печорин бросается в погоню, чтобы еще один раз увидеть Веру и загоняет в этой скачке свою лошадь. После безрезультатных попыток принудить лошадь мчаться дальше и потеряв возможность передвижения, Печорин падает на траву и рыдает как ребенок: «...я упал на мокрую траву и как ребенок заплакал <...> я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие исчезли как дым; душа обессилила, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» (348). Дистанция между наблюдателем и объектом наблюдения увеличилась настолько, что наблюдатель не связывает последний с собой, а принимает сторону абсолютно безучастного прохожего**.

* «Два элементарных противоречия лежат в основе концепта личности Печорина: с одной стороны — превращение ироничной уверенности в себе в потребность власти над душой другого, выражаемое в унижении партнера, с другой стороны — логическое противоречие в моральной самоидентификации Печорина» «Zwei elementare Widerspruchsreihen bestimmen somit die Konzeption Pečorins: erstens der Umschlag der ironischen Souveränität in das Bedürfnis nach seelischer Macht — die sich in der Demütigung des Partners bestätigt; zweitens der logische Bruch in der moralischen Selbstdefinition Pečorins». *Guski A.*: M. Ju. Lermontovs Konzeption des literarischen Helden, München, 1970. С. 213.

** С. В. Савинков определяет Печорина как мечтателя, откуда он выдает вывод, что Печорин жизнь воспринимает подобно книге и разницу между реальностью и воображением рассматривает как незначительную (см.: Савинков С. В. Книжная парадигма в «Герое нашего времени»: «Тамань» // Вестник Московского университета 2. М., 2002. С. 122).

Протагонист ставит себя на место объекта, с одной стороны, и не связанного с ним наблюдателя — кого-нибудь — с другой. Увеличение дистанции между наблюдаемым и наблюдателем приводит к потере какой-либо связи между обоими «я» главного героя и, как следствие, их взаимное отчуждение. Этот момент отчуждения является переломным во взаимоотношении обоих «я» протагониста. Судящее «я» оказывается не в состоянии объяснить реакцию действующего «я» и может ее лишь констатировать: «Мне, однако, приятно, что я могу плакать!» (352) Отчуждение наблюдателя от объекта наблюдения настолько велико, что первый оказывается не в состоянии предсказать или понять действия последнего. Они являются для него такой же неожиданностью, как и для любого читателя. Различие между мнением наблюдателя относительно объекта наблюдения и действиями последнего является симптомом отсутствия какой-либо иерархии между судящим и действующим «я». Это приводит к тому, что рефлексия понимается не как способ контроля одного «я» над другим, а как свойство обоих «я» и, следовательно, результат фрактальной логики протагониста. «Судящий» и «действующий» одинаковы и различны одновременно, причем их эквивалентность базируется не на их сходстве и различии, а на аналогии между частью и целым. В свою очередь «судящий» и «действующий» также претерпевают раздвоение.

Раздвоение наблюдателя мы видим прежде всего в противоположных мыслях, возникающих у него практически одновременно и не объясняемых изменением протагониста в течение какого-либо промежутка времени. Эти двойные мысли не объясняются также конфликтом между мыслями и чувствами героя, т. к. становятся очевидными прежде всего благодаря противоречивым действиям героя, представленным не с перспективы последнего, а с перспективы стороннего наблюдателя. При этом наблюдатель, в отличие от самого Печорина, не дает никаких объяснений этой противоречивости. Например, в случае смерти Бэлы и реакции Печорина на нее мы наблюдаем подобную констатацию:

«<...> его лицо ничего не выражало особенного, и мне стало досадно: я бы на его месте умер с горя. Наконец он сел на землю, в тени, и начал что-то чертить палочкой на песке. Я, знаете, больше для приличия, хотел утешить его, начал говорить; он поднял голову и засмеялся... у меня мороз пробежал по коже от этого смеха... Я пошел заказывать гроб. <...> Печорин был долго нездоров, исхудал бедняжка; только никогда с этих пор мы не говорили о Бэле: я видел, что ему будет неприятно, так зачем же?» (249).

Наблюдатель передает противоречивую реакцию Печорина, не пытаясь дать ей какое-либо логическое объяснение или обозначить подобное противоречие. Напротив, он подчеркивает различие между реакцией Печорина и ожиданиями, связываемыми с нею, что на первый взгляд представляет эту реакцию как «необычную». Благодаря указанию на последующую болезнь Печорина дается возможное «оправдание» подобной реакции: Печорин смеется при упоминании о смерти Бэлы, будучи настолько глубоко пораженным ею, что заболевает и надолго*. Таким образом, дается объяснение поведению главного героя, маркирующее его как шизоидное раздвоение личности и ставящее последнее на уровень болезни. Поскольку объяснение предлагается с позиции ожиданий наблюдателя определенной реакции и его же восприятия, противоречие между ожидаемой и действительной реакцией протагониста разрешается только на уровне наблюдателя, т. е. Максима Максимовича. На уровне текста противоречие остается неразрешенным как между первой и последующей реакцией Печорина на смерть Бэлы, так и между принятой и действительной реакцией протагониста. Таким образом, упоминание болезни Печорина следует понимать как поливалентное: оно дает возможность увидеть главного героя как человека, скрывающего свои настоящие чувства под маской сарказма, на самом же деле глубоко сочувствующего жертве, что также подтверждается высказываниями Печорина о себе самом: «...если я являюсь причиною других, то и сам не менее несчастлив» (243). Это объяснение навязывается читателю как единственно возможное, что объясняется определенным отношением Максима Максимовича к протагонисту. Так Максим Максимович в свою очередь предстает перед читателем человеком с собственными убеждениями и нормами, которые он, однако, объясняет всегда в пользу человека, их нарушившего, приспособлявая их к ситуации и подбирая среди них подходящее оправдание этому нарушению. С другой стороны, указание на болезнь Печорина объясняет его шизоидное раздвоение, являющееся, однако, перманентным состоянием протагониста**.

Противоречивость Печорина, лежащая в основе его характера, наблюдается уже в описании его внешности повествователем.

* См.: Григорьян К. Н. Лермонтов и его роман «Герой нашего времени». Л., 1975. С. 234.

** Удодов описывает Печорина как «человека между двумя мирами» (Удодов Б. Т. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М., 1989. С. 101).

Различные перспективы на Печорина с одной стороны подтверждают, с другой — дополняют друг друга. Через перспективу рассказчика мы видим перед собой человека, которому «он не дал бы более двадцати трех лет, хотя после [я] готов был дать ему тридцать» (256). Это описание перекликается с описанием Максима Максимовича, представляющего нам Печорина как «молодого человека лет двадцати пяти». Таким образом, две данные рассказчиком оценки возраста Печорина представляют собой расщепление оценки его возраста, данной Максим Максимовичем и подчеркивают неопределенность возраста протагониста. Поскольку Печорин обладает чертами, характерными как для молодости, так и для преклонного возраста, его возраст позволяет себя определить лишь приблизительно, причем результат этого приближения зависит от дистанции между наблюдателем и Печориним и может изменяться в процессе наблюдения: «В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, *только по долгом наблюдении* (курсив. — М.Л.) можно было заметить следы морщин <...>» (256) Наблюдатель идет в своем наблюдении от целого к детали, не меняя при этом угол зрения, но лишь его остроту, изменение которой сравнимо с изменением расстояния от наблюдателя до объекта наблюдения, приводящее к фрактальной перспективе на объект наблюдения*. Возраст Печорина в силу его фрактальности воспринимается наблюдателем в различные моменты наблюдения различно. В зависимости от расстояния до объекта становится видимой та или иная возрастная ступень, входящая в структуру образа главного героя. В рамках оппозиции «молодой-старый» можно рассматривать фрактальную возрастную структуру как амбивалентную. Однако следует отметить, что понятие «фрактальный» можно описать при помощи понятия «амбивалентный» лишь при очень грубом приближении, т. к. амбивалентные отношения не предполагают разворачивание структуры во времени, двухмерны и на уровне восприятия носят не динамический, а статичный характер. Из цитаты следует, что не только возраст протагониста не поддается точному определению: но и его половая принадлежность. Несмотря на то что Печорин как русский офицер является воплощением мужественности, наблю-

* Леонова М. Фрактальная структура литературного текста на примере романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых» // Научни трудове. 48, 1. Пловдив, 2010. С. 298.

даемой на уровне описания внешности в крепком телосложении, раскованной походке и черных усах, его кожу отличают бледность и нежность, характерные скорее для женщины, а когда он сидит, то его можно сравнить с кокеткой после бала: «...положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзаковская тридцатилетняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала» (256). На неопределенность половой принадлежности Печорина указывает также Игорь Смирнов*. Романтический герой кажется себе недостаточно мужчиной и вынужден в силу этого пускаться в многочисленные любовные связи, чтобы доказать противоположность. Несмотря на продуктивность подобного тезиса в случае Печорина, мы не будем рассматривать его в рамках этой работы, хотим отметить лишь, что кастрационный комплекс, лежащий в основе подобного заключения, является реализацией шизоидной расщепленности личности. На уровне структуры следует говорить прежде всего о расщеплении, а не о комплексе, т. к. понятие «расщепление» предполагает изменение размерности и, следовательно, для нас является особенно интересным.

Раздвоение личности протагониста передается также различным цветом волос, что свидетельствует, по мнению повествователя, о его благородном происхождении: «Несмотря на светлый цвет его волос: усы и брови его были черные <...> о глазах я должен сказать еще несколько слов: Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! <...> взгляд его — непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен» (256). Повествователь определяет взгляд Печорина как «особенный». Если при описании волос протагониста подчеркивается прежде всего разница между их цветом, то при описании его кожи разница между нежностью кожи и крепким сложением героя. Глаза описываются амбивалентно: с одной стороны, через их несовместимость с выражением лица, с другой — через разницу их выражения. При этом подчеркивается противоположность улыбки и выражения глаз. Амбивалентность взгляда заключается в совмещении в нем пронизательности, мотивированной обычно интересом, и полнейшего равнодушия. Это противоречие разрешается лишь на уровне «всезнания» протагониста: взгляд — пронизателен и тяжел, т. к. содержит в себе нежелательные вопросы, и равнодушен, потому что

* Смирнов И. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней, М., 1994. С. 13–71.

знает ответы на них. Благодаря амбивалентности взгляда протагонист кажется пожилым. Таким образом, амбивалентность становится сигналом возраста. Для молодости характерна неопределенность, открытость и амбивалентность на уровне вопросов, для старости, напротив — амбивалентность между вопросом и ответом на него и, как следствие, закрытая структура. Таким образом, структура личности протагониста является амбивалентной на каждом ее уровне и, следовательно, одновременно как открытой, так и закрытой, т. е. фрактальной.

Расщепление личности протагониста также можно наблюдать в различии его национальной принадлежности и образа, преднамеренно им создаваемого. Являясь русским офицером, Печорин одевается как кабардинец, достигая такой степени похожести, что становится неотличимым от настоящих кабардинцев: «Мне в самом деле говорили, что в чеченском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы» (295). Стремление походить на кабардинца не связано с желанием подстроиться под иную культуру, а является свидетельством амбивалентности положения русского офицера на Кавказе: с одной стороны, он представляет политическую власть и обеспечивает контроль на оккупированной территории, с другой — он пытается настолько сродниться с культурой местного населения, чтобы понимать его и свойственный ему менталитет, чтобы в свою очередь его контролировать. Также не следует забывать об искушении для протагониста сыграть иную роль, воплощающую в себе лучшую действительность, чем та, которая есть на самом деле. Принятие внешних атрибутов иной культуры приводит к частичному изменению поведения протагониста и в конечном счете — его личности: «Григорий Александрович взвизгнул не хуже любого чеченца; ружье из чехлу — и туда; я за ним» (245). Реакция Печорина показывает, что его сходство с чеченцем определяется не только платьем. Роль, играемая им с таким удовольствием, соответствует части его личности и поэтому кажется наиболее правдоподобной — «не хуже любого чеченца». Тот факт, что роль чеченца является лишь одной из многих ролей, играемых протагонистом, показывает ее целенаправленное использование. Так, после похищения Бэлы, Печорин замечает на укоры Максима Максимовича, что «дикая черкешенка должна быть счастлива, имея такого милого мужа, как он, по-ихнему, он все-таки ее муж <...>» (228). Печорин использует определенные стереотипные представления из различных культур и конструирует из них свою аргументацию. Расщепление личности на уровне культур делает возможным вживание героя

в иную культуру, отличную от своей собственной, и использование ее штампов по потребности.

Подобное расщепление наблюдаем мы также в главе «Тамань», в которой на передний план выходит расщепление между русской и украинской культурой. С увеличением расстояния протагониста от столицы России увеличивается также степень расщепления его личности на уровне культур: от русско-украинской до русско-чеченской, таким образом, увеличивается дистанция между различными «я» протагониста, что обнаруживается в потере контроля над различными ролями, играемыми Печориным и выражается в конфликте между его действиями и мыслями, в его противоположных реакциях на один и тот же вызов и, конечно, в его любовных связях, причина которых остается необъяснимой как для доктора Вернера, так и для самого главного героя: «Я стал неспособен к благородным поступкам, я боюсь показаться смешным самому себе. Другой бы на моем месте предложил княжне *son cœur et sa fortune* <...>. Когда я был еще ребенком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне смерть от злой жены; это меня тогда глубоко поразило; в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе... Между тем что-то мне говорит, что ее предсказание сбудется <...>» (330).

Расщепление личности на два «я», выражающих различное отношение к вопросу женитьбы, обнаруживается в противопоставлении того, кто ее боится, и того, кто видит в ней логическое завершение ухаживаний за княжной Мери*. При этом второе «я» эксплицитно называется «другой», действующий на месте первого «я». Первое «я», однако, не может действовать, как «другой» в силу имеющегося страха перед женитьбой. Таким образом, оба «я» являются самостоятельными и не зависимыми друг от друга, при этом протагонист идентифицирует себя с «я», не желающем жениться. Потеря контроля над собственными «я», а также восприятие второго «я» как чужеродного, которое, однако, могло бы определить действия первого, указывает на шизоидное раздвоение личности протагониста. Возможная смерть вследствие женитьбы, подчеркиваемая автором, позволяет рассматривать себя как отказ от «другого» и, следовательно, от второго «я». Нам кажется интересным, что смерть протагониста представляется в рамках следующего ряда: ребенок —

* У. Р. Фохт видит в наличии у Печорина эти мысли доказательство того, что «мечты о назначении высоким не убиты в Печорине» (Фохт У. Р. Лермонтов. Логика творчества. М., 1975. С. 159).

молодая женщина — мать — старуха, в котором неопределенная половая принадлежность в случае ребенка смещается к женской половой принадлежности и в конце концов теряется в возрастной категории. Вышеуказанный тезис Игоря Смирнова об амбивалентности половой принадлежности романтического героя позволяет интерпретировать этот ряд как отказ от амбивалентной половой принадлежности ребенка в пользу противоположного пола — женского, что приводит к потере собственной половой принадлежности. Наиболее удивительным при этом является тот факт, что отношение к другому полу в результате женитьбы и связанной с этим сексуальной жизни не имеет результатом определение сексуальности героя и не ведет к подтверждению его половой принадлежности, а приводит к ее превращению и полному изменению. Таким образом, любая идентификация себя с одним из указанных «я» приводит к потере себя, что на уровне метафоры представляется как смерть от злой жены. Предсказание старухи можно интерпретировать как изгнание из рая. Для нас наиболее интересным, однако, является тот факт, что попытка выбора целостности личности приводит протагониста к отказу от фрактальности структуры личности в пользу ее линейности и, как следствие, к смерти протагониста.

Печорин поддерживает любовные отношения как с Мери, так и с княгиней Лиговской. Эти две любовные связи образуют переключку, отличаясь лишь в смысле их характеристики «новая/старая» связь. Все другие отличия, выходящие на передний план, как например, «настоящая любовь» к Вере или притворный интерес к княжне Мери*, теряют свое значение при освобождении от представлений, навязанных читателю самим Печориним и при анализе действий последнего: «Вера часто бывает у княгини; я ей дал слово познакомиться с Лиговскими и волочиться за княжной, чтобы отвлечь от нее внимание. Таким образом, мои планы нимало не расстроились, и мне будет весело...» (294). Несмотря на то что Печорин называет Веру единственной женщиной, которую он не смог бы обмануть: «она единственная женщина в мире, которую я не в силах был бы обмануть» (295), он радуется возможности ее обманывать. Печорин обманывает Веру относительно своих намерений так же, как он обманывает княжну, представляя Вере ситуацию таким образом,

* Савинков определяет зависть как основной импульс, подвигнувший Печорина к ухаживаниям за Мери (см.: Савинков С.В. «Дурное подражание... известной книге» (логика самоотрицания в лермонтовском романе) // Вестник Московского университета. 5. М., 2003. С. 134).

что он только из любви к ней волочит за княжной Мери, протагонист создает иллюзию, что ее любит и хочет на ней жениться. Таким образом, обе женщины образуют переключку, причем их аналогия выходит на передний план. Это подчеркивается как намерением протагониста в обеих любовных интрижках развлечься, так и общей фамилией обеих героинь. Это имя отсылает нас в свою очередь к роману «Княгиня Лиговская», представляющему предысторию любовных отношений между Печориным и Верой.

Главную героиню романа «Княгиня Лиговская» читатель встречает первый раз как замужнюю женщину, пережившую в юности любовную связь с Жоржем (Печориным), который, однако, на ней не женился, а оставил ее в Москве в ожидании встречи с ним. Эта история выводит на передний план переключку между княгиней Лиговской и княжной Мери, которой протагонист после интенсивных ухаживаний также не делает предложения руки и сердца. Можно сказать, что определенные черты, заложенные уже в образе княгини Лиговской в одноименном романе, разворачиваются в «Герое нашего времени» в два самостоятельных образа — Мери и Вера. Обе героини представляют собой фрактальную структуру, части которой связаны друг с другом по принципу аналогии части и целого. Княгиня Лиговская представляет собой часть образа Веры как ее прошлое и часть образа Мери как ее возможное будущее. Мери представляет собой прошлое княгини Лиговской и настоящее Веры. Из анализа этих связей становится возможной не только интерпретация отношений между Печориным и Мери или между Печориным и Верой, что означало бы объяснение настоящего через прошлое, но также между Печориным и княгиней Лиговской. Из объяснения Перочина относительно его отрицательного отношения к женитьбе в случае Мери становится понятным, почему Печорин не женился на княгине Лиговской. Таким образом, все три героини представляют собой результат разворачивания одной фрактальной личности. Фрактальный принцип наблюдается при этом как на уровне каждой героини, так и на уровне их связей друг с другом.

Подобную структуру мы наблюдаем на уровне всех протагонистов романа. Все они связаны друг с другом как части одной фрактальной структуры. На уровне рассказчика этими частями являются повествователь, Максим Максимович в роли повествователя и главный герой, при этом эксплицитно подчеркивается переключка между повествователем, главным героем и автором. Высказывание автора, что «Герой нашего времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего

нашего поколения, в полном их развитии» (213) мы находим также в прологе к дневнику Печорина: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги» (262). Автор и повествователь встречаются в одной точке повествования, а именно в «Герое нашего времени». В названии романа дается переключка героя нашего времени с автором и с повествователем и, следовательно, совмещение их обоих. Указание автора на то, что он книгу написал не о себе самом, не дает возможности интерпретировать парадокс между словосочетанием «наше время» и этим высказыванием иначе, как только в рамках фрактальной структуры. Автор тождественен повествователю и главному герою настолько, насколько во фрактальной структуре часть тождественна целому. На уровне действующих лиц каждый протагонист романа представляет собой часть главного героя. Так, например, Печорин выказывает качества, характерные для Казбича, которые выражаются в его реакции «взвизгнул не хуже любого чеченца» (245) или в его беспешабашной храбрости: «через месяц я так привык к их (пуль. — М.Л.) жужжанию и близости смерти, что, право, обращал больше внимания на комаров» (243). Помимо указанных параллелей чеченская одежда и одинаковое отношение к женщинам как к лошадям «А что, у нее зубы белы?» (280) ставят Печорина и Казбича в эквивалентные отношения другу к другу, причем аналогия между обоими протагонистами выводится на передний план. Подобную реализацию принципа аналогии между частью и целым находим также в отношениях Печорина и Грушницкого*, например, в их стилизации и одинаковом отношении к смерти, или в отношениях Печорина и доктора Вернера**, в их жиз-

* В случае Грушницкого исследователи обычно отмечают его противоположность по отношению к Печорину. Об их аналогичности обычно умалчивается или приуменьшается ее значение для интерпретации образа Печорина: «На деле — контрастность между Грушницким и Печориным <...> является более резкой: кажущаяся близость их культурных и социальных позиций есть близость мнимая: между ними скоро обнаруживается настоящая — психологическая, культурная, социальная — пропасть <...>». (Дурылин С.Н. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 2006. С. 106).

** В большинстве случаев аналогии между доктором Вернером и Печориным, несмотря на ее эксплицитное представление в романе, не уделяется особого внимания и отмечается либо отсутствие коммуникации между обоими протагонистами (Gurski 1970: 207), либо отсутствие вообще каких-либо отношений между ними (Trojansky 1990: 234) или в основу интерпретации кладется даже предположение принадлежности доктора Вернера к социал-демократам. Ср.: Кривошапова С.А. Концепция демократического героя в творчестве М. Ю. Лермонтова. Киев, 1987. С. 67.

ненных принципах и т. д. При этом каждый протагонист представляет собой подобно главному герою раздвоенную личность.

Это расщепление обнаруживает себя в случае Грушницкого в различии между его намерениями во время дуэли и его угрызениями совести, в случае доктора Вернера — в его цинизме и реакции на смерть Грушницкого, а также в его чувствах по отношению к Печорину. Можно рассматривать Грушницкого, Вернера и Казбича как двойников Печорина. Следует, однако, заметить, что они не являются двойниками в обычном понимании этого слова, которых мы встречаем, например, у Достоевского в его больших романах, а представляют собой различные «я» главного героя. Таким образом, отношения между Печориным и остальными протагонистами можно представить как «*pars pro toto*», причем часть одновременно равняется целому и от него отличается. Двойники главного протагониста не поддаются дефиниции ни как его аналоги, ни как его противоположность. Во всех случаях мы имеем как аналогию, так и противоположность между Печориным и названными протагонистами, которые не описываются в рамках отношений эквивалентности, но обнаруживаются вследствие различной интенсивности наблюдения главного героя. При смене перспективы в отношениях, характеризующих прежде всего аналогичностью качеств протагонистов, акцентуируется их противоположность, а в их противоположности выходит на передний план их аналогичность. Так, противоположность между Печориным и Казбичем практически исчезает при учете желания Печорина походить как внешне, так и в некоторых своих поступках на чеченца. Об этом его желании мы узнаем только из факта передачи Печориным оценки себя самого с перспективы отстраненного наблюдателя: «Мне в самом деле говорили, что в чеченском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы» (295). Благодаря передаче иной, отличной от собственной перспективы, протагонистом достигается эффект, что он видится читателю, конечно, с перспективы отстраненного наблюдателя, но пропущенной через призму восприятия героя. Такой слом перспективы является необходимым для обнаружения фрактальности перспективы героя на самого себя и фрактальности героя как объекта наблюдения. Протагонист выглядит в чеченском платье лучше, чем любой кабардинец, потому что часть его личности совпадает с традиционными характеристиками кабардинца. Таким образом, главный герой не представляет собой ни аналогии, ни противоположности Казбича, а содержит характерные черты последнего в своем образе.

Примером эксплицитной аналогии, предстающей как противоположность, являются отношения между Печориным и доктором

Вернером. При первом упоминании доктора Вернера читателю буквально навязывается аналогия между ним и Печориным, выражающаяся как в их внешнем сходстве, так и в их одинаковых представлениях о жизни: «Мы друг друга поняли и сделались приятелями» (283). В качестве одной из основных характеристик Печорина повествователем называются его пронизательный взгляд: «взгляд его — не пронзительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса» (257) и его маленькие руки: «его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев» (255). Подобные характеристики мы встречаем также в описании доктора Вернера Печориным: «Его маленькие черные глаза <...> старались проникнуть в ваши мысли <...> худощавые, жилистые и маленькие руки красовались в светло-желтых перчатках» (283). Эксплицитная аналогия протагонистов разворачивается в их противоположность, как только сталкиваются представления доктора о браке и порядочности с представлениями о них Печорина. На уровне действия эта противоположность подчеркивается реакцией доктора на смерть Грушницкого. Несмотря на то что доктор во время дуэли представляет сторону Печорина, что может являться дальнейшим подтверждением аналогии между обоими протагонистами, после выстрела Печорина доктор чувствует себя ужасно* и в буквальном смысле отворачивается от главного героя. «Он не отвечал и с ужасом отвернулся» (348). Противоположность между Вернером и Печориным подчеркивается нежеланием первого подать при встрече последнему руку: «Вошел доктор <...> он, против обыкновения, не протянул мне руки» (352), а также в прощальном письме доктора, адресованном Печорину: «Доказательств против вас нет никаких, и вы можете спать спокойно... если сможете... Прощайте...» (349). Несмотря на то что доктор сделал со своей стороны все, чтобы скрыть последствия дуэли и участие в ней Печорина, он отстраняется как от поступка Печорина по отношению к Грушницкому, так и от самого Печорина. Во время последней встречи нежелание доктора подать Печорину руку оказывается, од-

* А. Аникин в своих комментариях к книге Дурылина о романе «Герой нашего времени» интерпретирует сцену дуэли как действие отчаянья со стороны Печорина, потерявшего веру в человечество, отмечая при этом, что при проведении дуэли многочисленные правила подобного проведения были нарушены и что Печорин манипулировал волнением Грушницкого в свою пользу. Ср.: Аникин А. Хронология и композиция романа // Дурылин С. Н. «Герой нашего времени». М., 2006. С. 255.

нако, лишь только жестом, подчеркивающим неприятие действий Печорина, но не Печорина самого: «Он (доктор. — *М.Л.*) на пороге остановился: ему хотелось пожать мне (Печорину. — *М.Л.*) руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросился бы мне на шею, но я остался холоден, как камень — и он вышел» (353). Благодаря этому различию между реакцией доктора и его интенцией, с одной стороны, и реакцией доктора и таковой Печорина — с другой, становится очевидным расщепление обоих протагонистов, которое в свою очередь ставит их на одну ступень и подчеркивает аналогию между ними. Эта аналогия отличается, однако, совершенно иным качеством, чем вышеописанная эксплицитная аналогия между обоими протагонистами. В расщеплении личности содержится как аналогия, так и противоположность между ее частями. Оно представляет совсем иной вид отношений между ними, а именно фрактальные отношения.

Отношения между Печориным и обществом

Фрактальный вид отношений реализуется также на уровне отношений между главным героем и обществом*. Принцип отношения между обществом и индивидуумом в эпоху романтики функционирует по правилу аналогии между целым и его частью. Индивидуум представляет собой все общество, хотя и не совпадает с ним и не может быть представлен в качестве его продукта**. Савинков видит проблему Печорина прежде всего в его чужеродности обществу, в котором он вынужден существовать, что приводит по его мнению к раздвоению личности протагониста:

«Наделенный всеми задатками Герой, оказался не в своем, героическом, а в “нашем” времени, и это обстоятельство стало главной причиной его внутренней раздвоенности: один человек в Печорине живет полной — деятельной, героической — жизнью; другой занят наблюдением

* «Это одиночество отдельных фигур, которую мы наблюдаем на протяжении всего романа, предопределяет состояние социальной пустоты, при котором в результате потери понятий “Ты” и “Мы” распространяется любая аморальность, подернутая сплином, так характерным для эпохи романтизма». “Diese Bindungslosigkeit der einzelnen Figuren, die sich durch den ganzen Roman zieht, konstruiert den Zustand der sozialen Leere, in dem, nach dem Verlust von Du und Wir, jeder von Traurigkeit gezeichnete Amoralismus sich ausbreitet, der so charakteristische für die romantische Epoche ist” (Trojansky 1990, с. 172).

** «Он (Печорин. — *М.Л.*) враждует со средой не потому, что ненавидит людей, а только потому, что горячо любит человечество» (Григорян 1975, с. 249).

за поведением первого, мыслит и судит его. Как Герой, Печорин не может не действовать; как человек, лишившийся цельности, Печорин не может действовать как Герой»*.

Мы видим «проблему» отношений Печорина с обществом, если эти отношения вообще можно рассматривать как таковую, прежде всего в структуре этих отношений, т. е. в их фрактальности. Рассмотренные выше отношения Печорина с другими протагонистами, точнее вид этих отношений, распространяется и на его отношения со всем обществом, что обнаруживается в его противоречивый действиях, направленных с одной стороны на поиск одиночества, а с другой — отражающих боязнь такового. Хотя Печорин, по его же собственным словам, не любит общества и ищет активно уединения как физического, так и психологического**, мы видим его постоянно в сопровождении других лиц, часто целой группы. Это можно наблюдать как в главе «Фаталист», в которой главный герой играет с офицерами в карты, так и в главе «Мери» во время его конных прогулок, балов, посещений знакомых и т. д. Это противоречие сам главный герой рассматривает как вынужденное действие, необходимое, например, в главе «Мери» для вызова интереса у княжны Мери и, таким образом, оправданное: «Я всегда ненавидел гостей у себя: теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, играют — и, увы, мое шампанское торжествует над силой ее магнетических глазок!» (289). Действия главного героя, которые, по его же собственным словам, представляют собой лишь средство для достижения определенной цели, определяют отношения между Печориным и обществом: с одной стороны, главный герой имеет потребность выражения и восприятия самого себя как отличного от всех остальных и с этой целью ведет себя по отношению к обществу вызывающе, на границе приличий и норм***, с другой —

* Савинков С. В., Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010. С. 84–85.

** Михайлова видит в Печорине воплощение дисгармоничных отношений между индивидуумом и обществом. Ср.: Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 242.

*** Если следовать тезису Григоряна, согласно которому Печорин испытывает любовь к человечеству, то Печорина нужно рассматривать не как героя, а как антигероя. Ср.: Григорян К. Н. Лермонтов и романтизм, М.; Л., 1964. С. 299. О Печорине как антигерое см.: Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004; Graf A. Peçorin als Verführer; Freise M., Kroll W. (Hrsg.). M. Ju. Lermontov (1814–1841) Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer, Wiesbaden, 2009. С. 103–116.

он воспринимает себя как представителя этого общества, которого именно общество сделало таковым, каковым он является: «Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я схоронил в глубине сердца: они там и умерли» (312). Утверждение Печорина, кажущиеся позерством, обнаруживает принцип отношений между индивидуумом и обществом в романтическую эпоху. Главный герой борется с обществом не как с воплостителем определенных норм, деформирующих и разрушающих личность, но как с частью себя самого. Несмотря на то что индивидуум презирает общество и стремится к индивидуальности, он проводит параллель между собой и обществом. Общество со своей стороны видит в индивидууме не объект, подлежащий формированию, а часть себя, ему идентичную. Несмотря на многочисленное нарушение правил и норм Печориным, общество не пытается его как-либо наказать или отвергнуть. Все особенности и противоречия Печорина воспринимаются обществом как часть принятой нормы, т. е. как часть себя самого. Таким образом, герой и наше время понимаются в романе не как противоположности, а как части одной фрактальной структуры.





А. Г. Ф. ВАН ХОЛК

О глубинной структуре Печорина

1. О понятии «глубинной структуры» характера в лингвистике текста

Вопрос о литературном характере ставился с давних времен, в поэтике Аристотеля*, и остался спорным до сегодняшнего дня, причем особенно взаимосвязь характера с действием все еще недостаточно изучена. В настоящей статье предлагается попытка проанализировать структуру характера Печорина в рамках разработанной мною в прежних статьях грамматики тем и мотивов. При этом под «литературным характером» я буду понимать некую цепь единичных, неразложимых актов в качестве носителей других тематических комплексов.

Итак, метод анализа будет состоять в том, чтобы свести весь относящийся к данному характеру семантический материал к комбинации *элементарных тематических конструкций* (ЭК). Такая конструкция в основном слагается из субъекта и предиката и служит носителем группы классовых признаков (вроде «агентивности», «переходности», «чувствования», «вида» и «времени», «собирательного числа», «возвратности» и тому подобных т. н. «глубинных падежей» или категорий)**.

Среди всех элементарных конструкций универсальной системы языка одна, под названием «Агентива», отличается следующими признаками:

- 1) а. «определенность» субъекта;
- б. «одушевленность» субъекта;

* Ср. особенно *Поэтику* Аристотеля, гл. VI. Мое понятие «характера» основано на тезисе, что характер обладает способностью выбрать план действия; ср. VI, 50 Б, 8 ff.: «Le caractere, c'est ce qui est de nature à manifester une chose qualifiée» (Dupont-Roc et Lallot 1981: 57). Для определения характера дальше см. Abrams (1971: 21): Characters are the persons in a dramatic or narrative work, endowed with moral and dispositional qualities that are expressed in what they say — the dialogue — and what they do — the action <...>.

** Применение такой грамматики дается в статьях автора (Van Hoik 1980; 1984); о Печорине см.: Van Hoik 1990.

- в. «сказуемость» предиката;
- г. «побуждение к действию» (инициатива и т. д.).

Из этих четырех признаков последний преобладает над другими и тем же определяет принадлежность целой ЭЖ к категории Агентива. Приведенные признаки, вместе взятые, и приурочивают конструкцию к выражению действия, происходящего от одушевленного (преимущественно личного) субъекта.

Разумеется, никакой герой не действует в каком-то пустом семиотическом пространстве, а, напротив, принимает участие в некоей общественной структуре: встречает людей, ведет разговоры, влюбляется, гневается на товарища, дерется с ним в поединке, убивает. Поскольку интересующее нас лицо выступает в роли чисто общественной, любую его ситуацию придется истолковать как неразделимую точку семиотического пространства. С точки зрения лингвистики текста это значит, что такую точку следует представить ЭЖ-ей, обладающей одним только признаком типа существительного; в согласии с современной грамматикой падежей (Anderson 1971) назову такую ЭЖ «номинативом»*.

При этом надо запомнить, однако, что, кроме общественных ситуаций, герой обычно выступает в других ролях, может испытать любовь, ненависть и ревность, претерпеть обиду, дышать отщением или служить посредником судьбы (как сейчас увидим, сам Печорин дает нам примеры такой тематики). Таким образом, агентивные члены действия лишь изображают, так сказать, скелет характера, который в большинстве случаев осложняется разными тематическими конструкциями вышеупомянутых разрядов.

2. Печорин-дуэлянт

Перейдя сейчас к анализу характера Печорина при помощи вышеобъясненных понятий, заранее замечу, что для краткости сосредоточимся здесь на автопортрете героя в центральной части «Журнала Печорина», т. е. на рассказе о княжне Мери (КМ)**.

* Такой подход к глубинной структуре языкового материала основывается главным образом на трудах Филмора (Fillmore 1968, 1969) и его последователей (Cook 1979, Moskey 1979 и др.).

** По всей вероятности, «характеры-скелеты» можно истолковать как чисто общественные «личным» культурным содержанием; ср., например, роль ремесленника в средневековом обществе или роль работника (шахтера, токаря и т. д.) в современном обществе капиталистического или социалистического строя.

В поведении Печорина следует различать, в первую очередь, те поступки героя, которые определяют его борьбу с окружающим миром и действительностью, а особенно, разумеется, с Грушницким. Эту сторону поведения Печорина можно было бы охарактеризовать как агрессивную; он ее делит с целым поколением офицеров тридцатых годов прошлого века.

Дуэль с Грушницким включает и все подготовительные поступки, ведущие к роковому концу. Возникает вопрос о том, сколько именно отдельных «актов» следует здесь признать. Мне думается, что самостоятельным членом действия можно считать лишь такой поступок, который соответствует составной части глубинной структуры предложения. С такой точки зрения «сверх-тип» дуэли следует разложить на три фазы — завязка (например, обида), развитие действия (например, сам поединок), развязка (убийство), соответствующие универсальным фазам действия в *видовой семантике* предложения. Итак, хотя каждую фазу можно было бы раздробить на любое количество меньших фаз, однако оказывается, что трехфазная модель поединка не подлежит дальнейшему упрощению.

Как было упомянуто выше, общественная сцена действия представляется каким-то особым расположением номинативов. В данном тексте общественная сцена состоит из двух соперников (Печорин против Грушницкого), тогда как княжна Мери выступает в роли объекта соперничества.

3. Печорин — посредник судьбы

Такому изображению Печорина-дуэлянта недостает еще одного весьма важного фактора, который я назову *посредничеством судьбы*. В доказательство такого фактора можно привести известные всякому читателю примеры (2–5)*.

2) Я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать (360).

Три фазы — завязка, комедия, развязка — роковой встречи с Грушницким упоминаются в тесной связи с судьбой в следующей цитате:

* Цит. по: М. Ю. Лермонтов, *Полное собрание сочинений в четырех томах*, т. IV. Москва-Ленинград 1962.

3) — Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем. Явно судьба заботится об том, чтоб мне не было скучно (371).

Приведу еще один пример:

4) — Я предчувствую, — сказал доктор, — что бедный Грушницкий будет вашей жертвой... (371).

В самом деле, в характере Печорина скрывается какая-то «сила зла»:

5) Неужели зло так привлекательно? (398) —

спрашивает себя автор журнала, не понимая, почему Вера его так страстно любит.

Проиллюстрированная выше роль «рокового губителя» мира и «посредника судьбы» обнаруживается на конкретном материале текста в виде элементарной конструкции каузативно-переходного типа; назовем ее просто каузативом. Каузатив обладает пятью признаками (на уровне предикативности), т. е. на один больше агентива, в соответствии с тем, что действие агентива здесь рассматривается с точки зрения каузированной ситуации или произведенного эффекта; схематическое представление дано в рисунке 6) внизу*.

6) C1	ГлПер	C2	Пред
герой	заставляет	противника	умереть
муж	делает	жену	счастливой
		/осчастливит/	

хлеб (C2) побило (ГлПер) градом (Ci)

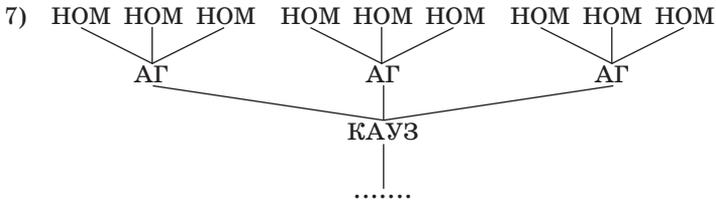
C1/2 — группа существительного;

ГлПер — переходный глагол;

Пред — предикат.

Ввиду постоянности рокового влияния Печорина на мир, Каузатив следует признать объединяющим фактором исполнения поединка, как указано на рисунке 7).

* См. описание каузативной конструкции у Холодовича 1969: 6.



НОМ — Номинатив; АГ — агентив; КАУЗ — каузатив

Внешняя часть характера Печорина

4. Печорин — раздвоенная личность

По словам Овсяннико-Куликовского (1969, VII: 112),

«человек в таком состоянии разлада (т. е. как Печорин. — В. Х.) с окружающей действительностью и с самим собой подпадает под всемогущую власть *рефлексии*; он, так сказать, раздваивается, “распадается на два человека...” из которых, как выражается сам автор *Журнала* “<...> один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его <...>» (442).

Итак, рефлексия героя-автора журнала противопоставляется жизни в полном смысле слова. В самом деле, Печорин отличается неутолимой жаждой деятельности, движения: стоит только напомнить о том, как он любит скакать верхом против ветра:

8) Возвратясь домой, я сел верхом и поскакал в степь; я люблю скакать на горячей лошади по высокой траве, против пустынного ветра; с жадностью глотаю я благовонный воздух и устремляю взоры в синюю даль, стараясь уловить туманные очерки предметов, которые ежеминутно становятся все яснее и яснее (383).

Кроме того, деятельность героя обнаруживается в его обостренной наблюдательности:

9) Взойдя в залу, я спрятался в толпе мужчин и начал делать свои наблюдения (411).

Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения (414).

Таким образом, как «внешняя», так и «внутренняя» активность Печорина обладает явной направленностью, объединяя отправной пункт действия с его целью. Итак, с каждым членом двойного агентива сцепляется по паре номинативных конструкций, как указано в рисунке 10):



5. Обидчивость Печорина

Как явствует из нижеприведенных примеров 11), важное место в характере и поведении Печорина занимают зависть, обидчивость, оскорбленное самолюбие, злорадство:

11) И я чувствовал, что ядовитая злость мало-помалу наполняла мою душу. «Берегись, господин Грушницкий! — говорил я, прохаживаясь взад и вперед по комнате. — Со мной этак не шутят. Вы дорого можете заплатить за одобрение ваших глупых товарищей. Я вам не игрушка!..» (426).

Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого роду чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такою уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку <...> (449).

Круг этих чувств является весьма обычной темой в литературе разных стран и времен. В прежних статьях об этой тематике я попытался доказать, что ее можно подвести под общую конструкцию, состоящую из глагола «насильственного действия», чаще всего сопровождаемого четырьмя глаголами «чувствования» в качестве «модальной оболочки» (12).

12) а. П. защищает свою честь как неотъемлемую часть собственной личности;

б. П. ненавидит Грушницкого;

в. П. мстит Грушницкому и его приспешникам за обиду (их попытку «сделать его посмешищем»; ср. «со мной эдак не шутят»);

г. П. получает удовлетворение оскорбленного самолюбия (разоблачением заговора и смертью Грушницкого).

Разумеется, эта конструкция пронизывает весь характер Печорина, обнаруживаясь, так сказать, на каждом шагу, особенно и в дуэли с Грушницким, как ее конечная мотивировка.

*6. Печорин — мужчина между двумя женщинами**

Непосредственно связанным с обидчивостью Печорина является сложный компонент его поведения как разорителя любовных и общественных отношений.

Не вдаваясь в подробный анализ, отмечу только, что самый глубокий и существенный компонент Печоринского характера обнаруживается в его отношении к женщинам, причем связь с княжной Мери во многом отражает увлечение Верой. Тогда как завязка событий, описанных в «Журнале», совпадает со встречей с Мери, последний эпизод повествования кончается развязкой отношений с Верой.

Сам Печорин, как мужчина между двумя женщинами, выступает, по его собственному заявлению, в роли «разрушителя чужих надежд» или как «камень, брошенный в гладкий источник» («Тамань», 355). Вообще говоря, поведение Печорина по отношению к Грушницкому постоянное вызывание и сплошное издевательство.

Данные текста позволяют нам убедиться в том, что поведение Печорина в борьбе с Грушницким распадается на три фазы или центра действия: в начальной фазе Печорин защищает княжну Мери против заговора Грушницкого и его товарищей (ср. эпизод с пьяным офицером на бале); в последней фазе Печорин якобы заступает за Веру после того, как он подслушал обвинение Грушницкого по его адресу; наконец, в средней фазе, Печорин обсуждает с Вернером в качестве разведчика и потом секунданта свой план загнать и уничтожить Грушницкого. Можно подумать, что в этом среднем члене действия и скрывается демоническое влияние героя нашего времени на мир; об этой его черте впоследствии отзовется Вера в своем прощальном письме:

* Ср. статью Герлингофа (Gerlinghoff 1967:115), где автор замечает: «Pjatigorsk aber ist ein gesellschaftliches Ereignis, für Pečorin zu dem die Situation eines Marines zwischen zwei Frauen».

13) <...> но в твоей природе есть что-то особенное, тебе одному свойственное, что-то гордое и таинственное... (452–453).

Любовная история Печорина с княжной Мери также разворачивается трехфазным действием, причем первой фазой является враждебная встреча с Мери, средней — завоевание ее неопытного сердца, а последней — цинический отказ.

Таким же образом любовная встреча с Верой опять-таки разворачивается в трех шагах: первое свидание после долгой разлуки; обновленное объяснение в любви; последнее *рандеву* и прощальное письмо Веры; в самом конце: разоблачающее полное сокрушение героя («я упал на мокрую траву и, как ребенок, заплакал», 455). Позже, как известно, Печорин вернется к жизни «матроса, рожденного и выросшего на палубе разбойничьего брига», с душой «сжившеюся с бурями и битвами...» (461).

Уже не раз было замечено, что любовные отношения Печорина к обеим женщинам его «Журнала» основаны на жажде власти (14):

14) <...> Я никогда не делался рабом любимой женщины, напротив: я всегда приобретал над их волей и сердцем *непобедимую власть* (курсив мой. — В.Х.), вовсе об этом не стараясь (381).

Итак, отношение Печорина к обеим женщинам состоит в том, что он старается подчинить себе их любовь: «Вы, может быть, — говорит Мери, — хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю» (423); и в письме Веры: «<...> в твоём голосе, что бы ты ни говорил, есть власть непобедимая; никто не умеет так постоянно хотеть быть любимым» (453).

Стремление к власти над предметом любви — это известная конструкция, состоящая из одного центра стремления в виде агента, и двух эмоциональных отношений между партнерами в любви. Разумеется, любовь в данном тексте — это взаимосвязь, исходящая от одного лица и направленная на другое, и наоборот.

7. Заключение

В заключение этого краткого обзора характера Печорина отмечу, что наш анализ представляет собой «сверхтип», составленный из общественных закономерностей, т. е. точно «портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (276). Общественные черты такого портрета в конечном счете сводятся к закономерным структурам универсальной языковой системы.

Литература

Abrams M. H.

1971 *A Glossary of Literary Terms. New York*

Anderson J. M.

1971 *The Grammar of Case. Towards a Localist Theory. Cambridge.*

Cook W. A.

1979 *Case Grammar: Development of the Matrix Model. (1970–1978).*

1980 *Washington D. C. Dupont-Roc, R. and Lallot, J. (Eds.)*

1981 *Aristote: La podtique (Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot). Paris.*

Fillmore Ch. J.

1968 “The Case for Case”. *Universals in Linguistic Theory* (Eds. E. Bach and R. T. Harms). New York, 1–88.

1969 “Types of Lexical Information”. *Studies in Syntax and Semantics* (Ed. F. Kiefer). Dordrecht, 109–138.

Gerlinghoff P.

1967 *Frauengestalten und Liebesproblematik bei M. J. Lermontov. Meisenheim a. Glan.*

Hoik A. G. F. van

1981 “The Open Message. On the Syntax of Envy in Pushkin’s Mozart and Salierf”. *Russian Linguistics*, 51–54.

1984 “The Syntax of the SLOVO-ER. On the Thematic Composition of A. N. Ostrovsky’s An Advantageous Job”. *Russian Linguistics*, 8, 215–250.

1990 “Character in Text Linguistics: On the Deep Structure of Pechorin”. *Filologia e letteratura neipaesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti* (Eds. G. B. Bercoff et al.). Roma, 891–903.

Moskey S. T.

1969 *Semantic Structures and Relations in Dutch. An Introduction to Case Grammar. Washington D. C.*

Овсяннико-Куликовский Д. Н.

1911 *Собрание сочинений, VII. История русской интеллигенции. Санкт-Петербург.*

Холодович А. А.

1969 «Типология каузативных конструкций». *Типология каузативных конструкций. Морфологический каузатив* (Ред. А. А. Холодович). Ленинград, 5–19.





И. А. ПОПОВА-БОНДАРЕНКО

К вопросу об игрецкой и числовой составляющей повести Лермонтова «Княжна Мери»

В произведениях Лермонтова не зафиксировано сколько-нибудь определённого отношения к карточной игре. Соответственно, в исследовательских кругах также возникли разночтения*. По нашим наблюдениям, карточная игра, которая долгое время воспринималась романтическом сознанием как аналог схватки одинокой личности с судьбой, на каком-то этапе была радикально переосмыслена писателем. Лермонтов делает очевидным её засасывающую пустоту, её ложную активность в противовес мгновениям истинной жизни и истинного действия. Тема картёжного обмана, злодейства, преступления, шулерства раскрыта им достаточно полно в «Маскараде» и «Тамбовской казначейше»**. Карточная игра повернута здесь к читателю неблагоприятной меркантильной стороной, явно унижающей достоинства честного, «идеального» игрока, который должен бросать вызов самой фортуне.

* Так, читаем у Н. И. Ашукина: «Небезынтересно отметить, что Лермонтов не был азартным игроком. По словам мемуаристов, он играл редко» (*Ашукин Н. С.* Историко-бытовой комментарий к драме Лермонтова «Маскарад» // «Маскарад» Лермонтова. М.; Л., 1941. С. 230). Иной точки зрения придерживается Д. Е. Максимов, по словам которого, Лермонтов — «любитель карточной игры и цыган» // Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 27.

** См. актуальные и сегодня работы Ю. В. Манна: 1) Игровые моменты в «Маскараде» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и языка. Л., 1977. Т. 36. № 1. С. 27–38; 2) Мотивы игры // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 305–306.

Не упрощая авторский посыл о пороках «поколения... в полном их развитии»*, который содержится в предисловии к роману, можно с уверенностью заключить, что к «порокам» Лермонтов определённо относит и карточную игру — естественно, не в моралистическом, а в функциональном плане, когда процесс человеческой осмысленной жизнедеятельности замыкается только на картах. Игра за зелёным столом, если судить по лермонтовским произведениям, есть низший род деятельности, который лишь вынужденно имитирует настоящее движение, истинную жизнь.

И всё же Лермонтов постоянно «держит в уме» карточные стратегии и тактики, что было вполне органично для его времени. В первой трети XIX века произведения многих писателей воспроизводят не только картёжное арго, но и подкрепляют игрецкими аналогиями сюжетные ходы (А.С. Пушкин, А.А. Бестужев-Марлинский, Р. Зотов, Д.Н. Бегичев и др.). Поведение, манеры и стиль жизни лермонтовских героев также вполне узнаваемо коррелируют с различными видами карточных игр и их стратегиями. Основанием для подобных утверждений становится прежде всего наличие скрытых или явных игрецких лексических маркеров и карточной символики. Остаточные явления игрецкого мира встречаем и в «Герое нашего времени», причём не только в «Фаталисте», о чём ранее упоминал Ю.М. Лотман**, но и в «Княжне Мери».

Игровое поведение Печорина отмечает и С.В. Савинков, определивший такие параметры «семиотических площадок» самореализации героя, как книжная, театральная, шахматная. Печорин, по справедливому замечанию исследователя, предстаёт не только как автор, персонаж и драматург, но и как шахматист и как участвующая «в разыгрываемой партии шахматная фигура»***. Ю.М. Лотман склонен полагать, что «карточная игра и шахматы являются как бы антиподами игрального мира...». Вместе с тем он отмечает и тот факт, что конфликты на шахматной доске порой принимали в то время очень острую форму, и это явно свидетельствовало о наличии азарта даже в такой позиционной игре****. Конечно, в организации событий повести, как и в шахматных комбинациях, наличествуют «ловушки» (ходы, рассчитанные на промах

* Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1953. Т. IV. С. 170. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием тома и страницы в скобках.

** Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Тр. по знак. сист. Тарту, 1975. Вып. VII. (365). С. 140.

*** Савинков С.В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 223–224.

**** Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XX века). URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/07.php

соперника)* и «вилки», где одна фигура берёт под удар две других (например, во время дуэли складывается ситуация, когда Печорин вправе потребовать к ответу уже не только Грушницкого, но и драгунского капитана, то есть его позиция равно угрожает им обоим). В шахматах действует множество «внутренних» правил, которые связаны с общими этапными и устойчивыми моделями игры (например, типы защит или атак) и локальными приёмами («ловушки»). Любая неожиданность в шахматной игре есть вызов и общей подготовленности игроков (шахматной «приготовительной школе», эрудиции), и проверка их интеллектуально-комбинаторных способностей**.

Но в карточной азартной игре нужно лишь неукоснительно следовать всего нескольким начальным и весьма простым правилам, определяющим особенность той или иной игры, и полагаться только на волю случая. Волевое же вмешательство игрока в ход судьбы однозначно приравнивается к жульничеству (шулерству). Подобное «искусство» игроков («мастерство», «уменье») склонять удачу на свою сторону получило в XIX веке название «игры наверное»***.

Для художественного мира повести актуальна игровая стратегия в целом, но хотелось бы остановиться именно на карточном аспекте. Мотив карт заявлен уже в самом начале «Княжны Мери», где карты — неотъемлемый атрибут жизни отдыхающих на водах. Вот Печорин даёт характеристику штатским и военным мужчинам, поднимающимся к Елизаветинскому источнику: «Они пьют — однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом: *они играют* и жалуются на скуку» (IV, 220)****. Грушницкий, описывая образ жизни на водах, фактически

* Мотив ловушки проступает в различных коннотациях, лексических и событийных. Связь с «ловушкой» возникает, например, при упоминании глагола «попасться». Такова сцена засады под окнами дома Лиговских: «А-га, — сказал грубый голос: — *попался!*.. будешь у меня к княжнам ходить ночью!..» (IV, 263). Или: «...смотрите, *не попадитесь*... ведь на шести шагах!» (IV, 268). Печорин «заманивает» Грушницкого на высокую площадку, чтобы исход дуэли даже при малой крови был бы показательно трагичным. Заглянув вниз, Печорин видит «мшистые зубцы скал», которые словно ожидают своей *добычи*. Собственно, стратегия поведения Печорина в отношении княжны — то же «заманивание» в ловушку: «Сострадание... *впустило свои когти* в её неопытное сердце» (IV, 249).

** Игровой подход к жизни не ограничивается в повести только шахматной и игрецкой моделями: в равной мере к ним можно присовокупить тактику, позанимствованную из области бильярда и бальных танцевальных игр.

*** Эти слова из книги С. Л. Толстого «Фёдор Толстой — американец» цит. по: *Ашукин Н. С.* Историко-бытовой комментарий к драме Лермонтова «Маскарад» // «Маскарад» Лермонтова. М.; Л., 1941. С. 232.

**** Здесь и далее, кроме специально оговорённых случаев, курсив всюду наш. — *И. П. Б.*

дублирует печоринские наблюдения: «Женские общества есть; только от них небольшое утешение: *они играют в вист*, одеваются дурно и ужасно говорят по-французски» (IV, 223). Впрочем, *играет* не только «водяное общество»: география игры расширяется при появлении московского франта Раевича. «*Он игрок*, — говорит о нём Грушницкий, — это видно тотчас по *золотой огромной цепи*, которая извивается по его голубому жилету. А что за *толстая трость* — точно у Робинзона Крузо!» (IV, 224). Попутно заметим, что детали в данном описании изобличают в Раевиче опытного шулера (огромная блестящая золотая цепь для отвода глаз и массивная трость с особым набалдашником для хранения плутовских приспособлений)*. Впоследствии Печорин, отвлекая внимание обожателей от княжны, привечает их у себя застольем и картами: «Я всегда ненавидел гостей у себя: теперь у меня каждый день полон дом, обедают, ужинают, *играют...*» (IV, 231).

Высмеивая заурядность природы Грушницкого, его страсть к псевдоромантическим и мелодраматическим эффектам, его «обыкновенность», автор подключает к этому обвинительному реестру и тягу Грушницкого к карточной игре. Грушницкий неспособен длить сердечное состояние счастья (ср.: «он из тех людей... которых просто прекрасное не трогает» — IV, 222). После вечернего визита к Лиговским он слишком возбуждён, чтобы уснуть, однако в силу «обыкновенности» его «возвышенная страсть» находит банальную реализацию в карточной игре: «А я пойду шататься, — говорит он Печорину, — я ни за что теперь не засну... Послушай, пойдём лучше в ресторацию, там *игра...* мне нужны нынче сильные ощущения...» (IV, 238).

Карты и всё, что с ними связано, формируют художественный мир повести изнутри как «модель конфликтной ситуации»**. Игрецкий тон задан уже при первой встрече героев (напомним слова Грушницкого — «они играют в вист»). Игра в вист предполагает определённые правила и создаёт должный настрой, становится одним из смысловых

* Не секрет, что в шулерский набор входили также перстни со специальными чернилами для крапа колоды и табакерки с потайным дном, где хранились «нужные» карты, которые незаметно доставались шулером при нечестной игре («игре наверное»). Шулерская маркировка присутствует и в «Штоссе» — это «множество разных перстней», красующихся на пальцах изображённого на портрете человека, с которым впоследствии станет играть Лугин, а также, судя по её величине, — табакерка с двойным дном: «...в правой руке он держал золотую табакерку *необыкновенной величины*» (IV, 302).

** Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Тр. по знак. сист. Тарту, 1975. Вып. VII. (365). С. 122. Здесь же проскальзывает мысль о сопоставлении дуэли и карточных азартных игр.

регистров произведения. Вист, как известно, игра коммерческая и командная, однако допускает и участие лишь двух игроков, что в целом соответствует фабульному позиционному противостоянию основных героев-соперников (Печорин — Грушницкий). Партнёрство в висте обеспечивается не договорённостью, но жребием, и это вводит в сюжет мотив рока, судьбы (в повести часто встречаются «пари» и «жеребии»), то есть максимально приближает игру карточную и к дуэльному процессу. В ходе игры в вист заложена перемена игроков местами, что также отвечает концепции «героя времени», героя «романа в новом вкусе» с его болезненной двойственностью и постоянной сменой масок («ролей»). Главная перманентная и фатальная перемена ролей касается, конечно же, Печорина и Грушницкого (ср: «...мы поменяемся ролями: теперь мне придётся отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха» — IV, 268). В висте допускается и такой благородный жест, как снятие штрафа с ошибающегося игрока, если он честно признается в допущенной ошибке (ср.: «Грушницкий!.. ещё есть время; *откажись от своей клеветы, и я тебе прощу всё...* Вспомни, — мы были когда-то друзьями» — IV, 277). Таким образом, вист, вскользь упомянутый на первой странице повести, словно задаёт общий настрой, пунктирно прочерченную фабулу, модель будущих отношений героев.

Генеральной игровой стратегии в повести принадлежат и другие методы ведения игры с соперником, которые укладываются в общую систему азартных и коммерческих игр (кроме упомянутого виста) — штосса (фараона), «горы» (или «горки») и, возможно, ломбера.

Штосс имеет и другие названия: «подрезать» (поскольку перед игрой колода карт делится надвое — «подрезается» понтёром) и «любит — не любит». Последнее связано и с быстрым промётыванием карт направо и налево, что напоминает жест при любовном гадании на цветке (обрывание лепестков), и с конечным результатом: выигрывает тот, кого «любит» счастье*. Тактика игры в штосс, по Л. В. Чхаидзе, —

* Интересно, что в повести встречается множество прямых вопрошаний всех ведущих героев о любви: «Стало быть, уж ты меня не любишь!».. (IV, 234); или: «Как ты думаешь, любит ли она тебя?» (IV, 247); или: «Любили ли вы? — спросил я ее, наконец» (IV, 249); или: «...лучше скажи мне просто теперь, что ты её любишь. — Но если я её не люблю?» (IV, 250); или: «Уж не влюбился ли я в самом деле?..» (IV, 254); или: «Или вы меня презираете, или очень любите!.. — вы, может быть, хотите, чтоб я первая вам сказала, что я вас люблю?» (IV, 258–259); или: «Так ты... не любишь её?» (IV, 263); или: «Не правда ли, ты не любишь Мери?» (IV, 279). Мы не стали уже отмечать все те многочисленные эпизоды, где разговоры вращаются вокруг любви.

в понуждении противника к постоянному удваиванию ставок с тем, чтобы самому выиграть последнюю*. И в отношении с женщинами, и с врагами более хладнокровным игроком выказывает себя Печорин, постоянно «завышающий ставки»: он экспериментирует в сердечных делах, смело идёт на риск, бравирует опасностью. Довольно показательна в его устах фраза об отвращении к женитьбе: «Я готов на все жертвы, кроме этой; *двадцать раз* жизнь свою, даже честь *поставлю на карту*... но свободы моей не продам» (IV, 261). В этой реплике просвечивает игровой азарт, причём азарт картёжный. Игрецкая терминология Лермонтову, конечно же, была хорошо знакома. В «Маскараде», например, при описании карточной игры встречаем и совет понтёру не играть малыми кушами (семпелями), а «гнуть», то есть увеличивать ставки, и арг «транспорт» (увеличение ставки втрое и перенос на другую карту). Ставка при игре в штосс могла быть увеличена и в 15 («кензельва»), и в 21 («септильви»), и даже в 30 раз («трентельви», разговорное «трантелево/трентелево»)**. Готовность Печорина *двадцать раз поставить на карту* жизнь и честь — метафора его игрецкой и высочайшей игровой инициативы и рискованности. Выражение «поставить на карту двадцать раз» выдаёт игровой поведенческий автоматизм: поставить септильви (увеличить в 21 раз). Грушницкий же, если спроецировать на его поведение игрецкую модель, играет мирандолом — вяло, малыми «кушами» (семпелями): он слишком полагается на своё «романтическое» обаяние в отношениях с княжной, «ставит» на одни и те же фразы, комплименты и «сентиментальные разговоры», безынициативен, «обыкновенен», одинаков — «скучен».

Следующий вид игры — «гора» (или «горка»). Как и во всех азартных играх, счастье зависит здесь от риска и увеличения ставок. В повести срабатывает игрецкая психология «горки»: даже с плохим раскладом карт должен побеждать тот, кто смелее, и напротив, — трус проигрывает даже с хорошим раскладом. Модель «горки» («кто кого перегаянет») угадывается в соперничестве героев и проступает на лексическом уровне (ср. слова Печорина в ночь перед дуэлью: «Что если его *счастье перегаянет?*» — IV, 268). В определённой степени мотив «горки» варьируется и в названии города (Пятигорск), и в много-

* Чхидзе Л.В. Пометки Пушкина на письме к нему А. П. Плещеева (Ещё о реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме») // Временник Пушкинской комиссии. 1971. Л., 1973. С. 86.

** Именно так, «трантелево» — в «Оде на Счастье» Державина: «...На карты ставят век золотой, / Судьбами смертных пунтируют, / Вселенну в трантелево гнут».

численных упоминаниях о горах, и в выборе места для дуэли (горное ущелье), причём Печорин в ситуации для него неблагоприятной (ср.: плохой расклад), зная о коварном замысле противников убить его, безоружного, «как собаку» (IV, 276), ведёт себя как более смелый игрок, увеличивающий ставки, что на картёжном языке звучит как «идти в гору». Он предлагает противнику подняться в горы ещё выше, на вершину отвесной скалы, а затем до последней минуты сохраняет интригу (умалчивает об известном для него подлом умысле). Тема падения, сцепленная с образом горы («горки»), фокусируясь в дуэльных сценах, предваряет трагическую развязку: сначала Печорин объясняет, что на высокой площадке даже лёгкая рана станет смертельной, так как раненый *упадёт* со скалы на острые камни (IV, 273). Затем, продвигаясь по крутизне к площадке, спотыкается и *едва не падает* навзничь Грушницкий и, наконец, после выстрела Печорина тело Грушницкого оказывается в расщелинах скал.

В повести присутствует в снятом виде и ломберный пласт — объединённая игра *двух игроков против одного*, что наиболее полно разворачивается в эпизоде дуэли между Печориным (один игрок) и его двумя противниками-заговорщиками (Грушницким и драгунским капитаном). Наличие субъективного «человеческого фактора» (подлый заговор) подкрепляется здесь и поэтикой названия игры: слово «ломбер» заключает в себе сему *hombre*, «человек». Ломберная модель (карточное сражение двух против одного) проецируется, таким образом, на игру с людьми (ср. казаринское: «и правила игры я к людям применяю»), на поединок характеров и прямую борьбу за выживание (дуэль). Немаловажной представляется и следующая деталь. Ломберные столы, рассчитанные на игру двух против одного, делались треугольными — именно таким по конфигурации и оказалось роковое для Грушницкого место дуэли, предложенное Печориным: «Площадка, на которой мы должны были драться, изображала *почти правильный треугольник*» (IV, 274). И здесь победа (выигрыш) остаётся за Печориным: его слова, обращённые к доктору после исхода дуэли («*Finita la comedia!*»), прочитываются как «конец игре», причём не только родовой, связанной с мотивом жизни-сцены («комедии», «фарса», «мещанской трагедии», «смехотворной мелодрамы»). Это и победный финал игры на одном из её стратегических направлений — борьбы с Грушницким (ср. в начале повести: «...мы когда-нибудь с ним столкнёмся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать» — IV, 222).

Обеспечивают игрецкую ауру повести и «осколки» картёжного аргона (порой неявного, реминисцентного), они вполне идентифицируются с учётом игрецкой поэтики иных произведений Лермонтова. К этой

области относится слово «штука» — ловкачество, шулерство в игрецком жаргоне. Так, с точки зрения игрока, любой человек, идущий за карточным столом на обман (подлог), «штукарит». Арбенин, в бытность опытный игрок (драма «Маскарад»), вместо слова «штука» употребляет эвфемизм — «тонкость», однако суть от этого не меняется*. На вопрос князя Звездича, мог ли он, Арбенин, проигратся, тот отвечает: «Я... нет!.. те дни блаженные прошли — / Я вижу их насквозь, / Все тонкости их знаю, / И вот зачем я нынче не играю» (III, 227). Зато Казарин, затеявая интригу против Арбенина и притворно уничтожаясь перед ним, называет вещи своими именами: «Провёл меня ты славно, брат. / И надо б отомстить, да штука мастерская, / И я мирюсь, искусство уважая» (IV, 413). «Штука» входит в арсенал шулерских приёмов «игры на верное» и в «Тамбовской казначейше»: здесь игра проводится с помощником, женой самого казначея-банкомёта, которой муж предал «тайнства науки, / Как бросить вздох иль томный взор, / Чтоб легче влюбчивый понтёр / Не отгадал проворной штуки» (III, 322).

В повести «Княжна Мери» к подлогу (штукарству) прибегают драгунский капитан и Грушницкий с компанией, когда пытаются испытать «показную» храбрость Печорина в надежде выставить его трусом. При этом капитан использует картёжное аргю, равно употребительное игроками и бретёрами: «Он [Грушницкий] придерётся к какой-нибудь глупости и вызовет Печорина на дуэль... Погодите; вот в этом-то и штука... Вызовет на дуэль, хорошо! Всё это — вызов, приготовления, условия, будет как можно торжественнее и ужаснее — я за это берусь... Хорошо! Только вот где закорючка: в пистолеты мы не положим пуль» (IV, 260). Кстати, это плутовское «закорючка» лишь усиливает бесчестное намерение капитана — оно синонимично хитрой уловке, «штуке». Впоследствии пулей заряжают только пистолет Грушницкого, чтобы его шансы неизмеримо выросли в сравнении с печоринскими. Подобное штукарство весьма напоминает такой шулерский приём при игре в банк, как «баламут»: в этом случае шулеры добиваются того,

* Эвфемизмом является и слово «книги», что означает «карты». Игроки услужливо передают карты Арбенину, который помог Звездичу отыгратся: «Извольте, вам и книги в руки, — вы хозяин, / Мы — гости» (IV, 298). К слову, и «искусство» (как и «правила», «законы», «приличия», «честность») в данном контексте — также синонимы шулерства. Ср. слова Казарина об опытных картёжниках, «стариках»: «...Как многие игрой достигли до чинов, / Из грязи / Вошли со знатью в связи, / А всё ведь отчего? — умели сохранять / Приличие во всём, блюсти свои законы, / Держались правил...» (IV, 262). Или он же о неопытной игрецкой молодёжи: «Не знают ни завести, ни в пору перестать, / Ни кстати честность показать, / Ни передёрнуть благородно!» (IV, 261).

чтобы все (или почти все) карты были биты — в случае с Печориным были бы отняты или его честь, или жизнь, или и то и другое. Аналогом «штуки» в повести становится и «хитрость» (ср. в «Маскараде» реплику одного из проигравших: «Что делать, брат, / Нашла коса на камень, видно. / *Я ль не хитрил*, — нет, всех как на подряд. / Подумать стыдно...» — IV, 226). Доктор Вернер, невольный свидетель заговора против Печорина, узнав, что соперники хотят зарядить пулей только пистолет Грушницкого, докладывает: «Это немножко похоже на убийство, но в военное время, и особенно в азиатской войне, *хитрости* позволяют» (IV, 269). Частью коварного плана по дискредитации Печорина и Мери становятся и распространяемые «шайкой» Грушницкого слухи об их свадьбе («“Это *штуки* Грушницкого!” — подумал я» — IV, 255). К миру карточной игры относится и «система», нацеленная на выигрыш, разработке которой игроки, подобно пушкинскому Германну, уделяли немало времени. В игре «с людьми» Печорин также следует своей собственной системе («Все эти дни я ни разу не отступил от своей *системы* — IV, 245»), попеременно возбуждая в княжне любопытство, раздражение, волнение, досаду и даже ненависть*.

Печорин смеётся над чувствами, что пугает неопытную княжну и делает его в её глазах «необыкновенным человеком». В печоринскую «систему» изопрённого духовного оболъщения «молоденькой девочки» входит расчётливое нагнетание её любопытства и выжидание ответного душевного порыва: «Я пристально посмотрел на неё и принял серьёзный вид. Почти целый день не говорил с ней ни слова... Вечером она была задумчива, нынче поутру у колодца ещё задумчивее... Я отошёл подальше и украдкой стал наблюдать за ней... *Ещё два дня не буду с ней говорить*» (IV, 245)**.

И «штукарство», и «система» вполне укладываются в карточную стратегию так называемой «постановки» — обработки шулерами потенциальной жертвы задолго до решающей схватки. Печорин, с одной стороны, и «шайка» Грушницкого во главе с драгунским

* Ср. также: «Она сказала это довольно громко и вероятно с намерением кольнуть меня» (IV, 231); или: «Княжна меня решительно ненавидит...»; или: «...я был вознаграждён взглядом, где блистало самое восхитительное бешенство» (IV, 231); или: «А знаешь ли, что ты нынче её ужасно рассердил?.. она говорит, что у тебя наглый взгляд» (IV, 238).

** Кстати, «расчёт» — ключевое игрецкое понятие. См. также в «Гамбовской казначейше»: «В пучинах сумрачных *расчёта* / Блуждать ему была охота. / И потому он был игрок / (Его единственный порок)» — II, 322. Ср. и с игроками-систематиками в «Записках» С. Н. Глинки: URL: http://az.lib.ru/g/glinka_s_n/text_1895_zapiski-1776-1796.shtml

капитаном — с другой, занимаются именно этим, отличаются только точки приложения их сил: для Печорина основной вектор — Мери, для Грушницкого — сам Печорин.

Определённый игрецкий фон создают и лермонтовские автореминисценции, «шлейфы» значений которых (выражение Ж. Деррида) тянутся от картёжного мира, описанного в его других произведениях. Так, игрок и ловелас ротмистр Гарин («Тамбовская казначейша») сочетает в своей портретной и поведенческой характеристике черты и Грушницкого («Взор пылкий, ус довольно чёрный» — II, 324), и Печорина («Бывало, в деле, под картечью / Всех рассмешит надутой речью, / Гримасой, фарсой площадной / Иль неподдельной остротой» — II, 325)*. Гарин, пытаясь заинтриговать казначейшу, поступает так же, как впоследствии Печорин с Мери. Он таким же образом следует своей *системе* — изображает деланное равнодушие, чтобы возбудить женское любопытство: «Своей удачею довольный, / Он встал и вышел со двора — / И не вернулся до утра. / Потом, хоть было очень больно, / Собрав запас душевных сил, / Три дня к окну не подходил» (II, 327).

Портрет «уездного предводителя», входящего в «тамбовский круг» игроков-завсегдатаев и шулеров («Весь спрятан в галстук, фрак до пят, / Дискант, усы и мутный взгляд» — II, 335), почти дословно воспроизведён в бальном происшествии повести, когда княжну хотят «проучить»: «вдруг из среды их отделился господин *во фраке*, с длинными *усами* и красной рожей... Остановясь против смутившейся княжны... он устал на неё *мутно-серые глаза* и произнёс хриплым *дискантом*...» (IV, 240). Художественная парабола, таким образом, позволяет причислить драгунского капитана и его кампанию не только к группе интриганов, но и нечистых на руку игроков, «мастаков», шулеров.

Герои-мужчины в повести** руководствуются игрецкой моделью поведения и заповедями игрока***. Можно сказать, что игрецкое кредо Казарина (драма «Маскарад») и в повести задаёт тон:

* Печорин, как и Гарин, способен рассмешить знакомцев: «Я... начал им что-то рассказывать — видно, было смешно, потому что они начали хохотать, как сумасшедшие... Я продолжать увеселять публику до захождения солнца» (IV, 230–231).

** Мужчин в тексте часто называют «кавалерами». Ю. М. Лотман в своих «Беседах о русской культуре», со ссылкой на С. Н. Марину, упоминает об употребительном в среде игроков первой половины XIX века словечке «каб» (сокращение от *caballero*, «кавалер»). Многочисленные «дамы» и «кавалеры» в повести «Княжна Мери», с нашей точки зрения, вводят тему не только бального партнёрства, но и карточного мира (дамы и валеты).

*** Этому вопросу посвящена другая наша статья, которая находится в стадии завершения.

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет — я играю
И правила игры я к людям применяю.

К «правилам», конечно же, относятся и «штукарство», и «система», и «постановка» (кстати, многие исследователи, отмечая театральную атмосферу повести, необоснованно игнорируют игрецкое «постановочное» начало).

Трансформированный казаринский тезис появляется и в сцене дуэли, когда драгунский капитан, не зарядивший пистолет Печорина и потому предвкушающий победу Грушницкого, насмешливо напутствует своего приятеля: «Ну, брат Грушницкий, жаль, что промахнулся!.. теперь твоя очередь, становись! Обними меня прежде; мы уж не увидимся! — Они обнялись; капитан едва мог удержаться от смеха: — Не бойся, — прибавил он, хитро взглянув на Грушницкого, — всё вздор на свете!.. *Натура — дура, судьба — индейка, а жизнь — копейка!*» (IV, 276). На первый взгляд, перед читателем — пословичный блок, значение которого обычно толкуется как пренебрежение и/или безразличие к судьбе и опасности. Выше уже говорилось, что карты и дуэль вполне соотносимы как поведенческие модели. Исходя из этой логики, каждый из дуэлянтов принимает участие в «игре» с другими людьми и по ходу этой дуэльной «игры» меняется ролями со своими противниками — «банкомётами» в дуэли, таким образом, по очереди становятся все. Наводя на Печорина заряженный пистолет, Грушницкий вкупе с капитаном, вдохновителем заговора, в своём роде «держат банк», являются банкомётами, а Печорин — понтёром, которому может либо повезти, либо нет. При условии, что банкомёт нечист на руку, шансы понтёра резко уменьшаются. Банкомёты (Грушницкий и капитан) «штукарят», хитрят и потому уже видят себя победителями (ср. казаринское: «И если победишь противника *уменьем...*»). Ключевые слова в бесшабашной на первый взгляд пословице складываются в игрецкую криптограмму, идентичную циничной формуле Казарина о мире как карточной игре. Капитанская пословица («Натура — дура, судьба — индейка, а жизнь — копейка!») в дуэльном контексте обрастает новыми обертонами. «Натура», сообразно тогдашнему времени, может расширительно толковаться и как природа, сотворённость, бытие, *мир*. «Судьба» синонимична *року*, а *жизнь* означает самоё себя. «Рок» вытягивает целый спектр коннотаций, созвучных игрецкому мировосприятию: случайность, вероятность, судьба, опасность, риск и т. п.

Но риск для Грушницкого на данном этапе развёртывания событий сведён к нулю (ср.: «...этот человек... две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить, как собаку» — IV, 276), и капитан прекрасно это понимает. Предстоящий холостой выстрел для Грушницкого совершенно безопасен. Скорее, «копейку» можно было бы дать за жизнь Печорина, который несколько минут назад стоял под дулом пистолета своего противника. В силу этого коммуникативная интенция капитанского напутствия амбивалентна: по касательной фраза обращена и к Печорину, которого, как кажется заговорщикам, им удалось провести, а потому приобретает откровенно издевательский характер. Стратегия карточной «игры наверное» просматривается и здесь. Применяя к Печорину бесчестные игрецкие приёмы («штуки», «закорючки», «хитрость», «правила»), драгунский капитан и Грушницкий оказываются в одном ряду с шулерами казаринского толка*.

Думается, не случайно накануне дуэли и непосредственно в сцене поединка проступает и такая аллюзия, имманентная игрецкому миру повести, как «лоб» («Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб» — IV, 268; или: «Грушницкий стал против меня и... начал поднимать пистолет. Он целил мне *прямо в лоб...*» — IV, 275)**.

Как известно, в штоссе (фараоне) игрок, понтирующий против банкомёта, загадывает карту и ставит на неё куш. Банкомёт снимает первые две карты из своей колоды лицевой стороной вверх (пара называется «абцуг»), при этом верхняя карта («лоб»), сдвинута вправо, чтобы были видны масть и числовое значение нижней карты («соник»), соответственно больше сдвинутой влево. Если загаданная понтёром карта совпадает со «лбом», то понтёр проигрывает, если с «соником» — выигрывает. Попасть в «лоб»,

* Возражение капитана по поводу перезарядки пистолета Печорина основывается на некоем дуэльном «правиле»: «А вы не имеете права переряжать... это совершенно *против правил*» (IV, 275); или: «Он отвернулся и, отходя, пробормотал: «а всё-таки это совершенно *противу правил*» (IV, 277). Подобные «правила» в шулерской среде являются известным эвфемизмом — ср. ностальгию Казарина по «искусству» старой игрецкой гвардии: «...Держались *правил...*» (III, 262).

** Не исключаем также и смысловой сплавленности «лба» и «пули» не только в дуэли, но и в картах. Так, Ю. М. Лотман, с опорой на «Переписку Моды...» Н. Страхова, утверждает, что пуля (пулька) на игрецком жаргоне — синоним карточной игры (цит. по: *Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XX века)*. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/07.php).

угадать «лоб» означает проигрыш для понтёра — его карта «бита» (вариант: «убита»).

В первой части поединка Грушницкого и Печорина как раз и возникает образная иррадиация: «лоб» в карточном абцуге — лоб человека под дулом пистолета. Грушницкий, стреляющий первым (читай: дуэлянт-банкомёт), целит в лоб противнику, чтобы убить его физически. Печорин же, понтирующий против такого «банкомёта», вполне может стать жертвой, то есть «угадать лоб», и его карта, на которую поставлена жизнь, будет убита*. В данной дуэльной сцене срабатывает приём образного рикошета: угадать «лоб» в абцуге (проигрыш карты) — получить в лоб пулю (проигрыш жизни). Поэтика эпизода явно восходит к карточной дуэли ротмистра Гарина и банкомёта-казначей («Тамбовская казначейша»), который готов или отыгаться, или «проиграть уж и жену» (II, 336). Такие лексические маркеры, как «банк», «банкомёт», «талья», «дана», «взяла», свидетельствуют об игре в штосс или фараон. Казначей-банкомёт, судя по диспозиции (а глава XLIX описывает преддверие игры), ещё не приступил к мётке, следовательно, в первом же абцуге улану суждено угадать либо «лоб» (верхнюю карту) — и проиграть, либо «соник» (нижнюю карту) — и выиграть.

И вот здесь обращают на себя внимание символические дублеты. Карточный «лоб», естественно, не называется, поскольку это азбука игры. Зато описан лоб самого банкомёта, который, как известно, в этой «битве» (II, 337), в этой карточной дуэли (кстати, Гарин, как и положено на дуэли, даже встаёт в полный рост), «угадает лоб»**, будет «убит», потеряет всё:

Теперь кружок понтёров праздных
Вообразить прошу я вас,
Цвета их лиц разнообразных,
Влистанье их очков и глаз,

* С одной стороны, известно ходовое дуэльное выражение «целить в лоб» («пустить пулю в лоб») — ср. в «Евгении Онегине»: «И тихо целить в бледный лоб / На благородном расстоянии» — гл. 6, XXXIII. Или в «Тамбовской казначейше»: «Шутя однажды после спора / Всадил он другу пулю в лоб» (II, 325). С другой стороны, дуэльная лексика часто сосуществовала с игрецкой. Так, у Бестужева-Марлинского читаем: «Завтра вы уверитесь, что я не из той ткани, из которой делаются свадебные подножки, и не бубновый туз, чтобы в меня целить хладнокровно. Мой секундант не замедлит посетить вас сегодня же» (*Бестужев-Марлинский А. А. Испытание // Бестужев-Марлинский А. А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М., 1988. С. 69*).

** Ср.: «Над стариком судьба смеялась» (II, 337) — противники играли без «плутовства», и казначей не угадывал выигрышных карт.

Потом усатого героя,
 Который *понтюрует* стоя;
 Против него меж двух свечей
Огромный лоб, седых кудрей
 Покрытый редкими клочками,
 Улыбкой вытянутый рот
 И две руки с колодой...

(II, 336)

Игрецкие выражения «целить» («метить») напрямую связаны с установкой на выигрыш. Самой сильной картой в игре традиционно считается туз, и «целить» в туза, «притузить туза» — мечта каждого игрока (см. выше у Бестужева-Марлинского: «...я... не бубновый туз, чтобы в меня целить хладнокровно»). В «Маскараде» один понтёр предупреждает другого: «Берегись — имей теперь глаза!.. / Не по нутру мне этот Ванька Каин / И притузит он моего туза» (III, 225). Печорин в «водяном обществе» — позиционно самая сильная фигура, своего рода «туз», хозяин положения, «победитель петербургский» (IV, 232), «необыкновенный» (IV, 245), «особенный» (IV, 278) и «опасный человек» (IV, 248), зазнайка («эти петербургские слётки всегда зазнаются» — IV, 260). Именно он и становится мишенью для «смешных», неудачливых и «обыкновенных» игроков-соперников.

Кстати, в сцене дуэли встречается ещё одна картёжная реминисценция. Чтобы при лёгком ранении удержаться от падения в пропасть, Печорин предпринимает меры предосторожности: он крепко упирается *«левой ногой в камень»* (IV, 275) и немного наклоняется вперёд, что, собственно, и спасает его: «Выстрел раздался. Пуля оцарапала мне колено. Я невольно сделал несколько шагов вперёд, чтоб поскорей удалиться от края» (IV, 275). Правила штосса неявно присутствуют и здесь. Налицо игрецкая параллель: Печорин стреляет вторым (аналог «чётной» карты, всегда приносящей выигрыш понтёру)*, и упор делает именно на левую ногу (ср. с «соником», который в благоприятном для понтёра случае также ложится на лево), что в конечном итоге обеспечивает ему выигрыш — жизнь.

* Ср. также у А. А. Бестужева-Марлинского (повесть «Испытание») о понятии «чётного выстрела», которым вне зависимости от результативности поединка завершается любая дуэль: «Рана только на *чётном выстреле* кончает дуэль, — вспышка и осечка не в число» // Бестужев-Марлинский А. А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М., 1988. С. 72.

Другие игрецкие выражения — «угадать/отгадать» [карту], «зарезать», «поставить на карту». Постоянно настроенный на волну игры с людьми, Печорин в стремлении самоутвердиться не делает различий между мужчинами и женщинами: даже Мери он рассматривает как потенциального противника. Стоит княжне проявить сколько-нибудь ироничное или деланно равнодушное, то есть наивно-игровое отношение к Печорину, как он уравнивает её с мужчиной, не стесняясь мысленных угроз, которые пристало бы адресовать особам сильного пола: «А-га!» подумал я: «вы не на шутку сердитесь, милая княжна; *погодите, то ли ещё будет!*» (IV, 231); или: «Но я вас *отгадал*, милая княжна, *берегитесь!* Вы хотите мне отплатить тою же монетою, кольнуть моё самолюбие, — вам не удастся! и если вы мне объявите войну, то я *буду беспощаден*» (IV, 244). Глагол «отгадать» («угадать») напрямую связан с выражением картёжников «отгадать/угадать карту», т. е. выиграть*. «Отгадав» княжну, поняв мотивацию её поступков, Печорин оказывается в позиционном выигрыше и ведёт свою игру по обольщению дальше. Для сравнения — мысленная тирада в сторону Грушницкого после подслушанного разговора на пирушке интенциально совпадает с предыдущей: «*Берегитесь*, господин Грушницкий!.. со мной этак не шутят. *Вы дорого можете заплатить...* Я вам не игрушка!» (IV, 261). Более того, на каком-то этапе «игры», организованной Печориным, и княжна, и Грушницкий оказываются в одной вражеской страте: «Княжна торжествовала. Грушницкий тоже. Торжествуйте, *друзья мои*, торопитесь... *вам недолго торжествовать!*» (IV, 244).

Игрецкое выражение «подрезать», как говорилось выше, означает в штоссе разделение («разрезание») картой понтёра той колоды, которую будет метать банкомёт. Но в ходе самой игры другой однокоренной глагол — «зарезать» — уже означает «убить» противника, то есть вынудить его проиграться, а «обрезаться» — проиграться самому. Когда Арбенин (первоначальная редакция «Маскарада») просит у игроков помощи, чтобы разорить Звездича, они охотно соглашаются: «О, мы его *зарежем* без условий, / Пожалуй» (III, 392). В ответ на опасения одного из игроков, что Арбенин «загнёт... тысяч

* Саморефлексия Печорина («...верно, было мне назначение высокое... Но я не угадал этого назначения... — IV, 268) не является исключением из данного ряда: утратив «пыл благородных стремлений», герой оказывается в экзистенциальном проигрыше («утратил... лучший цвет жизни»; «моя любовь никому не принесла счастья» — там же).

на сто», второй отвечает: «Обрежется» (IV, 399). В повести слово «зарезать» встречается дважды в ключевых эпизодах, когда печоринские «жертвы» («Я предчувствую... что бедный Грушницкий будет вашей жертвой...» — IV, 229) и «игрушки» ощущают собственное поражение. Так, во время прогулки к провалу княжна, напуганная желчностью и злословием Печорина, прозревает в нём «опасного человека»: «...я бы лучше желала попасться в лесу *под нож убийцы*, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и *зарезьте меня...*» (IV, 248). Второй случай — срыв Грушницкого в сцене дуэли, ускоривший его трагический конец: «Стреляйте!.. Если вы меня не убьёте, *я вас зарезу* ночью из-за угла» (IV, 277). Спускаясь со скалы, Печорин замечает «между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого» (IV, 277). Этот эпизод соотносим с обвинением в убийстве игрока-итальянца, предъявленным Казарину (III редакция драмы «Маскарад»):

Пред вашим домом утром рано
 Дольчини был найдён на мостовой
 В крови с разбитой головой;
 Вы всех уверили, что пьяный
 Он выскочил в окно, —
 Так это и осталось! но
 Волшебной сказкою меня не обморочишь,
 И кем он был *убит*, скажу я, если хочешь!
 (IV, 430)

Лермонтовская автореминисценция объединяет, таким образом, игровые грани различных типов проигрыша — психологического (Мери), дуэльного (Грушницкий) и карточного (Дольчини).

В трактовке женских образов повести неожиданно проступают оттенки гадательной символики: здесь просматривается своеобразный дамский «квартет», который вполне может коррелировать с карточным. В романе «Герой нашего времени» вообще довольно много отсылок к мантике: это различные предчувствия и предубеждения героя, значение которых он сам регистрирует, упоминания о «жеребихах» («пари») и карточных предсказаниях*. Только че-

* К мантрической области относятся также физиогномические наблюдения в «Тамани» и «Фаталисте», френологические, толковательные и интуитивные — в «Княжне Мери».

тыре героини повести (четыре дамы) имеют право на речевую партию, а линии судьбы и/или поведения каждой из них максимально приближены к гадательным значениям карточных дам. На водах судьба сталкивает Печорина с двумя женщинами, которые окажут влияние на его жизнь, — Верой и княжной Мери. Обе связаны друг с другом множеством сюжетных нитей. Родственные, хоть и дальние, узы удерживают их в одном физическом локусе: они общаются коротко, семейственно, а в Кисловодске и вовсе снимают разные этажи одного дома (Вера с мужем — верхний, Лиговские — нижний). Княжна поверяет Вере свои сердечные тайны («надо признаться, удачный выбор!» — иронизирует Печорин — IV, 250). Вера, в свою очередь, ревнует княжну к Печорину, отчаивается, страдает.

Любопытно, что в портретных описаниях женщин, с которыми у Печорина завяжутся непростые отношения, наличествуют два основных колера: чёрный и красный — цвет карточных мастей, маркер карточной игры*. Встреча Печорина с Верой в гроте колористически показательна: «...я подошёл к самому гроту. Смотрю: в прохладной тени его свода, на каменной скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная чёрной шалью, опустив голову на грудь» (IV, 234). Уже В. В. Виноградов в своё время упоминал об относительности, подвижности символических карточных значений**. Вот и здесь мы сталкиваемся с некоторой дисперсией гадательных смыслов. Строго говоря, замужняя блондинка, Вера, должна была бы соответствовать при гадании червовой даме, но определяющим здесь становится цветовое решение (чёрная шаль / чёрная масть) и само гадательное значение дамы треф, которое обычно предполагает нерешительность, неуверенность и жертвенность***. Трефовая дама

* Известно, что Лермонтов был хорошим рисовальщиком и пейзажистом, и «цветность» его художественного зрения может стать предметом отдельного исследования.

** О двойственности значений, присущих картам, о символических предвосхищениях сюжетных развязок с опорой на карточные значения В. В. Виноградов пишет, опираясь на переводную книгу «Открытое таинство картами гадать» (пер. Петра Биркмана, М., 1795) и анонимную — «Колдун не болтун, или Настоящий ворожея...» (СПб., К. Д., 1792). См.: Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // В. В. Виноградов. О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980. С. 194.

*** Страдательность и жертвенность Веры прочерчены в повести очень выразительно. Ср.: «Скажи мне, — наконец прошептала она, — тебе очень весело меня мучить? — Я бы тебя должна ненавидеть. С тех пор, как мы знаем друг друга, ты ничего мне не дал, кроме страданий... (IV, 234); или: «Теперь ты

слаба здоровьем и несчастна в любви, хотя порой и склонна питать некоторые надежды. В карточной гадательной практике всегда подчёркивается поистине безграничная способность трэфовой дамы к самопожертвованию ради ребёнка. В судьбе Веры также находим удивительное совпадение: «Она решительно не хочет, чтоб я познакомился с её мужем, — тем хромым старичком, которого я видел мельком на бульваре: *она вышла за него для сына*» (IV, 234). Перешительная, неуверенная в себе, всю жизнь любящая одного «особенного» мужчину (IV, 278), но вынужденная искать покровительства у других, кто способен позаботиться о её сыне, трогательная в своей беззащитности и жертвенности, физически хрупкая, «очень хорошенькая и очень... больная», окутанная чёрной шалью, — такой предстаёт в романе Вера, дама трэф.

Через несколько недель, возвращаясь со свидания с Верой, герой увидит в незашторенном окне пребывающую в задумчивости княжну. Сходство с Верой (ср. сцену в гроте) поразительно: та же опущенная голова и большой платок, на этот раз — пунцового цвета: «Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; её густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; *большой пунцовый платок* порывал её белые плечики... Она сидела неподвижно, *опустив голову на грудь...*» (IV, 263). Незамужней княжне на уровне колористической символики, скорее всего, соответствует гадательная семантика образа бубновой дамы (пунцовый платок / красная масть), которая предполагает молодость, доброту, щедрость и сострадательность, непростые отношения в любви. Вмешательство Печорина во внутренний мир Мери сделает её несчастной.

Бал в зале ресторации вводит ещё одну знаковую дамскую фигуру, типологически родственную бальному персонажу из лермонтовской поэмы «Сашка»: там в строфе СХХVI характеризовалась светская молва и её распространители — крикливый «суд глупцов», коварный шёпот «злой старухи», намёки в «польском иль кадрили» (II, 295)*.

веришь ли, что я тебя люблю? О, я долго колебалась, долго мучилась... Начались упрёки, ревности, жалобы, — она требовала от меня, чтобы я ей во всём признался, говоря, что она *с покорностью* перенесёт мою измену, потому что *хочет единственно моего счастья*» (IV, 262–263); или: «Послушай, ты должен мне принести эту жертву: *я для тебя потеряла всё на свете...*» (IV, 279); или: «...но ты был несчастлив, и *я пожертвовала собою*» (IV, 278).

* Кстати, и «злая старуха», и польский в начале бала, который даётся на водах местными властями в зале ресторации («Танцы начались польским; потом заиграли вальс» — IV, 239), а затем и кадрили («Кадрили тянулись ужасно долго» — IV, 241) — всё это с точностью воспроизведено и в «Княжне Мери».

Роль «злой старухи» в повести отходит к приятельнице драгунского капитана, толстой даме, «осенённой розовыми перьями» (IV, 239). В её облике угадываются черты пушкинской «пиковой дамы», графини***. Даже в покрое платья «толстой дамы» содержится явный намёк на старинную моду: «...пышность её платья напоминала времена *фижм*» (IV, 239)*. Однако «толстая дама» из пятигорского «водяного общества» внешне вполне соотносима не только с литературным, но и с негативным сказочным персонажем — жабой. Такая деталь, как «мушки» графини («Пиковая дама»), которая, по воспоминаниям Томского, в бытность была красавицей и за которой «влочился» сам Ришелье, иррадирует и в описание «толстой дамы» из «Княжны Мери». Кокетливые «мушки» красавицы XVIII века приобретают здесь иную валентность и трансформируются в «бородавки»: «пестротата... негладкой кожи» дамы напоминает «счастливую эпоху *мушек* из чёрной тафты. Самая большая *бородавка* на её шее прикрыта была фермуаром» (IV, 239). В лермонтовских произведениях важную роль всегда играли авторские интертекстуальные связи. Касается это и «водных» аллюзий, вообще популярных в первой половине XIX века в русской литературе, испытавшей увлечение западной романтической школой**. Так, уже в «Княгине Лиговской» появляется образ горничной, «толстой рябой девицы» (при этом определение «толстая» и «рябая» трижды звучит в пределах одной фразы — IV, 117), которая уподоблена «крокодилу на дне светлого американского колодца» (там же)***. Толщина «девицы»

* Ср. известную фразу из пушкинской «Пиковой дамы»: «Приехав домой, бабушка, отлепившая *мушки* с лица и отвязывая *фижмы*, объявила дедушке о своём проигрыше».

** Это касается баллад Шиллера, «Ундины» де ля Мотт Фуке, «американских» повестей Шатобриана и др. У самого Лермонтова также встречаем представительниц «водяного мира», как правило, враждебных лирическому герою: таковы коварная дочь водяного царя («Морская царевна»), «золотая рыбка» из предсмертного бреда молодого послушника, искушающая его покоем вечности («Мцыри»), юная ундина-контрабандистка, едва не утопившая офицера («Тамань»). См. также: *Ходанен Л.А.* Баллада «Русалка» и «русалочий» мотив в творчестве М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Ставрополь, 1994. С. 11–25.

*** По наблюдению Б. Томашевского, образ крокодила прямо взят Лермонтовым из «американской» повести Ф.-Р. де Шатобриана «Атала» — «в гл. IX мы читаем: «...на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца» (*Томашевский Б.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. Т. 43–44. М., 1941. С. 477).

и дефекты её кожи явно соотносимы с более поздним образом бородавчатой «толстой дамы», представительницы «водяного общества» из «Княжны Мери» с тем отличием, что экзотическое «крокодиле» начало уступает здесь место русским ментальным представлениям об inferнальной роли жабы, которая связывается с порчей и чёрным колдовством*. Злобность вышеупомянутой дамы (ср.: «коварный шепот злой старухи») проявляется в подстрекательстве против княжны: «Она говорила своему кавалеру, драгунскому капитану:

— Эта княжна Лиговская пренесносная девчонка! Вообразите, толкнула меня и не извинилась, да ещё обернулась и посмотрела на меня в лорнет... C'est impayable! И чем она гордится? Уж её надо бы проучить...» (IV, 239).

По отношению к Мери «толстая дама», таким образом, выступает как дама пик — в гадательном ряду данная карта означает тайную недоброжелательность, злопыхательство и вражду. Не исключаем, что на реминисцентном уровне этот образ становится своего рода литературным «оборотнем» героини из повести А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» (1832) — появившейся на балу «молодой черноглазой дамы», графини Алины Звездич**. Сталкиваются не только возрастные отличия («молодая дама» у Бестужева-Марлинского — «толстая дама» у Лермонтова). В непримиримое противоречие приходят сердечность, красота

* Архетип жабы связан и с низовым началом, брезгливое отношение к которому зафиксировано в монологе Печорина: «...есть люди, которые безотчётно боятся пауков, тараканов, мышей...» (IV, 262). Все эти представители «нижнего мира» вызывают у героя такое же отвращение, как и женитьба. И, напротив, себя Печорин позиционирует как существо мира «верхнего», «горнего»: его квартира — «на самом высоком месте, у подножия Машука» (IV, 219); когда он, «без нужды и цели» скачет по степи, взор его прикован к «кудрявым горам» и «голубому небу» (IV, 236); чтобы «развеять мысли», он уходит в горы (IV, 259); место дуэли Печорин переносит на «вершину отвесной скалы» (IV, 273), буквально между небом и землёй т. д.

** Комментируя распространение гадательной символики в мужской игрецкой среде, В. В. Виноградов убедительно показывает, как она может проецироваться на женский образ с учётом гадательной масти: замужней брюнетке обычно гадают на даму трэф. Так, один из героев повести, пишет учёный, объединяет черты графини Звездич и значение карточной трэфовой дамы: «Она целые две ночи снилась мне, и я в честь её проиграл кучу денег на трэфовой даме, которая сроду мне не ругировала...» (Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. М., 1980. С. 193).

и изящество первой («мила, как сердце, и умна, как свет»*) и злобность, толщина и безвкусица второй**. Последней участницей «квартета дам» становится княгиня Лиговская. Колористическая гамма этого образа не развита, однако по своим душевным и поведенческим характеристикам княгиня более всего подходит к гадательной трактовке червовой дамы — замужней женщины (или вдовы) и доброй любящей матери, готовой на всё ради счастья единственной дочери.

В повести присутствует и числовая символика, которая обычно носит спекулятивный, головной характер, однако некоторые субкоды позволяют причислить её к той или иной культурной страте — в нашем случае это, скорее всего, числа из области карточных гаданий, что даёт нам право, вслед за К. Г. Исуповым, говорить об их вторичности***. Высказывания самого Печорина о гаданиях и предсказаниях заставляют внимательнее отнестись и к числовым значениям. Так, в дневниковой записи от 14-го июня герой упоминает карты дважды. Вначале он говорит о нежелании жениться («но свободы моей не продам») и о готовности скорее *поставить на карту* жизнь или честь. А затем объясняет и причину своего страха перед браком: «Признаться ли?.. Когда я был ещё ребёнком, одна старуха гадала про меня моей матери; она предсказала мне *смерть от злой жены...* (курсив наш. — *И. П. Б.*) ...что-то говорит мне, что её предсказание сбудется...» (IV, 262). В «Княжне Мери» представлен не весь числовой ряд, но и то, что обозначено в тексте, позволяет увидеть определённые

* *Бестужев-Марлинский А. А.* Испытание // Бестужев-Марлинский А. А. Ночь на корабле. Повести и рассказы. М., 1988. С. 26.

** В повести Бестужева-Марлинского головка дамы убрана «золотыми колосьями» (там же, с. 24), в то время как лермонтовская «толстая дама» осенена «розовыми перьями», что плохо согласуется с её нарядом («времена фижм») и возрастом. См. о розовом как цвете детства, наивности, а также как смешной и гротескной характеристике молодящихся натур: *Соловьёв С. М.* Розовый цвет // Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1979. С. 202–203.

*** См. справедливое замечание К. Г. Исупова о вторичности числовой метафоры во многих художественных произведениях, опирающихся на такие культурные прототексты, как «мотив, философская концепция, религиозная доктрина, литературное произведение, национальная культура...» (*Исупов К. Г.* Число как метафора истории и культуры в прозе Х. Л. Борхеса // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX–XX веков (историческая поэтика и национальная специфика). Межвузовский сборник научных трудов. Пермь, 1989. С. 154). См. также замечание У. Эко о релятивности числа в художественной культуре: *Эко У.* Имя Розы. Минск, 1993. С. 467–468.

соответствия из области карточной числовой метафорики и выявить в повести интересные внутренние закономерности.

Начнём с «двойки» (в повести она озвучивается дважды), с которой в гадательном поле чаще всего связывают мотивы дружбы, симпатии, а также утраты близкого друга. Первый раз — когда Печорин «около *двух часов* пополуночи» спускается с балкона Веры (IV, 263), второй — в дневнике перед дуэлью: «*Два часа* ночи... не спится...» (IV, 268). Дальнейшие события подтверждают гадательное значение двойки: герой навсегда расстанется с Верой и убьёт на поединке человека, которого считал другом (ср.: «Вспомни, — мы были когда-то друзьями» — IV, 277). Тройка в повести как релевантный компонент практически не представлена.

«Четвёрка» в гаданиях обычно означает надежду на обновление, выздоровление, с нею связывают возможность поправить свои дела. Когда проигравшийся Арбенин («Маскарад») уже готов в случае очередного поражения покончить с собой, ему «помогает» именно четвёрка пик:

Я был в отчаянье — ушёл и яду
 Купил — и возвратился вновь
 К игорному столу — в груди кипела кровь.
 В одной руке держал я лимонаду
 Стакан — в другой *четвёрку пик*:
 Последний рубль в кармане дождался
 С заветным порошком — риск, право, был велик;
 Но *счастье* вынесло — и в час я отыгрался!

(IV, 445)

Хотелось бы отметить одну любопытную деталь: в повести «Княжна Мери» срабатывает внутренний закон «кучных чисел»: упомянув какое-то число, повествователь словно стремится довести его частотность до максимума на волне того или иного мотива. Так, числа «четыре», «пять», «шесть» явно и опосредовано появляются в основном в связи с дуэльным мотивом. Продолжим о «четвёрке». Доктор Вернер уславливается с секундантами Грушницкого о том, что противная сторона прибудет на место встречи *в четыре* утра. «Четвёрка» то явно, то латентно возникает в дуэльном контексте. Печорин напоминает доктору об утренней встрече: «Доктор, я вас жду завтра в *четыре* часа; лошади будут готовы... (IV, 268). Вернувшись после нарзанной ванны, Печорин уже находит у себя доктора-секунданта, который, следуя дуэльному кодексу точности, скорее всего,

был на месте именно в четыре» (IV, 270). Поскольку карточная игра и дуэль вполне могут быть приравнены друг к другу по признаку случайности происходящего, о чём в своё время вскользь упомянул Ю. М. Лотман, полагаем и эти числовые совпадения знаковыми. Судьба словно уравнивает соперников в шансах: каждый из них, испытывая судьбу, может ожидать благосклонности (*счастья*) от «четвёрки» — подобно тому, как это произошло с игроком Арбениным. В ночь перед поединком Печорин задаётся вопросом: «...что если *его счастье* перетянет?» (IV, 268).

«Пятерка» в карточном гадательном ряду означает зыбкость, шаткость положения и/или какую-либо потерю. Повесть начинается с того, что, приехав в *Пятигорск* и сняв квартиру у подножия Машука, Печорин в *пять* утра отворяет окно, из которого открывается «чудесный вид» на горы, на *пятиглавый* Бешту, «двуглавый Эльборус» и чистенький городок внизу. Небольшая пейзажная зарисовка завершается пассажем, который вносит в первичное приподнятое настроение героя некую психологическую нестабильность. — Достаточно сравнить два близлежащих, в пределах одной фразы, но совершенно разновекторных коммуникативных посыла, первый из которых укладывается в формулу «любить весь мир», а второй отражает внутреннюю неготовность принять такой мир, где нет «страстей», «желаний» и «сожалений» (ср.: «Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребёнка; солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше? зачем тут страсти, желания, сожаления?.. Однако пора» — IV, 220). Далее, в полном согласии с законом «кучности», упоминание «пятерки» будет привязано к дуэльным событиям и развязке повести. Драгунский капитан хвастливо сообщает Грушницкому, что «был секундантом на 5 дуэлях» (цифра стоит в оригинале. — *И. П. Б.*) (IV, 267). Латентная «пятерка» неоднократно указывает также на количество присутствующих на дуэли — два соперника и три секунданта (IV, 272, 274). За «*пять* вёрст» до Эссентуков, куда Печорин мчится ради Веры, замертво падает его конь (IV, 279). Печорин возвращается в Кисловодск пешком «в *пять* часов утра» (IV, 280). Зайдя к княгине проститься перед отправкой в крепость, Печорин около *пяти* минут ожидает встречи с Мери («прошло минут *пять*» — IV, 283). Дуэльный опыт драгунского капитана, как следует из текста повести, оказывается бесполезным: Грушницкий гибнет. Печорин так и не пожмёт руку Вере и в течение пяти минут ожидания «милрой Мери» напрасно будет искать к ней «хоть искры любви» (IV, 283). Похоже, что на архетипическом гадательном

уровне «пятёрка» участвует в отношениях героев, делая зыбкими их планы, усугубляя потери.

Весьма любопытно употребление и числа «шесть», которое в гаданиях означает в самом общем виде движение, дорогу, поездку. Причём «плотность» («кучность») упоминания «шестёрки» возрастает по мере назревания конфликта и достигает существенного выражения накануне и во время дуэли, окончательно затем угасая. Ещё до решающего поворота событий Печорин идёт на бульвар «часов в *шесть*» (IV, 230); через несколько дней, после долгой конной прогулки, в «*шесть* часов пополудни» Печорин встречается Мери и Грушницкого (IV, 236); в «*шесть* часов вечера» к Печорину заходит Грушницкий, и они отправляются на бульвар (IV, 250). Но вполне обыденное, служебное число начинает приобретать тревожные коннотации, когда подвыпивший драгунский капитан склоняет Грушницкого к ссоре и дуэли с Печориним и грозит поставить их «на *шести* шагах» (IV, 267)*. Окончательное условие поединка «собирает» воедино три наиболее частотных в повести числа — 4, 5 и 6: «...наконец мы решили дело так: верстах в *пяти* отсюда есть глухое ущелье; они туда поедут завтра в *четыре* часа утра, а мы выедем полчаса после них; стреляться будете на *шести* шагах...» (IV, 267). Последняя контаминация «четвёрки» и «шестёрки» отмечается в диалоге Вернера и Печорина. «Смотрите, не попадитесь... ведь на *шести* шагах! — предупреждает доктор. Печорин довольно невежливо перебивает его: «Доктор, я вас жду завтра в *четыре* часа... Прощайте» (IV, 268). Дуэльный процесс ознаменован присутствием исключительно «шестёрки»: секунданта просят отмерить «*шесть* шагов» (IV, 273); заманивая Грушницкого на скалу, Печорин язвительно замечает, что тот сам «назначил *шесть* шагов» (там же); наконец, отмеряют «*шесть* шагов» на треугольной дуэльной площадке (IV, 274).

Мучимый бессонницей в ночь перед поединком, Печорин успокаивает себя тем, что «на *шести* шагах промахнуться трудно» (IV, 268). И мысленно обращается к противнику: «Зачем вы сами назначили эти роковые *шесть* шагов?» (там же). Добавим к этому и два случая скрытого присутствия числа «шесть»: принимая во внимание при-

* Небезынтересными представляются эти «шесть шагов» у Лермонтова в связи с дуэльными приготовлениями из повести «Испытание» А. А. Бестужева-Марлинского, где вдобавок развёрнута леденящая кровь «диссертация» о пулевых ранениях и увечьях (см.: *Бестужев-Марлинский А.А. Ночь на корабле. Повести и рассказы.* М., 1988. С. 72; 77–78).

знание драгунского капитана (а он «был секундантом на 5 дуэлях»), нынешняя дуэль — шестая по счёту, да и время дуэли после всех приготовлений и поправок, скорее всего, приходится на промежуток между пятью и шестью часами утра. Конечно, такая частотность «шестёрки» вряд ли может быть простым совпадением*. Очевидно также, что ближе к дуэльным событиям «шестёрка» из темпорального ряда (шесть часов вечера/полудни) переходит на уровень пространственный («шесть шагов»). Трансформация «времени» в «путь» совершается не только в локальном плане, но и в концептуальном, если принять во внимание гадательный аспект числа «шесть», означающий дорогу, движение в целом. Дуэльный процесс — это также «дорога» к жизни или к смерти для обоих его участников. Да и весь жизненный путь Печорина есть неумолимое и бесцельное движение на всех уровнях — прогулки, блуждания по степи, путешествия, поиски приключений и провоцирование авантюр. В ночь перед дуэлью звучит его признание, которое лишь подтверждает нашу догадку: «Что ж? умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уже скучно. Я — как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что ещё нет его кареты. *Но карета готова... прощайте!*» (IV, 268). Метафорика дороги и смерти («карета» — «смерть») просматривается и в отдалённом будущем героя. В крепости («Бэла») Печорин признаётся Максим Максимычу, что от скуки отправится путешествовать («...поеду в Америку, в Аравию, в Индию, — авось где-нибудь умру по дороге!» — IV, 195). Во Владикавказе («Максим Максимыч») Печорин сначала ждёт, пока ему закладывают карету, потом роняет штабс-капитану фразу о поездке в Персию и на вопрос о возвращении делает знак рукой, «который можно было перевести следующим образом: *вряд ли! да и зачем?..*» (IV, 207). Таким образом, числовая гадательная энергетика «шестёрки» подпитывает мотив неостановимого движения героя к смерти. «Девять» и «десять» в гадании — «числа любви», свиданий, предвкушения счастья, исполнения желаний. Первый бал Печорина с Мери, его первое посещение дома Лиговских, прелюдия встречи с Верой — всё это маркировано девятью часами вечера. «Десятка» — ещё и «ночное число»: именно на это время любящая Вера назначает Печорину долгожданную встречу.

* К слову, на сорока четырёх страницах текста число «шесть» в общей сложности встречается одиннадцать раз, и 8 раз — в «дуэльном» тексте, занимающем всего семь страниц.

Как видим, игрецкие модели, карточная и числовая гадательная символика вступают в определённый резонанс с сюжетными ходами повести Лермонтова «Княжна Мери» и психологическими характеристиками героев, вовлекая практически всех, но на различных правах и основаниях. Игречкая составляющая «забавляет» Печорина и «волнует кровь» (IV, 254). Но по ту сторону игры («системы», «расчёта», «хитрости» и «штук», «угаданных намерений» и «притворства») в повести оказываются женщины: Вера, Мери и княгиня Лиговская. Их непоказная доброта, сострадание, жертвенность и благородство, удовлетворяющие «странную потребность сердца» Печорина, который с жадностью поглощает «их чувства, их нежность, их радости и страдания» (IV, 269), усилены на поэтологическом уровне символикой трёх карт, которые становятся страдательными в контексте повести.





3. ВОКРУГ «ТАМАНИ» И «ФАТАЛИСТА»

А. К. ЖОЛКОВСКИЙ

Семиотика «Тамани»

«Тамань» — самый загадочный образчик прозаического искусства Лермонтова. Чехов мечтал «написать такую вещь... и умереть»*. Он восхищался ее языком, «доказыва[ющим] тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»** и заслуживающим детального разбора, «как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать»***. Впрочем, в своей оценке он не был оригинален, почти буквально повторив услышанное от Григоровича: «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»****. Хотя «старый мастер», одним из первых заметивший Чехова-дебютанта, высказал эти соображения как свои собственные («Образец повести, по-моему, “Тамань” Лермонтова»), в действительности он послужил лишь передатчиком эстетической эстафеты от ментора своего поколения — Белинского, сразу же задавшего основные параметры принятой трактовки «Тамани»: поэтичность, строгость формы, невозможность изменить ни слова*****. Позднейшие исследователи (начиная с Эйхенбаума) развили сюжетно-формалистический аспект этой гегельянской

* Чехов в разговоре с Буниным в Ялте.

** Чехов в письме Я. П. Полонскому, 18 января 1888 г.

*** Известно из: С. Ш. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Русская мысль 1911, 10: 46.

**** Д. В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.

***** «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме» (Белинский: 226).

формулировки, акцентируя умение Лермонтова как «мастера малой формы» извлечь максимум повествовательных эффектов из ограниченного фабульного материала («Это-то, очевидно, и заставляло Чехова восторгаться “Таманью”»; *Эйхенбаум*: 154).

Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона. Свежую нонконформистскую ноту в этот хор внес, как во многих других случаях, Набоков, считавший «Тамань» «худшим рассказом во всей книге» (то есть в «Герое нашего времени»), лермонтовскую прозу — полной «удручающих промахов», а школьное/чеховское представление о ее совершенстве — «смехотворным» и необъяснимым. К специфическим недостаткам «Тамани» Набоков относил «раздражающее подпрыгивание и пение дикарки»* и немотивированность ее расчета на то, что Печорин не умеет плавать (*Набоков*: ix, xviii, xix). К этому можно добавить «несуразность надежд Печорина на осуществление его донжуанских замыслов в лодке и повисающие без продолжения слова о голодной смерти» в начале повести (*Мерсеро*: 112, 105).

Возникает вопрос, примиримы ли эти противоположные оценки, не стоит ли за чеховскими похвалами нечто более существенное, нежели восторженное общее место, и не подсказывается ли ответ теми неровностями лермонтовского стиля, которые Набоков считает признаком «подлинного искусства» (*Набоков*: xix)**.

Основную оппозицию «Тамани» исследователи усматривают в напряжении между романтической фабулой (с ее динамикой, тайнами, экзотическими персонажами, демоническими мотивами, неожиданными поворотами и эффектной развязкой)*** и ее снижающе-реалистическим освещением (нарочитой «скверностью» рамки; негероическими чертами в облике Печорина, обокраденного слепым мальчиком и чуть не утопленного восемнадцатилетней девуш-

* Набоков вообще считал Лермонтова «совершенно беспомощным в изображении женщин» (*Набоков*: xviii).

** О гетерогенности «Героя нашего времени», и в частности об особой периферийности «Тамани» в составе романа в целом, написано много. Обычно исследователи видят свою задачу в максимальном сведении всех нитей и точек зрения воедино; замечание Набокова о ложности приписывания Лермонтову «прелестной чистоты и простоты» стиля средни более глубоким (бахтинским, лотмановским и вообще постструктурным) представлениям о динамизме, полифонии и незавершенности текста.

*** См.: *Мерсеро*: 105–110. Образцом сильного перегиба в эту сторону является глава о «Тамани» в *Михайлова*: 71.

кой, и т. п.)*. Действительно, «Тамань» образует очередное звено в русской (анти) романтической традиции, по-новому разрабатывая знакомую тему столкновения героя с «иной» жизнью, персонифицированной в виде экзотической героини.

Один характерный аспект этой темы составляет *вторжение* героя в судьбу «натуральной» девушки — бедной (как в «Бедной Лизе», «Русалке», «Станционном смотрителе»), дикой (как в «Кавказских пленниках», «Цыганах», «Бэле» и их байроновских источниках), волшебной (как в «Ундине» Ламонт-Фуке/Жуковского и «Русалке»), провинциальной (как в «Евгении Онегине»), романтически настроенной (как в «Княжне Мери»). Вторжение носит драматический характер, соблазненная и покинутая часто гибнет (в «Бедной Лизе», «Русалке», «Цыганах», «Бэле»); не остается безнаказанным и герой, который так или иначе подвергается ее посмертному возмездию («Бедная Лиза», «Русалка», «Цыганы»), а то и отвергается героиней, пережившей разрыв («Евгений Онегин», «Идиот»**). Особое место в этой схеме занимает программно антисентименталистский «Станционный смотритель», где вторжение оборачивается бесконфликтно счастливым союзом героев.

«Станционный смотритель» знаменателен еще в одном отношении — в трактовке *культурно-семиотического аспекта* столкновения. Возложив ответственность за смерть своего маленького человека на исповедуемые им штампы (представленные картинками из истории блудного сына*** и карамзинским подтекстом), Пушкин дал образец деромантизирующего повествования. Но, в сущности, уже в «Бедной Лизе» сюжет опирается на метакультурные мотивировки: Эраст влюбился в Лизу потому, что она отвечала его сентименталистским литературным вкусам, а затем разлюбил ее потому, что, потеряв невинность, она перестала им соответствовать. Максимума постромантической изоэтрности рефлексивное взаимодействие культурных стереотипов, представленных различными персонажами, достигает в «Евгении Онегине» (*Лотман 1975*). Но и «средний» (пост) романтический текст, как правило, посвящен анализу психологической и ценностной «дружести» героя/героини (в частности — эгоцентризма главного героя).

* См.: *Мерсеро*: 110–112 с существенной ссылкой на: *К. Локс*. Проза Лермонтова // Литературная учеба 1938, 8: 12–14; лермонтовская техника дегероизации Печорина тщательно проанализирована в *Пис 1967*.

** См. об этом *Матич 1987*.

*** Эти картинки ждали адекватного прочтения (в *Гершензон 1919*) почти восемь десятков лет.

«Герой нашего времени» являет противоречивую версию «столкновения». В плане «вторжения» силен байронический элемент: понастоящему страдает, а то и гибнет, как правило, героиня («Княжна Мери», «Бэла»), тогда как герой отделяется легкими душевными ушибами, притупленными онегинской хандрой. В «семиотическом» плане этому вторят исключительные способности Печорина к психологической рефлексии, позволяющие ему держать под полным контролем обоих своих антагонистов — княжну Мери (и Бэлу) и Грушницкого (и в меньшей степени Азамата/Казбича)*. Тем не менее определенный, несколько неровный, подрыв романтических стереотипов налицо — в форме, во-первых, авторефлексии, во-вторых, анализа чужих клише (прежде всего пародийно-романтического дискурса двойника Печорина — Грушницкого) и, в-третьих, взгляда на Печорина со стороны (с точки зрения Максим Максимыча и внешнего рассказчика).

«Тамань» отличает оригинальное развитие и совмещение обоих аспектов темы.

Повесть открыто следует формуле вторжения. Странствующий столичный аристократ оказывается на экзотической — социально, этнически и географически — периферии, в «нечистом» в разных отношениях месте. Он завязывает романтическую интригу с местной, простонародной, дикой, преступной и поэтичной героиней на фоне романтического, в частности горного, лунного и водного, пейзажа. Налицо негативный исход их связи и взаимно причиняемый ущерб, в частности — отъезд обреченного на одиночество героя и разлучение героини с «семьей» («матерью» и «братом»). Причем, как подчеркивает ряд исследователей, именно эгоцентрический герой генерирует все происходящее — если бы не его «могучее» воображение, сюжет бы не состоялся**.

Чтение повести по такой схеме неизбежно искажает, но не столько обедняет, сколько «обогащает» смысл реально описанных в ней событий, завышая их (мело) драматическую значимость. «Тамань» гораздо слабее своего обобщенного романтического архисюжета — недаром Эйхенбаум назвал ее фабульную основу «маленьким и ничем особенным не кончающимся приключением» (*Эйхенбаум*: 154)***.

* Набоков отмечает абсолютное всеведение Печорина, опирающееся на непрерывное подслушивание и подсматривание (*Набоков*: xi).

** См.: *Мерсеро*: 111; *Михайлова*: 249–250.

*** Как известно, это приключение могло иметь реальную автобиографическую подоплеку (*Мерсеро*: 105, 168).

В повести, в сущности, *ничего не происходит*: герой оказывается в Тамани лишь по необходимости и лишь от скуки заинтересовывается героиней; они не влюбляются друг в друга; герою не удается соблазнить героиню, а ей — убить его; герой не умеет плавать, а его пистолет, вместо того чтобы стрелять, идет на дно; вообще, герой не контролирует событий, но он и безразличен к их неудачному исходу. Особенно нов провал попыток героя соблазнить экзотическую героиню, которая предпочитает «своего» — контрабандиста Янко. (Отсюда протягиваются нити к таким реалистическим вещам, как, например, «Казачки» Толстого.)

Впрочем, события кончаются неудачно для всех: не только для отвергнутого, вымоченного и обворованного Печорина, но и для вынужденной бежать четы контрабандистов и для остающегося ни с чем слепого и старухи; явное, хотя и мелкое, поражение терпит и проспавший кражу печоринский денщик. Развязка повести являет, таким образом, картину полной дезинтеграции, венчающей серию не-событий. Это напоминало бы типовую хемингуэевскую новеллу, где травмированный герой, приобретает тяжелый, но закаляющий его опыт, «уезжает из этого города», если бы не непроницаемое, почти модернистское, равнодушие Печорина, защищающее его от любых травм и придающее концовке еще более открытый характер.

Единственно, в чем фабула повести усилена по сравнению с общеромантической, это мотив поединка между героем и героиней, точнее — ее покушения на него. Он может рассматриваться как гиперболизированное обращение обычного (само) убийства героини, непосредственной или косвенной причиной которого является герой («Бедная Лиза», «Цыганы», «Бэла»), или как реалистическая транскрипция посмертной мести героини («Русалка»). В любом случае этот мотив соответствует мизогинистским настроениям, вообще характерным для поэзии и прозы Лермонтова; в сущности, не менее антагонистичен психологический поединок Печорина с княжной Мери (хотя на дуэли он дерется все-таки с Грушницким)*.

Еще более последовательно разработан в «Тамани» метакультурный, семиотический аспект столкновения. В повествовательную

* Об агрессивности героини «Тамани» и о сюжете повести как сниженном обращении «Бэлы» см.: *Garrard*: 136. Что касается женоненавистнического мотива, то в этом отношении Лермонтов может считаться одним из родоначальников целой традиции, включающей Гоголя, Маяковского, Кузмина и в какой-то мере Олешу: ср. в «Зависти» эпизод из детства Ивана Бабичева, напоминающий первую ссору пушкинского Сильвио с графом, — с той разницей, что Ваня нападает не на мужчину-соперника, а на саму затмившую его девочку.

игру вовлечена — с той или иной степенью иронического отстранения — целая клавиатура романтических клише: гётевская Миньона, «Шиллеровский» диалог (*Мерсеро*: 106–107), ундина Ламотт-Фуке/Жуковского (она же — пушкинская русалка), байронический сплин, романтизм по-французски*, «нечистая сила», интерес к фольклорному материалу — народной песне и тайной «фене» контрабандистов... Последняя служит соединительным звеном между культурными масками и кодами, с одной стороны, и проблемами коммуникации и языка в буквальном смысле, с другой.

Важную роль в ходе повествования играют: подозрительная слепота мальчика; его необычайно острый слух; воздвигаемый им русско-украинский языковой барьер; притворная глухота старухи; ограниченная видимость и слышимость в двух сценах на берегу (где герой издалека, в темноте и при шуме прибоя наблюдает за контрабандистами)**; и подчеркнутая загадочность героини.

Загадочность эта наполовину напускается на себя ею самой, наполовину вчитывается в ее портрет героем, настроенным на романтический лад. Здесь, как в капле воды, отражается главная коллизия сюжета, построенного на неправильном «прочтении» героями друг друга. Печорин воспринимает героиню в терминах донжуанского кода — как экзотический объект для любовной интриги, а она его в «контрабандистском» коде — как сыщика. Каждый в своих собственных интересах подыгрывает чужому прочтению: он — чтобы припугнуть и заинтересовать ее, она — чтобы завлечь и убить его. В ином жанре и стилистическом ключе столкновение двух ложных прочтений могло бы вылиться в комедию ошибок; в психологическом повествовании от лица деромантизируемого лишнего человека оно

* Рассуждение о породистости женщин и лошадей перекликается с аналогичным пассажем из «Бэлы», но дано здесь более отстраненно, с сознательной метатекстуальностью («это открытие принадлежит Юной Франции»).

** Подслушивание, высмеянное Набоковым, не дает здесь того абсолютного знания, на котором держится интрига «Княжны Мери», а, напротив, работает на неполноту информации. Ср., кстати, отмеченную уже Белинским призрачность происходящего:

«Несмотря на прозаическую действительность... содержания [«Тамани»], все в ней таинственно, лица — какие-то фантастические тени, мелькающие в вечернем сумраке, при свете зари или месяца» (*Белинский*: 226).

Следует сказать, что эти пробелы в информации, взятые в контексте повести в целом, способствуют не только и не столько романтическим ее эффектам (тайнственности и т. п.), сколько их прозаическому подрыву (ограниченности героя-рассказчика, отказу от максимальной яркости изображения).

дало результат, предвосхитивший достижения позднего реализма. (Добавим, что общим знаменателем, скрепляющим оба ложных прочтения в единую конструкцию, является «колониалистский» элемент — на каком-то уровне героиня не так уж ошибочно истолковывает стремление Печорина «познать и покорить» ее.)

Если местами в «Герое нашего времени» Лермонтов прибегает к технике сказа (в частности, в повествовании от лица Максим Максимыча) и, шире, к изображению событий с точки зрения ограниченного рассказчика (в духе «Станционного смотрителя»), то в «Тамани» он идет еще дальше*. Здесь оба протагониста действуют исходя из неправильных прочтений друг друга, причем один из них является рассказчиком, так что повествующий голос героя оказывается равноправен в своем несовершенстве с голосом героини. Получается полифонический эффект, сходный, например, с «Кроткой», где провал коммуникации доведен до предела.

Однако особенность «Тамани» именно в том, что до предела в ней ничего не доводится. Так, культурно-семиотический аспект темы способствует развитию ее авантюрного аспекта: ложное взаимопонимание героев обрекает вторжение героя в жизнь на неудачу. Но неудача остается именно не-удачей, не-событием, никоим образом не драматизируясь до катастрофы. Событийные ружья не стреляют**.

Хотя принцип заготовленного и в нужный момент стреляющего ружья приписывается Чехову и, более того, развязки его пьес не свободны от стрельбы и (само) убийств, в целом его поэтика близка к выявленной выше повествовательной стратегии «Тамани». Двумя часто выделяемыми чертами его манеры были именно наводящая скуку

* Хотя «есть признаки того, что... новелла была написана раньше “Бэлы” и без связи с “Журналом” Печорина» (*Лермонтов*: 663), и, по мнению некоторых исследователей, в ней «представлен предбайронический вариант Печорина» (*Гаррард*: 136), ретроспективный взгляд позволяет увидеть в «Тамани» наиболее зрелый фрагмент романа.

** В «Кроткой» пистолет не стреляет гораздо более театральным образом, не говоря о центральной роли, отведенной в рассказе самоубийству героини. В каком-то смысле «Кроткая» синтезирует мотивы целой группы магистральных сюжетов русской литературы: «Бедной Лизы» (социальное неравенство, самоубийство), «Бэлы» (пленная героиня), «Княжны Мери» (психологический поединок), «Выстрела» (болезненное самолюбие, счеги с прошлым); очевидны также гоголевские источники обстановки, сюжета и стиля. Осуществленный таким образом в «Кроткой» вариант слияния лишнего человека с маленьким в единую фигуру подпольного человека имел одним из своих ранних предвестий 'умаление' лишнего человека в «Тамани».

«случайностная» бессобытийность описываемого и провал коммуникации, вызванный засильем культурных штампов и поз*. Этим глубинным родством тем и положений, возможно, и объясняется чеховская оценка «Тамани». Что, кстати, не исключает его искренности в восхищении языком повести (хотя, по иронии эстетического дискурса, великий портретист клише сам оказался пленником одного из них и выразил свое восхищение в духе «мороз крепчал»). Ружье может не стрелять, но описание не-выстрела должно «бить в цель», экономно, ненавязчиво и эффективно передавая ощущение хаоса и некоммуникабельности**.

Развенчанию романтических масок, в частности самообразов (self-images) героев-повествователей, посвящены и многие произведения Набокова, например, «Отчаяние» и «Лолита». Отсюда, возможно, его притяжение к Лермонтову, чей роман, несмотря на многочисленные претензии к его стилю, Набоков (вместе с сыном) любовно перевел на английский. Проявлением тщательно подавляемой любви могли быть (как и в случае с другими близкими, но охотно поносимыми авторами, от Достоевского до Пастернака) и его придирки к «Тамани». Очевиден к тому же контраст стилистических установок: в «Тамани» — последовательное снижение героики при некоторой нечеткости границ между невольным впадением в штампы и их сознательным обыгрыванием; у Набокова — изощренная до сухости повествовательная ирония, позволяющая гербаризировать любые мелодраматические эффекты.

Литература

Белинский 1954 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 18 томах. Т. 4. М.: АН СССР.

Берковский 1969 — *Берковский Н. Я.* Чехов: от рассказов и повестей к драматургии // Он же. Литература и театр. М.: Искусство. С. 48–184.

Garrard 1982 — *Garrard John. Mikhail Lermontov.* Boston: Twayne.

* См.: *Чудаков 1972*; *Жолковский и Щеглов*: 21–52, со ссылками на *Берковский 1969*.

** Тщательно выверенную игру в выстрел/не-выстрел представляет собой, в сущности, все повествование первой из «Повестей Белкина», начиная с раннего упоминания о вторично нереальном выстреле (гипотетическом, безопасном и к тому же скрыто интертекстуальном — à la Вильгельм Тель), под который каждый был бы готов подставить свою голову, и кончая кульминационным холостым сажанием пули в другую пулю и беглым полуупоминанием о смертельном попадании «под Скулянами» в эпилоге.

Гершензон 1919 — *Гершензон М.О.* «Станционный смотритель» // Он же. Мудрость Пушкина. М.: Книгоизд-во писателей. С. 122–127.

Жолковский и Щеглов 1986 — *Жолковский А.К. и Ю.К. Щеглов.* Мир автора и структура текста. Статьи о русской литературе. Tenaflly NJ: Эрмитаж.

Лермонтов М.Ю — *Лермонтов М.Ю.* Соч. в 6 томах. Т. 6. М.-Л.: АН СССР.

Лотман 1975 — *Лотман Ю.М.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту: ТГУ.

Матич 1987 — *Matich Olga.* What is To Be Done About Poor Nastya? Literary Prototypes of Nastas'a Filippovna// Wiener Slawistischer Almanach 19: 47–64.

Мерсеро 1962 — *Mersereau Jr. John. Mikhail Lermontov. Carbondale: Southern Illinois U P.*

Михайлова 1957 — *Михайлова Е.* Проза Лермонтова. М.: Худ. лит.

Набоков 1958 — *Nabokov Vladimir. Translator's Foreword// Mikhail Lermontov. A Hero of Our Time/ Transl. by Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov. Garden City NY: Doubleday. P. v-xix.*

Пис 1967 — *Peace R.A.* The Role of «Taman» in Lermontov's «Geroi Nashego Vremeni»// Slavonic and East European Review 45: 12–29.

Чудаков 1972 — *Чудаков А.П.* Поэтика Чехова. М.: Наука.

Эйхенбаум 1924 — *Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Госиздат.





Д. ЭНДРЮ

«Слепые прозрят»: нарратив и гендер в «Тамани»

1. Повесть Михаила Лермонтова «Тамань» * издавна рассматривалась критиками как высший образец повествовательного искусства. Хорошо известно замечание Чехова:

«Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения <...> так бы и учился писать» **.

В свою очередь Борис Эйхенбаум особо выделил «Тамань» на фоне господствующей тенденции русской прозы 1830-х годов, заявив о том, что это «новелла с установкой на сюжет» ***, в то время как в большей части повестей той эпохи сюжет использовался как «повод для разработки языковых и повествовательных приемов» ****.

* Все цитаты приводятся по следующему изданию: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 340–355 (страница указывается в скобках в тексте статьи).

** Там же. С. 654. Мирский в своей оценке повести заходит даже дальше Чехова: «Как утверждают, Чехов считал “Тамань” <...> лучшим из когда-либо написанных рассказов, и он, несомненно, был прав. Это высшее достижение лермонтовского гения» (цит. по: *Andrew Barratt / A. D. P. Briggs.* *A Wicked Irony. The Rhetoric of Lermontov’s “A Hero of Our Time”.* Bristol, 1989. P. 48).

*** *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Мюнхен, 1967. С. 152 (оригин. изд.: Ленинград, 1924).

**** Там же. С. 144. Также Белинский дал высокую оценку форме этой повести: «<...> это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме; если выписывать, то должно бы ее выписать всю от слова до слова» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 226). Как показывают Баррат и Бриггс, не все разделяли эту точку зрения. Например, Набоков назвал «Тамань» «худшей повестью в книге» (Barratt / Briggs. P. 48).

В романе «Герой нашего времени», взятом как целое, «Тамань» тоже выделяется на фоне других историй, причем в нескольких отношениях*. Это третья из пяти повестей (и в этом смысле — центр всей книги); она была опубликована первой и, по мнению большинства исследователей, является первой по хронологии. В этой повести Печорин — в силу юношеской «наивности» — заметно отличается от своих (хронологически) более поздних выступлений; причем это касается той единственной из пяти повестей, в которой его имя не названо (единственным персонажем, названным по имени, является Янко). Более того, «Тамань» — единственная повесть, заглавие которой не включает в себе имени собственного или существительного, указывающего на определенное лицо. Довольно необычна и ее позиция в структуре романа: конечно, это часть «Журнала Печорина», однако она отделена от двух других составляющих «Журнала» в силу того обстоятельства, что «Тамань» находится в первой части романа, а «Княжна Мери» и «Фаталист» — во второй**.

Таким образом, «Тамань» во многих отношениях требует к себе особого внимания, поэтому я хотел бы проанализировать эту повесть, более или менее последовательно изолировав ее от прочих составляющих романа, — предложить что-то вроде «наивного» ее прочтения как автономного объекта. Мой анализ будет соединять в себе различные методы. Как я надеюсь показать, «Тамань» заставляет вспомнить многие элементы народной сказки, а следовательно, мы можем наблюдать присутствие ряда «функций» (по Проппу), хотя попытка целостного анализа в этих категориях была бы обречена на провал (деструкция того, что начинается, казалось бы, почти как классическая народная сказка, является для меня значимым моментом при рассмотрении фигур героев повести). Однако по преимуществу я буду ориентироваться в моей аргументации на термины сюжетной

* По замечанию Тернера: «Некоторые критики чувствовали, что “Тамань” не только была задумана сама по себе, но и стоит несколько в стороне от прочих повестей получившейся в итоге книги» (С. J. G. Turner. *Pechorin: An Essay on Lermontov's “A Hero of Our Time”*. Birmingham, 1978. P. 23).

** Набоков предположил, что это деление могло возникнуть в результате ошибки: «Предисловие от автора было написано годом позже для второго издания (1841), где оно нелепым образом поставлено в начале второго тома, который, столь же нелепым образом, заключает в себе “Часть вторую” (“Княжна Мери” и “Фаталист”). За исключением позиции предисловия, русские издания до сих пор следуют этому чисто случайному расположению» (*Lermontov M. A Hero of Our Time*, translated by Vladimir Nabokov. Oxford, 1984. Я глубоко признателен Роберту Риду, указавшему мне на это замечание Набокова. P. 161).

типологии и повествовательных структур, следуя, с одной стороны, примеру Юрия Лотмана, а с другой — «неоформалистскому» методу, впервые предложенному Майклом О’Тулом, а разработанному в том числе и моими усилиями.

2. Из работ Лотмана для нас в данном случае важна статья «Происхождение сюжета в типологическом освещении», а также феминистское переосмысление лотмановской теории Терезой де Лауретис в ее статье «Желание в нарративе»*. Лотман характеризует основные признаки нарратива, многие из которых непосредственно приложимы к персонажам и сюжетным линиям «Тамани». Он вводит типологическое различие между персонажами «подвижными» или «неподвижными»:

«Нетрудно заметить, что персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и пересекать границу — *основной топологический признак этого пространства*, и на неподвижных, являющихся, собственно, функцией этого пространства»** (курсив мой. — Д.Э.).

Далее Лотман стремится усовершенствовать эту типологию, сведя ее к более простой и фундаментальной модели:

«Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство — выходение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как “пещера”, “могила”, “дом”, “женщина” (и соответственно наделяться признаками *темного*, *теплого*, *сырого*), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как “смерть”, “зачатие”, “возвращение домой” и т. д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные»*** (курсив мой. — Дж.Э.).

Несмотря на включение «теплого» в список взаимозаменяемых признаков, Лотман не попытался осмыслить эту типологию в гендерных терминах. Однако далее в той же работе он ближе подходит

* См.: *Ju. Lotman*, «The Origin of Plot in the Light of Typology» // *Poetics Today*. 1979. Vol. 1. Nos. 1–2. P. 161–184; *Teresa de Lauretis / Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema*. London, 1984. P. 103–157.

** *Lotman*. P. 167.

*** *Ibid*. P. 168.

к потенциально гендерным импликациям своей собственной аргументации, рассматривая «смерть — половое общение — возрождение» как «наиболее архаический мифологический комплекс»*.

Хотя Лотман в указанной работе почти не уделил внимания проблемам гендера, заложенные в его рассуждениях импликации феминистского анализа были блистательно развиты Терезой де Лауретис в ее богатой новыми импульсами статье «Желание в нарративе», как и в ее позднейших работах. На ее взгляд, «связь между нарративом и Эдипом, желанием и нарративом <...> представляется неопровержимой»**. Задаваясь вопросом, в чем состоит *цель* (и результат) нарратива (или, вернее, нарративности), она утверждает, что в нарративе субъект вовлекается в «определенные позициональности значения и желания»***. Чье желание может быть выражено в нарративе? В какой мере повествовательное произведение может рассматриваться как отображение различий, в особенности гендерных различий? В конечном итоге, не является ли основным результатом нарратива утверждение гендерной роли?

Со своей стороны, я хотел бы согласиться с мнением де Лауретис, что самая сущность нарратива может быть истолкована при помощи фрейдовского вопроса «чего хочет женщина?», если переформулировать его так: «Что такое женственность для мужчин?». Именно в этом пункте де Лауретис обращается к работе Лотмана и дает ей убедительное новое прочтение, нацеленное на то, чтобы установить роли, типологически закрепленные за мужскими и женскими персонажами в основополагающих нарративных структурах и моделях. Женщины, как отметил Лотман, равнозначны, синонимичны «пещере», «могиле» и т. д.; они, вообще говоря, всего-навсего вписаны в нарративы о героях, в список тех мест и топосов, через которые движется герой и сюжет, чтобы достичь смысла; они — «антагонисты» или «доноры»****, встречаемые героем на пути исканий, чтобы быть убитыми и/или побежденными (Сфинкс, Медуза). И обратно: нарратив типически и типологически описывает мужскую судьбу, определяет мужскую идентичность. Действительно, возвращаясь к аргументации Лотмана, де Лауретис полемически утверждает,

* Ibid. P. 173.

** *De Lauretis*. P. 104–105.

*** Ibid. P. 106.

**** *De Lauretis*. P. 115; A. Shukman. *The Short Story: Theory, Analysis, Interpretation // Essays in Poetics*. 1977. Vol. 2 (2). P. 77. Оба автора заимствуют свою аргументацию у Проппа.

что герой *должен* быть (по крайней мере, в морфологическом плане) мужчиной, так как пространство, препятствие — морфологически всегда женского пола:

«...мифический субъект конструируется как человеческое существо, как мужчина; он воплощает собой активный принцип культуры, он учредитель разграничения, создатель различий. Женщина — это то, что не восприимчиво к трансформации, к жизни или смерти; она (оно) — это элемент субпространства, топос, противодействие, матрица и материя»*.

Однако на этом де Лауретис не останавливается. Она настойчиво и с убеждающей силой возвращается к той цитате, с которой начинается ее статья, чтобы показать, что формулировка Лотмана: «вхождение в закрытое пространство — выходение из него» прикрывает другое, более мрачное суждение касательного учреждения различий, которое как раз и является делом нарратива. Лаура Малви утверждала, что

«садизм требует истории, он зависит от того, чтобы заставить что-либо совершиться, вызвать перемену в другой личности, битву у воли и силы, победу или поражение, — и все это должно происходить в линейном времени и иметь начало и конец»**.

По мнению де Лауретис, это суждение обнаруживает явное сходство с общепринятыми определениями нарратива. Действительно, начальные слова могут быть переставлены — так, что получится: «история требует садизма» и т. д.***. И конечно, если признать справедливость предшествующего довода, касающегося неотъемлемо мужского характера нарративного процесса, то насильственная перемена должна — в типологическом плане — совершаться тут с женщиной; нарратив рассказывает о *ее* поражении, о *его* победе. Как я хочу показать, эта парадигма, в общих чертах, применима и к «Тамани».

При учете того, что нарратив может рассматриваться как одна из «гендерных технологий», становятся очевидными те глубокие импликации, какими обладают приведенные суждения на языке гендерных исследований****. Гендер, как утверждает де Лауретис, яв-

* *De Lauretis*. P. 119.

** Цит. по: *De Lauretis*. P. 103.

*** *Ibid*. P. 132–133.

**** См.: *T. de Lauretis*. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, 1989. P. 19.

ляется относительным термином: он «репрезентирует не индивидуум, а отношение»*. Кроме того, женская сексуальность/гендер неизменно конструируется как *другое*** «как по контрасту, так в соотношении с мужским»***. Следовательно, женственное не является врожденным качеством в биологическом или каком-либо другом смысле; скорее, это «только репрезентация, позициональность в пределах фаллической модели желания и сигнификации»****.

С учетом всего вышесказанного, обратимся опять к статье Лотмана, в конце которой говорится: «Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь»*****. Я хотел бы перефразировать это утверждение следующим образом: *анализируя сюжетные тексты, мы понимаем, как нарратив конструирует и дефинирует желание и создает гендер*.

3. Таковы, стало быть, общие теоретические посылки в отношении гендера, из которых я исхожу в рамках предлагаемого анализа и к которым буду время от времени обращаться. Однако для того, чтобы аналитически раскрыть информацию, содержащуюся в повести, я буду использовать ряд текстовых категорий, разработанных в 1970-х годах Майклом О'Тулом и заимствованных им из работ русских формалистов. Эти категории (в том порядке, в каком я о них говорю): обстановка, повествовательная структура, сюжет/фабула, характер (включая точку зрения)^{6*}.

4. Обстановка (setting^{7*}).

На протяжении всего текста новеллы описание обстановки играет в «Тамани» первостепенную роль, что заметно уже в самом заглавии (единственное из пяти повестей, оно не содержит существительного,

* Ibid. P. 5.

** S. de Beauvoir. *The Second Sex*. London, 1972 (passim); предложенное в этой работе рассмотрение женщины как «Другого» исходит из несколько иной перспективы.

*** *De Lauretis* (1989). P. 14.

**** Ibid. P. 20.

***** *Lotman*. P. 183.

^{6*} Подробно о происхождении и формулировке этих понятий см.: *L. Michael O'Toole*. *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*. New Haven, N. J., 1982; J. Andrew (ed.). *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*. Keele, 1984. P. I–XXIX.

^{7*} *Andrew*. P. XIII–XIV.

относящегося к лицу). Эта импликация, присутствующая в заглавии, тут же подкрепляется лапидарными вводными фразами:

«Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (340)*.

Эти строки не только привлекают наше внимание к тому факту, что место происшествий будет играть центральную роль в нарративе, но также (во втором предложении) суммарно излагают суть интриги, хотя и не вполне точным образом. Место действия остается *доминантой* на протяжении всего вводного абзаца (340–341) и, в действительности, на протяжении большей части пролога и экспозиции; при этом используется множество деталей, которые должны более подробно изобразить это совершенно особое место, одновременно и крайне прозаическое и глубоко таинственное. Только с началом настоящего развертывания событий (345) сосредоточенность на описании места действия идет на убыль, хотя и тут, с достижением перипетии, описательный момент опять акцентируется (352). Место действия до такой степени выдвигается на передний план, что мы можем рассматривать его как форму хронотопа: унылый, но экзотический приморский городок**, который сулит приключения и опасности на фоне невзрачной повседневности. Более точно его можно охарактеризовать термином Ван Бака, «конфликтное пространство»***, где и должна совершиться «битва воли и силы, победа или поражение [женщины]».

* Баррат и Бриггс тоже детально останавливаются на этих строчках, рассматривая их как своего рода эпиграф к повести. В то же время они, как и вообще в предложенном ими анализе «Тамани», сомневаются в достоверности повествователя: «Цель этого сенсационного печоринского вступления, очевидным образом, состоит в том, чтобы преувеличить затруднительность своего положения и опасности, с которыми он столкнулся» (Barratt / Briggs. P. 49–50). Соглашаясь с тем, что повествователь многое недопонимает, я не вижу оснований для того, чтобы обвинять его в придумывании обстоятельств.

** См.: *Bachtin M. M. The Forms of Time and the Chronotopos in the Novel. From the Greek Novel to Modern Fiction // PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature. 1978. Vol. 3. № 3. P. 493.*

*** См.: *J. J. van Baak. The House in Russian Avantgarde Prose: Chronotope and Archetype // Essays in Poetics. 1990. Vol. 15. № 1. P. 1–16; J. J. van Baak. "The Guests Gathered at the Daa...": The Dynamics of a Drawing Room // Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Engon the Occasion of his 65th Birthday. Eds. E. de Haard, T. Langerak and W. G. Weststeijn. Amsterdam, New-York, Oxford, Tokyo, 1990. P. 51–66.*

В начале этой истории герой* прибывает, вступает в закрытое пространство, чтобы покинуть его только в самом конце. Этим пересечением границы вводится мотив, который можно считать одним из основных в повести, мотив *лиминальности*: на всем протяжении текста часто упоминаются *пороги* (ночь/день, море/земля, реальное/сверхъестественное, слепота/зрение и т. д.). Кажется, все действие новеллы совершается на *границе*. Этот отдельный мотив вынесен на передний план в описаниях места действия, и так уже выдвинутых на авансцену. Тамань — *приморский* город. Когда герой туда приезжает, его тройка останавливается «у ворот единственного каменного дома, что *при въезде*» (340; курсив мой. — Д.Э.). В конце концов ему дают ордер на постой в не слишком приятной «хате» (нерусское по происхождению слово), которая стоит «на самом берегу моря» (341). Эта деталь дополнительно усиливается чуть далее: «Берег *обрывом* спускался к морю почти *у самых стен* ее» (там же; курсив мой. — Д.Э.)**. Дом как будто бы свисает над самым краем обжитого мира, грозя рухнуть в другую стихию (море), стихию, которая для героя окажется совершенно чуждой и глубоко враждебной. Этот последний мотив тут же предваряется той деталью, что он замечает два корабля «далеко от берега» (там же; курсив мой. — Д.Э.). С этого момента он, фактически на все время действия повести, оказывается на берегу.

С началом развертывания действия, почти на каждом шагу, герой/повествователь особо подчеркивает то обстоятельство, что события совершаются на самом краю вещей, и это ведет к опасности. В первую ночь слепой мальчик исчезает за краем утеса: «Я не мог полагать, что это существо сбежало по отвесу берега, однако иначе ему некуда было деваться» (343). Потом он следует за ним: «...с трудом спускаясь, пробирался по крутизне» (там же)***. Теперь он видит мальчика, так

* Как уже упомянуто, в этой повести имя Печорина не названо. В соответствии с моей попыткой «изолированного» прочтения «Тамани» я буду называть его героем, или повествователем, или «я». Тот факт, что он во многих отношениях остается анонимным, имеет определенное тематическое значение.

** Баррат и Бриггс, на мой взгляд малообоснованно, и тут тоже сомневаются в правдивости рассказчика: «Сама эта точность описания хаты на краю утеса опять привлекает внимание к примеру драматического преувеличения» (Barratt / Briggs. P. 51).

*** Баррат и Бриггс и в данном случае вступают в спор с повествователем: «Читая “Тамань”, трудно понять, каким образом утес может быть таким опасным и крутым и в то же время относительно легким для подъема и спуска» (Ibid.). Дело, конечно, состоит в том, что утес не сложен для мальчика и девушки, однако опасен для негероического героя.

близко к краю воды, что «казалось, сейчас волна его схватит и унесет» (344). Затем он видит, как мальчик разговаривает с девушкой, у берега моря. Позже, когда она назначает встречу, она поджидает героя/повествователя «на краю спуска» (352) и, конечно, роковая (почти смертоносная) перипетия имеет место тогда, когда граница пересечена и герой оказывается во враждебной стихии.

Таким образом, лиминальность является *доминантой* описаний места действия. Такая организация пространства содержит важные импликации и выполняет моделирующую функцию, потому что выводит к другим семиотическим уровням, значимым для нашего общего осмысления динамики разворачивающейся истории. Нарратив начинается не только вхождением героя «в закрытое пространство», но помимо того, он начинается «поздно ночью» (340); смена ночи и дня является еще одним моментом проявления лиминальности, а кроме того, помогает упорядочить темы повести. Иными словами, герой пересек границу другого мира, царства тьмы, где ему предстоит на время ослепнуть*. (Другим важным моментом является здесь утверждение героя, что он не спал три ночи, до того как приехал. На протяжении самой повести он проводит еще две ночи без сна: одним из результатов этого продолжительного бодрствования является то, что вся повесть начинает напоминать сон. Бодрствует герой или спит, тем временем как происходят все эти события?**)

На первых пяти страницах повествования речь идет о ночи прибытия, а последние пять страниц образуют изящную рамку, поскольку описывают еще более драматические события второй ночи, проведенной в Тамани. (Последний абзац добавлен в дневное время.) В свою очередь, центральная часть (то есть тоже около пяти страниц) относится к дневному времени и содержит сведения о бесплодных

* В этом отношении использование мотивов тьмы и света у Лермонтова восходит к его гораздо более радикально-готическому произведению, неоконченному роману «Вадим». Об использовании Лермонтовым рембрандтовского освещения см.: Эйхенбаум. С. 132.

** Баррат и Бриггс и тут отказываются верить повествователю в том, что он не спал. Они пишут, что это утверждение «опять выглядит преувеличением. Верным в буквальном смысле оно быть не может; рождаются подозрения в том, что оно далеко не отвечает истине» (Barratt/Briggs. P. 50). Более доверительно относится к честности повествователя Р. Пис, замечания которого кажутся более точными и значимыми: «Предположительно он не спал три ночи, но это едва ли мешает ему бодрствовать на протяжении повествуемой истории» (R.A. Peace. The Role of "Taman" in "Hero of Our Times" // Slavonic and East European Review. 1967. Jan. P. 17.

попытках героя выяснить, когда он сможет покинуть город, а также дознаться у странных обитателей лачужки, что тут такое происходит. Таким образом, все значимые события разыгрываются ночью*.

О важном значении ночного антуража писали многие комментаторы, хотя мнение большинства из них, отчетливо заявленное, например, у Гилрой, сводится к тому, что использование мотива темноты (и прочих «темных» моментов) носит или обманчивый, или даже пародийный характер**. Демонизм рассказанной истории расценивается в таком случае как проекция чрезмерно возбудимого, взращенного на литературе воображения повествователя. Я готов согласиться с тем, что это толкование в известной мере правомочно, однако вместе с тем мне представляется, что темнота (в обоих смыслах: как прямом, так и символическом) является ключевым организующим мотивом текста. Дело в том, что герой пребывает в темноте почти на всем протяжении повести (не только ночью, но и днем), а кроме того, демонизм — это не просто проекция фантазии, и никак не пародия; демонизм — это один из важнейших аспектов как в описании места действия, так и в тематике всей повести.

О том, что герой вступил в царство тьмы, сигнализируется практически сразу. Когда Печорин с денщиком въезжают в город, их встречает подобный Харону персонаж, «черноморский казак» (390), стоящий у самых ворот. Таким образом, по крайней мере в переносном смысле, герой нисходит в подземный мир, переживает символическую смерть. (Это тоже вполне соответствует типологии Лотмана.) Он вступает в *иной мир*. Эти мотивы незамедлительно развиваются дальше. В нетерпении герой требует, чтобы его поместили хоть куда-нибудь, «хоть к черту» (341), и не может уразуметь, что значит предостережение «там нечисто» (там же)***. Зловещий антураж усиливается за счет введения фольклорных мотивов: полная луна висит над городом, — возможно, это клише, однако связанное с умопомешательством. Более очевидные демонические элементы вводятся далее, по ходу развертывания истории. В лачуге, где он останавливается на ночлег, нет икон, «дурной знак» (343), как отмечает

* Метко, хотя коротко, о мотивах дня и ночи в «Тамани» говорится у Баррата и Бриггса: *Barratt / Briggs*. P. 61.

** По мнению Гилрой, «Тамань» «представляет собой пародию повестей о сверхъестественном» (*Marie Gilroy. Lermontov's Ironie Vision. Birmingham, 1989. P. 44–45.*

*** На это замечание обращают внимание многие комментаторы; см., например: Pease. P. 26–27.

повествователь. Все обитатели этого загробного мира выглядят как наделенные сверхъестественными способностями. Слепой мальчик, кажется, способен видеть; старуха, как заставляет догадываться само это слово, может быть ведьмой; девушка позже, во время борьбы в лодке, действует со «сверхъестественным усилием» (353).

Как уже было отмечено, обо всем этом сообщает нам переутомленный, впечатлительный молодой человек, которому что-то могло и просто померещиться, и в повести, конечно, присутствует момент игры с его собственными (и читательскими) предвкушениями в духе готических романов. Однако в то же время он не одинок в своих чувствах (т. е. если вообще допустить, что мы можем доверять повествователю)*. По крайней мере, его денщик из казаков разделяет его мнение. «Здесь нечисто!» (346), сообщает он хозяину, а затем передает свою беседу с «черноморским урядником» (тем, что находился у ворот?), который тоже заметил: «Здесь, брат, нечисто, люди недобрые!..» (там же). В конечном итоге нам, конечно, не дано знать, в какой степени все это следует воспринимать как пародию. Тем не менее характерно, что повествователь, так сказать, обороняется от этих темных сил, цитируя (слегка неточно) Книгу пророка Исаи (343). Последний абзац повести сообщает о его отъезде, по поводу чего он замечает: «Слава Богу, поутру явилась возможность ехать, и я оставил Тамань» (355). Конечно, первые два слова этой фразы — речевое клише, но при этом такое, какое мы вполне могли бы воспринять и буквальным образом. Показав себя, скорее, лишенным магических дарований, протагонист, жаждущий быть героем, призывает на помощь божественное вмешательство, которое должно спасти его от демонических сил, в чьи сети он едва не попался. Он вступает в этот странный мир и в конце концов покидает его, но нельзя сказать, чтобы этим он был полностью обязан своим собственным усилиям. (К поставленным вопросам я еще вернусь ниже, там где речь пойдет о характере героя.)

5. Повествовательная структура**.

«Тамань» — произведение в высшей степени структурированное. Борис Эйхенбаум отметил ориентацию этой повести на фабульную интригу***, в то время как Баррат и Бриггс обратили внимание на ее

* Как уже отмечено выше (см. примеч.* на с. 696, ** и *** на с. 697, ** на с. 698), Баррат и Бриггс изо всех сил стараются не доверять ему.

** О формалистском моделировании этих категорий см.: *Andrew*. P. XI–XIII.

*** *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Мюнхен, 1967. С. 152 (оригин. изд.: Ленинград, 1924).

ритмическую организацию, что в одно и то же время отсылает и к народной сказке, и к классической трагедии, на влияние которой намекает и довольно близкое следование трем классическим единствам*. Рассматривая повесть согласно тем принципам организации повествования, которые были предложены Михаилом Петровским**, легко заметить, что она близко соответствует классическим моделям, хотя за этой упорядоченной поверхностью умышленно спрятано доходящее до предела напряжение между *сюжетом* и *фабулой*, что и является, на мой взгляд, *доминантой* архитектоники этого произведения.

В прологе присутствует сразу два центра, вокруг которых сосредотачивается интерес: место действия (данное как хронотоп) и характеризующий сам себя герой/повествователь. Эти два элемента соединяются в процессе его поисков. В этой (отчасти пародийной) повести он поначалу испытывает довольно прозаическую недостатку: ему нужна постель для ночлега. В экспозиции продолжается описание антуража, а осложнение привносится первой попыткой героя найти ответы на привлекшие его внимание загадки. На протяжении этих отрезков повести, как я намерен показать далее, подчеркнута часто используется местоимение первого лица единственного числа, которое обнаруживает беспокойство повествователя (уж не следят ли за мной?), но в то же время внушает убеждение, будто это *он* диктует развитие событий.

Это кажущееся господство постепенно подрывается по мере развертывания нарратива. Действительная завязка маркирована прибытием Янко, которое отчасти повторяет собственное прибытие повествователя. Как и ряд других моментов истории, эта параллель влечет за собой неблагоприятные для повествователя выводы. Действительно, развитие действия в значительной мере определяется мотивом «много шума из ничего», то есть его повторяющимися попытками навязать свои желания и волю другим действующим лицам. Зато разрешение этих осложнений приносит девушка, сначала *своим* визитом *к нему*, а затем — своеобразным «похищением» героя; этот шаг, в свою очередь, приводит к перипетии (борьба в лодке). Лишь в развязке к нему снова в некоторой степени возвращается способность самоконтроля, в то время как шайка контрабандистов распалась, а он сам (в эпилоге, зеркально

* *Barratt / Briggs*. P. 60–61.

** См.: *M.A. Petrovskii. Morphology of the Novella // Essays in Poetics*. 1987. Vol. 12. №. 2. P. 22–50.

повторяющем пролог) обретает возможность покинуть место событий. Все эти происшествия расставлены в правильный и ясный ряд, но, подобно многим другим моментам повести, этот порядок обманчив, так как он прикрывает и сдерживает тревожные импликации *фабулы*. Иными словами, плотно выстроенную повествовательную структуру следует рассматривать как попытку повествователя внести некий порядок в хаос реальности и, в частности, упорядочить те аспекты реальности, которые он пытается вытеснить. Эта дихотомия напоминает о том напряжении, какое существует между сознательным и бессознательным. Яркой иллюстрацией этой дихотомии является конфликт между (его) *сюжетом* и (их) *фабулой*, к рассмотрению которого я теперь перехожу.

6. Сюжет/фабула*.

То, что напряжение между этими двумя элементами организации повествования насущно важно для общего осмысления тематики произведения, предвосхищается на лингвистическом уровне уже во второй фразе: «Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (340). Повествователь начинает эту фразу как активный действователь — и почти тут же превращается в реципиента действия, в его объект. Кроме того, в этом предложении нам сообщается суть событийной интриги (plot): «меня *хотели утопить*». Намечается, в самом прямом смысле, «битва двух волей», развертывающаяся в «конфликтном пространстве» и включающая в себя «нарративный садизм». Третья фраза («Я приехал...» и т. д.) вводит другой важный типологический мотив, как мы это уже наблюдали: герой вступает в закрытое пространство (или, в терминологии Проппа: покидает дом). Этот мотив остается доминирующим на протяжении пролога, экспозиции и ранних стадий развития действия (если рассуждать в категориях построения конфликта). Герой открывает дверь лачуги силой (ударом ноги), хотя — пародийным образом — сила тут не требуется («Дверь сама отворилась» (342)); затем он входит в еще более замкнутое пространство, где на него «повеяло *сыростью*» (там же), — и это чрезвычайно характерная деталь в свете приведенного выше лотмановского списка взаимозаменяемых атрибутов! (Еще один намек на эту типологию можно усмотреть в библейской цитате: «В тот день немые возопиют и слепые прозрят» (343).) Трансформация и новое рождение здесь подразумеваются — но переродится ли герой, трансформируется ли он,

* О соотношении двух этих понятий в теориях формалистов см.: Andrew. P. IX–XI.

или на деле он не оправдывает эти ожидания (своей героической роли), оставшись по сути неизменным?

Постепенно намеки на то, что здесь всё не то, каким оно кажется, усиливаются, когда повествователь неверно или утрированно толкует те знаки, которые видит (большая ссорка мальчика, несмотря на его слепоту; отсутствие икон и т. д.). Об этом мы узнаем из разговора между мальчиком и молодой женщиной на берегу. В рамках *их* истории (*фабула*) эта беседа носит чисто практический, прозаический характер. В рамках *его* истории (*сюжет*) предполагается загадка — по причине его собственного романтического воображения, затуманенных ощущений (отсутствие сна и пищи), а также по той еще более прозаической причине, что он не может их толком расслышать. На этом расхождении основывается игра с его собственными — и читательскими — романтическими ожиданиями. Вместе с тем, когда истинная природа *фабулы* выходит наружу (те всего-навсего собираются продолжить свои занятия как «честные контрабандисты»), герой на некоторое время развенчивается. В этом смысле его действительно слабое место состоит в том, что он *плохо читает знаки*, воображая, будто он сам является автором. На самом деле, на всем протяжении повести он обнаруживает свою неспособность декодировать достаточно очевидные знаки. Те сгружают большую поклажу с лодки Янко (повествователю и позже остается непонятным, каким образом лодка не потонула), но он, похоже, не понимает, что это за груз. Вместо того он теряет их из виду (значимая деталь, как мы еще убедимся) и может всего лишь заметить по этому поводу: «...все эти странности меня тревожили» (345).

На другой день повторяется то же самое. Не найдя подходящего судна, он решил расследовать тайну дальше — и «взошел в лачужку» (346), где жил мальчик и остальные. Он еще раз вступает в закрытое пространство, и это повторение основополагающего мотива наводит на мысль о мире грез (на что имеются некоторые намеки), и в то же время — в силу сюжетной рифмы — показывает, как мало изменился герой. Из этой лачуги мальчик и старуха опять отсылают его ни с чем, но на этот раз он возвещает о своей решимости и тем самым тоже резюмирует один из центральных мотивов действия. Он оставляет лачугу, «твердо решившись достать ключ этой загадки» (347). Таким образом, *сюжет* — это его попытка разгадать тайну. Но преследование этой цели, и особенно то, сколько времени у него на это уходит, разоблачают его как пародийного героя. Тем не менее он пока непреклонно уверен в том, что победит.

Однако над ним продолжают насмеяться. Почти сразу вслед затем он слышит песню девушки, в которой ясно говорится о *фабуле* («драгоценные вещи» (348)), но он вновь оказывается столь же глух, как и слеп. Он все еще не умеет читать знаки, он не способен связать свой *сюжет* с их *фабулой*. Действительно, то и другое объединится для него только в тот момент, когда он будет в буквальном смысле принужден к этому силой (перипетия в лодке). Это событие предвосхищается его угрозой в адрес девушки — доложить обо всем коменданту. В данных обстоятельствах это только пустая угроза, как она ему и замечает: «Много видели, да мало знаете» (350). Тем не менее она, как мы узнаем позже, подозревает его в том, что он знает больше, чем он действительно знает, поэтому она берет инициативу в свои руки и нечаянно губит себя и своих. Именно она, центральная женская фигура в этой повести, в конечном итоге устраняет разрыв между *фабулой* и *сюжетом*: действующие лица *фабулы* пытаются навязать герою свою волю. Завязывающаяся схватка в лодке (представляющая собой перипетию) — это битва на нескольких уровнях. Наиболее очевидным образом, это «битва двух волей» (включающая в себя «нарративный садизм»). Кроме того, это битва между (его) *сюжетом* и (их) *фабулой*. На другом уровне мы можем рассматривать это как столкновение между тем, чего ищет герой (разгадка тайны), и тем, что он в то же время пытается подавить (его собственная слабость/женственность)*. (Таким образом, здесь реализован ряд проповедских функций, и в первую очередь — испытание героя.)

В конце концов, почти вопреки самому себе, герой/повествователь побеждает в этой схватке и получает ключ к тайне. Контрабандистам приходится оставить свое ремесло, а он приобретает определенный опыт (хотя и не добывает царевну). Как отмечали многие критики, «Тамань» представляет собой развенчание героя (в более емком контексте романа как целого)**. Однако в рамках самой повести такое заключение вряд ли будет справедливым. Если, как утверждал Ролан Барт,

«удовольствие от текста <...> это эдипальное удовольствие (обнажать, видеть, узнавать происхождение и конец), если справедливо, что всякий нарратив (всякое раскрытие истины) предполагает появление (отсутствующего, спрятанного или гипостазированного) отца»***,

* Любопытный отзыв о «женственности» повествователя см.: Реасе. Р. 19–22.

** См., например, указанные работы Баррата / Бриггса, Гилрой и в особенности Писа, по мнению которого «Тамань» представляет «крах самого Печорина» (Реасе. Р. 13).

*** Цит. по: *De Lauretis*. 1984. Р. 107–108.

и если то «я», которое повествует эту историю, пришло к знанию и в итоге к способности видеть, то носителя этого «я» можно считать героем, так как он в символическом плане отыскал отца или, вернее, сам сделался отцом. С типологической и морфологической точки зрения это тоже вполне справедливо. В категориях лотмановской модели это значит, что он вошел в закрытое пространство и в конце концов вышел из него — (отчасти) возрожденным. Кроме того, если вспомнить предложенный де Лауретис синтез теорий Лотмана и Малви, следует признать: он насильственно принудил других к перемене (распадение шайки контрабандистов), а стало быть, морфологически он выступает в мужской роли и тем самым (морфологически) является героем. Ниже мы обратимся к рассмотрению вопроса, является ли он героем также, если взглянуть на него через призму анализа характеров.

7. Характеры/персонажи*.

7.1. Мальчик и старуха.

Слепой мальчик выступает, скорее, на уровне сюжетных функций (и в качестве представителя антуража), а не на уровне полностью реализованного персонажа. Он впервые появляется как бы в ответ на зов повествователя: «Наконец из сеней *выполз* мальчик» (341; курсив мой. — Д.Э.). Глагол уже намекает на что-то звериное, на тварь иного, низшего порядка. Его речь (сначала по-украински, потом на «чистом» русском, потом опять по-украински) заставляет предполагать чужеродность, но в то же время определенное владение дискурсом. Однако его определяющей чертой является его слепота. Этот дефект (или уродство, как определяет это предубежденный повествователь) наводит на многие размышления. Отсутствие глаз — это в сказочном мире эмблема демонизма. Действительно, повествователь замечает, что с подобной утратой «душа теряет какое-нибудь чувство» (342). Но одновременно то обстоятельство, что мальчик слеп от рождения, заставляет думать (вкуче с цитатой из Исайи) о возможном чудесном исцелении**. Опять приходится вспомнить о проповедских функциях: станет ли он помощником героя или его антагонистом? Определенного решения в пользу того или иного из соперничающих мотивов так и не предлагается, хотя, в конце концов, наверное, мальчика уместнее всего рассматривать как «слепого чертенка» (347), согласно позднейшей характеристике повествователя. Безусловно, он обнаруживает

* См.: Andrew. P. XVII–XX.

** Ин 9.

сверхъестественные способности: несмотря на свою слепоту, он в состоянии спускаться по опасной крутизне, он способен расслышать приближение Янко гораздо раньше, чем повествователь и девушка. В то же время фигуру мальчика или, вернее, его сюжетную функцию можно рассматривать (как и многое другое в этой истории) просто как проекцию сознания повествователя. В этом смысле его демонизм, библейскую слепоту («провидец») и прочие его «волшебные» свойства можно толковать «просто» как иллюстрацию тех навыков, которые может развить слепец, чтобы скомпенсировать отсутствующий орган восприятия. Этот прозаический навык (в рамках *фабулы*) на уровне *сюжета* интерпретируется повествователем в терминах своей собственной (литературной) предвзятости («предубеждений»). Аналогичным образом и старуха, которая сначала кажется глухой, но впоследствии обнаруживает способность превосходно слышать, на уровне интерпретации повести как волшебной сказки может быть истолкована как ведьма. На реалистическом, повседневном уровне она просто обманывает легковверного повествователя. Это смешение того, что на деле предстает его взором, и того, что ему видится субъективно (читать знаки он не может), с наибольшей наглядностью проявляется в наиболее разработанной из прочих фигур — в восемнадцатилетней «ундине».

7.2. Девушка*.

Подобно всем прочим персонажам «Тамани», за исключением Янко, девушка остается безымянной. И так же, как все прочее, она представляется нам посредством слов (вернее даже: *глаз*) повествователя. Поэтому характерно, что она впервые упоминается как «белая фигура» (344), появляющаяся на берегу в первую ночь. Она введена в повесть такую, какою ей суждено остаться: как образ, увиденный и истолкованный повествователем. Однако этот образ, как оказывается на деле, включает в себя самые разнообразные слои и факторы.

В некотором смысле ее следует рассматривать как второй по значимости персонаж (после повествователя)**. Она появляется часто, как днем, так и ночью, и это именно в результате ее контактов с повествователем происходит развертывание действия и подготавливается перипетия. Несмотря на попытки запугать ее угрозами, соблазнить ее

* Подробное истолкование ее роли в повести см.: Barratt / Briggs. P. 54–56; Pease. P. 20–22.

** Barratt / Briggs. P. 55.

или, вернее, насильно привлечь к себе ее внимание, она продолжает поступать по собственной воле и — до тех пор, пока она не оказывается в буквальном смысле выкинутой за борт, — сохраняет за собой превосходство. Она не дает «согласия на женственность»*, а даже напротив, согласно аргументации Писа, берет на себя «мужскую» роль инициирования действия**.

Но в то же время повествователь в конце концов выигрывает схватку, а она терпит поражение. Кроме того, если следовать предложенному де Лауретис толкованию лотмановской типологии, она оказывается

«вписана в нарратив героя <...> она маркирует позицию <...> через которую герой и его история движутся к своему предназначению и осуществляют смысл»***.

То есть, при всей ее «мужественности», она остается частью *его* истории, препятствием, которое должно быть «уничтожено или побеждено для того, чтобы он мог идти вперед и совершить свое предназначение — и свою историю»****. Даже более того, она является проекцией его сознания — «означающим», которое обозначает не саму ее, а «означаемое» его желаний. И, как показывает анализ ее (скомпонованного повествователем!) образа, это простирается гораздо дальше, чем та инкрустация литературными стереотипами, о которой обычно говорят исследователи***** (хотя и это тоже играет свою роль).

Один из самых примечательных аспектов ее образа — это чрезвычайная подвижность. Описания действительности под пером повествователя в данном случае на удивление банальны и пестрят повторениями. Почти одновременно с ее появлением читателю указывается на этот ключевой момент ее манеры вести себя. Во время того, как она с мальчиком поджидают прибытия Янко, говорится: «Женщина вскочила» (344), и глагол будет повторяться почти при каждом ее упоминании. Она находится в непрерывном движении.

* По мнению де Лауретис, в нарративе (и в жизни) «женщина должна или согласиться, или быть склонена к согласию на женственность» (*De Lauretis* 1984. P. 134; выделено ею).

** См.: Pease. P. 20–22.

*** *De Lauretis* 1984. P. 109.

**** Ibid. P. 110.

***** См., например: *Barratt / Briggs*. P. 55.

Днем, после того как она спела песню, она пробегает мимо повествователя, «прищелкивая пальцами» (348); возвращаясь от старухи, она «бежит опять вприпрыжку» (там же). Повествователю даже самому бросаются в глаза его собственные клише: «целый день она вертелась около моей квартиры: пенье и прыганье не прекращались ни на минуту» (там же). Этот мотив повторяется без конца: когда он пытается добиться какого-нибудь смысла во время их беседы днем, «она вдруг прыгнула» (350). Когда он позже пытается обнять ее, банальность его изложения еще усиливается клишированным (и мало подходящим) сравнением: «стрелой выскочила из комнаты» (351). Дважды на немногих страницах, остающихся до конца, она будет садиться в лодку, сначала с повествователем, потом с Янко. Нетрудно сразу догадаться, каким образом будет описано это действие: «она прыгнула в лодку» (352); «Моя ундина вскочила в лодку» (354).

Ответственность за этот язык, состоящий из сплошных клише, можно возложить на глупость повествователя. Как бы то ни было, определенное впечатление создано. Эта *donna*, определенно, *è mobile*, и именно в этом заключается дело: ей нельзя доверять, а стало быть, та загадка, которую намерен разрешить повествователь, относится к этой фигуре в той же степени, что и к ситуации в целом. В самом деле, как часто происходит с ним в Тамани, повествователь не способен понять то, что он видит, и в целом ряде случаев вдается в комментарии относительно ее озадачивающей манеры вести себя; иначе говоря: то, как он ее описывает, передает ее загадочность. Так, по поводу того, что она с неутомимой подвижностью снует днем около его «квартиры», он замечает: «Странное существо» (348) (хотя он готов признать, что следов безумия в ней не видно). Он посвящает свое время тому, чтобы наблюдать за нею и тщательно анализировать ее внешность и поведение, но вывод его остается тем же: «те же загадочные речи <...> странные песни» (349). Разговор с нею ничего не проясняет, ее ответы — это почти сплошные загадки (350).

Поскольку он не в силах понять ее, он вынужден истолковывать ее в стереотипных выражениях, при помощи литературных клише и т. д. В критической литературе, действительно, о ней часто пишут как об «ундине» — потому что он обозначает ее этим именем. Его словоупотребление и тут отмечено повторами. Когда он видит ее во второй раз (поющей песню на крыше), она кажется ему «настоящей русалкой» (347); когда она пробегает мимо, он говорит о ней: «моя ундина» (348); даже когда она уплывает с Янко, она остается

для него: «моя ундина» (354). Как показали Баррат и Бриггс*, эти литературные коннотации указывают на опасность и возможную гибель. В самом деле, как и во многих других литературных произведениях той эпохи, женщина, которую трудно постичь, определить со всей точностью, проконтролировать, предстает здесь как угрожающая**. Так, пытаясь разобрать и проанализировать ее внешность, повествователь склонен отметить, что в ее взглядах было «что-то дикое и подозрительное» (349). Другое общее место его описаний — это сведение женщины к животному; это повторяется в целом ряде случаев, причем с озадачивающим многообразием сравнений. И в этом случае он тоже не способен попасть прямо в цель, а поэтому осыпает ее различными обвинениями в надежде угодить наконец в яблочко. (Показательно, что эти сравнения с животными сконцентрированы ближе к концу повести, когда становится ясно, что ему не удалось взять ее под контроль.) Стало быть, она выскальзывает из его объятий, «как змея» (351); когда они во второй раз обнимаются в лодке, он чувствует ее «пламенное дыхание» (352), наводящее на мысль о драконе, — и тут же она впивается в его одежду, «как кошка» (там же). Схватка продолжается, и ее «змеиная натура» (353) помогает ей сопротивляться его силе. Образный ряд опять насквозь банален, но суть дела обозначена: она, которая ему не покоряется, — это опасное животное. Если согласиться с тем, что через повесть проходит нить библейских аллюзий, следует признать, что от «змей» до демонического остается один лишь шаг, и этот шаг сделан. Денщик повествователя первым совершает этот шаг, замечая: «Экой бес девка!» (351), когда она выбегает из комнаты; а сам повествователь позже отметит, что она во время схватки держится «сверхъестественным усилием» (353).

Если попытаться определить образ девушки, все больше создается впечатление, что противоречащие друг другу элементы просто не желают складываться воедино. Они, в самом деле, не складываются вместе — по той причине, что она никак не является реальной девушкой, она есть всего лишь проекция желания повествователя. Поэтому, на мой взгляд, ошибочно мнение Баррата и Бриггса, которые говорят применительно к «ундине» об «очевидном выставлении напоказ своей женственности»***. Дело в том, что «выставление себя напоказ» — это просто характеристика того, как он ее видит. Кажется, конечно, будто она принимает вызывающие позы, но ведь

* Ibid.

** См.: Joe Andrew. *Women in Russian Literature, 1780–1863*. London, 1988.

*** Barratt / Briggs. P. 56.

они предстают такими, будучи восприняты его сознанием (и во всяком случае, они входят в стандартный набор изобразительных приемов той эпохи)*. Сначала он видит ее как дикую, свободную романтическую героиню, стоящую на крыше (и уже тем самым выставленную напоказ в физическом плане), глядящую вдаль и поющую песню. (Отсутствие оков «цивилизации» напоминает похожие изображения героинь у Пушкина: Зарема и в особенности Земфира**.) Здесь она предстает как романтическое клише, но всего лишь по той причине, что повествователь охотно оперирует клише. К запасу клише той эпохи относятся также моменты, когда мужчина-повествователь воспринимает героиню в чувственных позах, по видимости, полностью рассчитанных на его оценку. Этот топос повторяется и здесь, включая сопутствующую ему фетишизацию — «ту привычную мистификацию или фетишизацию женственности, которая превращает женщину в нечто одновременно совершенное и опасное, или в нечто непристойное (непристойное *не является* совершенным)»***.

Эта тенденция в «Тамани» проступает с особой отчетливостью в том занимающем почти страницу пассаже, где анатомируется внешность девушки. Первым делом повествователь комментирует ее нос: «Правильный нос в России реже маленькой ножки» (349). По сути, тут фетишизируется часть ее лица; имплицитная отсылка к «Евгению Онегину» («ножки») еще усиливает этот процесс. Затем он рассуждает о «необыкновенной гибкости ее стана»: эта гибкость намекает на сексуальную доступность. Затем по очереди выбираются для описания ее волосы, шея, плечи — так что в итоге она является нам не как целостный физический портрет, а как собрание отдельных кусочков, каждый из которых можно мысленно приласкать. Все в ней, кажется, выставлено напоказ *для него*: «все это было *для меня* обворожительно» (курсив мой. — Д.Э.). В этом отношении повествователь опять обнаруживает почти смешную тенденцию к повторениям. Еще дважды она предстает его взгляду в сексуально «заманчивых» позах, причем описание избирает одну и ту же деталь. Дожидаясь его, она, кажется, и одета на его вкус: «ее одежда была более нежели

* См.: *Andrew* 1988.

** Об этих фигурах см.: *Joe Andrew*. «Not Daring to Desire»: Male/Female and Desire in Narrative in Puškin's Bachtisarajskij fontan // *Russian Literature*. 1988. Vol. XXIV. P. 259–274; *Joe Andrew*. «Die Loving»: Narrative, Desire and Gender in Puškin's «The Gipsies» // *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng on the Occasion of his 65th Birthday*. Eds. E. de Haard, T. Langerak and W. G. Weststeijn. Amsterdam, New York, Oxford, Tokyo, 1990. P. 13–23.

*** *Jacqueline Rose*. *Sexuality in the Field of Vision*. London, 1986. P. 127 (выделено ею).

легкая, небольшой платок опоясывал ее гибкий стан» (352). Эта фетишизация ее фигуры нагнетается еще более, до грани порнографии, когда девушка выходит из моря на берег:

«Она выжимала морскую пену из длинных волос своих, мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высококу грудь» (353).

На протяжении большей части повести изображение девушки приспособливается к ряду клише и стереотипов. Новый уровень этого стыкования нестыкуемых образов, наложения их один на другой, можно наблюдать в той сцене, когда она, во вторую ночь, наносит визит повествователю. Тут она вдруг делается другой личностью, скромной, стыдливой «девой» неосентиментальной иконографии*. Она вошла в его комнату — и «села против меня тихо и безмолвно» (351). (Повествователь допускает повтор даже в пределах одной фразы!)** Вскоре добавляются и другие детали образа чувствительной, страдающей девы: «Лицо ее было покрыто тусклой бледностью, изобличавшей волнение душевное» (там же).

Последние два слова, конечно, представляют собой результат того, что повествователь видит и что он думает по поводу знаков, являющихся его взору. Но неверное толкование знаков — его основная ошибка как на протяжении всей повести, так и при создании этого глубоко неверного образа девушки. «В реальности» она никак не может быть всем тем, чем она является по его мнению, но тогда она ведь и не существует, в «реальности», а существует только на уровне проекции его желания. Она — знак в чистом виде. По замечанию Э. Энн Каплан:

«Женщина <...> выступает не в функции означающего по отношению к означаемому (реальная женщина) <...> но означающее и означаемое сливаются в знак, символизирующий нечто из области мужского подсознательного»***.

Конечно, как неоднократно отмечали критики и исследователи, девушка играет в «Тамани» центральную роль, однако, как мне представляется, в первую очередь как проявление скопофилии

* См.: Andrew 1988a.

** И это действительно может считаться «лучшим из когда-либо написанных рассказов»?! Дискуссия по этому поводу представлена у Баррата и Бриггса (Barratt / Briggs. P. 59–61).

*** E. Ann Kaplan. Is the Gaze Male? // Desire. The Politics of Sexuality. Eds. A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson. London, 1984. P. 321–338, 322.

повествователя, его любви к рассматриванию. На протяжении всей повести ему нужно смотреть, вглядываться, чтобы различить яснее, бороться со слепотой, которая им овладела. Он смотрит на девушку, слушает ее слова, но не может увидеть ее такую, как она есть. Она уподобляется пустому экрану, на который мужское подсознание может проецировать всё что угодно, и в данном случае: проецировать всё. С одной стороны, повествователь отдает себе отчет в том, что он именно таким толкованием и занимается. Глядя на нее и анализируя ее наружность, он замечает: «...в ее косвенных взглядах я читал что-то дикое и подозрительное» (349), и немногим далее: «...я вообразил, что нашел Гётеву Миёну» (там же). Сходным образом, в той сцене, где она представлена в согласии с сентименталистскими образцами, некоторые обмолвки выдают, что этот образ, возможно, существует только в его воображении: «Она, казалась, ждала вопроса <...> я заметил в ней легкий трепет» (351). Однако эти намеки на самоанализ, на сознание того, что он в большей степени создает образ, чем видит вещи прямо, остаются всего лишь намеками: его склонность к фетишизации и мифологизации женщины сохраняется до самого конца. В этом смысле повествователю не удастся перемениться, возродиться.

Поскольку в душе повествователя смутно присутствует понимание того, чем он на самом деле занят, он все-таки дает некоторые ключи к разгадке этого семиотического процесса: в этих случаях он допускает, чтобы его образы поблекли, а девушка присвоила себе (мужскую) способность взгляда*. Как заметила в этой связи Торил Мой: «Пока скопофилия (т. е. «любовь глядеть») повелителя удовлетворена, его господство незыблемо»**. То, что девушке до-

* Нэнси К. Миллер принадлежат следующие слова по поводу мужского и женского взглядов, хорошо подходящие к нашему контексту: «Беседа многозначительных взглядов — это необходимая прелюдия к вербальной коммуникации. В соответствии с канонами мужского и женского поведения (предполагающими наивность женщины и опытность мужчины), взгляд мужчины — это прямое заявление, сообщение, которое приводит в замешательство; взгляд женщины робок, он вынужден» (*Nancy K. Miller. The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel 1722–1782. Columbia, 1980. P. 26*). Конечно, девушка в «Тамани» присваивает себе мужскую роль.

** *Toril Moi. Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory (London; New York, 1985. P. 134*. Другие авторы считают, что взгляд не обязательно является мужским. Например, Джанет Сейерс пишет: «Сходным образом (несмотря на культурные ассоциации скопофилии с мужественностью, нашедшие выражение в историях о Подглядывающем Томе) девушки тоже стремятся к повторению вуайеристских удовольствий» (*Janet Sayers. Sexual Contradictions. Psychology, Psychoanalysis and Feminism. London, 1986. P. 106*).

зволюется взглянуть на него, — это один из многих показателей, что господство повествователя над его созданиями далеко не так прочно. В тот первый раз, когда он ее по-настоящему видит (т. е. днем), она поет на крыше, «пристально [всматриваясь] вдаль» (347). Затем этот вызов, ставящий под сомнение его авторитет, становится даже более явственным. Пробегая мимо, «она остановилась и пристально посмотрела мне в глаза» (348). (И здесь он тоже повторяется!) Этот взгляд делается еще более угрожающим по мере развития событий. Вскоре «глаза ее с бойкою *проницательностью* остановились на мне» (349; курсив мой. — Д.Э.), и позже она делает то же самое — даже тогда, когда она по видимости наиболее вписывается в сентиментальные, чувствительные тона, в каких он ее изображает (351). Итак, девушка, как литературный персонаж, обречена остаться серией стереотипов и клише, не желающих складываться воедино. Вместе с тем подсознание повествователя разрешает ей иногда делаться реальной, точно так же, как сам он иногда проговаривается о том, что она представлена нам как выдумка его воображения.

7.3. Янко.

В некотором отношении Янко представляет собой даже бóльшую угрозу для статуса героя и для зыбкого господства повествователя над рассказываемой историей. Как неоднократно отмечалось, он единственный из персонажей назван по имени, и о нем вполне можно думать как о действительном герое повести. Это тот тип мужчины, каким повествователь всего лишь желает сделаться*. (В этом плане может рассматриваться как значимая уже первая буква его имени: «я» стремится сделаться «Я-нко».) Конечно, следует согласиться с тем, что в смысле типологии характеров Янко (невероятно) героичен; но в смысле построения конфликта его функция очерчена не столь ясно.

Подобно девушке, Янко не может рассматриваться как реальный персонаж. Он тоже — амальгама из литературных стереотипов (пожалуй, более однородная) и проекция фантазий повествователя. В соответствии с эдипальным характером исканий повествователя, Янко следует рассматривать как Отца, который лишь отчасти вытесняется в конце повести.

Янко появляется в повести всего два раза, и в обоих случаях он характеризуется (мальчиком, и своим собственным выступлением, и мнением повествователя) как мифическое, фольклорное

* Этот довод используют: Pease. P. 22–26; Barratt / Briggs. P. 56–59.

существо. В первую ночь мальчик и девушка, за которыми следит и подслушивает повествователь, ожидают его прибытия. Девушка сомневается, рискнет ли он пуститься в плавание такой ночью. Мальчик одергивает ее: «Янко не боится бури» (344). Чуть далее он еще усиливает это заявление: «Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей» (там же). Янко, могучий пловец*, не боится ни природы, ни культуры: он стоит за гранью любого закона, как воплощение романтической вольности. Он, в самом деле, скоро появляется, выходит из моря, подобно некоему эпическому созданию. Действительно, важный мотив характеристики этого персонажа — его почти полная идентификация с морем, в том плане, что с морем он практически не расстается; во время обоих его приездов мы видим его исключительно на волнах или у самой кромки волн. Во время этого первого ночного визита (а мы видим Янко исключительно ночью — эта особенность отличает его от всех прочих персонажей) повествователь чуть ли не соглашается признать чужое превосходство: «Отважен был пловец**, решившийся*** в такую ночь пуститься через пролив на расстояние 20 верст» (345).

Эта неполноценность повествователя принимает более отчетливую эдипальную окраску с возвращением Янко на другую ночь. Как мы еще увидим, повествователь большое значение придает своей военной экипировке, фаллической по определению. В этом отношении он тоже оказывается превзойден: Янко выходит из лодки — «и за ременным поясом его торчал *большой* нож» (353–354). Ему сообщают, что игра проиграна, — и Янко великолепен в своем владении ситуацией, в том, как жестоко покидает он мальчика и старуху, забирая с собою ту, которую повествователь (мало уместным образом) именует «моя ундина» (359). Все эти три детали подчеркивают, в силу сюжетной рифмовки, слабость повествователя, потому что он не только не сумел завладеть девушкой (разве что на уровне именованья), но и оказался не способен навязать свою волю старухе и мальчику.

Также в категориях типологии сюжета Янко обнаруживает качества героя. Он тоже (практически) вступает в закрытое пространство и выходит из него. В самом деле, он заявляет, что может совершать это по своему желанию: «...мне везде дорога, где только ветер дует и море шумит» (там же). В терминологии Проппа, это скорее Янко, а не по-

* Убедительный анализ морской символики в этой повести см.: Pease. P. 22–26.

** Ibid. P. 23.

*** Интересно, что повествователь присваивает себе именно это слово: «...я вышел, твердо решившись достать ключ этой загадки» (347).

вестователь/герой, добывает царевну. Однако если мы посмотрим на развязку событий в свете той модели, которая была предложена де Лауретис/Малви, то Янко окажется побежден повествователем. Быть может, непреднамеренно, но он стал причиной безвременного конца их небольшого доходного дельца, а заодно вытеснил Янко. Он остается в Тамани, и хотя его победа может быть истолкована как Пиррова победа (и, безусловно, таковою является), но тем не менее он взял верх.

7.4. «Я».

Как я уже говорил выше, «Тамань» может быть прочитана в соответствии с несколькими типологиями сюжета (Пропп, Лотман/де Лауретис/Малви). Если согласиться с той точкой зрения, что повесть отвечает многим элементам народной сказки, «Тамань» можно определить как нарратив о поисках. В этом смысле, как я сейчас рискну предположить, поиски повествователя устремлены на то, чтобы видеть со всей ясностью, а стало быть, сделаться мужчиной — и тем самым сделаться героем. Многие аспекты его нарратива, определенным образом, демонстрируют глубокую боязнь за собственное могущество, господство и в итоге за собственную мужественность.

В этом отношении характерно, что он сам остается неописанным и не имеет имени. Он — всего-навсего личное местоимение, единственная (и *последняя*) буква алфавита. Хотя все аспекты повести, все другие персонажи могут рассматриваться как его порождения, он во многом остается всего лишь голосом, точкой зрения. (Уже Эйхенбаум предполагал, что он не столько герой, сколько повествователь*.)

Его страх за себя самого ясно обнаруживается уже в его (слишком) настойчивом использовании той единственной буквы, что является его именем, его идентичностью. Эта тенденция почти сразу же заявлена тем обстоятельством, что второе и третье предложение повести начинаются с «я»: в своем роде это декларация его значимости как главного фокуса всей повести. Это самоопределение себя как направляющей силы нарратива доминирует в начале текста: в первых 25 строках «я» появляется восемь раз, к тому же дважды фигурирует форма «меня», и еще два глагола маркированы как первое лицо единственного числа даже при отсутствии личного местоимения. Это означает нечто вроде растревоженного солипсизма («я существую», «я значим»). И это имеет место не только в начале. Через

* Эйхенбаум. С. 153.

три страницы (343) опять встречается та же тенденция начинать таким образом целый ряд предложений, а именно, четыре фразы подряд: «Я привстал», «Я не мог полагать», «Я встал», «Я при-таился». По этому поводу можно было бы сказать: «Мне кажется, повествователь дает слишком много заверений»*.

Однако, хотя повествователь прилагает все усилия к тому, чтобы объявить себя центром нарратива, описать себя как героя, возникающая в итоге более объективная картина далека от героизма, как отмечалось почти всеми комментаторами этой повести. Уже очень скоро он показывает себя не слишком пронизательным («Не поняв точного значения последнего слова» (341)) и, кажется, не понимает, каково содержимое большой поклажи, разгруженной в первую ночь. Как он открыто признается, он сильно склонен к предубеждениям (даже повторяя эту информацию). Это уязвимое место отчасти объясняет его неспособность понять то, что происходит; как скажет девушка: «Много видели, да мало знаете» (350).

Точно так же, как он пытается усилить свое, по-видимому, слабое сознание идентичности, объявляя, что «Я» контролирует предложение, а стало быть, контролирует дискурс и нарратив («мое желанье говорит»), он стремится укрепить свой «имидж», принимая официальную маску. Его самоповторения, как представляется, опять сигнализируют в большей степени боязнь, чем авторитет. Так, когда он ищет квартиру на ночь: «Я им объяснил, что я офицер, еду в действующий отряд по казенной надобности, и стал требовать казенную квартиру» (341). Это помпезное позиционирование себя как важной персоны еще менее уместно в тот момент, когда он пытается убедить девушку:

«И тут я *очень важно* пересказал ей все <...> “А если б я, например, вздумал донести коменданту?” — и тут я сделал *очень серьезную, даже строгую* мину» (350; курсив мой. — Д.Э.).

Мы опять наблюдаем тенденцию повествователя к повторениям, и хотя «даже» может сигнализировать определенное понимание своей нарочитости, он позже вынужден будет вернуться к этой защитной маске, как мы это еще увидим.

* Слегка измененная цитата из «Гамлета» Шекспира, где в 3-м акте, 2-й сцене, королева Гертруда замечает по поводу клятв героини, выступающей во вставной пьесе, которую играют актеры: “The lady doth protest too much, methinks” (в переводе Б. Пастернака: «По-моему, леди слишком много обещает»). — *Примеч. переводчика.*

Общим результатом всего этого становится иронизация героя, который принимает на себя комическую роль*. Мы видим это опять-таки с самого начала, — например, в тот момент, когда он хочет показать свое мастерство в вышибании двери ногами, и вместо того находит дверь открытой. Другой пример можно наблюдать в той сцене, когда к нему приходит девушка: он сидит, куря свою трубку, и пьет чай, что едва ли является подходящим поведением для героя. Как часто отмечалось, его неумение плавать самым отчетливым образом иллюстрирует ироническое видение героя.

Все это служит тому, чтобы обострить впечатление, созданное болезненно повторяемым «я» в начале. Если говорить о проблемах, более тесно связанных с гендером, мы должны отметить эмоциональную впечатлительность героя** (его сожаления в конце), а также еще более характерный момент: атрибуцию ему той иконографии, какая в то время обыкновенно использовалась для изображения чувствительных героинь***. Наиболее поразительным образом это иллюстрируется в сцене посещения его девушкой. Даже само ее появление приводит его в волнение, более напоминающее поведение многих героинь: «Я вздрогнул и обернулся» (351). Когда они сидят, погруженные в молчание, он полон «неизъяснимого смущения» (там же). Она целует его — и у него «голова закружилась» (там же). В самом деле, возвращаясь к использовавшимся для описания девушки животным сравнениям: если она змея, то не следует ли нам рассматривать героя как Еву?!

Но мы опять наблюдаем противоречие в его идентичности. Он предрасположен к женской эмоциональности, но равным образом он стремится к утверждению собственной мужественности, привлекающая внимание к фаллическим, воинственным аксессуарам, какими он себя окружает. Получив, наконец, комнату на постой, он распаковывает свои «вещи», и притом характерно, что чуть ли не каждый из упоминаемых предметов относится к вооружению и имеет фаллические коннотации: «...стал раскладывать вещи, поставил

* См.: *Gilroy*. P. 46. Пис замечает: «Однако в “Тамани” именно Печорин в действительности “сброшен”, и вдобавок еще собственными усилиями; он развенчан ироническими импликациями своего собственного журнала» (Pease. P. 13).

** Опять-таки Пис обращает наше внимание на этот момент (*Ibid.* P. 17–18). Следует также отметить феминизацию Печорина в его портрете, данном в «Максиме Максимыче». (За это замечание я глубоко признателен Вольфу Шмиду.)

*** *Ibid.* P. 20. Более общий очерк иконографии женских образов той эпохи см.: Andrew 1988a.

в угол шашку и ружье, пистолет положил на стол» (343). Позже, отправляясь на ночное свидание, он берет с собой «пистолет» (352). Однако и тут он снова иронизируется и лишается мужественности: во время борьбы в лодке его пистолет падает в воду. А когда он возвращается в лачугу, он обнаруживает, что все его имущество украдено (слепым мальчиком). И опять он подчеркивает фаллические оружейные предметы: «Увы! моя шкатулка, шашка с серебряной оправой, дагестанский кинжал, подарок приятеля* — все исчезло» (355).

Таким образом, в рамках его характера мы наблюдаем противоречие между разными аспектами его «имиджа». На уровне развертывания интриги мы можем констатировать похожее противоречие: желание продемонстрировать господство и добиться контроля — чему в большей части нарратива не суждено сбыться. Он применяет физическую силу по отношению к мальчику и девушке, хватая первого за ухо, а со второю, как мы уже видели, вступая в схватку в лодке. Хотя в итоге он побеждает девушку, в предыдущей стычке он вынужден отступить из-за попреков старухи! На более общем уровне, его основное затруднение состоит в том, что он часто в большей степени реагирует на действия других, чем следует собственному плану или стратегии**. А когда он сам инициирует действие (беседа с девушкой днем), его легко сбивают с толку.

Точно так же, как он стремился контролировать нарратив употреблением личного местоимения, он пытается в лингвистическом плане овладеть девушкой, подступая к ней путем частого использования слова «моя»***. В итоге это оказывается тем единственным

* Как мне представляется, это характерная деталь. Повествователю нет необходимости сообщать нам о происхождении своего кинжала, однако тот факт, что это фаллическое оружие является подарком одного мужчины другому, предполагает существование уз мужской привязанности, что было широко распространено в русской литературе и обществе того времени. Увлекательный рассказ о мужской дружбе в ту эпоху см.: *Stephanie Sandler. Distant Pleasures. Alexander Pushkin and the Writings of Exile. Stanford, 1989. P. 154–156, 236–237, notes 15, 16, 17.*

** Это замечено уже в работе Тернера: *Turner. P. 24.*

*** Баррат и Бриггс тоже учитывают эти использования местоимения, хотя странным образом усматривают в этом «необычайно собственническую манеру» (*Barratt / Briggs. P. 56*). Йост ван Баак, в отзыве на эту статью, высказал интересное предположение: такое использование притяжательного местоимения должно означать, что «ундину» можно рассматривать как репрезентацию того подсознательного в душе повествователя, которое он стремится превозмочь и/или сдержать (момент женственного). О других использованиях этого словосочетания см.: *Andrew 1988a. P. 187, note 21.*

контролем, какой он над ней получает, и повторы этого определения приоткрывают все ту же боязнь, что и в случае с его слишком настойчиво употребляемым «я». Спев песню, «его ундина» пробегает мимо него (348); когда он дает ей физическую оценку, он замечает: «Моей певунье казалось не более 18 лет» (349); он повторяет это словосочетание во время их начинающегося разговора: «А как тебя зовут, моя певунья?» (350). Так оно и продолжается. Когда она неожиданно приходит к нему — «то была она, моя ундина» (351); после их схватки он видит ее издали, любясь ее формами под мокрой рубашкой, и радуется, «узнав мою русалку» (353). Шестое и последнее использование притяжательного местоимения обнаруживает ложный пафос его положения. Ярко отдает свои распоряжения и забирает девушку с собой. Повествователь, кажется, вновь не в состоянии поверить своим собственным глазам. Она для него утрачена, но это опять называется: «моя ундина вскочила в лодку» (354).

Некоторые из упомянутых примеров раскрывают также и другую проблему, связанную с образом повествователя, а именно: его настойчивое интерпретирование жизни сквозь призму литературы*. Это тоже является следствием его слепоты: фигуры и события, которые его окружают, воспринимаются не такими, как они есть, а такими, какими он их себе воображает. В самом деле, мы можем рассматривать весь нарратив как его попытку (в основном безуспешную) читать знаки, возникающие перед ним. Эта тенденция достигает кульминационной точки и получает наиболее полное выражение во время визита девушки. Как и в других случаях, он выдает себя особенностями языкового употребления. Она садится и смотрит на него: «...этот взор показался мне чудно нежен» (351). Они сидят молча: «Она, казалось, ждала вопроса» (там же). Как мы уже наблюдали, она описана при помощи стандартного набора выразительных средств, причем повторяется один и тот же глагол: «грудь ее то высоко поднималась, то, казалось, она удерживала дыхание» (там же). Таким образом, повествователю трижды *кажется*, что действия означают нечто — тогда как на деле имеет место совершенно противоположное, как он вскоре в этом убедится.

* См.: Barratt / Briggs. P. 55; Gilroy. P. 43. Гилрой указывает на обыденность этого феномена в 1830–1840-е гг. См. также: G. Gibian. Love by the Book: Pushkin, Stendhal, Flaubert // Comparative Literature. 1956. Vol. VIII. P. 97–105. Еще одним автором, указавшим на опасности подобной практики, в особенности для впечатлительных молодых женщин, была Елена Ган (см.: Joe Andrew. Narrative and Gender... (Chapter 5).

Именно в этом и состоит его проблема, и этот мотив, возможно, выводит нас к *доминанте* повествователя и повести в целом: к противоречию между его *желанием видеть* и слепотой. «Что это значит?» (352) — сердито спрашивает он, когда они выплывают в море, и на этом вопросе держится весь нарратив. В этом смысле «Тамань» тоже является историей поисков: герой ищет смысла или, вернее, дара предвидения. И опять-таки его история содержит эдипальные импликации — ибо, по замечанию Торил Мой: «Как показывает пример Эдипа, страх слепоты — это страх перед кастрацией»*. И этим главным мужским страхом проникнута вся повесть. Этот страх помогает объяснить все другие опасения и противоречия, выражающиеся в нарративе героя и в его парапракси.

Как я полагаю, его желание видеть, его любовь к разглядыванию (т. е. его скопофилия)** являются основным импульсом нарратива. (Действительно, можно утверждать, что в «Тамани» ничего бы и не произошло без этого желания.) И сейчас я хотел бы подробнее остановиться на мотивах слепоты в повести. Как нам известно, повествователь предубежден (в том числе) против слепых. Это имеет двойной смысл. Во-первых, его предубеждение есть род слепоты, недееспособности. (И его чтение жизни сквозь призму литературы тоже являет собой подобный случай.) Во-вторых, его предубеждение именно против слепцов — а ведь именно это увещье вызывает к себе пристальное внимание — может быть истолковано как бессознательный страх (кастрации), присущий самому повествователю.

В повествуемом мире «Тамани» присутствует ряд иллюстраций переживаемой героем потери зрения. Так, когда мальчик в первую ночь слышит приближение Янко, повествователь пытается пронзить взглядом тьму (взгляд — тоже фалличен): «...сколько я ни старался различить вдаль что-нибудь наподобие лодки, но безуспешно» (345). Когда лодка появляется и груз сгружается, он не способен открыть, что они замышляют, потому что они отправляются куда-то вдоль берега — «и скоро я потерял их из виду» (там же). Он не может их видеть, поэтому в знании ему отказано, а нарратив прерван. Таким образом, потеря зрения приравнивается к потере господства (над ними, как и над самим дискурсом). Этот мотив встречается на всем протяжении повести, однако достигает кульминационной точки в сцене посещения. Как мы уже видели, повествователь тут *феминизируется* в плане изобразительных

* *Toril Moi*. P. 134.

** См. примеч. ** на с. 712.

приемов, и это достигает вершины в метафорической (временной) слепоте/кастрации: «В глазах моих потемнело» (351). (И этот мотив находит отклик, в другой вариации, когда он теряет свой пистолет, повторно обнявшись с девушкой.) Мэри Гилрой сжато резюмировала этот мотив (хотя, как я думаю, не учла всех его импликаций):

«На протяжении повести Печорин всё интерпретирует неверно, потому что блуждает вслепую, спотыкаясь <...>. На самом деле, слепым — в метафорическом смысле — оказывается Печорин, так как он не способен видеть, что тут в действительности происходит и вместо того создает свою собственную, вымышленную реальность»*.

Но вернемся еще раз к скопофилии. Во фрейдовских категориях, и в частности в феминистских интерпретациях Фрейда, вопрос формулируется так: «Является ли взгляд мужским?»** Конечно, скопофилия (и вуайеризм) в основном маркируются как по преимуществу мужские проявления. Как предполагает Э. Энн Каплан, «вуайеризм связан с инстинктом скопофилии (т. е. с мужским удовольствием от наблюдения людей, занимающихся сексом)»***. Хотя наш повествователь в прямом случае не наблюдает других людей, занимающихся сексом, однако он тем не менее проводит большую часть своего времени, наблюдая, руководимый желанием найти смысл и возможность контроля посредством взгляда.

Как и в других случаях (например, в употреблении «я»), повествователь повторяется в своем подчеркивании этой деятельности (или этой своей боязни?). Так, когда ему встречается первый из других значимых персонажей (слепой мальчик), он замечает: «...я начал рассматривать черты его лица» (342). семью строчками ниже он повторяет в точности ту же фразу, а еще двумя строчками ниже мы читаем: «Долго я глядел на него». И разумеется, учитывая слепоту мальчика, он может проявлять власть своего взгляда, не опасаясь получить ответную реакцию, не говоря уже об ответном вызове.

* *Gilroy*. P. 45. В отзыве на мою статью Вольф Шмид провел ряд интересных параллелей между моими наблюдениями по поводу «Тамани» и пушкинским «Станционным смотрителем», в котором (как легко предположить уже по заглавию) мотивы зрения и слепоты тоже очень важны. Профессор Шмид счел нужным напомнить также о древней родословной мотива слепоты/кастрации: в качестве самого знаменитого примера достаточно упомянуть здесь Самсона.

** *Kaplan*. P. 321–338.

*** *Ibid*. P. 322 (курсив мой. — Д.Э.).

Вскоре начинает разворачиваться действие нарратива, причем инициируется оно именно подглядыванием повествователя. Он не может уснуть. Мимо окна мелькает тень: «Я привстал и *взглянул* в окно» (343; курсив мой. — Д.Э.). Он следует за мальчиком (цитируя Исайю) на таком расстоянии, «чтоб не потерять его из виду» (там же). Потеря зрения, как мы уже знаем, означала бы потерю контроля и самого нарратива. Он спускается по утесу вслед за мальчиком — «и вот вижу...» (там же). Наконец мальчик останавливается, и — «я наблюдал за его движениями» (344). На другой день, как уже было сказано, ему сначала не удастся найти судно, а затем не удастся проявить физическое господство над мальчиком и старухой; поэтому он находит прибежище в том единственном удовольствии и той единственной власти, какими он обладает: он сидит снаружи, «поглядывая вдаль» (347). Тут он слышит, как поет девушка, и дважды повторяет глаголы, относящиеся к зрению: «Оглядываюсь <...>. Я поднял глаза» (там же). Позже она придет к нему, и, хотя глаголы зрения почти не употребляются, большая часть сцены, конечно же, состоит из его разглядывания девушки и из его неверного толкования того, что он видит. Столь же характерно и то, что она в данной сцене, как и в других случаях, присваивает себе способность проникающего взгляда. В самом деле, она хорошо отдает себе отчет в потенциальной силе взгляда, когда сначала говорит: «Много видели, да мало знаете» (350), однако позже: «Ты видел <...> ты донесешь» (353). После этого второго свидания они, каждый в одиночку, добираются до берега, и повествователь еще раз пытается утвердить свое господство: «...я мог хорошо видеть с утеса все, что внизу делалось» (353).

Как и во всех других аспектах, относящихся к фигуре повествователя, в мотиве взгляда присутствует глубокое напряжение и боязнь. Его взгляд управляет действием и настаивает на своей власти. Если бы он не смотрел, не было бы и всей истории, но в то же время он постоянно боится утратить этот контроль, оказаться слепым (кастрированным). К каким же выводам мы можем прийти? В состоянии ли этот «слепой» *прозреть*? Имеются некоторые указания на то, что ближе к концу повести он возвращает себе зрение, начинает видеть ясно и обретает контроль.

Первый такой знак встречается в конце кульминационной сцены посещения. Вскоре после того, как он переживает метафорическое ослепление, девушка выскакивает вон, опрокинув чайник и свечу. Повествователь замечает: «Только тут я опомнился» (351). Теперь он, пожалуй, пришел в чувство — и драматическое простое предложение, стоящее в конце абзаца длиной в целую страницу, подтверждает

значимость этого утверждения. Он наконец-то, причем в первый раз, выбирает для себя некий план действий, стратегию, и не только вооружается (берет пистолет), но и обсуждает меры на случай непредвиденных обстоятельств со своим казаком («Если я выстрелю из пистолета...» (там же)). Но даже и тут он еще не выглядит вполне зрячим. Даже когда девушка обхватывает его, а пистолет (в высшей степени многозначительный) падает в море, он еще только думает, развивая свои прежние наблюдения: «О, тут ужасное *подозрение* закралось мне в душу» (352; курсив мой. — Д.Э.). Полного *зрения* он пока еще не обрел. Но в конце концов он все-таки доказывает свое господство, крепко сдавливая «маленькие руки» девушки, прежде чем выбросить ее за борт. И хотя его победа над нею и Янко (который им вытеснен) по сути дела случайна, он выходит из передраги победителем, в некотором роде героем, и становится в конечном итоге тем, кто *увидел* смысл происходящего.

Проникнутая унынием, в чем-то элегическая концовка подтверждает это. Обнаружив пропажу своего снаряжения, он бранит казака (отзвук безжалостного поведения Янко, хоть и в ослабленном варианте) и наконец сбрасывает свою официальную маску, приходя к некоторому осознанию собственных поступков: «И не смешно ли было бы жаловаться начальству» (355).

Таким образом, можно говорить о том, что повествователь в некотором отношении становится героем, разрешает двусмысленности внутри своего собственного характера и гендерного определения. Это была долгая и тяжкая (хотя отчасти и смешная) борьба, но в последних абзацах он, как мне кажется, проснулся, он научился видеть, действовать как мужчина, а потому может теперь покинуть закрытое пространство, возродиться. Стало быть, в этом смысле — и к тому же учитывая, что «Тамань» является первой историей внутри романной хронологии, — я склонен полагать, что в этой повести показан не «крах» героя, а, напротив, то, как он научился быть героем.





Г. П. КОЗУБОВСКАЯ

«Тамань» М. Ю. Лермонтова: балладный код

О многожанровой природе новелл-повестей, входящих в роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», уже шла речь в литературоведении: «Тамань» связывали с авантурной повестью, с готической и лирической новеллой* и т. д. Вопрос о жанровых архетипах (в частности, о балладе как жанровой модели, встроенной в «Тамань») почти не изучался**.

Обозначая типологическое сходство баллады и повести, В. М. Маркович подчеркнул, что тайна — их жанровая доминанта***.

Балладный код в сюжете первой повести, открывающей «Журнал Печорина», — в обозначении конструктивного признака баллады: это встреча двух миров****, или встреча, имеющая роковые послед-

* См., напр., у Н. А. Ермаковой: «Таким образом, в итоговой структуре романа “Герой нашего времени” происходит перераспределение семантико-функциональной нагрузки художественных элементов, придав им качество жанровой поливалентности и двоякую кодированность знаками как малых “внутренних” форм (новелла, повесть, дневник, путевые записки), так и всего романного целого (“текст в тексте”)» — Ермакова Н. А. «Текст в тексте» как структурная модель «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова // Текст — комментарий — интерпретация / Под. Редакцией Т. И. Печерской. Новосибирск: НГПУ, 2008. [Электронный ресурс]. URL: http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_e.php?el_book=278. (20.02.2014).

** Ж. Силади рассматривает «Тамань» через призму волшебной сказки. См.: *Силади Ж. К поэтике и семантике «Тамани» Лермонтова / Жофия Силади // Slavica tergestina*. 2. Trieste, 1994. С. 21–33. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3945/1/Szilagy%20Slavica%2002.pdf>. (20.02.2014).

*** Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. М.: Наука, 1987. С. 138–168.

**** См.: Магомедова Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: сб. ст.: к 70-летию проф. Ю. В. Манна. М.: Наука, 2006. С. 39–45.

ствия*. Начало «Тамани» — обобщающая фраза, в которой спрессованы воспоминания о случившихся событиях: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России. Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» [IV, 56]**. В неприятных воспоминаниях варьируется тема возможной смерти, поданная в ироническом ключе: «прозаическая» смерть (от голода, от неумения плавать*** и т. д.) отсылает к пушкинским «Дорожным жалобам» («Не в наследственной берлоге, / Не средь отческих могил / На большой мне, знать, дороге / Умереть господь сулил...» [V, 125])****. Так, пунктирно прочерчены роковые последствия встречи, определяющие жанровый архетип. Правда, персонажи — представители потустороннего мира — замещены обычными контрабандистами.

«Балладное» в лермонтовской повести трансформируется.

Тайна в «Тамани», в первую очередь связана со структурой сознания Печорина. Склонность Печорина к предубеждениям, в которой он сам признается («Признаюсь, я имею сильное предубеждение против всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч.» [IV, 57]), вовлекает его в круговорот тайны. Как подчеркивает С. В. Савинков, «это подозрение и станет той первоначальной завязкой, которая приведет в действие “механизм” печоринской активности»*****.

«Слепота» оказалась в центре внимания лермонтоведов. О способности сверхзрения слепого мальчика пишет С. В. Савинков^{6*}. Ему вторит М. Вайскопф, включая повесть Лермонтова в широкий романтический контекст: «...всяческие лакуны и провалы в романтизме имеют, в сущности, магическое значение, ибо сквозь них веет сверхъестественное начало — не только дьявольское, но и сакральное... Та же слепота — это культурная универсалия, которая может

* См.: *Сильман Т.* Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 123.

** *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М.: ГИХЛ, 1959. Далее цитируется по этому изданию. В скобках после цитаты указываются номер тома и страницы.

*** См. об этом: *Влащенко Вяч.* Почему Печорин не умеет плавать? [Электронный ресурс]. URL: http://allstude.ru/Literatura_i_russkiiy_yazyk/Pochemu_Pechorin_ne_umeet_plavat.html. (20.02.2014).

**** *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. III. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 125.

***** *Савинков С. В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж: изд-во Воронежского государственного университета, 2004. С. 232.

^{6*} *Савинков С. В.* Указ. соч. С. 232. Там же отсылка к работе слависта Д. Эндрю, соотносящего слепоту в духе психоанализа с кастрационным комплексом (С. 232).

интерпретироваться и в самом позитивном смысле: как знак пророческого дара, скрытых возможностей и т. п.»*. При этом М. Вайскопф оговаривает: «Намек — но всего лишь намек — на такое толкование, в данном случае клонящееся к демонизму, содержится и в «Тамани», подозрительный герой сперва даже сомневается в слепоте мальчика, а потом удивляется ловкости его безошибочных движений, наутро казак по-своему подтверждает сомнения Печорина: “Здесь нечисто <...>. Да и в самом деле, что это за слепой! ходит везде один”»**.

Наращение тайны — в основе сюжетной динамики. Появление каждого нового персонажа ничего не проясняет, и напряжением невыясненного «держится» сюжет.

Мифопоэтический пласт, свойственный балладе, формируется в «Тамани» мифологемами — берега, воды и т. д.

«Тайна» предопределена антропонимом — названием местности: согласно одной из гипотез, «Тамань» имеет «мифологическую биографию»: это и есть «Тмутаракань», ассоциирующаяся с очень далеким местом «у черта на куличках», с краем света, с Богом забытой глубиной***.

В словаре В. Даля берег («беречь, оберегать») взаимные пределы земли и воды; смежный с водою край, полоса земли, суши; как противное воде, морю, реке, берег знач. суша, земля, материк****. В архаичных формах мышления «водное пространство» ассоциируется с потусторонним миром, а путешествие по воде осмыслено как путь в небытие.

В «Тамани» «нечистая хата», стоящая на самом берегу моря, — в маргинальном пространстве; эта пограничность усилена присутствием водной стихии. Берег — пространство, плавно переходящее в другое

* *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: НЛЮ, 2012. С. 440.

** Там же. С. 440. М. Вайскопф связывает слепоту с «безобразностью» как специфическим качеством интерьера хаты.

*** Как указывает Г. М. Прохоров, «Тмутаракань — город, находившийся на Таманском полуострове (в р-не нынешней станицы Тамань) по др. от г. Боспор (Корчев, Керчь) сторону Керченского пролива на месте античной Германассы. Название, полученное им в средние века, по-видимому, от хазар, происходит от тюрк. «Таман-Тархан», означающего «город, правитель которого свободен от налогов» или же «город, освобожденный от налогов» (*Прохоров Г. М.* Тмутаракань // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 5. Слово Даниила Заточника — Я. Дополнения. Карты. Указатели. 1995. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/slovens/es/es5/es5-1231.htm>). (20.02.2014).

**** *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. I. М.: Русский язык, 1978. С. 82.

(земля и вода); союз и борьба двух стихий, как правило, является местом встречи представителей двух миров — здешнего и потустороннего. В фольклорно-мифологической традиции, встречи, происходящие на берегу, имеют судьбоносный характер. В «Тамани» на берегу произошли встречи, несущие смысловую нагрузку, — Печорина с Ундиной, слепого с Янко и Ундиной, свидетелем которых стал Печорин.

Мифологема берега в «Тамани» приобретает семантику, сходную с той, которую содержит пушкинская лирика: «...“берег”, в силу маргинальности, сопрягает любовь, смерть, творчество»*.

Водное пространство — граница между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы. Символика воды связана с представлениями о воде как опасном «чужом» пространстве, принадлежащем потусторонним силам**. Именно в море происходит решающая встреча Печорина с Ундиной, иронично обозначенная им как «сентиментальная прогулка». Вхождение Печорина в другой мир происходит как будто неосознанно: очарованный, он следует за спутницей, но при этом вроде бы не теряет рассудка. Водная стихия придает силы Ундине, она превосходит Печорина в ловкости, приобретает в воде сверхъестественные силы для борьбы с противником.

У персонажей «Тамани» — двойное измерение. С одной стороны, они опоэтизированы сознанием Печорина, устремленного навстречу разгадке, существуя в слиянии с культурным архетипом. С другой стороны, прозаичны в восприятии «отрезвевшего» Печорина и в авторском сознании, возникающем поверх печоринского взгляда. В конечном счете все они оказываются просто несчастными людьми.

Продолжая наблюдения Ж. Силади***, отметим следующее: имя Печорина, не названное в дневниковом тексте «Тамани», анаграммируется, «растворяясь» в семантике других персонажей, и это, на наш взгляд, знак, с одной стороны, невозможности для Печорина контакта

* См. об этом: Козубовская Г. П. Мир Пушкина: «театр элегии» и «театр послания» // Козубовская Г. П. Русская литература: миф и мифопоэтика. Барнаул: БГПУ, 2006. С. 64–67.

** См.: Виноградова Л. Н. Вода // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. URL: [http://watermarket.ru/articles/1838]. (20.02.2014). См. также: Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. М.: Владос, 1996. С. 76–78.

*** «... У каждого героя (а не только у рассказчика) есть устойчивый атрибут или эпитет, который этимологически, фонетически или семантически связан с именем героя. Старуха и слепой связываются с печью, Янко с лодкой, а героиня с прилагательным печальный» (Силади Ж. Указ. соч. С. 22–23).

с другими людьми, с другой — его демиургической власти над миром, созданным его воображением, над сотворяемым им миром-текстом.

Персонажи повести вполне укладываются в архетип баллады: на всех печать инфернальности. В персонажах — хозяевах «нечистой» квартиры — обыгрываются архетипы слепоты, глухоты, имеющие неоднозначный смысл, реализуя мотив «кривизны», убогости.

«Белизна» глаз слепого отталкивающая для Печорина. «Белый цвет есть цвет существ, потерявших телесность», — пишет В. Я. Пропп*. Ж. Силади отмечает, что амбивалентный белый цвет стягивает персонажей в единый узел («белые стены моего нового жилища», «белая фигура», лодка с белым парусом)**.

Так, на наш взгляд, в «белом» обозначается семантика «призрачности» и недостижимости.

Преследуя слепого, Печорин замечает, что тот легко ориентировался в пространстве: очевидно, маргинальное пространство придавало ему силы***.

Странная улыбка слепого («она произвела на меня самое неприятное впечатление» [IV, 57]) сближает его с демоническими персонажами. Так, созерцая слепого, Печорин наделяет его инфернальными признаками.

Слепой, став для Печорина источником тайны, сам того не желая, превращается в поводыря, или вожатого, чуть не приведя его к гибели****. При этом, в сущности, он оказывается несчастным человеком: «Долго при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой всё сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание: слепой мальчик точно плакал, и долго, долго» [IV, 66]. Слепой мальчик причислен к маргинальным персонажам: его слепота обретает онтологический смысл. На это указал С. В. Савинков: «Его назначение нейтрализует в нем противопоставление моря и суши, этого и того (не зря он пользуется разными языками: говорил со мной малороссийским наречием, а теперь изъяснялся чисто по-русски) и потому наделяет (для Печорина недостижимой) всевидящей полнотой внутреннего знания»*****.

* Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 175.

** Силади Ж. Указ. соч. С. 25.

*** Феномен слепоты уходит корнями к мифологемам античности и по-разному проявляясь в фольклоре и художественной литературе. См. о слепоте: Долинина Ю. А. Семантические коды слепоты в рассказе Гайто Газданова «Счастье» (Известия РАН. Серия литературы и языка. М., 2006. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/9503834EVXpress>. (20.02.2014)).

**** Так рождаются ассоциации с картиной П. Брейгеля «Слепые».

***** Савинков С. В. Указ. соч. С. 239.

Старуха, скорее всего притворяющаяся глухой, реагирует на попытку Печорина разоблачить слепого: «“Вот выдумывают, да еще на убогого! за что вы его? что он вам сделал?”» [IV, 61]. Глухота, глухой — признак, в народной культуре приписываемый нечистым духам, грешникам*. Признак глухоты ассоциировался с миром мертвых: глухота метафорически соотносилась с такими понятиями, как тишина, немота, запустение. В повести — старуха — некое подобие Бабы Яги, с одной стороны, с другой — никому не нужный человек.

Брошенные люди, упоминание беса, какого-то таинственного лодочника, увезшего дочь хозяйки за море, — все это слагаемые тайны.

Старухина дочь, которая, по словам слепого, «утикла за море с татаринном» [IV, 57], материализуется из слухов, как подобие водной девы Ундины. Аналогично и Янко, появившийся из моря («Янко не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей» [IV, 59], — говорит о нем слепой) и растворившийся в акватической стихии окончательно, — подобие балладного мертвого жениха, который, согласно фольклорно-мифологической логике, приходит за невестой — своей собственностью**.

Прислушивание — специфический жест слепого: обделенный зрением, он живет слухом и тактильными ощущениями: «...это не вода плещет, меня не обманешь, — это его (Янко. — Г. К.) длинные весла» [IV, 59].

Все персонажи в «Тамани» безымянны; Янко — единственный, имеющий имя***. Он появляется дважды: до «поединка рокового» Печорина с Ундиной и после. Сначала ночной странник предстает таким: «Человек среднего роста, в татарской бараньей шапке» [IV, 59]. Во время второго его появления Печорин замечает еще одну деталь — «стрижен был по-казацки» [IV, 66]. Маргинальность персонажа соотносится с оборотничеством беса.

* Глухота наряду с другими физическими уродствами воспринималась как Божье наказание за грехи, как результат родительского проклятия или свидетельство неправедности человека. См.: Агапкина Т. Глухота, глухой // Словарь Сварога [Электронный ресурс]. URL: <http://pagan.ru/slowar/g/gluhota8.php>. (20.02.2014).

** См. об этом: *Евзлин М.* Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. С. 140.

*** Самая распространенная версия о происхождении и толковании имени «Ян»: имя Ян — это форма мужского имени Иван, соответствующее древнееврейскому имени Иоанн (Йоан), означающее «милость Божия». Согласно другой версии, имя происходит от имени бога света и солнца, почитаемого в Древнем Риме — Януса. Или от славянского слова, означающего реку — «jana»... у восточных народов с образом души, придавая ему значение «жизнь», «новизна» См.: Значение имени Ян [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kakzovut.ru/names/yan.html>. (20.02.2014).

Эти приходы Янко ассоциируются с приходами призрака: он появляется только ночью, лица не видно. Янко — подобие мертвого жениха или жениха-призрака из романтических баллад и новелл. Мотив мертвого жениха в «Тамани» только намечен, не развернут, но в сопряжении «начал» и «концов» фразы слепого о сбежавшей с татаринном дочерью старухи — запрограммированный финал «Тамани».

Подобный призраку, Янко восходит к архетипу разбойника, характерного именно для романтической литературы и тонко иронично обыгранного Лермонтовым. Так, в его костюме подчеркивается характерная деталь: «...за ременным поясом его торчал большой нож» [IV, 66].

Безымянная девушка-контрабандистка, наделенная сразу несколькими литературно-мифологическими именами (русалка*, Ундина**, Миньона***), — восходит к лермонтовскому архетипу поющей женщины. В свою очередь — лермонтовский архетип — к русалкам, сиренам, виллам и т. д.)****. Не случайно для Печорина эти звуки показались падающими с неба, а голос, обещающим райские наслаждения. Так создается им «русалий миф».

«Двоение» Ундины прокомментировал М. Вайскопф, связав повесть Лермонтова с романтической техникой, присущей воссозданию как inferнальных существ, так и небесных: «Ночной образ самой “ундины” строится переходе от тьмы, слепоты и “безобразности” к тени, промелькнувшей при лунном свете, ночному голосу и, наконец, к туманной “белой фигуре”. По существу, весь этот стадийный ряд неотличим от техники развертывания черт, организующих появление недовоплощенных женских образов сакрального

* См. о русалках: Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. Умершие неестественной смертью и русалки. М.: ИНДРИК, 1995.

** В фольклорно-мифологической традиции ундина выступает в роли водного духа или русалки. Название этого существа происходит от латинского «unda», т. е. вода. Верхняя часть тела ундин человеческая, нижняя — рыба. Нрав их очень коварен. Ундина завлекает путника песнями, а потом губит. Родственны ундинам русалки и nereиды. Версия мифа об Ундине была адаптирована в виде романа «Ундина» немецким писателем-романтиком бароном Ф. да ла Мотт Фуке в 1811 г., переведена на русский язык В. А. Жуковским. См. сайт «Мифологическая энциклопедия. Бестиарий. Русалка» [Электронный ресурс]. URL: <http://myfholology.narod.ru/monsters/rusalks-undinare.html>. (20.02.2014).

*** См. в комментариях: Лермонтов М. Ю. Указ. соч. С. 485.

**** См. балладу М. Ю. Лермонтова «Русалка». См. о балладе как жанровой модели: Козубовская Г. П. Поэтика баллады М. Ю. Лермонтова: жанровый архетип // Актуальные проблемы филологического образования: наука-вуз-школа: мат. Всерос. научно-практ. конференции с международным участием (Пенза, 11–12 ноября 2010 г.). Ч. 1. Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2010. С. 78–83.

толка...»* «Недовоплощенность» женского персонажа специфична у Лермонтова: она также связана с балладным кодом.

Ундины существует в сознании Печорина между полюсами «нежного» и «коварного», что и придает ее облику и поведению загадочность. «Змеиное» и «кошачье» в поведении Ундины явно демонической природы, не случайно, наделенная сверхъестественной силой, она смогла победить взрослого мужчину.

Характерная русалья деталь в образе Ундины — ее волосы. Волосы — амбивалентны: они несут очарование, но в них и гибель. «Змеиный волос» — образ, имеющий истоком миф о Медузе Горгоне, где «змеиность» — вредоносное, отталкивающее качество (змеи связаны с водой). Змеевласой изображалась Геката, богиня Луны, владычица колдовства. В то же время внимание к волосам как детали женского облика отсылает к живописным изображениям**. Волосы во многих традициях являются символом силы. Печорин, схватив за волосы свою Ундины в момент схватки, обессилил её, лишив сверхъестественной силы.

Ситуация подглядывания Печорина за русалкой-ундиной («Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» [IV, 66]) отсылает к пушкинской «Нереиде»***.

Таинственность в «Тамани» во многом предопределяется начитанностью Печорина, воспринимающего мир через призму культуры****, отсюда и его способность «прозревать» Красоту, созидая мир-текст.

Лермонтовский образ русалки-ундины был навеян «Ундиной» В. А. Жуковского — поэмой («старинной повестью»), представляющей собою переложение стихами прозаической повести немецкого писателя Фридриха де Ламонтт-Фуке. Образ «водной девы» возник

* Вайскопф М. Указ. соч. С. 440.

** См. об этом: Козубовская Г. П. Поэзия А. Фета и мифология. М.: Флинта-Наука, 2012.

*** «Скрытый меж дерев, / едва я смел дохнуть: / Над ясной влагою полубогиня грудь / Младую, белую как лебедь, воздымала / И пену из влосов струею выжимала» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. II. М.: АН СССР, 1957. С. 22). Сюжет «Тамани», на наш взгляд, связан еще с одним архетипом — мифом о Пигмалионе и Галатее. В Ундине Печорин сначала обрел Галатею-душу, потом ее потерял. «Морская пена» — лейтмотив морских пейзажей, но выжимающая пену из волос Ундины уже не Афродита: так обозначено в сознании Печорина ушедшее очарование.

**** См. о «книжности» Печорина: Савинков С. В. Книжная парадигма в «Герое нашего времени»: Тамань // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9, Филология. 2002. № 2. С. 116–122; Афанасьева Э. М. Образ читателя и феномен чтения в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Филология. Вып. 11. 2006. № 0041. № 41.

в русской литературе XIX века в результате начала диалога европейской и русской литератур*.

Другой архетип — гетевская Миньона. Печорин сам признается, что не устоял перед Красотой: «...правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения... и точно, между ими было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни» [IV, 62–63]. Миньона (фр. *Minjon* — нежный, милый, любимый), действующее лицо в «Вильгельме Мейстере» Гёте; идеальная женщина. «Воплотив самое сокровенное в романтическом мироощущении, она стала олицетворением томления, тоски по несбыточному, воплощением вечно женственного идеала и всепоглощающей музыкальной стихии» — отмечает Ирина Драч**.

Двоемирие, присущее балладе, в «Тамани» специфично.

С одной стороны, Тамань — предельно прозаический мир, где Печорин вынужден ожидать возможность следовать дальше, — скверный городишко, в котором бедность, грязь и т. д. В описании города Печориным использовано не мифологическое название «Таврида», а историческое — Крым: «Полюбовавшись несколько времени из окна... на дальний берег Крыма, который тянется лиловой полосой и кончается утесом, на вершине коего белеется маячная башня, я отправился в крепость Фанагорию, чтоб узнать от коменданта о часе моего отъезда в Геленджик» [IV, 57]. С другой стороны, провинциальный город наделяется признаками inferнального пространства: не случайно Печорин долго кружит по городу в поисках свободной квартиры. «Кружение» — отсылает к проделкам черта и беса: так, в фольклорно-мифологической традиции мыслится власть нечисти над человеком.

Инфернальность — категория, которой наделяется «скверный городишко», проявляется как на уровне сюжета, так и на уровне концепции. Призыв черта на бытовом уровне (устав с дороги, измученный, Печорин начал сердиться, прокричав в таком состо-

* Архетипический сюжет о трагической любви прекрасного рыцаря и ундины: ундина может обрести живую душу, если вступит в брак с мужчиной. Но человек, взявший ее в жены, не должен обижать ее вблизи воды или на воде, иначе она исчезнет в водной пучине и будет там находиться как в тюрьме. Если же ундина исчезнет, то ее муж не должен жениться вновь, иначе она придет к нему, и он умрет. У В. А. Жуковского, несмотря на «небесное» и «детское» в Ундине, мифологема женщина-вода-гибель остается все же значимой.

** Драч И. Странствия Миньон [Электронный ресурс]. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm>. (20.02.2014).

янии: «Веди меня куда-нибудь, разбойник! Хоть к черту, только к месту» [IV, 56]) обернулся событиями почти трагическими. Эти слова, которые Печорин, произнес, не задумываясь, прозвучали как заклинание, как призыв черта из потустороннего мира, впоследствии имели для него роковые последствия.

Упоминание черта имеет двойной смысл. С одной стороны, на уровне сюжета, «нечистая квартира» приведет к черту. С другой — на уровне концепции — это путь к черту, т. е. в никуда. Напомним, что Печорин находится в дороге, которая напоминает дурную бесконечность.

Хата находится на самом берегу моря («Дверь сама отворилась; из хаты повеяло сыростью» [IV, 56], «В разбитое стекло врывался морской ветер» [IV, с. 56]) — пространство бездомности, не защищенное от природных стихий, — ассоциируется с потусторонним пространством.

Поэтизация мира — свойство Печорина. Ему не чуждо эстетическое чувство, и в первом лунном пейзаже — высокая поэзия: «Берег обрывом спускался к морю почти у самых стен ее, и внизу с непрерывным ропотом плескались темно-синие волны. Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию, и я мог различить при свете ее, далеко от берега, два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона» [IV, 57]. Луна уподоблена антропоморфному женскому божеству: так вырисовывается космический масштаб мира-мифа. Спокойный пейзаж — следствие женской власти Луны: морская стихия ей покорна. Но в пейзаже появляется прозаическое сравнение — паутина. Эмпирическое опрокинуто в метафизическое: паутина — символ непрерывно ткущегося бытия, его непостижимой тайны. Прозаическая деталь прочерчивает логику сюжета: эмпирическая тайна контрабандистов не приблизила к тайне бытия.

Лунные пейзажи обязательны в романтической балладе*. Лермонтовские пейзажи, хотя и отсылают к литературной традиции, специфичны. Уже первая прогулка по берегу дается в двойной тональности: «Полный месяц светил на камышовую крышу и белые стены моего нового жилища...» [IV, 56]; «Луна тихо смотрела на беспокойную, но покорную ей стихию...» [IV, 56]. В следующей зарисовке вновь двоение: «Месяц светил в окно, и луч его играл по земляному полу хаты» [IV, 57], «Между тем луна начала одеваться тучами и на море поднялся туман; едва сквозь него светился фонарь на корме ближнего корабля; у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его

* В этом плане показательным метатекстовое послание В. А. Жуковского «Подробный отчет о луне. Послание императрице государыне Марии Федоровне».

потопить» [IV, 57]. Месяц отмечает границы миров: ситуация преследования Печориным слепого сопровождается луной — романтическим символом бури: «...у берега сверкала пена валунов, ежеминутно грозящих его потопить» [IV, 58]. «Месяц» в роли свидетеля «романтического свидания» Печорина с Ундиной и как знак морского штиля: «Месяц еще не вставал, и только две звездочки, как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде. Тяжелые волны мерно и ровно катились одна за другой» [IV, 57]. Здесь дважды ненавязчивыми намеками обозначен благополучный финал: месяц и звезды-маяки. «Месяц» отсылает к «жестокomu романсу» «Окрасился месяц багрянцем», ситуация которого зеркальна печоринской*. У Лермонтова двоение луны/месяца создает колебание смыслов воссозданной картины: в ней амбивалентное «женское» с его очарованием и коварством и не менее амбивалентное «мужское» с его рационалистичностью и волей.

Дважды в повести Печорин находится на грани сна и реальности: эти эпизоды отмечены отточием как знаком недосказанности. В первом эпизоде («Я завернулся в бурку и сел у забора на камень, поглядывая вдаль; передо мной тянулось ночью бурей взволнованное море, и однообразный шум его, подобный ропоту засыпающегося города, напомнил мне старые годы, перенес мои мысли на север, в нашу холодную столицу. Волнуемый воспоминаниями, я забылся...» [IV, 61]) обозначается «двоемирие». Сами воспоминания никак не комментируются, не раскрываются, создав сюжетные лакуны, причем сама ситуация остается в рамках «высокого».

Второй эпизод, описывающий ситуацию в хате, также погружает Печорина в «инобытие»: «Она села против меня тихо и безмолвно и устремила на меня глаза свои, и не знаю почему, но этот взор показался мне чудно-нежен; он мне напомнил один из тех взглядов, которые в старые годы так самовластно играли моею жизнью. Она, казалось, ждала вопроса, но я молчал, полный неизъяснимого смущения» [IV, 61]. Вновь воспоминание как особая стихия, в которой Печорин чуть было не утонул. Тональность этого эпизода двойится: с одной стороны, происходящее воспринимается Печориным как комедия («Эта комедия начинала меня надоедать, и я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чая...» [IV, 64]), с другой — именно

* Сам романс был написан Я. Ф. Пригожим в конце XIX в. Но источник романа — романтическая баллада А. Шамиссо «Ночное путешествие» и «Ночная поездка», которая появилась в 1828 г., ситуация которой в какой-то степени аналогична печоринской: обманутая в любви девушка отомстила своему бывшему возлюбленному за то, что он ее коварно предал, заколов кинжалом неверного, а вслед за этим и себя.

здесь естественный порыв Печорина, готовность отклика на чужую страсть («влажный, огненный поцелуй прозвучал на губах моих. В глазах у меня потемнело, голова закружилась, я сжал ее в моих объятиях со всею силою юношеской страсти...» [IV, 64]). Комизм ситуации усилен тем, что, убегая, Ундина в сених «опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу» [IV, 64]. Печоринская ирония не снижает образ, придавая ему еще большую загадочность. Очарованный Ундиной, он, однако, взяв пистолет, предупредил своего казака. Следуя за Ундиной, Печорин иронично замечает: «Не понимаю, как я не сломил себе шеи; внизу мы повернули направо и пошли по той же дороге, где накануне я следовал за слепым» [IV, 64].

Обратим внимание на то, что Печорин, ставший свидетелем и участником странных событий, находится в особом состоянии — между бодрствованием и сном*. Оба эти состояния подкреплены чаем, который постоянно пьет Печорин, и курением. «Чай», на наш взгляд, здесь знак отрезвления: он как граница миров, возвращения к реальности (не случайно Печорин в ситуации обольщения его Ундиной предлагает ей чай). Тогда как курение, наоборот, — знак погружения в инобытие**.

В двойной оптике Печорина, сохраняющей полярность, отражен процесс, аналогичный динамике лермонтовского балладного жанра: в двоении зафиксировано движение от восприятия жанра как типично романтического с последующим воссозданием жанровой модели и его пародирование***.



* Оригинальна интерпретация Ж. Силади, которая рассматривает события «Тамани» как происходящие во сне, мотивируя тем самым повышенную символичность повести. См.: *Силади Ж.* Указ. соч. С. 29.

** См. о семантике курения в русской литературе: *Неминуций А., Бородкина Е.* «Янтарь в устах его дымится...»: К семиотике мотива курения в русской литературе XIX века // *Звезда.* 2007. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2007/4/ne13.html>. (20.02.2014).

*** См. об этом процессе у М. Л. Скобелевой: «Не подвергая сомнению права романтической баллады на существование, Лермонтов не столько “снижает”, сколько преобразует балладную форму, творчески исследуя границы художественных возможностей жанра» (*Скобелева М. Л.* Динамика пародии в лирике М. Ю. Лермонтова освобождение от балладного канона // *Известия УрГУ.* 2009. № ½ (63). С. 113–122. [Электронный ресурс]. URL: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063\(01_\\$01_02-2009\)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0063(01_$01_02-2009)&xsl=showArticle.xslt&id=a14&doc=../content.jsp). (20.02.2014).



Э. де ХААРД

Стихотворные вставки в произведениях Лермонтова («Тамань»)

Лермонтов соблюдает достаточно строгое разделение между стихотворным и прозаическим творчеством. Редкими исключениями, в какой-то степени переходными формами можно считать: метрическую прозу — отрывок «синие горы Кавказа, приветствую вас...» (I, 351)*, такие тексты, как белые стихи с обильными анжамб-ментами «Смерть» (I, 301) и «Ночь I» (I, 83) и «Ночь II» (I, 87) — переделки стихотворений «The Dream» и «Darkness» Байрона. С другой стороны, заметно глубокое воздействие лирической стихии на раннюю прозу («Вадим») и, наоборот, некоторого «прозаизма» в виде разговорной речи на более поздние стихотворения**.

У Лермонтова нет настоящего прозиметрического текста, в котором постоянно переменяются стихи и проза, как у некоторых его предшественников («Поездка в Ревель» Марлинского, «Странник» Вельтмана, и, возможно, пушкинские незаконченные «проекты» «Египетские ночи» и «Гости съезжались на дачу»)**.*.

Тем не менее иногда Лермонтов употребляет внедрение стихов в прозаический текст — в прозаические повествовательные и драматические произведения, но также встречаются стихотворные (неоднородные) вставки в самом по себе стихотворном тексте. Такие

* Тексты Лермонтова цитируются по изданию: *Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений в четырех томах. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1961–1962, с указанием тома и страниц.

** См.: *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград: Гос. изд., 1924, репринт Prideaux Press, Letchworth-Herts-England 1977. С. 127–134.

*** См.: *Хаард Э. де.* «Странник» А. Ф. Вельтмана как образец прозиметрического текста // *Язык. Личность. Текст.* Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой / Отв. ред. В. Н. Топоров, Языки славянских культур. М., 2005. С. 748–760; *Eric de Haard*, “Verse Insertions and Prosimetrum in Pushkin’s Works” in: *Two Hundred Years of Pushkin, Vol. 3, Pushkin’s Legacy*, Eds. Robert Reid and Joe Andrew, Rodopi, Amsterdam-New York, 2004, p. 73–88.

вставки, как и у других классических авторов до и после Лермонтова, встречаются в довольно скромном количестве, но они являются не менее значимыми.

При этом, в отличие от позднейших прозаиков, которые почти исключительно цитируют чужие стихи (Тургенев, Достоевский, Толстой), Лермонтов может распоряжаться и чужим и собственным поэтическим творчеством. Иногда он цитирует чужие стихи, чаще всего общеизвестные (Пушкина, Грибоедова), но в подавляющем большинстве он употребляет собственные — как увидим, специально сочиненные на данный случай, но в некоторых случаях повторно использованные и идентифицируемые как автоцитаты.

В прозаических драматических произведениях Лермонтова в репликах действующих лиц встречаются целые стихотворения, например, в драме «Станный человек», где целые строфы из стихотворения «1831-го июня 11 дня» (3, 281–3, ср. 1, 183–193) перемежаются с комментариями к нему.

Кратко рассмотрим стихотворные вставки в собственно прозаических повествовательных произведениях (включая неоконченные) Лермонтова.

В неоконченной повести «Вадим» (1832) находим две полноценные стихотворные вставки — песенку Ольги и песню казака. К обеим этим вставкам мы вернемся ниже. В неоконченном романе «Княгиня Лиговская» налицо две вставки минимальной величины: одна строка из «Горя от ума» Грибоедова, «Вкус, батюшка, отменная манера» (4, 255), которая приводится как подходящий комментарий к вопросам вкуса и строгой моды. Несколько ранее встречается интересное двустишие «Кто объяснит, кто растолкует / Очей двусмысленный язык...» (4, 247). В комментариях это двустишие не идентифицируется: в известных нам стихотворениях Лермонтова оно не встречается. В данном случае кажется оправданно считать эти строки оригинальными, мы имеем дело с — хотя бы совсем отрывочным — произведением Лермонтова, которое воспринимается как квази-автоцитата из его «светской» любовной лирики.

В романе «Герой нашего времени»* встречается несколько стихотворных цитат — из Грибоедова «Но смешивать два эти

* Мы называем «Героя нашего времени» романом условно. Как известно, Лермонтов избегал этого обозначения, в самом тексте и предисловии 1841 г. говорится лишь о «произведении», «книге», «цепи повестей». Отдельная публикация некоторых частей дает нам право рассмотреть их и как компоненты романа, но и как самостоятельные, в данном случае мы рассматриваем «Тамань» почти исключительно вне ее связи с целым романом.

ремесла...» (4, 419) и из Пушкина «последняя туча рассеянной бури» из «Тучи» (4, 356) и «Ума холодных наблюдений» из «Евгения Онегина» (4, 420).

Нас особенно интересуют две полноценные вставки. Одна из них — «Песня Казбича» (4, 292) (название дается с большой долей условности). Здесь само по себе представляет интерес примечание со стороны «М. Ю. Л.», что эти слова Казбича переданы Максимом Максимычем, «разумеется, прозой». Автор дает отчет, что это происходит от привычки — второй природы! Здесь Лермонтов изображает себя как поэта, не столько в романтическом ключе, а скорее слегка иронически, когда поэзия представляется как невольная «привычка». (Кстати говоря, это единственное место в книге, где Лермонтов как автор более или менее эксплицитно выступает в качестве редактора и идентифицирует себя как путешественник-издатель.)

Главные черты «Песни Казбича» следующие:

- это «переложение в стихи» написано в дактилях и с рифмовкой, т. е. стихотворная форма — чисто «европейская»;
- подчеркивается (якобы) аутентичность и традиционность: песня — «старинная»;
- «кавказская» экзотика вводится в локусе «аул» (разумеется, это и локус, где песня «исполняется»);
- ее содержание состоит в восхвалении коня, который во многом превосходит женщин. Кстати, это лишь одно звено в цепи противопоставлений-сравнений коня и женщины.

Это явная мораль стихотворения, хотя она не исключительно кавказская: светский петербуржец Печорин если и не провозглашает превосходство коня над женщиной, то все же ставит их на равную ногу (как мы увидим ниже, в «Тамани»)*. Особый интерес представляет здесь коммуникативная функция: на мольбу Азамата Казбич отвечает не прямо, а поет песню «вместо ответа» (Лермонтов, очевидно, любит этот прием: ср. песенку Ольги в «Вадиме», которая тоже служит «ответом», когда она избегает прямого ответа в ее разговоре с Юрием (4, 63)).

Здесь же передаются особенности «исполнения» песни-вставки: Казбич поет «вполголоса», что одновременно выражает и некоторую эмоциональность, но и фактическую необходимость в этом интимном диалоге. Однако осторожность оказывается напрасной, поскольку Максим Максимыч в состоянии подслушать их слова

* См. на эту тему: Aage A. Hansen-Löve, “Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*” (1. Teil), *Russian Literature XXXI–IV*, 1992, p. 491–543, Idem. (2. Teil), *Russian Literature XXXIII–IV*, p. 413–469.

и потом передать Печорину, что впоследствии сыграет решающую роль в развитии сюжета: «Черт меня дернул, приехав в крепость, пересказать Григорию Александровичу все, что я слышал, сидя за забором» (4, 293).

В том же эпизоде есть еще одна «потенциальная» вставка. На празднике дочь хозяина поет песенку в честь Печорина. По просьбе путешественника-издателя, Максим Максимыч пересказывает содержание, естественно в прозе: «Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними, только не расти, не цвести ему в нашем саду» (4, 287). Здесь Лермонтов довольствуется этим лаконичным пересказом (в котором синтаксически просвечивает поэтический потенциал), отказывается от «привычки», «второй природы», но компенсирует это несколькими дальнейшими страницами.

В дальнейшем мы сосредоточимся на (единственной) стихотворной вставке в «Тамани». Рассмотрим более подробно песню, которую поет героиня повести, хотя может показаться, что она занимает в тексте весьма скромное место и выглядит как простой орнамент в прозаическом окружении.

Песня условно, по первой строке, именуется «Как по вольной волюшке...»*.

Рассмотрим эту вставку с разных релевантных сторон по аспектам внутритекстовой коммуникации: сам текст (сообщение), законченность (в отличие от текстового отрывка), статус (исполнение исполнителем, адресантом-отправителем), медиум (пение, звучание, в отличие, например, от печатного статуса), (возможный) адресат, связи с контекстом, функции для тематических уровней пространства-времени, характеристики персонажей, сюжетно-событийного развития, символики.

Песня в «Тамани» (4, 348) представляет собой полный текст, что устанавливается через утверждение Печорина-рассказчика: «...запомнил от слова до слова» (4, 348). Здесь уже мотивация «сохранности» и «полноты» не принадлежит автору Лермонтову, а самому

* Насколько нам известно, нет специального исследования данного текста. В «Лермонтовской энциклопедии» (в дальнейшем ЛЭ) она упоминается лишь в контексте статьи о стихосложении Лермонтова (*К.Д. Вишневский // «Лермонтовская энциклопедия» / Гл. ред. В. А. Мануйлов. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 544, и статей о композиторах Василенко (С. 79) и Шапорине (С. 619).*

Печорину. Она здесь функционирует как эквивалент *verbum dicendi*, которое служит эксплицитным переключением между вводным контекстом и самой вставкой.

С другой стороны, в контексте намечается, что это только часть всего, что поет девушка в этом эпизоде.

Особенную роль играет способ ввода пения девушки и потом конкретной песни в текст.

При этом следует иметь в виду, что вообще все происходящее передается через восприятие*, интерпретацию, память, выбор, вербализацию призм Печорина, повествователя от 1-го лица. В этой цепи составляющих повествуемого мира ни одно не является вполне надежным и авторитетным. В некоторой степени ненадежность, двойственность и даже противоречивость возникают из-за несовпадения «повествующего я» и «переживающего я».

Это проявляется в различных выражениях точек зрения, которые движутся между двух полюсов: непосредственного восприятия и позднейшего осмысления (ретроспективы).

Например, повесть начинается с сообщения о пребывании в Тамани, которое сразу выдает суть фабулы — здесь налицо отказ от максимального сюжетного напряжения: «Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (кстати, первая часть этого сообщения — гипербола, вторая — по лаконичности, почти understatement). Это ретроспективное повествование также отвечает за (само-) иронию, которая местами проявляется — но особенно в начальных и заключительных предложениях повести**.

Во всем процессе повествования играет существенную роль, что восприятие Печорина (непосредственно переживающего «я») часто — неполное и недостаточное: он «видит», «слышит», но то и дело ему совсем не видно или плохо видно, перед ним мелькает что-то или кто-то, зачастую ему нехорошо слышно, время от времени фигуры выпадают из поля зрения или оказываются за пределами слыши-

* Роль именно визуального восприятия подробно рассматривается в статье Ани Типпнер (Anja Tippner, "Vision and its Discontents: Paradoxes of Perception in M. Ju. Lermontov's *Geroj našego vremeni*", *Russian Literature* LI-IV, 15 May 2002, p. 443-469. Ср. также по поводу «мужского взгляда»: Joe Andrew, "The Blind Will See: Narrative and Gender in "Taman", *Russian Literature*, XXXI-IV, 1992, 449-476).

** Эта ирония чувствуется не всеми, но ср. уже суждение Виноградова об иронии в «Тамани»: «Печорин невольно оказывается автором тонкой литературной пародии» (*Виноградов В. Стиль прозы Лермонтова // Литературное наследство. 43-44. М., 1941. С. 517-628, здесь с. 593.*

мости, или то, что воспринимается, ему непонятно, не поддается осмысленному объяснению (Типпнер).

Например, регулярно встречаются такие выражения, как: «не понял» (4, 341), «старался различить, но безуспешно» (4, 345), «до сих пор не понимаю» (4, 345), «потерял их из виду» (4, 345), «ничего не мог расслышать» (4, 354), «имени я не расслышал» (4, 354).

Впрочем, как во многих местах романа, Печорин не совсем случайный и невольный наблюдатель-свидетель. И здесь, в «Тамани» он активно подглядывает, подслушивает («Я притаился у забора» (4, 343), «следуя за ним в таком расстоянии, чтоб не терять его из вида» (4, 343), «Я наблюдал за его движениями, спрятавшись за выдавшаеюся скалою берега» (4, 344). И к концу повести: «...я подкрался, подстрекаемый любопытством, и прилег в траве над обрывом берега; высунув немного голову, я мог хорошо видеть...» (4, 353).

С подобными ограничениями и препятствиями сталкивается Печорин и тогда, когда он впервые слышит пенье и мотив пения вводится в повествование: «что-то похожее на песню поразило мой слух», «женский, свежий голосок — но откуда?», «напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой», «звуки как будто падают с неба», «запевала снова песню» (4, 347). И только в этот момент пенье становится достаточно слышно и понятно, чтобы он мог «запомнить эту песню от слова до слова».

Эта подготовка, в виде постепенного приближения, отличается большей тонкостью, чем прямая вставка, которую обычно встречаем, например, во многих немецких романах романтизма.

Теперь обратимся к самому тексту песни девушки. Язык песни — это русский язык, без примеси диалектизмов или украинизмов, которые можно было бы ожидать в данном локусе.

Девушка и в дальнейшем говорит по-русски. Кажется, это не условность, но ее реальная речь. Вопрос языка актуализируется, когда слепой притворяется, что говорит только по-украински. На самом деле он также говорит чисто по-русски. Это отражает двуязычную (или больше) реальность Тамани, перекрестка разных культур и пограничного места на Кавказе.

Песня девушки содержит целый набор характерных для народной поэзии и стилизаций под народный стиль элементов:

- традиционный зачин с союзом «как»;
- инверсионные словосочетания (существительного и прилагательного, «лодка неснащенная», «вещи драгоценные»);
- тавтологическое словосочетание: «по вольной волюшке»;

- излюбленные уменьшительно-ласкательные формы («волушка», «кораблики», «крылышки», «низехонько», «головушка»);
- усеченные формы прилагательного: «по зелено морю», «в темную ночь»;
- в заключительном стихе: стереотип «буйная головушка».

Что касается стиховой формы и ритмики, Лермонтов здесь употребляет народный тонический стих*.

В ритмике песни-вставки также обнаруживается тенденция к хореическому импульсу, отчасти к анапестическому, особенно в начале стиха**, характерному как для народного стиха, так и для стилизаций. В данном стихотворении 18 из 20 строк — хореические, из них 9 имеют анапестический зачин, начинаются с неударного слога, 2 строки по зачину можно интерпретировать как ямбические («Промéж...», «Везёт»), которые препятствуют (в данном случае излишней) регулярности стиха.

В соответствии с установленной традицией характерны также сплошные дактилические окончания (безрифменные), тоже за некоторыми исключениями (одно гипердактилическое («белопарусники»), два женских («морю», «море»), возможно, и интерпретируемых как гипердактилические).

Стихотворение состоит из 20 строк/стихов, которые разделяются на 5 четверостиший, здесь не обусловленных рифмовкой. Это членение обозначено графически, но не пробелами, а каждая четвертая строка выделяется абзацем. Сама по себе (фонически) четвертая строка не отличается от остальных (например, количеством акцентов или числом слогов), она не обязательно короче.

Центральное место в песне занимает «морская» мотивика: «море», «корабли», «лодка», среди судов — контраст «кораблики» — «лодочка моя».

После описательного начала вводится первое лицо. Оно не маркировано как женское или мужское, но здесь эта функциональная неоднозначность естественно снимается (хотя это совсем не обязательно), поскольку 1-е лицо невольно идентифицируется с «женским голосом» и «девушкой».

Потом появляется мотив «буря», которая непосредственно содержит некоторую сюжетность — опасность для одинокой лодки

* Менее удачно (чем в «Песне про царя»), на взгляд К. Д. Вишневского (ЛЭ. С. 544).

** См.: *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2000. С. 44. См. также: *Unbegaun B.O.* Russian Versification, Clarendon Press, Oxford 1956/1968, p. 32–33.

и одиночки-владелицы лодки. Также обостряется их романтическая сингулярность.

Тогда следует мольба о пощаде у олицетворенной стихии, в виде прямого обращения к морю, графически маркированного кавычками (условность записавшего ее Печорина). Здесь возникает ассоциация с заговором или подобным ритуалом.

В этой мольбе вводится весьма конкретный мотив «вещи драгоценные», чуть выпадающий из набора довольно общих, стереотипных мотивов народной поэзии.

Примечательно, что эта вставка принадлежит к особой, хотя и несколько маргинальной группе в поэтическом творчестве Лермонтова, в которой он прибегает к традиционным формам народного стиха. Помимо более крупной «Песни про царя Ивана Васильевича...» эта стихия в творчестве Лермонтова представлена довольно скромно. Однако здесь речь идет только о формальных признаках, фольклорные мотивы представлены шире, но уже в более литературных не-фольклорных стиховых формах*.

Уже в 1831 г. Лермонтов написал стихотворение «Воля» («Моя мать — кручинушка...», 1, 220–221), которое по многим признакам имитирует жанр разбойничьей песни**, хотя здесь налицо такие отклонения от народной поэзии как полная рифмовка. По содержанию — прославление воли («воли-волюшки») — она предвосхищает песню-вставку в «Тамани». Но еще более значительно то, что как раз «Воля» — в несколько измененном варианте — была избрана Лермонтовым именно как вставка в неоконченной повести «Вадим».

Заметим еще, что в «Вадиме» способ ввода сам по себе отличается поэтичностью и во многом напоминает подступ к песне в «Тамани»: «...вдруг звучная, вольная песня привлекла его внимание; [Вадим] остановился, прислушался... песня была дика и годилась для шума листьев и ветра пустыни; вот она...» (4, 68).

Мы видим, что семантическое ядро песни-вставки здесь уже объявлено заранее:

«Воля-волюшка, / воля милая» <...> «А вольность мне гнездо свила / Как мир, необъятное!»

Само по себе характерно для поэтической прозы юного Лермонтова продолжение: «Так пел казак <...> и молодой казак

* См.: Эйхенбаум В. Указ. соч. С. 32, 119.

** См.: Власова З.И. // ЛЭ. С. 92.

на свободе предавался мечтам своим. Его голос был чист и полон, его сердце казалось таким же» (4, 69).

Эта вставка отражает главное качество, обыкновенно приписываемое казакам, но, главное, песня символически предвосхищает предстоящие исторические события восстания и сюжет, в котором участвуют главные персонажи.

Вернемся к песне в «Тамани». Рассмотрим, как она связывается с мотивами предыдущего и последующего контекста.

Песня (задним числом) отражает, повторяет некоторые важные мотивы из предыдущего контекста — эпизода, в котором Печорин подглядывает за ночным прибытием лодки: во время «бури» «отважный пловец» правит лодкой, проплывая мимо сторожевых «кораблей» с помощью «весел» (4, 345).

Народно-поэтическая формула — «буйная головушка» — явно относится к этому «отважному пловцу». Неожиданно конкретное и нетрадиционное — «вещи драгоценные» — нетрудно отнести к тяжелому грузу, который привозит «пловец» по имени Янко*.

С другой стороны, мотив «лодки» предвосхищает последующие центральные события в рассказе, и даже двойко: если лодка уже послужила как средство перевозки контрабанды, то в конце повести становится ясно, что на ней окажутся и украденные вещи Печорина, во-вторых, на некоторое время, до развязки, она могла бы послужить как место действия потенциального любовного randevu. На деле она становится местом ожесточенной борьбы.

В дальнейшем подтверждается совпадение главных мотивов песни с действительностью повести: опасность, угроза на море, хотя не из-за бури. «Вещи драгоценные» окажутся многозначительным намеком на «груз», в первую очередь это — контрабанда, а в конце концов, это украденные вещи Печорина.

Естественно, значение песни определяется как раз и личностью «исполнителя»-отправителя.

Проследим создание образа (в прямой и непрямой характеристике) девушки.

Как уже сказано, недостаточное восприятие Печорина играет важную роль в повествовании, и это также относится к образу героини. Однако ненадежность, неопределенность ее фигуры обуславливается скорее трудностями «интерпретации», проблематичностью ее иден-

* Янко — украинское имя, единственный человек в рассказе с именем, как отмечает Д. Эндрю (Указ. соч. С. 464).

тификации. Это яснее всего видно по разнообразным обозначениям, которые употребляет Печорин по отношению к героине.

Со сцены пения начинается серия наименований женского персонажа. Эти разнообразные обозначения явно призваны уловить идентичность героини, которая не поддается простому однозначному наименованию, разрешить неопределенность, загадочность персонажа.

Заметим, кстати, что наименование отсутствует при анафорическом употреблении форм местоимения («она»). Здесь избегается необходимость придать героине определенную (и определяющую) квалификацию.

Первая квалификация — «белая фигура», потом — «женщина» (4, 344). В сцене пения она — просто «девушка», «в полосатом платье», но уже в конце предложения мы читаем «настоящая русалка» (4, 347). По этому принципу — простое, нейтрально-объективное наименование чередуется с условным, метафорически-литературным — в дальнейшем строится весь ряд наименований: «девушка» (4, 348) «моя ундина» (4, 348, 351) «странное существо» (4, 348), «я вообразил что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения» (4, 349). В сцене в лодке она называется «моя спутница» (352) и эксплицитно «мой противник» (353). Примечательно, что в заключительной сцене еще раз, даже после неудачи и покушения, Печорин повторяет «моя русалка» (353), «моя ундина» (354), однако в заключении повести она обозначается через трезвое (отрезвленное) — «18-летняя девушка» (355).

Небезынтересный комментарий к сути девушки с точки зрения другого персонажа дает казак, прислуга Печорина, который в начале рассказа говорит многозначное «здесь нечисто» (346) и потом восклицает: «Экой бес-девка!» (351).

Выше мы уже обсуждали центральную роль пения и голоса, которые в наименованиях связываются с «русалкой» и «ундиной», по традиции пением заманивающими смертных (об этом ниже).

Помимо прямого наименования, среди которых выступают «русалка» и «ундина», атрибуты и свойства, приписанные героине и составляющие ее портрет (прежде всего детали ее наружности и поведения), вполне конкретны и способствуют созданию впечатления ее особой привлекательности для Печорина, но тем не менее только повышают ее загадочность.

Здесь приводим только некоторые из них: «распущенные косы» (347), она «бежит», «прыгает» «хочет» (348) «глаза», «бойкая пронизательность — как будто магнетической силою...», «коварно улыбаясь» (349).

Кажущийся диссонанс выступает в рассуждении Печорина о «породе»: «далеко не красавица», «правильный нос» (349), но после этого «гибкость стана», «наклонение головы», «русые волосы», «кожа на шее и плечах — золотистая» (349), «косвенные взгляды», «улыбка» (349), «одежда более нежели легкая» (351). Как уже упомянуто, даже после неудачи он называет ее «моя русалка», «моя ундина» и описывает ее прелесть: «...мокрая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» (353).

Вернемся к значению песни и пения в повести. Важный эпизод, разговор Печорина с девушкой вечером, дает дополнительное освещение песне и героине, когда Печорин прямо обращается к ней с шуточно-снижидательными словами: «красавица», «моя певунья», «экая скрытная» (4, 350). Постепенно этот диалог все больше принимает форму допроса или поединка, в котором один нападает а другой все парирует. Печорин пытается добиться объяснения ее поведения на крыше, а именно ее загадочного пения. Тут затрагиваются существенные аспекты пения и песни и ее «исполнителя»: начинается с довольно фактических вопроса и ответа («смотрела, откуда ветер дует», кстати: эхо «бури» в самой песне), потом реплики героини становятся сентенциозными, поэтически-критическими. Когда Печорин предполагает, что перформативная функция ее пения состоит в «зазывании счастья», она отвечает сентенцией «Где поется, там и счастливится».

Потом она выговаривает еще одну фразу вроде «народной мудрости»: «Где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять недалеко» (350).

После этого возникает вопрос «авторства» песни: «Кто ж тебя выучил эту песню?». Ответ: «Никто не выучил; вздумается — запою». Здесь выдвигается идея спонтанного творчества, уже раньше занимавшая Лермонтова. В «Вадиме» вторая стихотворная вставка (помимо вышеназванной казачьей песни) состоит в песенке, которую поет Ольга «вполголоса»:

«Воеет ветер. / Светит месяц: / Девушка плачет — / Милый в чужбину скачет; / Ни дева, ни ветер / Не замолкнут: / Месяц погаснет, / Милый изменит!» (4, 63).

Эти стихи Ольга поет «Вместо ответа» на вопрос Юрия: «Не веришь моим клятвам?». Следует реплика Юрия: «— Прочь эту песню, — воскликнул Юрий, — *кто тебя ее выучил*» (курсив мой. — Э. Х.).

Ответ Ольги: «— Никто, сама». Очевидно, Лермонтову понравилась эта идея природного, спонтанного возникновения поэзии (по сути, романтично-руссоистская), и он дважды употребил ее как раз при редком внедрении поэтического текста в прозаический.

В конце концов затрагивается вопрос об адресате песни. Печорин предполагает, что девушка «зывает счастье» Он сам «интерпретирует» здесь текст через олицетворение отвлеченного понятия «счастье», что придает песне оттенок заговора, а девушка сама высказывается о понятности или непонятности песни (здесь можно выделить мета-поэтический аспект, поэтическое творчество предназначено «не для всех», или даже «для немногих»): «Кому услышать, тот услышит; а кому не должно слышать, тот не поймет» (350).

В то же время героиня здесь ставит вопрос об адресате или адресатах песни. Это ее обобщающая фраза подсказывает, что песня прямо предназначена «для избранных», и что Печорин тут лишь косвенный, случайный адресат, которому нет дела до сообщения. Кроме того, вероятно, что девушка если не прямо поет «для него», то все же считается с тем, что он «(под)слушивает»*.

В этом вербальном поединке находим и еще один важный момент. Хотя в рамках рассказа имя девушки может казаться безразличным, все же ее вызывающий отказ сказать свое имя: «“Кто крестил, тот знает”, — “А кто крестил?” — “Почему я знаю?”» еще раз подчеркивает ее функциональную анонимность и неопределенность ее происхождения и семейных отношений (ср. раньше неясность семейных отношений: «У нее [старухи] нет дочери» (346)).

Здесь также уместно заметить, что часто читателями и исследователями экзотичность девушки преувеличивается. Она поет и говорит чисто по-русски (конечно, условно), ее наружность, подробно описанная Печориным, отличается (даже контрастируется с) от «кавказского» стереотипа (как, например, Бэла). К тому же она христианка: слепой говорит «Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты» (344)**.

К уже упомянутым литературным (шире, культурным) прообразам («русалка», «ундина», «Миньона» — к которым мы вернемся

* Тиррнер правильно замечает, что с ее позиции на крыше девушка вполне осознает его присутствие, и как раз у нее «контролирующий взгляд» (Указ. соч. С. 453).

** Все женские фигуры в романе носят имя, даже совершенно эпизодическая фигура Настя, дочка хозяина в «Фаталисте», которая, как кажется, за несколько недель успела влюбиться в Печорина (4, 470).

ниже) в этом диалоге с ее таинственными, но и, как кажется, неуместными, уклончивыми ответами прибавляется образ «Сфинкса» или «Сибиллы», которая выражается посредством загадок, «неприятных» или как раз «мудрых» изречений.

В конце концов в диалоге роли как бы меняются, Печорин ничего не добивается и вынужден прибегать к довольно слабой («казенной»), хотя и реальной — с точки зрения девушки, как окажется, — угрозе доноса. Девушка обрывает напряженный «разговор» без слов, не отвечая. Она «вдруг прыгнула, запела и скрылась, как птичка» (350). Здесь ее пение как мотив повторяется, однако не специфицируется.

Сцена заключается высказыванием Печорина о его сознании «неуместности» угрозы доноса, где опять выступает рефлектирующий, позднейший рассказывающий «я», который заодно предвосхищает / антиципирует неприятные для него последствия («я тогда не подозревал их [моих слов. — Э.Х.] важности»).

Для отношения Печорина к девушке тоже имеет значение, что употребление притяжательной формы в обращении («моя певунья») отличается фамильярностью, патерналистской снисходительностью. В повествовательной речи оно, конечно, традиционно-условно, несколько старомодно и слишком аукториально, оно указывает на переносное «владение» автора или повествователя «своим» персонажем, оно обычно выражает близость или симпатию (в формах множественного числа «наш» и т. д. имплицитно и читатель). Как мы уже видели, повесть «Тамань» избилует этим традиционным сочетанием в наименованиях девушки, но встречается трижды и примеры «чисто» «повествовательного» притяжательного местоимения («казак мой», и «мой слепой»). В данном случае — встречи Печорина с привлекательной женщиной — соблазнительно толковать эти формы в устах Печорина как wishful thinking о любовном приключении, однако до момента атаки, когда становится очевидно, что она не станет «моею». Нужно сказать, что после нападения девушки и неудачи он продолжает называть ее «моя русалка», «моя ундина», будто бы примиряется безропотно со своим поражением.

Мы уже мимоходом упомянули другую категорию обозначений — сравнения, которые призваны уловить характер девушки. Сами по себе далеко не оригинальные, они — все из сферы зоологической (вообще одной из самых распространенных), но они эффективно передают впечатления Печорина и дополняют образ героини: «Вдруг она прыгнула, запела и скрылась как птичка, выпугнутая из кустарника» (350) — сравнение довольно «приятное», даже умилительное,

на основе признака «быстрого движения» и некоторой «уязвимости». Следующее сравнение также из животной сферы, но уже с противоположным значением: «Она, как змея, скользнула между моими руками» (351). Таким же отрицательным ореолом окрашено «она как кошка вцепилась в мою одежду» (352). Наконец повторяется сильная, хотя и истертая, метафора: «ее змеиная натура выдержала эту пытку» (353): «змеиность» тут уже видится как сущность ее «натуры».

Особую категорию в характеристике девушки составляют три литературно-культурных прообраза, в которых Печорин стремится уловить сущность ее идентичности.

При этом невозможно определить, думает ли переживающий или вспоминающий-повествующий Печорин о ней в таких терминах. В любом случае, он посредством метафор и аналогий пытается обезвредить таинственное и неизвестное в знакомых терминах.

Первая из них — «русалка» (дважды до и один раз после поединка в лодке), образ имеющий источники в русском фольклоре, но в той же мере представленный в западноевропейских преданиях и литературах (особенно романтизма) в виде «морских дев», «наяд», «mermaids» «Meeresjungfrauen», «Nixen». Однако у них разные (даже противоположные) качества между полюсами добра и зла. В любом случае их судьба — трагическая.

Примечательно, что сам Лермонтов уже в 1832 г. сочинил свою версию на русалочную тему — балладу «Русалка», в которой он разрабатывает характеристику «доброй», наивной и несчастной русалки (1, 394–395)*.

В сущности, русалка из стихотворения 1832 г. не имеет ничего общего с образом девушки и миром «Тамани». Она живет в реке (не в море), нет намеков на то, что она заманивала «спящего», как она полагает, витязя. Однако есть одно существенное совпадение. Она *поет*: «И пела русалка...», причем ее песня в стихотворении — большая вставка, прямая речь в рамке описания ее и ее окружающего пейзажа. Кстати, Лермонтов продолжает более или менее ту же тематику в совсем позднем стихотворении (1841), балладе «Морская царевна» (1, 545–546), где царевна заманивает царевича, но безуспешно.

Более конкретно-литературным образом выступает «ундина», схожая, но по происхождению западноевропейская фигура. У Лермонтова в «Тамани» она пишется со строчной буквы, но явно отсылает к недавно опубликованной поэме Жуковского**.

* Ср. анализ Л. Н. Назаровой (Лермонтовская энциклопедия. С. 481).

** В 1838 г. Лермонтов получил из рук Жуковского экземпляр «Ундины» (ЛЭ. С. 170), так что здесь присутствует и фактор *hommage* старшему коллеге.

Однако не подлежит сомнению, что Лермонтов был уже знаком с популярным оригиналом «Undine» немецкого романтика la Motte-Fouqué (1811)*.

Стоит отметить, что Лермонтов соединяет «настоящую русскую», «народную» русалку и ее «западноевропейскую» сестру при характеристике девушки из «Тамани».

Третья совсем конкретная литературная отсылка появляется в отрывке: «Правильный нос свел меня с ума; я вообразил, что нашел Гётеву Миньону, это причудливое создание его немецкого воображения, — и точно, между ними было много сходства: те же быстрые переходы от величайшего беспокойства к полной неподвижности, те же загадочные речи, те же прыжки, странные песни...» (4, 349).

Здесь Печорин непосредственно дает многие ключи к сопоставлению девушки и героини романа «Ученические годы Вильгельма Мейстера» Миньоны, эксплицирует разные критерии сравнения. В самом деле, в первую очередь это «неподвижность» vs. «прыжки» («Sie ging die Treppe weder auf noch ab, sie sprang» у Гете), «загадочные речи» (разные в романе Гете), «странные песни». Упомянув песни, Лермонтов/Печорин вызывает в памяти самую популярную во всей Европе песню-вставку «Kennst du das Land...» («Ты знаешь край...»). Эту первую строку Лермонтов уже заимствовал у Гете и употреблял совсем по-своему в своем раннем (1829) стихотворении «Жалобы турка»: «Ты знал ли дикий край...» (1, 49).

Но Миньон и другие персонажи поют и многие другие песни. Роман Гете — как и другие романы немецкого романтизма — является образцом прозы с обильными поэтическими вставками.

Однако есть и другие точки соприкосновения между героинями Лермонтова и Гете помимо тех, что эксплицитно называет Печорин: в «Тамани» образ Миньоны вводится в русло относительно пространственных рассуждений Печорина о «породе», которая якобы важнее красоты как в женщине, так и в коне, из которых приводим критерии, выделяемые Печориным: «Поступь, руки и ноги, и особенно нос много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» (1, 349). Кроме явного забавного намека на пушкинское отступление о «ножках» в «Евгении Онегине», здесь полушуточно выдвигается «правильный нос» как верх привлекательности.

Второй раз — после признания его «предубеждений» против слепых и других «неполноценных» людей — Печорин выступает

* См.: В. В. Виноградов для подробного анализа соответствий «ундины» в «Тамани» и «Ундины» Жуковского (Указ. соч. С. 594–597).

в защиту «силы предубеждений»: «правильный нос свел меня с ума» (кстати, даже если считать это иронической гиперболой, это одно из самых сильных выражений влечения к девушке)*.

После этого переход к Миньоне может казаться несколько неожиданным. Однако, он, наверное, мотивирован подробным портретированием Миньоны в романе Гете, в котором также особенно выделяется ее нос: “Thre Nase [war] ausserordentlich schön”.

Еще другое совпадение состоит в сцене знакомления Вильгельма с Миньоной в диалоге, где он спрашивает ее имя, интересуется ее происхождением, неизвестность которого создает загадочность, таинственность. В конце концов в «Тамани» таинственность снимается ходом событий. В романе Гете открывается происхождение, решаются все загадки вокруг ребенка в самом конце.

Впрочем, привлекательность Миньоны в романе Гете передается aukториальным нарратором, который при этом целиком опирается на точку зрения и эмоциональное восприятие и переживание Вильгельма. Эта привлекательность главным образом состоит в «экзотичности», «загадочности», неопределенности, конкретно — ее происхождения и пола героини (“Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte”), и пограничного возраста (12–13 лет). Она обозначается иногда неоднозначным по возрасту словом “Mädchen”, но больше всего о ней говорится как “das Kind” («ребенок») — в отличие от 18-летней (хотя и «не более») девушки из Тамани. Они различаются еще по внешним чертам, хотя бы по волосам: «русые волосы» «русалки» и черные волосы Миньоны (с причудливой прической).

Сопоставление двух героинь кажется менее адекватным в других отношениях, именно привлекательности и любовного потенциала. Послушность, набожность, отсутствие вызывающего поведения и приманивания (неслучайно Гёте выдвигает, как контраст, персонаж именно с такими качествами в персонаже Филина) и другие положительные качества «милой» (значение ее имени на французском) Миньоны кажутся не вполне в соответствии с качествами, приписываемыми героине в Тамани**.

* Воздействие девушки на Печорина иногда описывается самыми сильными словами: «все это было для меня обворожительно» (349), «голова закружилась» (351). Однако такие аффекты скоро нейтрализуются отрезвляющими фразами, как, напр.: «Эта комедия начинала мне надоедать...» (4, 351).

** Кстати говоря, и приписываемыми теми, кто видит в Миньоне прообраз разных Лолит и подобных персонажей.

Таким образом, условно-литературные образы русалки и ундины оказываются более в соответствии с фигурой девушки, в то время как сравнение с Миньоной кажется вызванным в большей мере ассоциативным, «случайным» процессом, на что и указывает вводное слово: «Я *вообразил*, что нашел Гетеву Миньону».

Тут уместно рассматривать еще один, не эксплицитный, но возможный, интертекстуальный аспект повести «Тамань». Неудивительно, что многими чувствовалась схожесть между повестью и популярным романсом «Окрасился месяц багрянцем...», хотя обстоятельства и сюжет в повести и романсе далеко не вполне совпадают. Долгое время считалось, что этот «жесткий» романс по происхождению — народная песня. Однако оказалось, что это перевод (или скорее переложение по мотивам) Д. Минаева 1884 года баллады немецкого романтического писателя Адельберта фон Шамиссо “Nächtliche Fahrt” («Ночная прогулка», 1828 года)*.

Весьма вероятно, что Лермонтов был знаком с этим произведением популярного Шамиссо. Вполне возможно, что это знакомство не имело определенного значения для Лермонтова, но все же уместны некоторые соображения по этому поводу. В (авто-)биографическом отношении мы не исключаем возможность, что произведение Шамиссо могло бы побудить Лермонтова на самом деле отправиться с местной красавицей на ночную морскую прогулку, и это было бы не в первый раз, когда литература послужила бы моделью для поведения в любовной сфере.

Это значило бы, что не только само пребывание в Тамани является автобиографическим фактом, но и описанное приключение — именно ночная прогулка. Впрочем, признаемся, что таким спекуляциям не надо придавать большое значение.

Однако вполне вероятно, что баллада Шамиссо могла дать толчок к построению сюжета, фиктивных (в любом случае фикциональных) событий в Тамани**.

Во многом мотивы у Лермонтова отличаются от «Ночной прогулки» Шамиссо, однако совпадения есть, отчасти буквальные:

* Недавний более точный перевод см.: *Даниэль Клугер* [Электронный ресурс]. URL: <http://dkluger.livejournal.com/349452.html>

** Можно ставить вопрос, уже прямо не связанный с Лермонтовым, делал ли Минаев свой вольный перевод под влиянием «Тамани». Само по себе сопоставление Шамиссо и полного текста Минаева интересно. Заметим только, что в оригинале девушка убивает спутника кинжалом и потом им пронзает свое сердце. В романсе «Окрасился месяц багрянцем...» девушка бросается в волны, что ближе к сюжету «Тамани».

у Шамиссо: «Ночная прогулка» (“Nächtliche Fahrt”), «увеселительная прогулка» (“Lustfahrt”) — у Лермонтова: «Я не охотник до сентиментальных прогулок по морю». Соответственно “Wellen”, “das Meer”, “Kahn”, “Boot” — у Лермонтова: «волны», «море», «лодка».

Есть и другие соответствия, но как раз с оборотным компонентом. В «Ночной прогулке» Шамиссо мужчина-рыбак приглашает девушку на прогулку, в «Тамани» наоборот. В «Тамани» Печорин вооружен — пистолетом, очевидно недостаточно хорошо спрятанным, — у Шамиссо девушка неожиданно вынимает кинжал. В конце концов на уровне большей абстракции главное совпадение между сюжетами состоит в том, что мужчина обманывается в ожидании «увеселительного» любовного свидания и вместо того становится жертвой (хотя и не совсем невинной) нападения женского персонажа.

Таким образом, разные нити связывают в мире «Тамани» различные песни. В заключение скажем, что стихотворная вставка в «Тамани», хотя сама по себе является сугубо литературным приемом и повышает «литературность» повествования (не в формалистском значении, а в смысле литературной условности), — не просто стихотворный орнамент, она занимает значимое место в структуре повести, функционирует на уровнях пространственно-временных данных, сюжетного развития и характеристики персонажа. Песня отражает обстановку, передает локальный колорит, создает «морскую» атмосферу, ночной морской пейзаж.

Слова песни намекают на действительное положение дел, вопреки их кажущейся таинственности, и предвосхищают дальнейшие события. Она становится важным компонентом в создании образа загадочной, обманчивой женской фигуры, которая занимает особое, даже исключительное место в романе как целом. Хотя героиня и терпит поражение (вынуждена бросить ремесло контрабандистики, по меньшей мере в Тамани), она выступает в книге единственным противником Печорина, которого он не побеждает.





В. И. ЛЕВИН

«Фаталист».

Эпилог или приложение?

Повесть «Фаталист» по своей популярности не идет ни в какое сравнение с другими повестями, составляющими «Героя нашего времени»: в представлении читателей и исследователей она живет не как эпилог лермонтовского романа, а всего лишь как приложение к нему. Такое отношение к «Фаталисту» в сущности выражено еще в тех немногих строках, которые уделил ему Белинский в своей фундаментальной статье о «Герое нашего времени». «Свойство его (Печорина. — *В.Л.*) участия в ходе повести, равно как и его отчаянная, фаталическая смелость при взятии взбесившегося казака, если не прибавляют ничего нового к данным о его характере, то все-таки добавляют уже известное нам и тем самым усугубляют единство мрачного и терзающего душу впечатления целого романа»*. Точно так же, — как к вещи второстепенной, не играющей особой роли в «Герое нашего времени», относятся к «Фаталисту» (за редким исключением) и современные исследователи.

Добавление «уже известного нам» ради усугубления «единства мрачного и терзающего душу впечатления» — резон явно недостаточный, чтоб включить «Фаталист» в такую цельную структуру, какой является «Герой нашего времени», и не просто даже включить, а заключить им весь роман. Таким образом, перед нами дилемма: либо «Фаталист» содержит в себе нечто весьма важное, мимо чего прошли исследователи, либо включение этой повести в роман является художественным просчетом автора. А классику допустить просчет не положено, и потому исследователи закрывают на этот печальный эпизод глаза, предпочитая обходить «Фаталиста» молчанием.

* *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. Т. IV. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 261.

Лермонтов не допустил просчета. Необходимость «Фаталиста» в качестве эпилога ко всему роману — в проблематике этой повести.

Если представить себе «Героя нашего времени» в целом, выявляется прием, которым пользуется Лермонтов в воплощении и развитии идей романа. Это — своего рода пунктирность: большинство идейных мотивов проходит через весь роман, возникая и варьируясь на многих, подчас даже отделенных друг от друга значительными интервалами, страницах. И если бы Лермонтов закончил «Героя нашего времени» «Княжной Мери», то одна из важнейших линий романа оказалась бы разорванной и незавершенной, и в этом виде должна была бы получить совершенно иное, прямо противоположное авторскому замыслу, истолкование.

Речь идет о проблеме судьбы. Исследователи почему-то считают, что эта проблема возникает лишь в «Фаталисте». Между тем она неоднократно проглядывает в предыдущих повестях, играя, как увидим, значительную роль для всего произведения.

До «Фаталиста» мотив судьбы встречается 10 раз. Из них 9 — в журнале Печорина. Таким образом, размышления о судьбе присущи в основном главному герою романа. Вот наиболее существенные из этих печоринских мыслей:

«Мне стало грустно. И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг честных контрабандистов? Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!»*. «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле — разрушать чужие надежды? С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние. Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба? Уж не назначен ли я ею в сочинители мещанских трагедий и семейных романов, — или в сотрудники поставщику повестей, например для “Библиотеки для чтения”?.. Почему знать?.. Мало ли людей, начиная жизнь, думают кончить ее как Александр Великий или лорд Байрон, а между тем, целый век остаются титулярными советниками?» (стр. 81). «...Зачем я жил? Для какой цели я родился?.. А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные: но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей

* Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 50. Дальнейшие цитаты по этому изданию, с указанием страницы в тексте.

пустых и неблагодарных... И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» (стр. 96).

Наряду с приведенными, встречаются и другие, менее пространные мысли о судьбе: «Я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить», «судьба ли нас свела опять», «судьба вторично доставила мне случай», «судьба меня помиловала», «путь, открытый мне судьбою...» и т. п. Их вполне можно было бы принять за обычные разговорные обороты, бытующие и в нашей речи, если бы не первые, в соседстве с которыми все они приобретают уже особый смысл.

Правда, мотиву судьбы в известной мере противостоят иронические суждения, характеризующие Печорина как скептика и материалиста («Аллах для всех племен один и тот же» — стр. 19, «на небесах не более постоянства, чем на земле» — стр. 95; и т. д.). Но этот последний ряд значительно меньше и не отличается такой заостренностью, как предыдущий.

Суммируя все приведенные мысли Печорина о судьбе, читатель лермонтовского романа, незнакомый с «Фаталистом», вполне мог бы прийти к такому, совершенно правомерному выводу: Печорин твердо верит, что миром правит судьба, что причиной бесплодности и пустоты его существования является только судьба (или в крайнем случае то, что он не угадал своей судьбы), и окажись судьба иной, вся жизнь его пошла бы по совершенно другому руслу. И нечего, мол, пенять на условия жизни, на атмосферу николаевской России...

А несомненная близость Печорина Лермонтову дала бы даже некоторые основания воспринимать эту позицию как авторскую, говорить о фатализме самого Лермонтова.

К таким выводам вполне закономерно мог бы прийти читатель, закрывая последнюю страницу лермонтовской «Княжны Мери».

Но далее следует «Фаталист», целиком посвященный вопросу: *существует ли вообще судьба*, или, как говорили в то время, предопределение?

Проблема здесь, как и в предшествующих повестях, решается автором через отношение к ней Печорина. И как ни странно, именно этот кардинальный момент — верит ли в предопределение Печорин — является дискуссионным в современном лермонтоведении.

Вопрос этот оборачивается и такой своей гранью: если стоять на точке зрения, что Печорин не верит в предопределение и что, следовательно, мотив судьбы идет в «Фаталисте» в совершенно другую сторону, нежели в предшествовавших ему повестях, то ста-

новится понятным значение «Фаталиста»; если же стоять на точке зрения, что Печорин и в «Фаталисте» верит в предопределение и что мотив судьбы в этой повести развивается в том же направлении, что и раньше, то тогда «Фаталист», действительно, оказывается лишь приложением к роману.

Такая постановка проблемы проясняет причину недооценки «Фаталиста» многими исследователями «Героя нашего времени», и в первую очередь Белинским: ведь на вопрос, верит ли Печорин в предопределение, Белинский ответил утвердительно. Основная идея повести, писал он, «есть — фатализм, вера в предопределение, одно из мрачных заблуждений человеческого рассудка, которое лишает человека нравственной свободы, из слепого случая делая необходимость. Предрассудок — явно выходящий из положения Печорина, который не знает чему верить, на чем опереться, и с особенным увлечением хватается за самые мрачные убеждения, лишь бы только давали они поэзию его отчаянию и оправдывали его в собственных глазах»*.

Точка зрения великого критика оставалась фактически единственной на протяжении многих лет, и поэтому вполне естественно, что «Фаталист» не привлекал к себе внимания лермонтоведов. И лишь в последние пятнадцать лет положение несколько изменилось: мнения ученых о том, верит ли Печорин в предопределение, разделились. Наиболее распространенная ныне точка зрения выглядит весьма неопределенно. Е. Михайлова (1957): «Лермонтов оставляет вопрос о существовании предопределения открытым»**. Б. Эйхенбаум (1959): «Вопрос о фатализме <...> не решается...»***. А. Титов (1964): «Текст повести одинаково легко позволяет ответить на этот вопрос и да и нет»****. И в новейшей работе — У. Фохт (1972): «Печорин прямо ставит вопрос о предопределении, и хотя сомневается в том, существует ли оно, но скорее склонен поверить в такую возможность»*****.

Половинчатость суждений вряд ли плодотворна в подходе к «Герою нашего времени»: романтический максимализм, присущий

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч. Т. IV. С. 261.

** Михайлова Е. Проза Лермонтова. М., 1957. С. 339.

*** Эйхенбаум Б. О смысловой основе «Героя нашего времени» // Русская литература. 1959. № 3. С. 25.

**** Титов А. Лермонтов и герои начала века // Русская литература. 1964. № 3. С. 19.

***** Фохт У. Становление критического реализма (Пушкин, Лермонтов, Гоголь) // Развитие реализма в русской литературе. Т. 1. М.: Наука, 1972. С. 202.

Лермонтову, его стремление к кардинальным решениям вопросов бытия исключают самую возможность того, чтобы центральная проблема его повести, заключающей весь роман, осталась бы им не решенной! Для понимания «Фаталиста» необходим категоричный ответ на вопрос, верит ли Печорин в предопределение.

Исследователей могли ввести в заблуждение печоринские слова: «не знаю наверное, верю ли я теперь предопределению или нет» (стр. 115), являющиеся реализацией его «правила ничего не отвергать решительно и ничему не вверяться слепо» (стр. 115). Между тем поступки Печорина и весь ход его размышлений свидетельствуют о том, что у него была твердая и недвусмысленная позиция в этом вопросе.

В пари, которое держат Печорин и Вулич, стороны преследуют совершенно различные цели. Вулич стремится доказать существование предопределения. Он настолько глубоко верит в него, что безбоязненно рискует жизнью: ведь если ему не суждено умереть, то он не умрет, какие бы эксперименты он ни совершал!

Возможен и несколько иной вариант. Быть может, Вулич рассуждал так: если мне суждено умереть, то я все равно умру, а если не суждено, то почему мне не выиграть у Печорина денежное пари? В любом случае — вне зависимости от того, что является движущей силой: материальная ли заинтересованность или стремление отстоять свои убеждения, — действия Вулича основываются на полной вере в предопределение.

Печорин вовсе не думает в данный момент о том, существует ли предопределение. У него есть твердое мнение на этот счет, которое вряд ли кто-либо в состоянии поколебать. Его интересует чисто психологическая сторона вопроса: сможет ли человек, верящий в предопределение, решиться выстрелить себе в лоб? До какого предела доходит его убежденность? Точно так же его *лишь как психолога* интересует, что думает насчет предопределения человек другого типа — Максим Максимыч.

Эффект предложенного Вуlichem опыта оказался настолько потрясающим, что Печорин под впечатлением его, по собственному признанию, на какое-то время заколебался. Однако еще Белинский призывал не всегда верить Печорину. Действительно ли пошатнулась его убежденность? Прежде всего — результат опыта можно было объяснить (как это и делали некоторые из присутствовавших) «техническими» причинами — хотя бы засоренностью полки пистолета. Печорин, правда, не утверждает этого, но, заметьте, не отрицает. Не должно нас ввести в заблуждение и то, что когда Вулич спраши-

вает Печорина: верит ли он теперь в предопределение, Печорин отвечает утвердительно: делает он это как-то нехотя, тут же переводя разговор на другое. Психологически ответ Печорина закономерен: ответ он отрицательно, попытайся объяснить все засоренностью полки, и — кто знает? — может быть, Вулич предложил бы повторить опыт, а это Печорину ни к чему: он уже выяснил то, что его интересовало — что истинный фаталист способен выстрелить себе в лоб. Отказаться же от нового пари значило бы попасть в неловкое положение. Поэтому Печорин предпочел согласиться с Вуличем — это его ни к чему не обязывало.

Но главное, заставляющее сомневаться в том, что Печорин даже на миг поколебался в своих убеждениях, — следующее: по дороге домой, взглянув на звездное небо, Печорин тотчас же весьма саркастически подумал о предках, веривших, что «светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права» (стр. 114). Спрашивается: мог ли бы человек, только что получивший доказательства существования предопределения, существования бога или какой-то другой верховной, сверхъестественной силы, человек, чьи убеждения так неожиданно поколебались, мог ли бы он тут же столь иронически думать о небе и небожителях, о вере людей в них? Но даже если, несмотря на все это, не ставить под сомнения слова Печорина «в этот вечер я ему (предопределению. — В.Л.) твердо верил: доказательство было разительно» (стр. 115), — то легко убедиться, что этой веры ему хватило ненадолго. Можно с полным основанием утверждать, что, еще не успев дойти до дома, Печорин уже стоял на своих прежних позициях. «Я, несмотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал неволью в их колею: но я остановил себя вовремя на этом опасном пути» (стр. 115), — вспоминает Печорин. И тут же Лермонтов очень тонко и даже символично показывает, что ожидало Печорина, не отбрось он «метафизику в сторону» (стр. 115): он бы упал, споткнувшись о дохлую свинью. Действительно, что называется, с небес на землю!..

Исследователи рассматривают следующий эпизод «Фаталиста» — обезоружение Печориным казака, убийцы Вулича, как печоринский опыт, абсолютно тождественный опыту Вулича. Еще Белинский писал о печоринской «отчаянной *фаталической* (разрядка моя. — В.Л.) смелости при взятии взбесившегося казака». Они основываются опять-таки на словах самого Печорина: «подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу» (стр. 117).

Однако между опытом Вулича и поступком Печорина имеется принципиальное различие. Вулич действовал, целиком полагаясь на предопределение. Когда он снимал наугад со стены первый попавшийся пистолет, он не мог даже предполагать, заряжено ли оружие, — в равной мере могло быть и то, и другое. Вулич как истинный фаталист идет на совершенно слепой риск, целиком вверяя свою жизнь божественному провидению.

Печорин также идет на риск, но этот риск иного толка. В основе его лежит не слепая вера в судьбу, а трезвый и точный расчет: Печорин видит сквозь щель ставня, что казак еще не пришел в себя, — «бледный, он лежал на полу, держа в правой руке пистолет: окровавленная шашка лежала возле него. Выразительные глаза его страшно вращались кругом, порою он вздрагивал и хватал себя за голову, как будто неясно припоминая вчерашнее» (стр. 116–117). «Я не прочел большой решимости в этом беспокойном взгляде, — вспоминает далее Печорин, — и сказал майору, что напрасно он не велит выломать дверь и броситься туда казакам, потому что лучше это сделать теперь, нежели после, когда он совсем опомнится» (стр. 117).

Итак, расчет Печорина заключается прежде всего в том, что в столь смятенном состоянии казак менее, чем обычно, способен на меткий выстрел и, значит, шансы на успех атакующего в данный момент выше, чем обороняющегося. Но этого недостаточно. Печорин находит возможность еще уменьшить долю риска: он приказывает есаулу отвлекать казака разговором через дверь, чтобы тот не ожидал нападения со стороны окна.

Разумеется, и в этих условиях риск все равно оставался достаточно большим, но, во всяком случае, Печорин принял все возможные меры для его уменьшения, и, быть может, поэтому его атака увенчалась успехом. Как можно меньше надеялся Печорин на судьбу, как можно больше он делал ставку на объективные обстоятельства.

Нет сомнения, что Вулич на месте Печорина не подметил бы, в каком состоянии находится казак, и, конечно, не предпринимал бы никаких отвлекающих маневров. Зачем ему все это? Ведь если ему предопределено умереть, то никакие меры предосторожности не помогут, и он умрет; если же ему суждено жить, то тогда они тем более ни к чему! Разумеется, и Вулич мог бы добиться успеха, но шансов погибнуть у него было бы много больше, чем у Печорина.

Смелость Печорина, как мы видим, отнюдь не «фаталическая». Наоборот, этот его поступок принципиально противопоставлен жизненному кредо Вулича. Он потребовал от Печорина значительно

большого мужества, чем в аналогичной ситуации потребовалось бы от Вулича: ведь Печорин был лишен тех успокоительных надежд на судьбу, которые неизменно питали смелость Вулича.

Вероятно, Печорин, действительно, в этот момент — под влиянием предшествовавших событий — решил, «подобно Вуличу, испытать судьбу», но склад характера и взглядов автоматически продиктовал ему совершенно иной образ действий.

И образ действий Печорина значительно больше импонирует Лермонтову, чем слепая храбрость Вулича — и в сражениях, и в пари, — это подчеркивается полнейшей нелепостью смерти Вулича.

Есть в повести и другие свидетельства того, что Печорин весьма иронически относится к предопределению. В самом начале «Фаталиста» говорится о «мусульманском поверьи, будто судьба человека написана на небесах» (стр. 110), и о христианских поклонниках этого поверья. С этого-то и началось пари между Печориным и Вуличем. И вот Печорин возвращается домой. «Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, — пишет он впоследствии, — но видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплюсь» (стр. 116). Ироническое окончание этой фразы, перекликающейся с приведенной выше и подчеркнуто снижающей ее, бросает свет на все отношение Печорина к проблеме предопределения.

И тут же еще одно свидетельство:

Офицеры будят Печорина, чтобы рассказать о смерти Вулича. «Они, — пишет Печорин, — рассказали мне все, что случилось, с *примесью разных замечаний насчет странного предопределения*» (стр. 116. Курсив мой. — В.Л.). Какое пренебрежение сквозит в этой фразе! Можно было бы подумать, что это пренебрежение относится к офицерам, ничего, мол, не понимающим в таком сложном предмете, как предопределение, но ведь фраза следует почти непосредственно за замечанием «видно было написано на небесах, что в эту ночь я не выплюсь», и в соседстве с ним не остается сомнения в направленности ее иронии...

Но есть в повести момент, на первый взгляд, говорящий о противоположном. Это — «печать смерти», которую Печорин увидел на лице Вулича во время пари.

«...несмотря на его хладнокровие, мне казалось, я читал печать смерти на бледном лице его, — вспоминает Печорин, — я замечал, и многие старые воины подтверждали мое замечание, что часто на лице человека, который должен умереть через несколько часов, есть какой-то странный отпечаток неизбежной судьбы, так что привычным глазам трудно ошибиться» (стр. 112).

Часы Вулича оказались действительно сочтены. «Чудом» избежав смерти в своем опыте, он находит ее самым нелепейшим образом — от руки пьяного казака.

«...Я предсказал невольно бедному его судьбу; мой инстинкт не обманул меня, я точно прочел на его изменившемся лице печать близкой кончины» (стр. 116), — пишет Печорин.

Выходит, значит, что Вуличу суждено было умереть, и Печорин по внешним признакам определил предначертание судьбы. Разве это не серьезный довод за ее существование? Разве не противоречит он всему вышесказанному?

Можно полагать, однако, что в основе предчувствия Печорина, вероятно, было и такое, совершенно естественное явление — необычность в этот момент лица Вулича: всегда смуглое, оно стало бледным от волнения. Не эта ли бледность показалась Печорину печатью смерти? Но — чем строить догадки — лучше послушать, что думает сам Печорин о своем предчувствии, печати смерти и тому подобных вещах:

«Как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка» (стр. 117), — говорит он, и эти слова — своеобразное резюме ко всем его мыслям, связанным с фатализмом. Следуя непосредственно за вопросом: «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом?», — они являются окончательным печоринским ответом на вопрос, существует ли предопределение. Обращает на себя внимание в самом вопросе слово «кажется». Оно высказано в значении «казалось бы», а, как известно, за подобным оборотом неизменно стоит отрицание.

Для чего же вводит Лермонтов эпизод с «печатью смерти»? Думается, что это сделано, чтобы усилить «доказательства» существования предопределения и подчеркнуть тем самым глубину и твердость печоринского неверия. Несмотря ни на что, ни на какие «чудеса», свидетелем которых он оказывается, убеждения лермонтовского героя остаются незыблемыми...

Таким образом, линия судьбы, проходящая через весь роман, разделяется на две части. Первая, завершающаяся «Княжной Мери», создает у читателя представление, что Печорин видит в злой судьбе причину безрадостности и пустоты своей жизни. Вторая часть начисто опровергает все это: оказывается, Печорин вовсе и не верит в судьбу! И тем неожиданным поворотом, который происходит с мотивом судьбы, Лермонтов привлекает именно к нему внимание своего читателя, заставляя переключиться с мысли о положении Печорина на раздумья о его причине. В предисловии к своему роману

Лермонтов писал: «Но не думайте однако... чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков... Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж бог знает!» (стр. 6). Применяя лермонтовскую терминологию, «Бэлу», «Максим Максимыча», «Тамань» и «Княжну Мери» можно считать описанием болезни — так многогранно и ярко раскрывается в этих повестях Печорин; это первая часть диагноза. А «Фаталист» — это уже его заключение: Лермонтов здесь точно называет причины болезни. Раз не существует никакого предопределения, то дело, выходит, в общих закономерностях времени, в силу которых даже такая высокоодаренная личность, как Печорин, обречена на общественное прозябание. И хотя причина формально не названа, но она напрашивается по прочтении «Фаталиста».

Так тема «герой и время», заявленная еще в заглавии романа, получает свое окончательное завершение в финальной повести, и это делает «Фаталиста» подлинно необходимым эпилогом лермонтовского романа, а не приложением к нему.

Необходимо подчеркнуть, что проблема судьбы, существования предопределения, ставшая для нас достоянием истории, для современников Лермонтова являлась философско-исторической и практической проблемой первостепенной важности: для них именно в ней таилось решение вопроса о возможности действия, возможности борьбы. Напомним, сколь значительное место занимала она в системе философских взглядов декабристов: Никита Муравьев полемизировал с Карамзиным, утверждавшим, что историей управляет божественное провидение, выбирающее лучших из государей своим орудием. Близки ему по взглядам были Рылеев, Кюхельбекер и многие другие декабристы. Признать существование предопределения значило для них отказаться от всякой борьбы, ибо, если божья воля есть, то человек перед ней бессилён. Принятие фаталистического мировоззрения обрекало их на пассивное ожидание божьей милости, оставляло им лишь надежду па божью справедливость. Неверие же в предопределение давало им основание для активного вмешательства в жизнь, вело их па борьбу, вселяло надежды па победу. «В чем заключается фатализм восточных? — писал Л. Толстой в черновой редакции “Войны и мира”, — Не в признании закона необходимости, но в рассуждении о том, что если все предопределено, то и жизнь моя предопределена свыше и я не должен действовать...»*.

* Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 15. М., 1955. С. 238.

После поражения декабрьского восстания проблема судьбы отнюдь не потеряла своего значения для русского общества. Наоборот, в сознании передовых людей 30-х годов вставал новый вопрос: явилась ли участь декабристов результатом божественного предопределения или причины их поражения таились в чем-то ином? Проблема существования предопределения по-прежнему оставалась ключом к вопросу о возможности дальнейших действий.

И потому особо знаменательны печоринские слова, заключающие его размышления о фатализме: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив...» (стр. 117–118).

Итак, сомнение, а не вера, — вот принцип, провозглашенный Печориным.

И. Андронников пишет, что для членов «кружка шестнадцати», к которому принадлежал Лермонтов, был «характерен острый интерес к Востоку и тот фатализм, который определял поведение некоторых членов кружка в боях, их демонстративное презрение к жизни»*.

Не явилось ли и создание Лермонтовым «Фаталиста» результатом горячих споров в «кружке шестнадцати», не была ли лермонтовская повесть своеобразным ответом товарищам по кружку?

Так или иначе, но повестью «Фаталист» Лермонтов сделал попытку художественного воплощения важнейшей для русского общества того времени проблемы. Мы не знаем, в какой мере был он знаком с историко-философскими трудами декабристов, но, отстаивая принцип активного отношения к жизни, он, по сути, солидаризировался с их позицией в этом вопросе. И будучи выражением авторского отношения к действительности, к миру, к месту, которое занимает человек в этом мире, «Фаталист» явился достойным эпилогом лермонтовского романа.



* Андронников И. Еще об одной тайне Лермонтова // Неделя. 1965. № 26. С. 3.



Н. Д. ТАМАРЧЕНКО

О смысле «Фаталиста»

«Фаталист», как и другие, подобные ему части лермонтовского романа, имеет двойственный статус: как бы самостоятельного произведения и последнего звена «длинной цепи повестей»*, и (в особенности) журнала Печорина. Два возможных пути истолкования любого фрагмента художественного целого — исходя из общего контекста и, наоборот, считая этот контекст пока еще неизвестным результатом того приращения смысла, которое создал как раз интересующий нас элемент художественной структуры, — два эти пути в данном случае представляются одинаково правомерными и равноценными.

В такой ситуации приобретает особое значение вопрос о жанровой структуре интерпретируемого фрагмента и о той жанровой традиции, с которой он соотнесен автором. В частности, если структура канонического жанра, пользуясь выражением Г. Д. Гачева, не что иное, как «отвердевшее содержание», то ее характеристика — в соотнесении с интересующим нас «вставным произведением — позволит раскрыть определенный смысловой пласт, который, возможно, и оказался фактором формирования общего контекста». Диалог с той или иной традицией может быть подсказан общей логикой развертывания романа, но способ и результат его осуществления, несомненно, определяют функцию вставного жанра в рамках нового художественного целого.

В случае с «Фаталистом» ответ на вопрос о традиции чуть ли не сам собою разумеется. Поскольку здесь идет спор о предопределении, а поступки главных персонажей — Вулича и Печорина, равно как случайные повороты в их судьбах, выглядят аргументами «за» или

* *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1986. Т. 4. С. 233. Текст «Героя нашего времени» далее цитируется по этому изданию без указания страниц.

«против» в этом споре, естественно возникает аналогия с жанром философской повести эпохи Просвещения. Например, с повестями Вольтера «Задиг, или Судьба» и «Кандид, или Оптимист», посвященными той же проблематике. Герои Лермонтова, как и герои Вольтера, кажутся чем-то вроде шахматных фигур, передвигая которые на сюжетном поле автор проясняет философский вопрос для себя и читателя. «Казалось бы, — пишет исследователь, — тезис предопределения утвержден. Но автору этого мало... Необходимо пойти дальше и доказать, что Вулич...» и т. д.*. При таком подходе герой должен выглядеть носителем вполне определенной, сложившейся до действия философской позиции, хотя проверка этой позиции жизнью и может вызывать у него сомнения. И вот Вулич признается сторонником фатализма (в пользу чего как будто говорит и название повести), а Печорин — его противником**.

Интуитивно ощущаемая и вынуждающая исследователей к оговоркам искусственность таких сближений «Фаталиста» с философской повестью заставляет нас более внимательно рассмотреть вопрос о характере той «проверки жизнью», которой подвергается идея предопределения у Лермонтова и в предшествующей ему жанровой традиции.

Во-первых, у русского романиста субъектами философского эксперимента оказываются не столько автор и читатель, сколько сами герои. И Печорин и Вулич не «носители той или иной идеи, из которой их жизненное поведение проистекало бы как простое следствие, но вполне сознательные экспериментаторы, для которых истина проблематична. Два главных события повести — результат их инициативы, направленной на проверку истинности идеи предопределения. Однако помещенное между опытом» Вулича и так называемым подвигом Печорина, т. е. занимающее в сюжете центральное место, третье событие — убийство Вулича — с инициативой ведущих персонажей никак не связано, подчеркнуто случайно.

Во-вторых, и случай, как мы теперь можем заметить, играет здесь роль иную, чем в философской повести. У Вольтера, например, он либо непосредственно выражает скрытую до времени необходимость (разгадывается ретроспективно в качестве проявления Судьбы),

* Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 383.

** См.: Тойбин И. М. К проблематике новеллы Лермонтова «Фаталист» // Уч. зап. Курского пед. ин-та. Вып. IX (Гуманитарный цикл). Курск, 1959. С. 44–46; Ср.: Левин В. И. «Фаталист». Эпилог или приложение? // Искусство слова. М., 1973. С. 164–165.

как в «Задиге», либо нужен для создания контраста ужасной и бессмысленной реальности с затверженным книжным оптимизмом, как в «Кандиде». В обоих вариантах нет и речи о той непредсказуемой и лишенной какой бы то ни было символики жизненной стихии, которая проявляет себя в нелепых и в то же время чрезвычайно обыденных обстоятельствах гибели Вулича.

Как заметил В. В. Виноградов, это событие вводится с помощью «резкого каламбурного срыва»*: погруженный в метафизические размышления Печорин натывается на разрубленную пашкой свинью. Эстетический колорит происходящего контрастирует также с эффектным экспериментом Вулича и может показаться иронией судьбы**. Противоречие между сосредоточенностью героев на вечных проблемах и будничной (хотя и военной, «бивуачной») действительностью налицо. Но это противоречие не может быть истолковано в терминах «pro» или «contra».

Однозначному истолкованию главных сюжетных событий «Фаталиста» мешает и то обстоятельство, что «опыты» Печорина и Вулича по отношению к событию убийства представляют собой «симметрично расположенные ситуации, но с противоположным идеологическим разрешением их»***. Таким образом, авторская позиция в решении вопроса о предопределении выражена в симметрии двух событий, связанных с инициативой противостоящих персонажей, а также в том, что центральное событие может расцениваться в качестве дискредитации идеологических установок и того и другого.

Такая сюжетная структура прежде всего радикально отличается от новеллистической. В новелле точка поворота, за которой прежняя ситуация предстает в новом свете, всегда помещена не в центре, как в «Фаталисте», а в финале. Распространенная привычка называть эту часть романа Лермонтова новеллой, таким образом, имеет мало оснований. Непохожа структура «Фаталиста» и на типическое сюжетное построение философской повести, которая, по крайней мере, у Вольтера напоминает чрезмерно разросшуюся (в особенности за счет вставных историй) новеллу. Так, в «Кандиде» нарастающая цепь сюжетных событий и ситуаций, демонстрирующих неизменный контраст между идеей провиденциальной гармонии

* Виноградов В. В. Стиль прозы Лермонтова // ЛН. Т. 43–44. Лермонтов. Кн. 1. М., 1941. С. 622.

** См.: Уманская М. М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, 1971. С. 234.

*** Виноградов В. В. Указ. соч. С. 620.

и действительностью, приводит в финале к резкой смене точки зрения. В тридцатой, заключительной главе рассказано о том, как Панглос и Кандид спрашивали дервиша о целях Творца и о наличии зла на земле, на что турецкий философ ответил: «Когда султан посылает корабль в Египет, заботится ли он о том, хорошо или худо корабельным крысам?»* Этот диалог, конечно, типичнейший новеллистический «пуант».

Зато обнаруженный В. В. Виноградовым в «Фаталисте» принцип сюжетной симметрии традиционен для большой эпической формы — от эпопеи до романа XIX–XX вв. — и характерен для тех образцов жанра повести, в которых сохраняется и обновляется эпическая традиция. Удвоение центральных событий, которое исследователи древнего эпоса называют «дубликацией», свидетельствует о том, что в основе сюжета лежит устойчивое, лишь временно нарушаемое — то в одну, то в другую сторону — равновесие противоположностей — эпическая ситуация**. Можно предположить, что вопрос о свободе воли и предопределении, который в «Фаталисте» так и остается открытым, здесь — лишь повод для раскрытия другого противоречия, составляющего, с точки зрения автора, более глубокую основу человеческого существования.

В самом деле: в духе философской повести, для которой этот вопрос традиционен, выдержана лишь экспозиция «Фаталиста». Присущий этому жанру подход к жизненному случаю как аргументу в подтверждение или в опровержение определенного тезиса здесь как бы опробован («каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra»), но тут же и отвергнут. Спор прекращен репликой, которая ставит под сомнение самую возможность решения вопроса, причем сразу с двух точек зрения: во-первых, из-за неизбежной ограниченности кругозора человека («где эти верные люди, видевшие список, на котором назначен час нашей смерти»); во-вторых, существование предопределения противоречило бы понятию о провидении, как силе, наделившей человека свободой выбора и ответственностью: «И если точно есть предопределение, то зачем же нам даны воля, рассудок? И почему мы должны давать отчет в наших поступках?»

Нетрудно заметить, что в первом случае говорящий рассуждает с позиции участника жизненного события, изнутри жизни пыта-

* *Вольтер*. Философские повести. М., 1960. С. 184.

** См.: *Тамарченко Н. Д.* К теории эпического сюжета // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации. Донецк, 1992. С. 69.

ющегося увидеть точку ее завершения; во втором случае он — по видимому, столь же невольно — занимает место субъекта, в кругозор которого входит весь миропорядок как разумно устроенное целое: человек, которому даны «воля, рассудок», теперь становится объектом взгляда со стороны. Такая особенность рассматриваемой реплики (примечательна анонимность — «сказал кто-то») и делает ее подлинной завязкой действия: неожиданно возникает совершенно новое видение проблемы и возможностей ее разрешения. Все дело в несовместимости для человека позиций действующего лица и наблюдателя, созерцающего уже завершившуюся жизнь. Из этой новой ситуации и уясняются сюжетные функции Вулича и Печорина.

Предложение Вулича «испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута», по своему прямому смыслу никак не может быть сочтено свидетельством его веры в предопределение; но оно, безусловно, говорит о том, что «испробовать на себе», с его точки зрения, — единственный надежный способ доказательства («Вы хотите доказательств: я вам предлагаю...»). Реакция окружающих на это предложение определена сложившейся репутацией Вулича как «существа особенного» и страстного игрока. Он человек, от которого можно ждать «какой-нибудь оригинальной выходки». Отсюда и пари, которое Печорин предлагает «шутя», отнюдь не представляя себе, как и все прочие участники события, каким именно способом будет произведена «проба на себе»*.

Как видим, если задуманная Вуличем опасная игра со смертью и выражает определенное кредо, то этот подтекст его поведения до поры до времени никем не улавливается: воспринимается лишь «игровой» план происходящего. Более того, без игры, причем именно карточной игры с ее особой логикой, опасный эксперимент почему-то вообще не может состояться. В ходе действия наступает заметная задержка, а потом оказывается, что выстрелить Вулич может только тогда, когда Печорин возьмет карту и бросит ее вверх. Два

* Двуплановость изображения здесь до такой степени не замечена и недооценена, что в интерпретации эпизода допускаются фактические ошибки (см.: *Виноградов И. И.* По живому следу. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. М., 1987. С. 25–26: «Спорили долго и горячо, пока наконец один из офицеров, Вулич, человек странный и замкнутый, не предложил пари...»), а иногда и натяжки. Так, по мнению В. И. Левина, Печорин, заключая пари, интересуется «чисто психологической стороной вопроса: сможет ли человек, верящий в предопределение, решиться выстрелить себе в лоб» (*Левин В. И.* Указ. соч. С. 165).

эти момента действия — небольшая ретардация и выстрел — сопровождаются диалогами, в которых Печорин дважды говорит о своем предчувствии близкой смерти Вулича. Соотношение этих диалогов находится в прямой зависимости от того факта, что свершившееся событие оказалось подобным игре в банк или штосс, только «немножко опаснее», и что в этой игре Вуличу «в первый раз от роду» повезло.

В ситуации, возникшей перед выстрелом, сюжетные функции Вулича и Печорина в точности соответствуют тем двум человеческим позициям, которые сформулировал «кто-то» в своих двух вопросах. На медлящего перед последним шагом Вулича Печорин смотрит «испытующим взглядом». И вот оказывается, что «список, на котором назначен час» смерти человека, существует — это его собственное лицо, и бывают все-таки «верные люди», которые видели этот список, — это «многие старые воины». Стало быть, результат противостояния человека смерти можно предугадать, но только постороннему наблюдателю — по «странному отпечатку неизбежной судьбы» на лице того, кто действует. Наоборот, самому поступающему этот результат должен представляться равновесием противоположных возможностей жизни и смерти, удачи и неудачи: «Может быть, да, может быть, нет...» — отвечает Вулич на предсказание Печорина.

Отсюда яснее становится, зачем Вуличу подброшенная карта: суть его мировоззренческой позиции адекватна жизненной роли игрока в банк или штосс, и для ее проверки ему необходим Печорин в роли банкюмета. Как указывает Ю. М. Лотман, «азартная игра — модель борьбы человека с Неизвестными факторами», «подставной фигурой в руках» которых оказывается банкюмет; понтирующий же игрок находится в «условиях случайного выбора одного из двух равновероятных исходов, под которыми обычно подразумевается жизнь и смерть»*.

Совершенно иначе смотрит Вулич на ту же проблему «вероятного исхода», когда игра закончена: теперь он может вспыхнуть и смутиться от «неуместного» замечания Печорина. Закавыченное нами слово вызывает в памяти вставную маленькую новеллу об игре, прерванной перестрелкой. В той игре Вулич был банкюметом и, разыскав в цепи удачливого понтера, отдал ему деньги, «не заботясь ни о пулях, ни о шашках чеченских» и «несмотря на возражения о неуместности платежа». Этим подчеркнута мировоззренческая

* Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975. С. 125, 129, 140 (последнее замечание высказано именно по поводу сюжета «Фаталиста»).

значимость для Вулича избранной им позиции понтера. В то же время эта позиция противопоставлена, с его точки зрения, роли человека в обычном ходе жизни, где, между прочим, существует постоянная возможность гибели от пули или шашки. В игре человек сам подвергает себя риску и ставит свою жизнь в зависимость от случая и судьбы *по собственной воле*.

В ряду персонажей печоринского журнала (и прежде всего по сравнению с Грушницким) Вулич — носитель позиции особого рода. Во-первых, она никак не связана с литературной ролью (мечта Грушницкого — стать героем романа). Во-вторых, она органически слита с внутренним строем личности: отмечено полное соответствие внешности этого персонажа его характеру. Иными словами, Вулич — антипод Грушницкого и действительно по-своему героический тип человека. В завершающих первое событие повести размышлениях Печорина о «людях премудрых» и их «жалких потомках» именно к Вуличу относится замечание о «неопределенном, хотя и сильном наслаждении, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою». Этому — вероятно, единственно возможному в современности — героическому типу «человека действия» Печорин противопоставляет себя как человека рефлексии, истощившего во внутренней «напрасной» борьбе «жар души и постоянство воли, необходимое для действительной жизни». Тяготение к литературности Печорин видит здесь в себе, но в уже преодоленном прошлом, когда жизнь показалась ему «дурным подражанием давно известной книге». Теперь рефлексия создает возможность отчужденного, безучастно-любопытного созерцания чужих да и своих собственных «страстей и надежд», т. е. возможность «авторской» позиции по отношению к жизни.

Конфликт повести и состоит в противостоянии позиций «героя» и «автора» — жизненных установок, взятых в их предельном выражении и вместе с тем воплощающих современный разлад между действием и мыслью. При этом обе позиции в равной мере испытываются жизнью (в отличие от «Княжны Мери» нет никаких попыток Печорина организовать ход событий в соответствии со своим «сценарием»).

Печорин в «Фаталисте» не противопоставляет свою волю стихийности обыкновенной жизни, а стремится найти между ними естественное согласие. В этом смысл его собственного опыта. Неожиданное его решение, «подобно Вуличу», испытать свою судьбу не может быть мотивировано ни положительным, ни отрицательным ответом на вопрос о предопределении. Печорин лишь хочет оказаться

на месте Вулича, т. е. действующим лицом, «героем», а не наблюдателем аналогичного эксперимента. Но аналогия не отменяет весьма заметной и существенной разницы. Событие возникает в результате случайного стечения довольно обычных для изображаемой среды обстоятельств, поведение Печорина говорит о разумном риске и расчете — существенном условии успеха* (не случайно Вулич всегда проигрывал). Но в еще большей степени Печорин отличается от игрока Вулича тем, что стремится не утвердить уже сложившуюся жизненную позицию, а найти ее. И в самом деле, после своего опыта он говорит о сомнениях, которые «не мешают решительности характера»: «что до меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает».

Поступок Печорина позволяет ему занять точку зрения участника жизненного события, воспринимающего жизнь изнутри и поэтому не желающего заранее знать конечный результат. Эту позицию человека действия он впервые может сочетать с признанием подвластности человека ограничивающей его необходимости, с точкой зрения на себя извне — как на обреченного смерти. Многочислительно то, что переход на внешнюю точку зрения дается здесь незаметным уничтожением различия между своей и всякой другой человеческой судьбой. Народная формула «фатализма» дана, как давно уже замечено, в реплике есаула: «Нечего делать: своей судьбы не минуешь!» У Печорина иначе: «Ведь хуже смерти ничего не случится — а смерти не минуешь!»

Поэтому достигнутая в итоге развития действия «Фаталиста» (а тем самым и всего сквозного сюжета журнала) цельная человеческая позиция героя — результат и одновременно условие его открытости для чужого и в первую очередь для «простого» и цельного сознания и слова. Во время опыта Вулича Печорин, делая свои наблюдения, ссылается на мнение «многих старых воинов». По завершении же всех событий он — в прямую противоположность Вуличу, «неспособному делиться своими страстями и мыслями с теми, которых судьба дала ему в товарищи», — рассказывает всё Максиму Максимычу и получает весьма примечательный ответ на вопрос о предопределении.

Вначале штабс-капитан рассуждает об азиатских курках, а заодно и о черкесских винтовках и шашках, что, казалось бы, уже и вовсе не имеет отношения к делу. Но при этом он представляет себя человеком, который пользуется оружием и, в частности, «недо-

* См.: Герштейн Э. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 55.

вольно крепко» прижимает пальцем курок. Иными словами, он бессознательно ставит себя на место Вулича. Это и позволяет ему затем, взглянув на дело извне, с точки зрения уже осуществившейся судьбы («видимо, уж так у него на роду было написано» — ср. «список», упоминаемый в начале рассказа), отнестись к нему не отчужденно, а именно с сочувствием: «— Да, жаль беднягу...»

Таким образом, реакция Максима Максимыча показывает, что простому и цельному сознанию то самое единство позиций участника и свидетеля события жизни, т. е. «героя» и «автора», которое Печорину дается в итоге сложного и мучительного процесса самопознания, дано как бы изначально и естественно. Правда, последнее, завершающее роман замечание («он вообще не любит метафизических прений») может показаться ироническим по отношению к Максиму Максимычу. Но несколько выше, рассуждая о высоких материях, Печорин признавался, что не любит «останавливаться на какой-нибудь отвлеченной мысли: и к чему это ведет?..». И здесь мы видим не противопоставление, а сближение двух позиций*.

Развернутый в журнале Печорина единый сюжет — становление его самосознания, основанное на противоречии между позициями его как действующего лица («героя») и как субъекта изображения («автора») — завершается разрешением этого противоречия, обретением единой и цельной позиции. На этом пределе развития рефлексивной личности открывается ее внутреннее родство с «простым», т. е. близким патриархально-народному типу, сознанием.

Одновременно с этой внутренней проблемой журнала исчерпывается и функция его как особой формы высказывания. В качестве слушателя рассказа о Вуличе и дальнейших событиях Максим Максимыч занимает то место, которое предназначалось Печориным-автором для «читателя» его журнала (ведь рассказ в том же самом виде заносится в журнал), т. е. для самого себя. Форма дневника необходима и оправданна, когда полная искренность возможна только наедине с собой. Следовательно, она теряет смысл, когда можно «рассказать все» реальному собеседнику. Но именно такой ситуацией и завершается роман Лермонтова.



* Отмечено Б. М. Эйхенбаумом (см.: *Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 303*).



В. И. ТЮПА

Мифотектоника «Фаталиста»

По мысли В. М. Марковича, «сила художественной интеграции», создающая эффект высокого искусства, недостижима «без внутренней опоры, возникающей как бы независимо от авторской воли, от очевидной авторской активности»*. Маркович именует эту «опору» — «мифологическим подтекстом», или еще «сверхсюжетом», образующим в тексте «связи совершенно особого рода». Со всей убедительностью исследователь показал ключевую роль такого рода сверхсюжетных подтекстов «Евгения Онегина», «Мертвых душ», «Героя нашего времени» в становлении русского реалистического романа. Однако откровение, обнаруживающее «в глубине индивидуального, социально-типового, эпохального — общенациональное, всечеловеческое, извечное», составляет неотъемлемое качество всякого подлинного искусства, которое во все времена, а не только в рамках классического реализма, «осваивая фактическую реальность общественной и частной жизни людей <...> устремляется и за пределы этой реальности — к “последним” сущностям общества, человека, мира»**.

Речь идет о таком слое организации «факторов художественного впечатления»***, на фундаменте которого только и возможны сюжет и фокализация в их собственно художественной функциональности. Именно к этому уровню художественного целого в наибольшей степени приложимы слова Бахтина о «ценностном уплотнении мира» вокруг «я» героя как «ценностного центра» этого мира****.

* *Маркович В.М. И.С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. С. 61.*

** Там же. С. 62, 59.

*** *Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 18*

**** *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 163 и др.*

Сколько бы персонажей ни принимало участия в сюжете, на предельной, поистине «тектонической» глубине литературного произведения мы имеем дело только с одним таким центром. Генерализацию этого рода нередко именуют «человек Толстого» или «человек Достоевского», «чеховская концепция личности» и т. п. Имеется в виду присущий самому творению художественный концепт я-в-мире, который не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением. Что же до сюжетных персонажей, то все они оказываются либо актантно-речевыми обликами, вариациями этого единого концепта, либо элементами фона — художественного «мира», эстетически «уплотненного».

На тектоническом уровне художественного восприятия актуализация смысла произведения в сознании читателя протекает по законам мифотворческой самоактуализации человека в мире, руководствуясь в значительной степени мифо-логикой пра-мышления. По этой причине данная сторона художественного восприятия, как правило, не попадает в поле рефлексии самого читателя, не осознается им. Эстетическая рецепция мифотектоники родственна ощущению ритма и оставляет у читателя впечатление «глубины», «невыразимости», «тайны» художественного целого. При встрече с подлинным искусством чуткому адресату открывается, что помимо сюжета, деталей, композиции, речевого строя в литературном произведении имеется еще «что-то» неучтенное, залегающее на большей глубине и обеспечивающее подлинную эстетическую ценность этих поверхностных художественных построений. Это глубина мифа. Но мифа, неведомого первобытному человеку, — экзистенциального мифа о пребывании индивидуального внутреннего «я» во внешнем ему «мире». Художественный концепт личности есть недоступная архаичному сознанию мифологизация экзистенции (личностного существования): это универсальное «я-в-мире» в авторском его усмотрении.

Мифотектоника «Фаталиста» характеризуется наличием двух внешних хронотопов — основного (двухнедельное пребывание в пограничной станице) и дополнительного (возвращение в крепость) — и одного внутреннего.

Если расширить контекст до пределов целого романа, то можно отметить следующую характеристику *крепости*: она *скучна* Печорину, как и вся его жизнь (о доминирующем жизнеощущении героя, которому жить *скучно и гадко*, мы узнаем из центральной медитации «Фаталиста»). Тогда как случающийся за пределами

крепости разговор о предопределении (и случай, явившийся следствием этого разговора), *против обыкновения, был занимателен*. Однако в пределах текста новеллы *крепость* не имеет никаких характеристик, кроме одной — косвенной: это хронотоп *встречи* печоринского осознания событий — с внешнеположным всему случившемуся сознанием «другого». Иначе говоря, это лишь контурно намеченный хронотоп *другого* сознания, органичного *крепости* и ограниченного ею.

Основной же хронотоп новеллы мифологизирован весьма основательно. Прежде всего — явственной его локализованностью в ночном времени: нам не дано знать ни о чем таком, что происходило бы в прифронтовой станице в дневное время. И даже вставной эпизод 1а — тоже ночной, хотя он и содержит в себе боевые действия, совершавшиеся по преимуществу при свете дня.

Мифологический «ключ» к этой хронотопической диспропорции скрыт в начальных словах текста: *Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге*. В любом из рассмотренных выше аспектов организации литературного произведения выделенное слово представляется совершенно случайным; от замены «левого» на «правое» даже в ритме текста ровным счетом ничего не изменилось бы. Но мифотектоника «Фаталиста» от такой замены, можно сказать, разрушилась бы.

В мифологическом сознании «левое» противопоставляется «правому» как негативный полюс миропорядка — позитивному, как «инфернальное» — «сакральному». При соотнесении с начальной фразой текста идиоматическая реплика Максима Максимыча — *Черт же его дернул ночью с пьяным разговаривать* — также приобретает мифотектоническое значение: мифологическое пространство случающегося в «Фаталисте» — сфера деятельности «черта», изнаночная, «ночная» сторона бытия, *инфернальный* хронотоп потустороннего мира. (Не следует упускать из виду, что в последних главах романа мы имеем дело с записками покойника).

В этой плоскости актуализации художественного смысла многие частные моменты объектной и субъектной организации новеллы прочитываются «мистериально». Так, после осечки следует восклицание: *Слава Богу! Не заряжен. — Посмотрим, однако ж,* — отвечает Вулич, намеревающийся выстрелить вторично. Опровергая версию незаряженности, выстрел Вулича заодно как бы отвергает и причастность Бога (а не его антагониста) к выигрышу пари.

Зрительно инфернальный хронотоп проявляется в лаконичной пейзажной зарисовке: *...месяц, полный и красный, как зарево пожара,*

начинал показываться из-за зубчатого горизонта, — весьма прозрачная аллюзия пасти хтонического чудовища, проглатывающего и выплевывающего светила. В сочетании с ночным холодом (от которого у Насти при свете все того же месяца мертвенно синеют губы) этот зрительный образ легко ассоциируется, например, с вмержшим в лед огнедышащим Люцифером дантова ада. Напомним, кстати, что один из трех ликов Люцифера красен (как увиденный Печориным месяц) второй — бледен (как лицо казака-убийцы), третий — черен (ср. *смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронзительные глаза* Вулича).

Весьма существенно, что этот не вполне обычный месяц не вознесен, а приземлен. Переключаясь с *огоньком, зажженным на краю леса беспечным странником*, он по оси «низ — верх» противопоставлен звездам, которые к моменту восхода месяца уже *спокойно сияли на темно-голубом своде*. По рассуждению Печорина, сфера божественных *лампад*, как он именует звезды, слишком высока и далека от пограничных *ничтожных споров за клочок земли*. Тогда как месяц, даже поднимаясь над горизонтом, сохраняет свою приземленность, поскольку *светит прямо на дорогу*, освещая для Печорина (и читателя) свинью и Настю.

Легко прослеживается мифологическая связь этих квазиперсонажей с колдовским, неверным лунным светом и inferнальным хронотопом. Свинья — одно из традиционно «бесовских» животных, а то, что она казаком *разрублена пополам*, читается как намек на исход бесовской силы из телесной оболочки свиньи и вселение ее в казака (ср. евангельскую легенду об изгнании легиона бесов из одного одержимого и вселение их в стадо свиней). В этом контексте и облик Насти (закутанность в мех и мертвенная улыбка посиневшими губами) приобретает отчетливый ведьминский колорит, после чего *множество женщин, которые воют, устремившись к inferнальной избушке (пустая хата на конце станицы, которой двери и ставни заперты изнутри)*, прозрачно ассоциируется с шабашем ведьм.

В центре этой фантазмагорически увиденной картины — мать одержимого бесом: *старуха, которая сидела на толстом бревне* (семантическое эхо *толстой свиньи* — возможно, традиционного для демонологической традиции борова), *поддерживая голову руками* (семантическое эхо *рассеченности*). Словно хранительница какого-нибудь магического знания, она молча *посмотрела на него пристально и покачала головой*.

К демоническому колориту inferнального хронотопа следует отнести также мотивы безлюдности (*пустые переулки; пустая хата*;

шел один по темной улице), окаменения и остолбенения, таинственной власти потенциального самоубийцы, а затем и его убийцы над окружающими людьми и особенно дыма, дважды наполняющего помещение и традиционно соотносимого с присутствием дьявола. Существенное значение здесь приобретает также мотив смеха — в его демонической ипостаси насмешки или холодной улыбки бледными губами. Этим лейтмотивом связаны четыре персонажа: Печорин, Вулич, казак и Настя.

Не последнюю роль в организации данного пласта художественной реальности «Фаталиста» играет число *четыре*, хотя явным образом оно названо лишь однажды: *В четыре часа утра* (единственное точное обозначение времени в тексте) Печорину сообщают о гибели Вулича и уводят на встречу с убийцей.

Архаичная символика числа 4 связана с представлениями об устойчивости и завершенности миропорядка. Однако в контексте христианской мифологии (проблема фатализма в новелле задана спором христианства с мусульманством), если оно мыслится суммой чисел 3 и 1, то способно приобретать inferнальные коннотации профанного и деструктивного относительно сакрального числа 3. «Счастливый первенец творенья», как назван в лермонтовской поэме Демон, завистливо посягающий на мировое господство, — это четвертая, избыточная ипостась сверхличного бытия после Святой Троицы.

В inferнальной модификации 3 + 1 интересующее нас число встречается в «Фаталисте» неоднократно. Дважды в тексте упоминаются *три минуты* в сочетании с *минутой*, и оба раза такая минута оказывается решающей в игре человека со смертью. Первый случай: *...в ту минуту, как он (туз. — В.Т.) коснулся стола, Вулич спустил курок*; после выстрела со второй попытки *минуты три никто не мог слова вымолвить*. Второй случай: *В эту минуту <...> я вздумал испытать судьбу*; после выстрела казака *не прошло трех минут, как преступник был уже связан и отведен под конвоем*.

Поскольку за Печориным приходят три офицера, то он в этой компании оказывается четвертым. Четвертым он оказывается и тогда, когда предлагает Вуличу *застрелиться* (этой реплике предшествуют ровно три: *закричал кто-то; подхватил другой; кричал третий*). Не удивительно, что реплика самого Вулича, предлагающего *испробовать на себе* силу предопределения, также оказывается четвертой в печоринском изложении спора. Что касается казака, то персонально в тексте новеллы фигурируют именно четверо казаков: два, встреченные Печориным, есаул и, наконец, убийца, оказывающийся для хроникера как раз четвертым в этом ряду.

Составляя основу мифотектоники «Фаталиста», инфернальный хронотоп самой своей актуализацией художественно опровергает идею божественного предопределения. Хотя, как кажется Печорину, *доказательство было разительно*, оно предстает демонстрацией силы не сакрального начала, но антагонистического ему, сатанинского.

Древнееврейское слово «сатана» означает, как известно, противника (в суде, ссоре, сражении). Он не только противник Бога, сатана вносит разлад в межчеловеческие отношения. В частности, именно он уединяет человека, внося разлад в отношения между «я» и «другими».

В этой связи особую значимость приобретает «тектонический разлом» всего художественного мира «Фаталиста»: пограничное размежевание всех на две противоборствующие стороны (*pro et contra*). Уже начальная фраза текста акцентирует прифронтовую локализацию действия, вторая кульминация которого разыгрывается в хате *на конце станицы*, то есть у самой линии фронта. Размежевание углубляется противопоставлением христианства и мусульманства в споре о предопределении (эхом этого противопоставления звучит реплика есаула, взывающего к конфессиональной принадлежности казака), а также сопоставлением в рассуждении Печорина предков с их языческой астрологией и растерявших свои убеждения потомков. Отсветом сатанинского разлада мерцает даже национальность Вулича, причисленного к тому южнославянскому народу, который в своей истории драматически размежевался по конфессиональному признаку. Слова Максима Максимыча *уж так у него на роду было написано* отсылают, между прочим, и к фразе повествователя: *Он был родом серб*, — будто мотивируя инородством подверженность воздействию нечистой силы.

Инфернальная мифотектоника предполагает центральную фигуру «князя тьмы». Инородец Вулич, в облике которого доминирует черный цвет, и *окаянный* казак («окаяшка» и «черный» — имена черта в низовой народной мифологии) в этом контексте легко могут быть интерпретированы как одержимые дьяволом (безмерная страсть к игре одного, пьяная невменяемость другого), но не отождествимы с ним самим. Центральным же демоническим персонажем, как это ни парадоксально, оказывается не хозяин, а гость потустороннего «ночного» мира — сам хроникер.

Ведь это Печорин, *шутя* («шут», «лукавый» — простонародные эвфемизмы черта), предлагает пари, провоцируя греховную попытку самоубийства (*своевольно располагать своею жизнью*). И он же своими *неуместными замечаниями* провоцирует Вулича на повторное испытание своего счастья в игре, которая, по словам

того же Печорина, лишь *немножко опаснее* банка и штосса. В частности, Печорин утверждает: *Вы счастливы в игре*, — отлично зная, что *обыкновенно* это не так (подстрекатель — одно из главных значений др. — евр. «сатана»).

Печорин же является косвенным виновником преступления казака в том смысле, что, вынудив своей подстрекательской репликой Вулича уйти раньше других, можно сказать, подставляет его казаку. Так что убийцу не только его собственный *грех попутал*, но и тот же самый *черт*, который *дернул* Вулича обратиться к пьяному. Произносящий эти слова Максим Максимыч не ведает, кто истинный протагонист случившегося, тогда как Печорин ясно говорит: *Я один понимал темное значение* слов и поведения Вулича.

В проекции мифа новеллистический сюжет «Фаталиста» вообще легко прочитывается как история покупки души дьяволом. Пари Печорина с потенциальным самоубийцей, бесспорно, напоминает такую сделку (по народному присловью, самоубийца — «черту баран»). *Окаянный* казак, словно по дьявольскому наущению, находит Вулича и разрубает его *до сердца*, предстая как бы воплотившимся «ангелом смерти, “вынимающим” душу человека»* — душу, за которую владелец в греховном пари уже получил свои двадцать червонцев. Затем Печорин хитроумно овладевает простодушным исполнителем дьявольского замысла: *возьму живого*. Вдумаемся в несообразность печоринского повествования: нужно обладать поистине дьявольским зрением, чтобы в четыре часа ночи во мраке хаты с запертыми ставнями через узкую щель ясно различать все подробности и даже выражение глаз казака. Почти сверхъестественно торжествуя над убийцей Вулича (*Офицеры меня поздравляли — и точно, было с чем!*), повествователь словно перенимает у того свою законную добычу — душу убитого.

Таково «ценностное уплотнение» inferнального мира вокруг Печорина, и если бы он был показан только извне, то вырос бы в демоническую фигуру управляющего *роковыми* событиями. Собственно говоря, их инициатором, по догадке самого героя, он и выглядит в глазах остальных офицеров. Однако мифотектонический слой «Фаталиста» представляет собой систему из трех хронотопов: помимо двух внешних имеется третий — внутренний, интроспективный хронотоп печоринской рефлексии.

Этот хронотоп воображаемой, мысленно пережитой жизни, есть романтический хронотоп *мечты* (*В первой молодости я был меч-*

* Аверинцев С. С. Сатана // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1988. С. 413.

тателем и т. д.). В печоринском варианте внутренний хронотоп характеризуется опустошенностью, но отнюдь не демоничностью. Уединение Печорина в пределах inferнального хронотопа соотносит его не с мраком, а со светом: *Я затворил за собою дверь моей комнаты, засветил свечу* (нетривиальное действие для человека, собирающегося уснуть), — но в сон погрузился не ранее, чем при бледном намеке на приближающуюся зарю.

Однако опустошенный кругозор мечтателя выходит далеко за пределы как темного, ночного хронотопа смерти, так и антиномичного ему хронотопа жизни, непосредственно смыкаясь с вечностью: *...звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, и мне стало смешно...* Печорину «внутреннему» смешно при взгляде на жизнь и смерть человеческую с высоты вечного *неба*, хотя и себя самого («внешнего») он причисляет к *жалким потомкам, скитающимся по земле*.

Как и повсюду в романе, Печорин в «Фаталисте» шире своих событийных границ. Нельзя сказать, что герой-хроникер принадлежит inferнальному хронотопу, гостем которого он выступает. Скорее, этот хронотоп принадлежит *беспокойному и жадному воображению* его уединенного сознания, которое шире inferнальности. Как принадлежат ему оформленные новеллистическим повествованием фигуры разноликих печоринских двойников: фаталист и волюнтарист. Мифологема двойничества, восходящая к близнечным мифам, в контексте христианской культуры связывается с идеей дьявольского подражания благодатной силе творца, а сюжетное взаимодействие Печорина с этими персонажами является вариантами все той же *ночной битвы с привидением*, с порождением собственной рефлексии. Не случайно и Вулич, и казак, будучи субъектами действий (актантами), не только не обладают «голосами», но и не выступают в качестве субъектов внутреннего хронотопа, оставаясь силуэтами inferнального фона.

Иное дело — фигура Максима Максимыча, в пределах «Фаталиста» вовсе не наделенного какой-либо актантной функцией. В его скупых словах возникают контуры некоего дневного, трезвого мировидения (ср. недопустимость *ночью с пьяным разговаривать*) со своим низом (*черт дернул*) и своим верхом (*на роду написано*, что синонимично зафиксированности судьбы *на небесах*). Это своего рода повседневно-батальный хронотоп крепости со своей военно-профессиональной системой ценностей и даже со своими пропорциями, где у черкесской винтовки настолько *приклад маленький*, — *того и гляди, нос обожжет*. И Печорину этот кругозор

одного из тех *старых воинов*, к мнению которых он всерьез прислушивается, отнюдь не чужой, хотя собственный его внутренний хронотоп неместим в такой кругозор.

Архитектоника мировидения, каким наделен Максим Максимыч, в пределах новеллы не развернута в самостоятельный внутренний хронотоп, однако обнаруживает себя ровно настолько, чтобы обозначить границу печоринского сознания — положить предел его уединенности. Выход из инфернального хронотопа, который «лермонтовский человек» носит в себе, — такова смыслообразная тектоническая основа рассмотренных ранее поверхностных слоев художественного целого.

Если говорить о «Фаталисте» как об экзистенциальном художественном мифе, то его можно было бы определить как миф о возвращении личности из *чужого* мира своих *двойников* в исконный для нее *свой* мир *других* — как о событии многократно повторяющемся, цикличном, подобно всем мифологическим событиям. Такова «универсальная мифологическая истина» (В. М. Маркович), присущая лермонтовскому произведению, вероятнее всего, помимо воли его сочинителя. О степени ее осознанности автором можно лишь гадать, но искусство и не требует этой осознанности.



IV

**«МЦЫРИ»
МЕЖДУ «ДЕМОНОМ»
И «МАСКАРАДОМ»**



Ю. В. МАНН

Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова

1. «Игра», «бал» и «маскарад»

Очевидно, в литературоведении термины имеют другую судьбу, нежели в точных науках. И там и здесь термины вводятся для уточнения и ограничения смысла, но если в точных науках их словоупотребление отмечено относительной устойчивостью, то о литературоведении этого не скажешь. Термины, входящие в моду, приобретают здесь необычайную агрессивность. Модель, структура, типология, художественное время и пространство... Кто не наблюдал, как эти термины, до поры до времени довольно мирные, вдруг начинают активизироваться, захватывать одну область за другою, обозначая все и вся.

Процесс этот слишком распространен, чтобы считать его простым недоразумением. И он имеет свои позитивные стороны. При переходе слова от одной сферы в другую возникают дополнительные смыслы, накапливаются метафорические ассоциации, т. е. увеличивается степень образной выразительности и суггестивности. С этой стороны судьба терминов отражает судьбу нашей науки и ее бытования. Но из природы же литературоведения — а именно его научного потенциала — возникает, развивается (и должна нами постоянно поддерживаться) противоположная тенденция — к уточнению и дифференциации терминов, установлению их реального смысла и соответствия данным художественным явлениям, т. е. тенденция к своеобразной терминологической рефлексии и самоконтролю.

В последнее время к числу модных терминов (не без влияния ставшей известной у нас книги Гуизенги «*Homo ludens*») прибавились те, которые отражают игровые моменты: «бал», «маскарад», сама «игра». Употребляются они как почти синонимичные и, кроме того, как не зависящие от художественного строя конкретного произведения, словно входящие в него с заранее установленным и неизменяемым смыслом. Неясно, изменяются и взаимодействуют ли эти смыслы в пределах нового художественного целого и если да, то каким образом.

Обращаясь к лермонтовскому «Маскараду» (предмету этих заметок), мы прежде всего должны констатировать, что его главные опорные образы — «игра», «бал» и «маскарад» — имеют не один, а два смысловых слоя.

Один слой увидеть легко — он лежит на поверхности.

Арбенин говорит князю Звездичу о «карточной игре», об «играках»:

Я здесь давно знаком, и часто здесь, бывало,
Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им,
Я не завидовал, но и не знал участья:
Видал я много юношей, надежд
И чувства полных, счастливых невежд
В науке жизни... пламенных душою,
Которых прежде цель была одна любовь...
Они погибли быстро предо мною...

Параллелизм образа: игра — жизнь. Вступают в игру с иллюзиями и надеждами, как начинают жить. Не выдерживают игры, как не выдерживают неумолимого гнета жизни. Капризы игры равносильны переменчивости фортуны, возносящей на вершину счастья или обрекающей на гибель («один был вознесен, другой раздавлен им»). Сюда же относятся аналогии, вытекающие из омонимии: гнуть (в смысле удваивать ставку) и гнуться в жизни: «...кто нынче не гнется, / Ни до чего тот не добьется».

Словом, перед нами известный (и в данном случае действительно предопределенный традицией) гротескный образ. Таков же образ бала. Арбенин говорит:

...Жизнь как бал —
Кружишься весело, кругом все светло, ясно...
Вернулся лишь домой, наряд измятый снял —
И все забыл, и только что устал.

Почти то же самое говорит Арбенин о маскараде:

Ну, вот и вечер кончен — как я рад.
Пора хотя на миг забыться,
Весь этот пестрый сброд — весь этот маскарад
Еще в уме моем кружится.

Жизнь как игра. Жизнь как бал. Жизнь как маскарад. Повторяем, это старое гротескное уподобление. И вытекающие из него ассоциации и значения в общем ясны и отмечаются чуть ли не в каждой работе о «Маскараде».

Проблема, однако, в другом. Если значение образов сходно, то почему пьеса стремится к накоплению однородного материала? Ради оттенков? Едва ли. В большом произведении искусства художественный смысл рождается более глубоким и принципиальным несходством и столкновением образов. И, кажется, не только не решен, но даже не поставлен вопрос о том, что образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игры» — с другой, несут в себе контрастные значения и что этот контраст определяет весь строй драмы. *Иначе говоря, под первичным смысловым слоем скрывается другой, более важный.*

Начнем с того, что маскарад — не просто образ жизненной борьбы, но борьбы под чужой личиной, образ скрытого соперничества. В русском романтизме это значение образа развивал еще Баратынский в поэме «Наложница» («Цыганка»):

Призраки всех веков и наций,
Гуляют феи, визири,
Полишинели, дикари,
Их мучит бес мистификаций...

По Баратынскому, однако, «бес мистификаций» не прижился к русским сугробам. «К чему неловкая натуга?/ Мы сохраняем холод свой/ В приемах живости чужой». Вера Волховская подчеркнуто является в маскараде без маски и просит поскорее сбросить маску Елецкого. Елецкому, правда, маска помогает — горячо и откровенно излить свое сердце перед Верой.

В драме Лермонтова «бес мистификаций» чувствует себя увереннее. Чужую личину носят свободно, как будто это собственное лицо.

Вот, например, взгляните там —
Как выступает благородно
Высокая турчанка... как полна!
Как дышит грудь ее и страстно и свободно! —

хотя, возможно, как говорит Арбенин, «эта же краса/ к вам завтра вечером придет на полчаса». Маска уравнивает разные положения («Под маской все чины равны...»); маска скрадывает внутренние различия («У маски ни души, ни званья нет — есть тело»). Значит,

маскарад только ложь, а срывание маски — разоблачение лжи? *
Нет, не только.

Арбенин продолжает: «И если маскою черты утаены, / То маску с чувств снимают смело». Чувств, не только низких и, может быть, главным образом не низких. Маскарад — знак необычной естественности, откровенности, обнаружения того, что во вседневной жизни сдвинуто приличием и этикетом. Любопытное превращение: личина маскарада становится антимаской, а незакрытое лицо ежедневного общения — притворной маской («приличием стянутая маска» **). И в соответствии с этим баронесса Штраль, скрывающая обыкновенно «весь пламень чувств своих» под притворной маской благовоспитанности и холодности, будучи неузнанной, в маскараде говорит со Звездичем языком сердца и страсти.

Баронесса, однако, ни в чем не погрешает против правил света. Она разрешает себе быть искренней там, где это допускается, и с окончанием маскарадного действия входит в свою обычную предписанную ей роль (хотя естественнее, казалось бы, ожидать обратного: выхода из роли в реальность). Так нам открывается новая сторона «маскарада». Сверх своей первичной иносказательности — (жизнь вообще) — он несет в себе более конкретную иносказательность: светское соперничество в «условленности» и санкционированности его правил. Скажем еще точнее: маскарад — *образ самой светской конвенциональности, разрешаемой этикетом неправильности, включая и такую «неправильность», как искреннее чувство.*

Нельзя сказать, однако, что последнее всегда должно быть искренним. Суть маскарада не в искренности (или, наоборот, лживости), но в особой установке на представление, т. е. на выход из повседневной колеи. И участник его может быть и искренним и неискренним или одновременно тем и другим, смотря по обстоятельствам.

И как таковой образ маскарада полон не однозначной, отнюдь не только негативной, но очень сложной, как всегда у Лермонтова, эмоциональностью. Не то печаль, не то радость, что-то томительно-трудное и невыразимо притягательное, чувство, быть может, лучше

* Ср.: Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 215.

** Строка из стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...». Кстати, из известного по воспоминаниям И. Тургенева факта, что стихотворение написано под впечатлением новогоднего маскарада в Благородном собрании, делают обычно вывод, что здесь изображен маскарад. Но это во всяком случае не выявлено. «Мелькают образы бездушные людей, / Приличием стянутые маски». Это маска обездушенного живого лица, т. е. лица без маски.

всего пересказанное знаменитым вальсом Хачатуряна*. У этого вальса, как известно, есть прямой источник — монолог Нины (на который, спустя несколько реплик, отвечал Арбенин своим «образом бала»):

Как новый вальс хорош! в каком-то упоенье
Кружилась я быстрее — и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...

Нина, правда, говорит не о маскараде, а о бале. Но образ бала (не занимающий в драме такого большого места, как маскарад) несет в себе то же значение светской «условленности», за вычетом ассоциаций, которые рождает образ маскарадности, т. е. соперничества скрытого.

Настоящим антиподом «маскарада» является другой образ — «игра». Вслушаемся в монолог Арбенина, который вводит князя Звездича в сущность игры:

...Чтобы здесь выигрывать решиться,
Вам надо кинуть все: родных, друзей и честь,
Вам надо испытать, ощупать беспристрастно
Свои способности и душу: по частям

Их разобрать; привыкнуть ясно
Читать на лицах чуть знакомых вам
Все побужденья, мысли; годы
Употребить на упражненье рук,
Все презирать: закон людей, закон природы.
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы,
И чтоб никто не понял ваших мук.
Не трепетать, когда близ вас искусством равный,
Удачи каждый миг постыдный ждать конец
И не краснеть, когда вам скажут явно:
«Подлец»!

Это тоже соперничество, но более острое. Оно требует величайших усилий ума и воли, нравственных и моральных жертв. Но этого мало. Сущность игры не в самой интенсивности и остроте соперничества,

* «Что-то загадочно-прекрасное заключено в этой музыке — властная сила, так отвечающая энергии лермонтовской поэзии, взметенность, взволнованность, ощущение трагедии...» (Андроников И. Вальс Арбенина // Андроников И. «Я хочу рассказать вам...». М.: Советский писатель. С. 427).

а в его особом отношении к соперничеству светскому, а значит, к жизни света вообще, к жизни, регламентируемой общественными правилами и традициями. Игра — отступление от условленности этих правил, взамен которых выдвигаются другие, более низкие. Игра — это разрыв установленных связей, естественных и социальных («все презирать: закон *людей*, закон *природы*»). И удача игрока все время под угрозой, она уязвима с точки зрения общепринятого («каждый миг *постыдный* ждать конец»).

Игроки — общество в обществе, точнее, это обществом отвергнутые люди. Игра — преисподняя света, и поскольку светская борьба в пьесе олицетворена маскарадом, игра — нижний этаж этого маскарада, его преисподняя. И вступление в круг игроков равносильно падению, отпадению.

Арбенин в минуту откровенности говорит Звездичу:

...Я был
 Неопытен когда-то и моложе,
 Как вы, заносчив, опрометчив тоже,
 И если б...
 (*останавливается*)
 Кто-нибудь меня остановил...

Так говорят о падении. Так сожалеют, что никто во-время не протянул руку, не удержал.

Сам Арбенин некогда сыграл роль демона-искусителя этой преисподней. Вступление Неизвестного в игру, под влиянием Арбенина, рисуется именно как падение. Все детали монолога Неизвестного в заключительном действии разительно совпадают с деталями монолога Арбенина в действии первом.

И я покинул все, с того мгновенья,
 Все, женщин и любовь, блаженство юных лет,
 Мечтанья нежные и сладкие волненья,
 И в свете мне открылся новый свет,
 Мир новых, странных ощущений,
 Мир обществом отверженных людей,
 Самолюбивых душ и ледяных страстей,
 И увлекательных мучений.

В ситуацию, в которой некогда был Арбенин, потом Неизвестный, в начале пьесы попадает князь Звездич. Отсюда ясен смысл реплики

Арбенина, адресованной Звездичу: «Два средства только есть: / Дать клятву за игру вовеки не садиться./ Или опять сейчас же сесть». Острота альтернативы (или — или) вытекает из того, что это высказывание не просто об игре, но в известном смысле о всей судьбе человека, о том, пасть ли ему или остаться в обществе.

Арбенин помог Звездичу удержаться: эпизод этот противоположен собственному падению Арбенина («О если б... кто-нибудь меня остановил...»), а также вовлечению в бездну игры Неизвестного. Но смысл контраста не только в отсутствии или предоставлении сторонней помощи, но и в духовных возможностях человека, поставленного перед решающим выбором. Ибо, конечно, вражда со всем обществом, установленным порядком вещей требует величайшей силы духа, волевого сосредоточения на избранной цели, отчаяния зла и злого отчаяния. Звездич не таков. Это, по характеристике баронессы Штраль, «бесхарактерный, безнравственный, безбожный, самолюбивый, злой, но слабый человек». Вовлеченный в круг игроков (если бы случилось такое), он, скорее всего, был бы раздавлен. Но устоять в бездне, найти точку опоры в пучине греха и отвержения — для этого потребна мощная натура Арбенина.

Но и в самой преисподней позиция Арбенина особая. Для большинства «игроков», от имени которых в пьесе выступает Казарин, «деньги — царь земли», а нажива — высшая цель. Нажива уподобляет их, отщепенцев, обитателям верхних ярусов человеческого общества. С помощью наживы можно подняться наверх (Казарин восхищается теми, которые «игрой достигли до чинов», «при них и честь и миллионы»). Но для Арбенина цель игры состоит не в личной наживе. В безнравственность игры Арбенин внес дух чистой поэзии, бескорыстие бунта.

О! кто мне возвратит... вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни! —
За вас отдам я счастье невежды,
Беспечность и покой — не для меня они!..
Мне ль быть супругом и отцом семейства.
Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости порока и злодейства,
И перед их лицом ни разу не дрожал?

Б. Эйхенбаум писал по поводу этого монолога: «Выражение “буйные надежды” никак не может относиться к увлечению азартными

играми, это язык не Казарина, а Владимира Арбенина, который восклицал: «Где мои исполинские замыслы? К чему служила эта жажда к великому?»* . Б. Эйхенбаум правильно подметил, что стиль монолога не вяжется с привычным представлением об игре. Но, по мнению исследователя, странности стиля объясняются борьбой с цензурой; это своего рода эмбриональная эзопова речь: «Так называемый “эзопов язык” был изобретением более позднего времени; Лермонтов боролся с цензурой другим методом, о котором сказано в предисловии к “Герою нашего времени”». Приведа далее известные лермонтовские слова об иронии, Б. Эйхенбаум заключает: «Это можно отнести и к “Маскараду”, где подлинные смыслы, конечно, замаскированы и зашифрованы; они приоткрываются чтением “между строк”»**. Что же таким образом «приоткрывается»? То, что кружок игроков — чуть ли не замаскированное политическое объединение: «Азартная игра была в 30-х годах, между прочим, одним из методов конспирации: под видом игры обсуждались злободневные политические вопросы»***.

С таким толкованием пьесы мы согласиться не можем. Нет никаких оснований политически актуализировать «образ игры», достаточно взять его с той романтической глубокой перспективой, которая создана текстом. «Подлинные смыслы» речи Арбенина, конечно, шире непосредственно сказанного, но они созданы не методом зашифровки, которая всегда предполагает привнесение значений со стороны; они лежат в художественном русле *этой* роли. Иначе говоря, стилистические диссонансы в речи Арбенина вовсе не являются диссонансами, если исходить из характера его «игры». Игра Арбенина — разновидность гордой «вражды с небом», отсюда уместность таких выражений, как «буйные надежды», «пламенные дни» и т. д.****

* Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. С. 207.

** Там же. С. 207, 208.

*** Там же. С. 208.

**** В поле нашего зрения четырехактная редакция «Маскарада», печатаемая в современных изданиях в качестве основной. Беловой текст первой, трехактной редакции, как известно, не сохранился. Сохранившаяся третья редакция — «Арбенин» — это уже совсем другое произведение, в котором нет не только таких образов, как Неизвестный, баронесса Штраль, но и самого маскарада (с чем связано изменение названия). «Получилась, в сущности, не столько новая редакция, сколько новая пьеса — и произошло это не только под влиянием цензуры, но и... собственной эволюции... Весь сюжет значительно психологизирован...» (Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. С. 220).

2. Образы «игры» и «маскарада» в связи с развитием конфликта

Теперь рассмотрим движение образов «игры» и «маскарада» с точки зрения конфликта.

В основе пьесы — романтический конфликт, связанный с тем, что центральный персонаж проходит трудный путь отчуждения, разлада с окружением, что этот разлад достигает самых резких форм — бегства или изгнания из родного края, преступления и т. д. Конечно, это самая общая схема.

Можно отметить и более конкретную разновидность — к ней-то как раз и относится конфликт «Маскарада» — когда всё предшествующее, весь пережитый героем процесс отчуждения (воплощенный в стадии «игры») отодвинут в предысторию, а действие начинается с его «возвращения»*, с его новой попытки наладить взаимоотношения с людьми и жизнью. Можно назвать эту разновидность конфликта (представленную также в поэмах Баратынского «Бал» и «Наложница»**) постромантическим.

И как это свойственно центральному персонажу постромантического конфликта, горестный опыт прошлого до конца не изжит Арбениным; то и дело пробивается он на поверхность его сознания («иногда опять какой-то дух враждебный меня уносит в бурю прежних дней»). Но в самой новой стадии Арбенин продвинулся дальше, чем кто-либо из участников сходной ситуации: Арбенин или Елецкой (а также в более позднем произведении — лермонтовский Демон). Потому что мечта центрального персонажа о союзе с женщиной, в котором бы он «воскрес для жизни и добра», осуществилась.

Созданье слабое, но ангел красоты:
Твоя любовь, улыбка, взор, дыханье...
Я человек: пока они мои,
Без них нет у меня ни счастья, ни души,
Ни чувства, ни существованья!

* Неясно, совмещается ли в «Маскараде» это возвращение (возрождение) с возвращением буквальным, географическим. Возможно, да. В своем монологе Арбенин упоминает о былых «странствиях».

** Об этом — в нашей книге «Поэтика русского романтизма» (М.: Наука, 1976, глава «Особый путь Баратынского»).

Да, любовь переживается Арбениным с той субстанциональной значительностью, которая делает возлюбленную залогом разумности бытия. И это чувство тем острее, что за ним целая полоса прошлых страданий; оно не только поддерживает, но и исцеляет. И потеря возлюбленной, измена, хотя и мнимая, равносильна непереносимому удару, рушащему в несколько мгновений все «существование» героя. Так намечается путь ко вторичному отпадению — непереносимой части постромантического конфликта.

Б. Эйхенбаум отмечает: «Казарин думает, что Арбенин вернулся к карточной игре под его влиянием: “Теснит тебя домашний круг, дай руку, милый друг, ты наш”. И Арбенин отвечает в тон ему: “Я ваш! былого нет и тени”. На самом деле Казарин обманут: он не знал, что возвращение к картам задумано Арбениным с целью не наживы, а мести»*. Это верно, что у Арбенина своя цель. Однако тут не отмечено самое главное — *совпадение новой стадии отчуждения Арбенина и его возвращения к игре*. Иначе говоря, этот роковой шаг как раз и обозначается возвращением к игре, в силу особого смысла последней как разрыва социальных связей и вступления на путь «зла»:

Прочь добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой
И краткий наш союз отныне разрываю...

Дальнейшее развитие конфликта протекает в тонкой борьбе противоположных смыслов — дозволенной конвенциональности и нарушающей ее условленности, т. е. игры арбенинского типа.

Баронесса предостерегает Звездича против мести Арбенина: «ужасен в любви и ненависти он». Князь отвечает:

Ваш страх напрасен!..
Арбенин в свете жил, — и слишком он умен,
Чтобы решиться на огласку;
И сделать, наконец, без цели и нужды,
В пустой комедии — кровавую развязку.
А рассердился он, — и в этом нет беды:
Возьмут Лепажа пистолеты,
Отмерят тридцать два шага —
И, право, эти эполеты
Я заслужил не бегством от врага.

* Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. С. 207.

Звездич мерит Арбенина по себе, применяет к нему светский кодекс правил. А правила эти требуют притворного незнания, воздержания от прямой «огласки», соблюдения вида, что ничего не произошло. Образ маскарада как нарочитой маскировки реально существующего с помощью притворной личности распространяется на всю повседневную жизнь. «Маскарадность» не обязывает верить в подлинность представляемого, но возбраняет обнаруживать свое неверие, т. е. нарушать принятый этикет общественного действия.

Если же участвовать в нем становится не в силах, то и на этот случай обществом предусмотрен допустимый выход из спектакля: отмщение чести, дуэль. И это равносильно оставлению одних правил ради других, но *того же ряда*; переход из одного сценического действия в другое — с «кровавой развязкой».

Но когда Арбенин провозглашает:

Я докажу, что в нашем поколенье
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленье,
Запав, приносит плод... —

другими словами, когда он один из всего «поколенья» берет на себя бремя мести, противопоставляет себя всем, то он тем самым говорит о своем решительном разрыве с общепринятой конвенциональностью маскарада. «Маскараду» противостоит «игра». Игра в арбенинском смысле.

Арбенин и князь Звездич столкнулись лицом к лицу в «комнате у N». «А всё *играть* с тех пор еще боитесь?» — спрашивает Арбенин, вкладывая в это слово свой смысл. «Нет, с вами, право, не боюсь», — отвечает Звездич, понимая под игрой светскую условленность, что прекрасно разъясняет следующая затем его реплика «в сторону»:

По светским правилам, я мужу угождаю,
А за женою волочусь...
Лишь выиграть бы там, а здесь пусть проиграю!..

Арбенин, предупреждая свою месть, рассказывает притчу о человеке, который «остался отомщен и обольстителем с пощечиной оставил». «Да это вовсе против правил», — восклицает князь. «В каком указе есть / Закон иль правило на ненависть и месть?» — недоумевает Арбенин. Но «правило», конечно, есть — хотя бы та же дуэль. Арбенин отклоняет ее вместе со всем кодексом, из которого она вытекает. Динамизм диалога в том, что в сходные слова — о «правилах»,

«законах» — противники вкладывают различное значение: Звездич говорит о светской условленности («маскарадность»), а Арбенин — об ее нарушении («игра»), причем один из них — Звездич — до поры до времени этого не подозревает. Не подозревает до тех пор, пока Арбенин, нанеся ему оскорбление, не отказался от дуэли.

Отказ Арбенина от дуэли — факт исключительной важности, почти немислимый в то время ни в своем реальном жизненном проявлении, ни как художественный момент сюжета. «Отказаться от дуэли, — писал Герцен, — дело трудное, и требует или много твердости духа или много его слабости. Феодальный поединок стоит твердо в новом обществе, обличая, что оно вовсе не так ново, как кажется»*.

Впоследствии, ввиду своей исключительной содержательности, дуэль стала излюбленным предметом внимания «натуральной школы». И писателей «натуральной школы» интересовал преимущественно отказ от дуэли, что выражало существенный сдвиг в самой литературной эволюции: и снижение материала; и демократизацию персонажей, обращение к таким кругам, где «феодальный поединок» утрачивал авторитет непререкаемого обычая; и переход от романтически необычного, экстраординарного, броского к поэтике повседневного и будничного и т. д. В этом случае, однако, отказ персонажа от дуэли выражал скорее «много слабости духа», пользуясь определением Герцена; фиксировал перемену в характере времени — в сторону большего прозаизма, трезвости, подчас корыстной расчетливости и практицизма.

Отказ от дуэли Арбенина — совсем другое дело, требующее «много твердости духа», по той же герценовской характеристике. Ведь и князь Звездич, и все окружающие ясно осознают, что Арбенин поступил так не по трусости («Я трус — да вам не испугать и труса»). И они ощущают за этим поступком холодный расчет — не только столкнуть противника в бездну отчаяния, оттого что он бессилен восстановить свою честь «законным» путем, но и нанести урон самим законам. Расчет поистине дьявольский, однако когда Звездич, чуть не пав к ногам Арбенина, восклицает:

Да в вас нет ничего святого,
Вы человек иль демон? —

Арбенин отвечает:

Я? — игрок!

* Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР. Т. X. С. 286.

Ответ «Я — демон» как будто прозвучал бы сильнее, «инфернальнее», чем «Я — игрок». Да и все заставляло ожидать именно этой самохарактеристики: и демонический склад характера Арбенина, и место демона в мироощущении и творчестве Лермонтова. Но ответ Арбенина — логическое следствие, вытекающее из всего строя драмы, из образа «игры».

Арбенин отомстил, играя по непредусмотренным, своим, другим правилам, нежели те, которые предлагал ему Звездич и в его лице само общество. «Преграда рушена между добром и злом». Колея допустимых норм и поступков смята. Маскарадное действие приостановлено.

3. Конфликт драмы и образ Неизвестного

Но у «игры» и «маскарада» есть общее: и в процесс игры, и в маскарадное действие входит элемент неизвестности. В маскараде можно набрести на удачу, на приключенье. («Что, князь?.. не набрали еще на приключенье?» — спрашивает Арбенин Звездича.) Тем более заманчива непредвиденная удача в игре, сулящая обогащение, перемену судьбы.

В маскараде и в игре люди борются друг с другом, однако, при посредстве случая. И присутствие случая и неизвестности располагает видеть в игре и маскараде — в игре в первую очередь — высшее участие, что неудержимо увлекает мысль к разгадке тайны — тайны судьбы. Гофман писал в одном из рассказов «серапионовского цикла» — в «Счастье игрока»: «Иным игра сама по себе, независимо от выигрыша, доставляет странное неизъяснимое наслаждение. Диковинное сплетение случайностей... выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некой высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, где вершатся человеческие судьбы, дабы проникнуть в тайны его ремесла»*.

У Лермонтова сходную мысль очень лаконично высказывает Казарин (хотя игра не представляет для него интерес «независимо от выигрыша»): *«Рок мечет, я играю»*. Выигрыш доставляет невыразимое наслаждение, так как означает победу над судьбой, превышающую даже победы Наполеона:

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

* Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в трех томах. М.: Художественная литература, 1962. Т. II. С. 85, 86.

В начале действия Арбенин, объясняя, почему он оставил карты, указывает и на то, что игра уже не заключает для него элемент неизвестности: «О, счастья здесь нет!» Это сказано в том смысле, в каком отзывался о «счастье» известный игрок Толстой-Американец: «Только дураки играют на счастье». «Проиграв несколько времени с человеком, — рассказывает мемуарист, — Толстой разгадывал его характер и игру, по лицу узнавал, к каким мастям или картам он прикупает, а сам тут был для всех загадкой, владея физиономией по произволу»*. Это приводит на память ответ Арбенина на реплику князя: «но проиграться вы могли» —

Я... нет!.. те дни блаженные прошли —
Я вижу все насквозь... все тонкости их знаю,
И вот зачем я нынче не играю.

Почему же неизвестность и случай объединяют противоположные образы маскарада и игры? Потому что, несмотря на различия, они не автономны, но принадлежат к единому миру. И элемент неизвестности входит в круговорот жизни на всех ее ярусах — и в верхние этажи, и в преисподнюю, в респектабельность светского этикета и в вызывающую дерзость отпадения. Перед лицом еще не познанного и неизвестного любые корпорации, вроде светского круга, должны ощутить и свою фрагментарность и власть над собою чего-то более значительного и могущественного.

Арбенин полагал, что для него уже не осталось тайн и в самой игре. Увы, неизвестное подстерегало его даже в маскараде**.

В развитии интриги огромную роль сыграло предостережение, услышанное Арбениным от маски: «Прощайте же, но берегитесь. / Несчастье с вами будет в эту ночь». Предостережение глубоко запало в сознание человека не робкого, не знавшего страха перед обстоятельствами и людьми. («Кто этот злой пророк... Он должен знать меня... и вряд ли это шутка».) И все последующее — пропажа браслета, позднее возвращение Нины с бала и т. д. — легло на уже потревоженное недобрыми предчувствиями сознание. Если бы предостережение высказало знакомое Арбенину лицо, это не имело бы такого эффекта. Но тут предостережение было сопряжено с тайной

* Толстой С. Л. Федор Толстой-Американец. М.: Гос. Академия художественных наук, 1926. С. 41, 39.

** Вспомним также Демона, который, полюбив Тамару, познал «страх неизвестности самой».

маскарада, произнесено как бы *от лица самой неизвестности*. После этого наименование персонажа — Неизвестный — не покажется нам простой случайностью или невинным каламбуром.

Арбенин является в маскарад сразу после игры, и там и здесь ощущая себя чужим, не причастным к общему действию. Является подчеркнуто без маски, ища в маскараде лишь рассеяния («Напрасно я ищу повсюду развлечения...»). Однако общее действие неудержимо втягивает его, и последствия действия далеко выходят за временные рамки маскарада. В маскараде возник мнимый соперник Арбенина, этот, по выражению последнего, «любовник пламенный, игрушка маскарада». И Нина, чувствуя, что все ее бедствия начались с того вечера, говорит о маскарадах: «О, я их ненавижу, / Я заклалася в них не ездить никогда». Получилось так, что не участвующий в маскараде, смотрящий на него свысока, как на детскую игру, Арбенин сам был вовлечен в его круговорот. И ошибка, которой заплатил Арбенин маскараду, оказалась куда страшнее, чем простая мистификация или незнание.

Вернемся, однако, к Неизвестному. В нем есть своя глубина перспективы, завершающая глубокую перспективу драмы в целом.

С одной стороны, это человек с индивидуальной (хотя и не конкретизированной) судьбой: некогда увлеченный Арбениным в бездну игры, познавший, как и его соблазнитель, «все сладости порока и злодействия», он вкладывает всего себя в свершение мести. Но, с другой стороны: *он* ли ее свершает?

Неизвестный выступает с активным действием дважды — в начале, предостерегая Арбенина, и в конце, подводя некий итог. Между этими двумя вехами роль Неизвестного пассивная. Он не участвует в самой интриге, не направляет против Арбенина ход событий. Он предоставляет им идти своим путем, сохраняя полную уверенность в их исходе:

Нет, пусть свершается судьбы определенье,
А действовать потом настанет мой черед.

Но и «потом» Неизвестный не столько мстит сам, сколько пожинает плоды действий других: решающий удар наносит письмо баронессы, переданное Арбенину князем.

Откуда, однако, такое всеведенье Неизвестного, такое проникновенье в «судьбы определенья»? Не от его ли родства со стихией неизвестности, от имени которой он говорит и возможностям которой он предоставляет свершиться вполне?

Казнит злодея провиденье!
Невинная погибла — жаль!

Ремарка гласит, что эту сентенцию Неизвестный произносит «подняв глаза к небу, лицемерно». Как человек, мстящий за личную обиду, он лицемерен в том, что отнюдь не стремится к восстановлению справедливости.

Но, с другой стороны, разве сентенция как приговор судьбы не менее лицемерна? Ведь Арбенин — не только «злодей», а «невинная» могла бы и не погибать. Тут мы подошли к значению финала «Маскарада».

4. «Маскарад» и «трагедия судьбы»

Финал «Маскарада» сложен и несет в себе ряд перекрещивающихся смыслов.

Финал напоминает о том, что на уровне центрального персонажа конфликт остался полностью неразрешим: новая попытка найти смысл «существования», определить свои отношения с людьми и высшей правдой так же разбилась, как и предыдущая. В финале реализована некая замкнутость судьбы персонажа, который переступил через принятые нормы и законы, переступил дважды (и в прежней и в новой своей жизни, т. е. до и после «возвращения»; иначе говоря, и на первой, и на второй стадии своей «игры») и за это должен расплачиваться; но, с другой стороны, не переступить он не мог в силу и особого стечения обстоятельств и своего особого душевного строя. И в непредусмотренном самим персонажем исходе конфликта явлено, что окружающий мир намного шире его субъективной сферы, что направление жизни не совпадает с индивидуально поставленной целью, включая в себя не подлежащий учетыванию момент неизвестности. Все это, кстати, можно наблюдать на других произведениях русского романтизма.

Остановимся лишь на осложняющих финал «Маскарада» моментах роковой вины.

В сложившейся в лоне романтизма «трагедии рока» (Вернер, Мюльнер, Грильпарцер, отчасти «Дмитрий Калинин» Белинского) вина передается центральному персонажу по генеалогическому древу. Он обречен еще до рождения, обременен чужим преступлением, причем расплата за это преступление совершается с помощью роковых предметов (кинжал), с участием роковых персонажей (вроде привидения). Над главным героем нависает тень рока, выйти из-под влияния которой нет возможности.

Было бы неверно относить драму Лермонтова к «трагедии судьбы». В «Маскараде» роковой вины нет — Арбенин расплачивается за собственные поступки. Нет в лермонтовской драме участия роковых персонажей или роковых предметов. Лишь только Неизвестный проходит через всю драму таинственным соглядатаем. С ним-то и связано очень оригинальное претворение в «Маскараде» традиции «трагедии рока».

В финале пьесы Арбенин вдруг говорит:

Вот что я вам открою:
Не я ее убийца.

(Взглядывает пристально на Неизвестного)

Ты, скорей
Признайся, говори смелей,
Будь откровенен хоть со мною.
О милый друг, зачем ты был жесток?

Это уже речь полубезумного, изнемогшего под тяжестью удара; однако и в безумной речи бывает своя логика. Логика речи Арбенина в том, что он обращается к Неизвестному не как к данному лицу, но *как к существу, воплощающему высшую волю*. «Зачем ты был жесток?» (в то время как Неизвестный, мы знаем, ничего лично не делал против Арбенина и Нины) — это напоминает обвинения року, брошенные Яромиром в «Праматери» Грильпарцера или Дмитрием Калининым в пьесе Белинского: «...кто сделал меня преступником? — спрашивал Дмитрий, убийца своей сестры и брата. — Может ли слабый смертный избежать определенной ему участи? А кем определяется эта участь?». «Не я ее убийца». Это заставляет вспомнить слова Яромира о том, что он убивал нападавшего, а не отца, что «меж раной и ударом, меж убийством и кинжалом, между действием и мыслью пропасть страшная лежит». «Не я ее убийца» — это равносильно тому, что Арбенин убивал изменившую, порочную и что он не виноват в том, что маскарадным сцеплением обстоятельств на ее место была приведена безвинная и ничем не погрешившая (так реализуется брошенная еще в первом действии метафора: «Как агнец божий на закланье / Мной к алтарю она приведена...»).

Надо подчеркнуть, что при фатальной запутанности случайностей, при тяжести трагических узнаваний, которые обрушиваются на героя в конце любой «трагедии судьбы», самое важное то, как он относится к нависшему над ним року. «Маскарад» дает здесь ответ

ясный и определенный. Последним словом, возникшим из глубины помраченного, изнуренного болью сознания Арбенина, было слово о жестокости той силы, которую он увидел воплощенной в Неизвестном: «Я говорил тебе, что ты жесток!».

* * *

В заключение — несколько выводов относительно «Маскарада» в целом. Несходство образов «игры», с одной стороны, и «маскарада» и «бала» — с другой, взаимодействие и борьба заключенных в них смыслов определяют глубину драматического течения. С точки зрения этой динамики бунтарский, даже богоборческий пафос произведения раскрывается без нарочитой актуализации (карточная игра как маскировка, собрание игроков как политический кружок и т. д.). Открывается также глубокая мотивированность Неизвестного, которого Б. Эйхенбаум считает искусственным привеском к пьесе, добавленным из-за цензурных соображений («...Неизвестный — не органический и не необходимый персонаж»*), а вместе с тем открывается мотивированность всего четвертого акта (ср. мнение того же исследователя: «Лермонтов давал понять, что... четвертый акт просто приделан — в надежде на то, что пьеса будет одобрена цензором»**).

Вообще сам факт подцензурной переработки пьесы увлек нашу исследовательскую мысль на сложный и проблематичный путь отыскания «наиболее авторизованного» образца. Никто не будет считать цензурное давление на драматурга позитивным фактором, но все-таки можно вспомнить, что перерабатывал произведение не кто иной, как сам Лермонтов. Б. Эйхенбаум прекрасно сказал, что «Лермонтов не умел писать плохо даже под цензурным нажимом». Это можно перефразировать и в том смысле, что Лермонтов и под цензурным нажимом умел проводить свою, а не чужую художественную концепцию. И не плодотворнее ли с реконструкции некоего идеального авторского замысла (если бы его можно было реконструировать!) перенести центр тяжести на конкретное раскрытие художественной концепции каждой редакции?



* Эйхенбаум Б. Статьи о Лермонтове. С. 214.

** Там же. С. 213.



А. Б. ПЕНЬКОВСКИЙ

Антропонимические маски маскарада

<Фрагмент>

2. Антропонимическое пространство «Маскарада»

— Пускай свет нас оковывает в свои внешние формы, пускай он налагает на нас, бедных женщин, пятно чужого ненавистного имени; у нас остается в глубине души святилище сокровенное...

В.А. Соллогуб

...маскарад кончился, домино были сняты, венки попадали с голов, маски с лиц, и я увидел другие черты, не те, которые я предполагал...

А.И. Герцен

Маска спала, и остался человек.

Д. Давыдов

Антропонимическое пространство. Образуемое совокупностью всех собственных и функционирующих как собственные нарицательных имен, антропонимическое пространство лермонтовской драмы особым образом моделирует ее маскарадный мир, отражая его в своих особых, специфических формах [Пеньковский 1978: 191]. Картой этого мира является список действующих лиц [ср.: Пеньковский и Шварцкопф 1986], представляющий антропонимическое пространство в грубой плоскостной схеме, но зато позволяющий охватить его сразу — одним взглядом и целиком.

Список действующих лиц. Следует специально подчеркнуть, что список действующих лиц *не является только техническим средством дополнительной информации, которая адресуется постановщику или режиссеру.* Во многих случаях, и в «Маскараде» в частности, информативность списка в этом отношении приближается к нулю. *Список действующих лиц на самом деле обращен к Зрителю (и Читателю).* Через имена он приуготовительно несет сущностную информацию *не о породе, а о Времени, не об интерьере, а о Месте, не о людях-лицах, а о Личностях и их Обществе, об их Связях и Отношениях, Притяжениях и Отталкиваниях, о фабульно-сюжетном Действии и характере его соотношения*

с действительностью. Список действующих лиц поэтому выступает как необходимый структурный элемент драматического произведения, противопоставляющий его произведениям повествовательных жанров. Мир художественной прозы принципиально не картографируется, поскольку не нуждается в этом, и существует только в линейной развертке. Единичные отступления от этого принципа всегда вызываются тем или иным специальным художественным заданием. Ср. в этом отношении «Мерси, или Похождения Шипова» Б. Окуджавы — с ложной мотивировкой жанра — «старинный водевиль» (Дружба народов, 1971, № 12).

Именно с изучения этой антропонимической (или — шире — ономастической) карты начинается всякий, кто намеревается совершить путешествие в нанесенный на нее мир:

Маскарад
 Драма в 4-х действиях, в стихах
 Действующие лица:
 Арбенин, Евгений Александрович.
 Нина, жена его.
 Князь Звездич.
 Баронесса Штраль.
 Казарин, Афанасий Павлович.
 Шприх, Адам Петрович.
 Маска.
 Чиновник.
 Игроки.
 Гости.
 Слуги и служанки.

О чем же говорит эта карта? Что можно на ней прочесть?

Прежде всего обращает на себя внимание явное деление списка на две части, одну из которых образуют собственные, а другую — нарицательные имена. Граница между ними оказывается, однако, недостаточно определенной, поскольку имена *Маска* и *Чиновник* соединяют в себе признаки тех и других и обнаруживают в этом отношении двойственность: данные в формах единственного числа, противопоставляющих их именам трех последних строк (*Игроки. Гости. Слуги и служанки*), они могут восприниматься и как собственные. То, что позднее, в ходе драматического действия, эта *Маска*, снимая маску, оборачивается *Неизвестным*, вполне подтверждает обоснованность такого понимания. Позднее мы увидим также, что и некоторые другие имена этого списка характеризуются подобной

двойственностью. Но это будет потом. Пока же, колеблясь в отнесении этого имени к той или другой группе, мы должны задуматься над одним связанным с ним парадоксальным обстоятельством: эта Маска оказывается здесь единственной.

Парадокс списка действующих лиц в «Маскараде» и его разрешение. В лермонтовском «Маскараде» — пьесе о маскараде — список действующих лиц называет лишь одну маску! Как бы ни понималось название «Маскарад» при первом обращении читателя или зрителя к этому произведению — в прямом, переносном или одновременно в двойном значении этого слова (и соответственно — какая бы роль ни приписывалась маскараду в структуре драмы, — фабульная или символическая или обе вместе одновременно), — осознание указанного парадокса не может не приводить к мысли, что и *все остальные имена в этом мире — тоже маски*. Маскарад в «Маскараде» охватывает все его уровни, и антропонимия не составляет здесь исключения. Антропонимические маски «Маскарада» характеризуются общими признаками масок романтического гротеска. Это не статуарные маски античности, выявляющие некую неизменную сущность являющегося и изменчивого лица (см.: [Аверинцев 1971: 55–56]), это не честные смеховые маски средневекового карнавала (см.: [Бахтин 1965: 46–47]), а *обманные маски — личины*.

Антропонимические маски «Маскарада». Антропонимические маски образуют первый, поверхностный слой маскарадного мира, организованного по принципу матрешки как последовательность вложенных одна в другую масок. В этом мире, разоблачение которого является одной из наиболее жгучих тем лермонтовского творчества и осуществляется средствами, образующими один из наиболее устойчивых комплексов лермонтовской поэтики, *все ложно и все лжет*. Ср. выразительную лермонтовскую характеристику: «Откуда ты?» — «Не спрашивай, мой друг! / Я был на бале!» — «Бал! а что такое?» / «Невежда! это — говор, шум и стук, / Толпа глупцов, веселье городское, — / Наружный блеск, обманчивый недуг; / Кружатся девы, чванятся нарядом, / Притворствуют и голосом и взглядом, / Кто ловит душу, кто пять тысяч душ...» («Сашка», 40, 1835–1836). Все здесь «мистификация ума, сердца и чувств», и поэтому «женщины перестали верить мужчинам, мужчины — женщинам» (Вельтман А.Ф. Сердце и думка. М., 1986, с. 214), все здесь «живет только поддельным светом, украшается только поддельными цветами, говорит поддельным языком и любит поддельной любовью» (Соллогуб В.А. Большой свет // Отечественные записки, 1840, № 9, с. 40). *Поддельны, ложны и лгут здесь и имена.*

Князь Звездич — баронесса Штраль. Три семантических плана. Таковы прежде всего именованья *Князь Звездич* и *Баронесса Штраль*, вторые компоненты которых, фамилии *Звездич* и *Штраль*, представляют блестящий образец антропонимических масок очень сложной, многоплановой структуры.

План первый. Единство и взаимосвязь семантики ('звезда — луч'). На переднем, ближайшем плане этих имен — бросающаяся в глаза общность их внутренней формы, которая актуализируется благодаря их непосредственному соседству в списке, оживляющему их семантику (ср.: *Звездич* — 'звезда', *Штраль* <немецк. Strahl — 'луч') и поднимающему их общеязыковые (доантропонимические) значения в светлое поле нашего сознания. Если учесть, что непосредственно в тексте эти именованья употребляются каждое по одному (только по одному!) разу — обычно же их носителей именуют, как и в авторских ремарках, титулами *Князь* и *Баронесса*, — то уже на этом примере станет понятна специальная роль списка действующих лиц. Без него эти имена могли бы вообще пройти мимо внимания читателя и зрителя! Основанные на взаимосвязи соответствующих нарицательных имен и единстве их семантики, взаимосвязь и единство антропонимов *Звездич* и *Штраль* предвещают (если идти от списка к тексту) и отражают (если идти от текста к списку) взаимосвязь и единство образов-персонажей, их носителей. Последние, действительно, не только непосредственно связаны друг с другом в интриге, но и поставлены в равные отношения к основным героям драмы и к поверхностному ходу ее действия. Так, они оба связаны с браслетом и через него с основными героями драмы, они оба совершают бесчестные поступки, оба раскаиваются, оба запаздывают с раскаиванием и признанием и т. д. Ср. параллельность и симметрию ряда связанных с ними эпизодов: *Нина* приезжает к *Баронессе* и сталкивается с *Князем*; *Арбенин* приезжает к *Князю* и сталкивается с *Баронессой* и т. п.

План второй. Вхождение в поле 'свет'. Символы бально-маскарадного мира. Следующий, второй, план рассматриваемых имен связан с осознанием их нарицательных основ как элементов семантического поля 'свет' (ср.: *звезда — луч — свет — блеск — сияние* и т. п.), что позволяет видеть в них своего рода символы мира, залитого светом.

Ослепительный свет (то, что называлось *a giorno*) — это именно то, что — по контрасту с достаточно скромным освещением в повседневном быту — прежде всего и более всего поражало участников и посетителей балов и маскарадов. Ср. признание А. И. Тургенева, которого болезнь лишила возможности посетить очередной бал: «...из моей пасмурной кельи смотрел я только на приезжающие и отъ-

езжающие кареты, и если бы не дружба, которая пришла в 12 часов *озарить мое мрачное жилище*, то встретил бы новый год хуже затворника» (письмо П. А. Вяземскому, 5 января 1821 г.).

Ср. хроникальное описание освещения на маскараде в Благородном собрании в Москве накануне Нового 1828 года: «Большая зала была иллюминирована по всем трем верхним карнизам свечами, а хоры в два ряда люстрами; арки кругом и над окнами были убраны гирляндами из 2,000 шкаликов. Свеч горело 3,000. Во второй зале карниз освещался так же, как и в большой; по стенам горело 800 свеч в жирандолях; по аркам 500 шкаликов фестонами. <...> Все без изъятия комнаты были иллюминированы свечами и шкаликами. Первых горело в сей вечер 6,000, а последних 4,000» (Дамский журнал, 1828, № 1, с. 99). Или, как писала «Северная пчела» в 1830 г. о маскараде в только что открытом для публики доме Энгельгардта: «Тысячи свеч горят здесь в богатых бронзовых люстрах и отражаются в зеркалах, мраморах и паркетах» (цит. по: [Раков 1974: 88]). Расходы на такое освещение составляли огромные для того времени суммы. Так, общие затраты на бал-маскарад в Московском Благородном собрании 6 сентября 1826 г. составили 56 471 р. серебром, из которых на освещение «самое блистательное, равно и наружную иллюминацию» было израсходовано 13 400 р. [Шумихин 1985: 235]. Лермонтов впервые был участником маскарада в Благородном собрании 18 января 1830 г. и впоследствии неоднократно посещал его. Особенно важен в этом отношении маскарад в Благородном собрании 31 декабря 1831 г., куда он, по воспоминаниям А. П. Шан-Гирея, «явился в костюме астролога с огромной книгой судеб под мышкой» и семнадцатью эпиграммами и мадригалами, адресованными разным его знакомым [Шумихин 1985: 242–244].

А вот типичные световые картинки, рисуемые с *внешней*, как у Пушкина («Перед померкшими домами / Вдоль сонной улицы рядами / Двойные фонари карет / Веселый изливают свет / И радуги на снег наводят; / Усеян плошками кругом, / Блестит великолепный дом; / По цельным окнам тени ходят...» — «Евгений Онегин», 1, XXVII), М. А. Дмитриева («Тысячи блещут огней сквозь зеркальные светлые стекла...» — «Бал», 1845) и А. Н. Плещеева («Когда-то музыка гремела в пышных залах, / Из окон лился свет от тысячи свечей...» — «Опустевший дом», 1859), или — чаще — с *внутренней* точки зрения. Ср.: «Я писал тебе о маскараде: он был самым царским праздником; никогда не видел я такого фейерверка и столь великолепной огромностью и освещением залы...» (Н. М. Карамзин — Е. А. Карамзиной, 22 сентября 1816 г.); «Пылает тысячью огней / Обширный зал...» (Е. Баратынский. «Бал», 1825–1826); «Сентябрь 1 [1826]. Сбирался

к маскараду, нарядился и отправился. Прекрасная зала, освещение, публика...» (М. П. Погодин. Дневник — цит. по: *Веневитинов Д. В.* Полное собрание сочинений. М., 1934, с. 376); «Все вьется, кружится, мелькает, шумит, / *Чертюг освещением блещет:* / Там ножка, как мысль, по паркету скользит, / Под дымкою грудь тут трепещет» (Ф. Глинка. «Часомер», 1830-е гг.); «Вчера был бал в Зимнем дворце, полубольшой, не по наряду, а по приглашению, в так называемой концертной зале. *Удивительное освещение — светлое и белее белого дня...*» (П. А. Вяземский — В. Ф. Вяземской, 29 января 1832 г.); «Я помню бал, / *Горели ярко свечи...*» (А. Н. Плещеев. «Бал», 1845); «Я только что вернулся с этого пресловутого маскированного бала — *весь этот блеск, все это движение...*» (Ф. И. Тютчев — жене, 1856 // Русский архив, 1874, кн. 9, с. 325); «*Блещут огнями палаты просторные,* / Музыки грохот не молкнет в ушах...» (А. Н. Апухтин. «На бале», 1860) и мн. др. Ср. также описания маскарада у А. И. Дельвига («Маскарад. Истинное происшествие», 1829), в одноименной повести Н. Ф. Павлова (1835), в повести В. Владиславлева «На бале и в деревне» (1835), в повестях М. С. Жуковой («Вечера на Карповке», 1837), одна из которых («Барон Рейхман») во многом близка лермонтовскому «Маскараду»; в рассказе В. С. «Два маскарада. Предание» (1837), в очерках Н. А. Дуровой «Два слова из житейского словаря. 1. Бал» (1839), в повести В. А. Соллогуба «Большой свет» (1840) и позднее в его «Воспоминаниях» (М.; Л., 1931, с. 172), в неоконченной поэме И. С. Тургенева «Маскарад» (1842), в рассказе Е. П. Гребёнки «Маскарадный случай» (1843), в поэме К. Павловой «Кадриль» (1844) и др.

Тема бала и маскарада исчерпывает себя к концу 40-х гг. XIX в., вырождается в творчестве В. Г. Бенедиктова (ср. пародийный «Бал» Д. Минаева, 1860) и если изредка и возвращается, то лишь в виде традиционно обличительных или ностальгически окрашенных воспоминаний (А. К. Толстой. «Средь шумного бала...», 1851; Н. Ф. Щербина. «Бальные грезы», 1856). На смену «Балу» приходят многочисленные «После бала» (А. Н. Майкова, А. Н. Плещеева, Я. П. Полонского, Н. Ф. Щербины, А. Н. Апухтина и др. — вплоть до классического «После бала» Л. Н. Толстого). Новую жизнь бально-маскарадная тема обретет лишь в литературе Серебряного века (см.: [Приходько 1997]).

Лжесвет. Но этот залитый светом мир — мир бала-маскарада, и свет над ним оказывается неверным, искусственным, ложным светом. Это не радующее глаз сияние солнца и яркого дня, не льющийся в душу и греющий ее чистый и тихий свет белых ночей, луны и звезд, а ослепляющий своим блеском, но в то же время холодный, шумный, чадный и грязный поток некой враждебной человеку суб-

станции, незаконно присвоившей себе чужое высокое имя и обманно называющей себя *светом*.

Этот *лжесвет*, испускаемый тысячами плашек, свечей, шандалов, шкаликов, кенкетов, лампионов и жирандолей, отражается и дробится в стеклах венецианских окон и зеркал, рассыпается мириадами искр в натертых до зеркального блеска паркетах, преломляется в полированных плоскостях мебели и мраморе каминов, играет в хрустальных подвесках люстр и бра, отсверкивает в жемчугах, бриллиантах и опалах ожерелий на ослепительных шеях и плечах бальных дам, в их диадемах, фероньерах, брошах и вензелях, в их колье и серьгах, в перстнях и кольцах на их руках, в усыпанных алмазами блюдах и крестах орденов на груди сановных звездоносных мужей, в муаре орденских лент, в золоте эполет и аксельбантов военных, в золотом шитье их мундиров.

Кажущиеся в этом свете блистательными имена *Звездич* и *Штраль* — всего лишь лживые светские маски. Стразы, а не подлиннные бриллианты. Из поля 'свет' ('сияние', 'блеск') они переводятся в поле 'свет' ('светское общество') со всеми связанными с ним резко отрицательными ассоциациями, столь характерными для мировосприятия всего передового слоя «дворянской интеллигенции» [Виноградов 1935: 195] этой эпохи. Ср. в последней, 27-й, строфе незаконченной лермонтовской «Сказки для детей» (1839–1840), героиня которой — тоже Нина (по имени и, можно предполагать, также по формирующемуся характеру и по судьбе) — впервые вступает в бальную залу: «Кипел, сиял уж в полном блеске бал; / Тут было все, что называют светом; / Не я ему название это дал; / Хоть смысл глубокий есть в названье этом; / Моих друзей я тут бы не узнал; / Улыбки, лица лгали так искусно... (курсив М. Ю. Лермонтова, п/ж наш. — А. П.)» (1839–1840).

План третий. Вхождение в поле 'свет' = 'светское общество'. Ср. продолжающие пушкинское *светская чернь* («Евгений Онегин», 8, X) такие лермонтовские словоупотребления, как *докучный свет* («Портреты», 2, 1829), *насмешливый, безумный свет* («Пускай поэта обвиняет...», 1831); *пустыня света* («Сашка», 72, 1835–1836); *свет завистливый и душный* («На смерть поэта», 1837); *светская тина* («Ребенка милого рожденье...», 1839), *светские цепи* («М. А. Щербатовой», 1840), *ледяной, беспощадный свет* (там же) и др. Ср. также у других авторов пушкинского и лермонтовского круга: «...большой свет не опалил ее своим тлетворным дыханием» (А. И. Тургенев — П. А. Вяземскому, 6 октября 1820 г.); «...иногда не достаёт собственной решимости вырваться от бисерных сетей света» (Бестужев А. Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов // Полярная звезда на 1825 г. СПб.,

1825, с. 18); «...о, этот недоброжелательный, убийственный свет!» (П. А. Вяземский — А. Я. Булгакову, 9 февраля 1832 г.); «...бездушный и гордый свет...» (И. С. Тургенев. «Маскарад», 1842); «...бессмысленный, немилосердный свет» (К. Павлова. «Кадриль», 1844–1853); «безбожный свет» (Н. Ф. Павлов. «Не говори, что сердцу больно...», 1853) и др. Отсюда восходящий к Дионисию Ареопагиту, но десакрализованный оксюморон П. Я. Чаадаева: «...царство мрачного света — несколько лучей этого мрака...» (письмо А. И. Тургеневу, май–октябрь 1835 г.).

Ср. также устойчивое восприятие *света* в образах *омута* и *холодной воды*: например, у Пушкина: «Ожесточиться, очерстветь / В мертвящем упоенье света, / В сем омуте, где с вами я /купаюсь, милые друзья» («Евгений Онегин», 6, XXVI), у П. Бестужева («...в омуте большого света...» — письмо А. Бестужеву, 2 февраля 1837 г.) и А. К. Толстого («в светскую жизнь, как в студеную воду» — «Сердце, сильней разгораясь...», 1856); в образах *могилы* и *могильного холода* (ср. у Баратынского: «...Среди безжизненного сна, / Средь гробового хлада света...» — «Рифма», 1840), с одной стороны, и в образах *цепей* и *сетей* (ср.: «...холодные цепи света» — В. А. Соллогуб. «Сережа», 1838); откуда далее *стеснения* и *удушья*, с другой. Впрочем, светское удушье имело и иную — грубо материальную основу. Ср.: «Завтра бал у Пашковых, 30-го числа маскарад у Бобринской, третьего февраля спектакль у Полторацких. Приезжай к нам скорее! Авось-либо большого удушья не будет...» (В. Л. Пушкин — П. А. Вяземскому, 19 января 1821 г.); «А каков мой Кокошкин, который на плоски пишет стихи и печатает их в Московских ведомостях! Признаюсь, и стихи самые сальные и вонючие! Это стоит маскарада!» (П. А. Вяземский — А. И. Тургеневу, 7 сентября 1821 г.).

Ср. также развернутый пассаж на эту тему у О. Сенковского: «Люди! Что вы сделали с Олинькою!.. с этою прелестною, веселою, чистою, светлою, как солнце и добродетель, Олинькою!.. Она была вручена вам Природою, которая гордилась произведением своим, чтоб вы ее лелеяли, любили, чтоб вы берегли ее как красивую и хрупкую игрушку, а вы, — вы ввергли ее из потехи в бурную и пыльную мельницу вашего света, изломали, смололи ее зубчатыми колесами вашего тщеславия, корыстолюбия, вашей гордости, разврата и жестокости, испилили ее пилами ваших расчетов, растерзали своими страстями, осквернили грязным, язвительным своим дыханием, смяли ее как лоскуток бумаги... и — бросили в яму...» (*Барон Брамбеус*. Вся женская жизнь в нескольких часах // Библиотека для чтения, 1834, кн. I, с. 113–114).

Маскарад как dance macabre. На этой основе складывается интегральный образ *гибели и смерти* и — через застывший оборот *маска смерти* — к описанию маскарада как *dance macabre (пляски смерти)* в стихотворении А. И. Одоевского «Бал» (1825): «Открылся бал. Кружась летели/ Чета младая за четой. / Одежды роскошью блестили, / А лица свежей красотой. / Усталый, из толпы я скрылся / И, жаркую склоня голову, / К окну в раздумьи прислонился, / И загляделся на Неву... / Стоял я долго; зал гремел... / Вдруг без размера полетел / За звуком звук. Я оглянулся, / Вперил глаза, весь содрогнулся; / Мороз по телу побежал. / Свет меркнул... *Весь огромный зал / Был полон остовов... Четами / Сплетясь, полнясь, друг друга мча, / Кружась, по полу стуча, / Они зал быстро облетали. / Лиц прелесть, станов красота, — / С костей их все покровы спали. / Одно осталось: их уста, / Как прежде, все еще смеялись. / Но одинаков был у всех / Широких уст безгласный смех. / Глаза мои в толпе терялись: / Я никого не видел в ней; / Все были сходны, все смешались: / Плясало сборище костей*».

Ср. развитие этого сюжета в романтическом этюде В. Ф. Одоевского «Бал»: «...свечи нагорели и меркнут в удушливом паре. Если сквозь колеблющийся туман всмотреться в толпу, то иногда кажется, что пляшут не люди... в быстром движении с них слетает одежда, волосы, тело... и пляшут скелеты, постукивая друг о друга костями... а над ними под ту же музыку тянется вереница других скелетов, изломанных, обезображенных... но в зале ничего этого не замечают... все пляшет и беснуется, как ни в чем не бывало» (1834).

Концепты света в художественном сознании Лермонтова. Для Лермонтова «световые» слова были не просто высокочастотными единицами его словаря. Они представляли концепты высшего ранга, образующие основу его индивидуального универсума. И прежде всего это относится к имени *луч* (с его ономастическим эквивалентом — *Штраль*), которому — в очевидной связи с космизмом и астральностью мирозерцания Лермонтова, «презиравшего бесчувственную землю» («Смерть», 1830), чей дом «везде, где есть небесный свод <...>. До самых звезд он кровлей достигает, / И от одной стены к другой — / Далекий путь, который измеряет / Жилец не взором, но душой» («Мой дом», 1830), — *принадлежит первое место в «световой» части лермонтовского поэтического словаря.* Его суммарная частота (по данным «Лермонтовской энциклопедии») — 177 (ср. *блеск* — 95, *блистать* — 145, *звезда* — 124, *свет* — 92, *светить* — 32 и т. д.), что особенно впечатляет

в сравнении с данными языка Пушкина (*луч* — 69, *блеск* — 64, *блистать* — 106, *звезда* — 96, *свет* — 68, *светить* — 13 и т. д.).

Это, конечно, не случайно. Это можно объяснить только тем что общерусское слово *свет* было для Лермонтова безнадежно дискредитировано его вторым, переносным значением, и для выражения его прямого, первичного значения было необходимо другое — чистое и честное средство. Лермонтов нашел его в слове *луч*.

Это значит, что *луч* у Лермонтова — не ‘узкая полоса света от какого-либо источника’, а сам ‘свет, который ни в каком источнике не нуждается. Ср.: *«Боясь лучей, бежал он тьму, / Душой измученною болен» («Демон», 1829).* *«Ты, помнишь ли, как мы с тобою / Прощались поздно порою? / <...> / Тогда лучи уж догорали, / И на море туман густел...» («Ты помнишь ли...», 1830); «Гляжу в окно: уж гаснет небосклон. / Прощальный луч на вышине колонн / <...> / Блестит, горит в обманутых очах...» («Вечер после дождя», 1830); «Молчит табун, река журчит одна. / Вот на скале новорожденный луч / Зарделся вдруг, прорезавшись меж туч...» («Утро на Кавказе», 1830); «Слилися с утренним лучом / Края волнистого тумана...» («Измаил-Бей», II, 29, 1832); «Садится день, одетый мглой / <...> / Меж скал блуждая, желтый луч / В пещеру дикую прокрался...» (там же, III, 5) и мн. др. под. Ср. у него открытые антонимические пары *«Луч — Тьма»*: *«В час грешных дум, видений, тайн и дел, / Которых луч узреть бы не хотел, / А тьма укрыть...» («Наполеон», 1830) и «Луч — Мрак»*: *«Страсть безотчетная как тенью / Жизнь осенила перед ней; / И стало все предлог мученью, / И утра луч и мрак ночей» («Демон», 1838).**

Понятно поэтому, что обычные отношения между *светом* и *лучом* (*лучами*) у Лермонтова переворачиваются: вместо *луч* (*лучи*) *света* в его мире оказывается *«свет лучей»*: *«...яркие снега / При свете косвенных лучей / Сверкали тысячью огней» («Боярин Орша», III, 1835–1836); «проходит в трещину ставней / Холодный свет дневных лучей» (там же). Ср. также: «...День угас; / Лишь бледный луч изза Бешту крутого / Едва светил...» («Аул Бастунджи», 1833–1834).* Поэтому же свет закономерно и оправданно замещается лучом в функции олицетворения-обращения: *«Я рожден, чтоб целый мир был зритель / Торжества иль гибели моей, / Но с тобой, мой луч-путеводитель, / Чтó хвала иль гордый смех людей!...» («К*», 1832).*

В этой связи следует указать — как факт исключительной важности — *не зафиксированное ни одним словарем* современного русского языка (см.: Сводный словарь современной русской лексики. М., 1991, т. 1), а также ни одним из исторических словарей, трижды

отмеченное в лермонтовских текстах прилагательное *безлучный* 'лишенный света, темный'. Ср.: «...Верить я готов, / Что наш *безлучный* мир — лишь прах могильный...» («Сашка», 47, 1835–1836); «...как волна, вставала / И упала грудь, и томный взор, / Как над рекой *безлучный метеор*, / Блуждал вокруг без цели, без предмета, / Боясь всего: людей, дерев, а больше — света...» («Сашка», 96). Это слово знал (или образовал сам по модели в пару к *безлестный*?) и привел в «славенском» ряду А. С. Шишков в своем «Рассуждении...» 1803 г. (см.: [Виноградов 1935: 65]), и из этого источника (или из его разбора в статье Д. В. Дашкова «О легчайшем способе возражать на критики» 1811 г. [Арзамас 1994: 2, 60] оно могло войти в сознание Лермонтова, но оно могло сложиться и совершенно независимо — как индивидуальное лермонтовское новообразование. Таков же и параллельный определительный оборот *без лучей*: «Однажды (ночь на город уж легла, / Луна как в дыме *без лучей* плыла) ...» («Джюлио», 1830).

Захват этих столь важных для Лермонтова слов-концептов лжесветом (ср. обычное в литературе его времени прямое и обратное сравнение двух «звездных миров» — светского и небесного: «Да!... богато и прекрасно!... Только самый бал не слишком мне нравится. *Но сколько звезд!... как на небе...*» — *Барон Брамбеус*. Вся женская жизнь в нескольких часах..., с. 6. «Графиня <...> отвернулась от этого ослепительного огня, от бездушного великолепия, подошла к окну и мельком *взглянула на небо: там были свои огни, свое великолепие, там в пустыне мрака сияли звезды, бриллианты неба...*» — Н. Ф. Павлов. «Маскарад», 1835) был для него верхом кощунства, осквернением его святыни и вызывал жгучую реакцию негодования и отвержения. Их необходимо было пометить знаками чуждости и вместе с ними и через них заклеить весь лжесвет.

Титульные имена и их ключевая функция. Перевод фамильных имен *Звездич* и *Штраль* в этот новый, третий план осуществляется благодаря титулам Князь и Баронесса, которые в конце концов оказываются *ключевыми* для понимания сопровождаемых ими фамилий как антропонимических масок.

Действительно *князь Звездич* и *баронесса Штраль* — это, в переводе со скрытого «нарицательного языка» антропонимов (антропонимов в их глубинных доантропонимических значениях) на язык высшего этикета, *светлейший князь* и *сиятельная баронесса* (ср.: *его светлость* и *ее сиятельство*) — с превращением значимого фамильного имени в титульный эпитет, что еще более углубляет маскарадность этих имен и еще более укрепляет их понимание как антропонимических масок.

И здесь открывается еще одна — совершенно поразительная по глубине замысла и тонкости исполнения — лермонтовская игра (еще одно свидетельство того, что, по слову Родена, «художник знает, что он делает»): оказывается, что *маска баронессы лжет вдвойне*.

Баронесса. Бароны и баронство. Титул барона, введенный при Петре I и очень редкий в России (см.: *Фон-Брадке Е.Ф. Записки // Русский архив, 1875, кн. 1, вып. 1, с. 45*), был первым — низким — знаком дворянского достоинства и мог быть не только пожалован свыше, но и куплен за деньги. Ср.: «И захотел сынок, имевший миллион, / Бароном сделаться — и сделался барон. / *Баронство куплено...*» (И. Хемницер. «Барон», 1795); «Он был в старые годы закройщик; ныне лифляндский дворянин с прибавкою *фон*» (И. Лажечников. «Последний новик», I, 2). Отсюда — отмеченное Далем *баронить* — «важничать, величаться, пускать пыль, корчить вельможу» (I, 50–51), ироническая поговорка *У всякого барона своя фантазия*, обыгранная еще П. Катениным («Фантазия», 1836), и иронически-презрительный квалификатор — *фон-барон*. При этом нередко баронами пренебрежительно называли представителей остзейского дворянства в Прибалтийском крае и выходцев из этой среды в Петербурге и в Москве. Показательна милая оговорка Е. П. Янковой: рассказывая о брачном круге семьи Посниковых и дойдя до Натальи, которая «за каким-то генералом Корфом», она остановилась и добавила: «...но был ли он бароном, не умею сказать» (*Благово Д.Д. Рассказы бабушки... с. 212*) — немецкая фамилия вызвала мысль о баронстве! Ср. в вышедшем из новиковского круга переложении (вернее, в «склонении на русские нравы») «X. Боало де Преевой сатиры на женщин» *курляндский барон* как передача франц. *les nobles sans nom* («...бродяга быв, бароном стал курляндским, / Которых всякой день, лишь бы повеял ветер, / Черт шлет на кораблях, я чай, из адских недр...» — Живописец, 1772, часть II, лист 15) и имя героя повести А. В. Тимофеева «Барон фон Тейфельсберг» в его книге: «Опыты Т. м. ф. а» (СПб., 1837). О том же у Лермонтова в его полушутливо-полусерьезно антинемецких строфах 147, 148 «Сашки»: «Вот народ: / И без таланта правит и за деньги служит, / Всех давит сам, а бьют его — не тужит! // Вот племя: *всякий черт у них барон!*...» (1836). Таковы же в одновременно писавшейся «Княгине Лиговской» «толстый господин, который был по какому-то случаю бароном» и «плохо понимал по-русски, хотя родился в России», и баронесса P** — «русская, но замужем за курляндским бароном, который каким-то образом сделался ужас-

но богат», а также, как это обычно для Лермонтова, *перенесенная сюда из «Маскарада» баронесса Штраль, «уморившая двух мужей и теперь за третьим», но «слывшая неприступной добродетелью»* и презрительно-иронически именуемая далее *«добродетель»* [Лермонтов 1958: 4, 315, 317, 326, 329, 348]. Такого же происхождения, по-видимому, и «баронство» столь же «добродетельной» *баронессы Штраль* в «Маскараде» (как и целого ряда других носителей этого титула на страницах русской литературы XIX — начала XX в.).

Самое важное здесь, однако, заключается в том, что *титул барона не давал его носителям права на почетное величание ни со светлостью, ни с сиятельством (его / ее / ваша / их светлость / сиятельство)*. *Баронесса Штраль*, таким образом, на самом деле и не совсем *баронесса*, и совсем не *сиятельство* (не *Штраль!*), и, значит, не *звезда*, хотя и принадлежит к числу тех, кого в этом лживом мире называли *звездами*. Можно уверенно утверждать, что никакая другая «световая», «бально-маскарадная» женская фамилия (ср. именование *Софьи Павловны Лунич* из повести Я. А. «Убийственная встреча» (1836), которое могло быть идеальной семантической и формальной парой к фамилии князя *Звездича*) не обладала столь богатым коннотативным ореолом, как фамилия *Штраль*, и заключенное в ней изысканно тонкое разоблачение было, несомненно, понято пронизательными читателями из театральной цензуры, находившейся в ведении III отделения, и — в числе других «опасных» мест лермонтовского текста — дало Е. Ольдекопу основания указать автору на «недопустимые дерзости против дам высшей знати» [Лермонтов 1956: V, 743].

Находясь в единстве и взаимодействии, все три подвергнутых анализу плана этих имен-масок вызывают сложную игру смыслов, составляющую сущность художественного задания, которым подсознательно или скорее всего сознательно руководствовался Лермонтов, избирая эти имена для своих персонажей.

Объединяются они и еще одним общим для них признаком. *Оба имени являются чужими*.

Звездич и Штраль — чужие имена. Они чужие прежде всего с точки зрения языка. Они не русские. Они чужезычны. Совершенно очевидное в отношении имени *Штраль*, это положение справедливо и в отношении имени *Звездич*, которое, напоминая внешне фамильные имена редкого для русского языка типа на *-ич*, образованные от основ *собственных* женских имен (ср.: *Татьяна — Татьянич*, откуда далее *Татьяничев, -а, -ы*), отличается от них тем, что содержит основу *нарицательного* имени *звезда*). Ср. в этой связи фамилию

другого лермонтовского персонажа — героя «Фаталиста», *Вулича* («Он был родом серб, как видно было из его имени» [Лермонтов 1958: 147]), с которой — в контексте всего творчества Лермонтова — и следует соотносить фамильное имя этого героя «Маскарада».

Князь Звездич и сербы в России. «Сербский» след в «Маскараде» отнюдь не случаен. За фамилией *Звездич* стоят, несомненно, реальные сербы — потомки переселенцев, нашедших место в России во времена Екатерины II и из ее рук получивших дворянство и высокие титулы. Это была та самая «новая рождением знатность (и чем новее, тем знатней)», о которой с горечью писал Пушкин («Моя родословная», 1830), о которой пренебрежительно или презрительно (*из грязи в князи!*) говорили и родовые русские аристократы, и их нетитулованные современники.

Широкой известностью пользовалась, например, легендарная история павловского генерал-лейтенанта *графа Ивелича*, который на самом деле был *Графивеличем* и свое «графство» просто вынул из своей фамилии (см.: *Долгоруков П. В.* Русская родословная книга. СПб., 1854–1857, ч. 1–4; Русский архив, 1876, кн. 9, с. 28). Так, А. О. Смирнова-Россет, вспоминая историю неудачного сватовства отставного флота капитана Вантоса Ивановича *Драгневича*, который на слова матери невесты: «Що ты, с ума спятил, что ли? У меня все дочери за людьми известными, дворяне, а ты що?» — растерялся и не нашелся, «чтобы сказать, что он из *славных сербских князей и дворян*», иронически заметила: «Екатерина их *всех произвела в дворяне: Миленко-Стойковича, Стерича, Нерича, Штерича, Георгиевича и Драгневича*» (*Смирнова-Россет А. О.* Дневник. Воспоминания. М., 1989, с. 95). И о том же еще раз — с другим, но таким же откровенно издевательским набором фамилий: «...*Штерич, Перич, Норич, Божевич, Пенцевич*» (там же, с. 271).

Благодаря этому теперь становится понятно, что «княжество» *князя Звездича*, в глазах Лермонтова (как и его читателей), стоило «баронства» *баронессы Штраль!*

Звездич и Штраль среди световых фамилий русской литературы. В реальной жизни этого времени существовало множество «световых» фамилий (ср., например, *Светов, Светлов, Солнцев / Сонцов, Трилунный, Лучич* и др.), и Лермонтов, конечно, знал и сами эти имена, и некоторых из их носителей. Еще более широкий выбор таких имен представляла литературная практика первой трети XIX в. Ср. хотя бы фамильные имена комических персонажей в амплу «лож-

ного жениха», чьи достоинства оказываются ложным, мишурным блеском, — многочисленные *Блесткины*, *Фольгины*, *Зарницкие*, *Зарницкины* у М. Н. Загоскина, А. Вешнякова, А. А. Шаховского и др. [Проскурина 1989: 63], и их пародийные отражения у Грибоедова: *Звездовы* в комедии «Студент» (1807–1808), *Блестов* в комедии «Притворная невинность» (1818), *князь Фольгин и князь Блес(т)кин* в пародии «Лубочный театр» (1817). Подобные же фамильные имена легко могли быть созданы на базе «световой» лексики по сложившимся словообразовательным моделям, и Лермонтов — в случае необходимости — ни на минуту не затруднился бы создать их: дружески веселые, фамильярно и интимно шуточные, пародийные и эпиграмматически злые операции с фамильными именами были органической частью антропонимических игр, занимавших значительное место в интеллектуальной жизни и культуре общения этого времени и достигших такого уровня широты, массовости и изощренности, которых это искусство не знало ни раньше, ни после! Лермонтов, однако, не воспользовался этим «фамильным» богатством: ни одна из такого рода фамилий не давала ему решения всего комплекса стоявших перед ним художественных задач с такой глубиной, тонкостью и изяществом, как фамилии *Звездич* и *Штраль*.

Обеспечивая выражение внутрисистемной связи *князя* и *баронессы*, а их обоих — с обманным светом светского мира, выявляя внешние связи своего носителя с реальной группой выскочек-сербов, этой новой лже- и квазизнатью, и тем самым дезавуируя «княжество» этого персонажа (ср. именование *князь Мишурский* как пародийное представление «настоящего» князя — П. А. Вяземского), а заодно и его «звездоносность» (орденских звезд у него, вопреки имени, не было и не могло быть), фамильное имя *Звездич* в антропонимическом пространстве «Маскарада» имело и другие, не менее значимые, опорные — внешние и внутренние — связи.

Звездич и *Зорич*. И прежде всего, конечно, — это модельная (словообразовательная) и семантическая отсылка к фамильному имени *Зорич*, один из носителей которого — представитель разветвленного рода *Зоричей*, адъютант Г. А. Потемкина, серб Семен Гаврилович *Зорич* (1743–1799), ставший на короткий срок (1777–1778) очередным фаворитом Екатерины и прославившийся позорной опалой, высылкой в его шкловское имение (дар императрицы), крупной картежной игрой, проигрышами, в которых он спустил все свое состояние, и громким судебным процессом, в котором он и его двоюродные братья обвинялись в мошенничестве, фальшивомонетничестве и шулерстве.

Но обвинение оказалось ложным, и в 1783 г. он был оправдан. Шумное дело *Зорича*, как и вся его жизнь, став притчей во языцех в России, вызвало живой интерес и широкое обсуждение за границей и сделало его фамилию *полунарицательным именем*. В этом качестве оно перешагнуло границы своего времени, вошло в новый век и стало достоянием пишущих и читающих, которые, устав от так называемых «говорящих» (а вернее — «кричащих») имен персонажей эпохи классицизма, могли теперь насладиться изысканным удовольствием от тонкой игры «шепчущих», намекающих, подсказывающих имен с их мерцающими смыслами, контрастами и противоречиями между значением имени и сущностью его носителя, с их пульсирующими переходами в синонимических и антонимических рядах, с их жизненными и литературными прототипами и прообразами.

За очевидной этноспецифической модельной (на *-ич*) и семантической — «световой» — связью между фамильными именами *Зорич* — *Звездич* угадывается намек на «темную» общность их великосветских «сиятельных» носителей. Ср. более позднее свидетельство живой связи этих двух фамилий: «Начав тем, что гладенько побрился, причесался, вытянулся и вообще сделал свой туалет с такою строгою внимательностию к своей особе, как будто он был какой-нибудь князь *Зорич* или граф *Звездич*, он кончил обращением к своей шкатулке...» (Я. Бутков. «Темный человек», 1848. — Здесь важно оценить *контраст имени героя и его характеристики* в заглавии!); «...свел знакомство с Гришкою-маркером, *выдав себя для большего блеска* не за разночинца *Вокула*, а за героя многих великосветских и весьма назидательных повестей — господина *Звездича*...» (Я. Бутков. «Невский проспект», 1848). Реальный *Зорич*, временщик Екатерины, здесь явно уже забыт, и его фамилия — *всего лишь условное литературное имя*. Именно так — в ряду условных, литературных имен — употребляет его уже Белинский в своем отзыве о физиологическом очерке А. Кульчицкого «Омнибус» (в составе рецензии на 2-ю часть «Физиологии Петербурга», 1845). Защищая автора и его текст от обвинений в «сальности» и «грязности», он писал: «...“Омнибус” для нас все-таки много лучше множества произведений с изображением великих и колоссальных предметов, а купец-борода и герой в тысячу раз интереснее *Гремных, Звонских, Лидиных, Зоричей* и тому подобных так называемых “идеальных созданий”» [Белинский 1953: IX, 221]. Ближайшее же по времени к лермонтовскому «Маскараду» упоминание исторического *Зорича* содержится в «Пиковой даме» Пушкина (1833–1834), где имя этого «сиятельного» картежника помещено в самом центре завязки: это ему проиграл около трехсот тысяч покойный *Чаплицкий*, и это *Чаплицкому*, сжалившись,

графиня, бабушка рассказчика, открыла тайну трех карт... (глава I — [Пушкин 1950: VI, 322]). Интерес Пушкина к личности Зорича свидетельствуется также посвященной ему заметкой «Зорич был прост...» в составе «Table-talk» [Пушкин 1958: VIII, 104].

Князь Звездич, следовательно, своим фамильным именем приговорен и к карточному столу, и к проигрышу, и к невыносимому несправедливому обвинению в шулерстве, — обвинению, которое будет брошено ему *Арбениным*.

Имена Звездич и Штраль — генетически не лермонтовские. Это взятые напрокат антропонимические маски. Но этнически чужие имена Звездич и Штраль оказываются чужими также и с точки зрения авторства. Генетически они — не (или, по крайней мере, не вполне) лермонтовские. Оба имени совершенно очевидно восходят к популярной в 30-х годах XIX века светской повести Марлинского «Испытание» (1828), близкой по сюжету к «Маскараду». Впервые отмеченный полвека назад М. А. Яковлевым [Яковлев 1924: 208] и еще раз пересказанный В. Л. Комаровичем [Комарович 1941: 669] и Б. В. Нейманом [Нейман 1941: 442], этот факт получил широкую известность в лермонтоведении, но не был ни проверен, ни оценен должным образом и до сих пор остается всего лишь любопытной деталью внешней истории «Маскарада», деталью, не выходящей за рамки петита послетекстовых и подстраничных комментариев и примечаний, принадлежащих разным авторам и переходящих из одного издания в другое.

Между тем он существенно важен для понимания внутренней структуры лермонтовской драмы, так как с иной стороны приводит к сделанному уже ранее выводу, что имена *Звездич* и *Штраль* — *маскарадные имена, взятые напрокат антропонимические маски.*

Осознание этого вывода, требующее от нас за давностью лет известных усилий и достигаемое лишь путем специального анализа, для современников Лермонтова, живших общей с ним культурной и литературной жизнью, было, вероятно, более доступным и живым. Лермонтов, героически боровшийся за то, чтобы проложить своей драме дорогу к зрителю, несомненно, рассчитывал на такое осознание, на то, что его поймут. Тем не менее, чтобы ни у кого не оставалось уже никаких сомнений, он сделал еще один шаг и *не просто заимствовал имена* этих персонажей у Марлинского, не просто «взял» их, как обычно говорят комментаторы вслед за Яковлевым и Комаровичем (ср., например: [Фридендер 1958: 483]), но существенно *преобразовал* и — в соответствии с правилами маскарада — *трагестировал их.*

Травестия имен — маскарадная травестия. Ср. свидетельства о травестии в практике русского маскарада: «Елисавета Петровна, рассказывал князь, отменно жаловала его еще с ребячества; брали его потому и в придворные маскарады, когда *назначалось быть всем дамам в мужском платье, а всем мужчинам в женском...*» (Воспоминания Ф. В. Лубяновского // Русский архив, 1872, кн. 3–4, с. 453. См. также: [Арапов 1861: 44]). «На последнем придворном маскараде было много публики, многие знатные особы были костюмированы; княгиня Голицина, рожденная Олсуфьева, с женою вице-канцлера *были одеты в мужские платья...*» (Р. Пикар — А. Б. Куракину, 6 февраля 1782 г. // Русская старина, 1878, кн. 5, с. 46). Костюмная половая травестия была живой практикой русского маскарада и в пушкинскую эпоху [Гершензон 1913/1994: 167, 169]. Вспомним также: «Он <Онегин> три часа по крайней мере / Пред зеркалами проводил, / И из уборной выходил / Подобный ветреной Венере, / Когда, *надев мужской наряд, / Богиня едет в маскарад*» («Евгений Онегин», 1, XXV). В. Л. Комарович, отметив произведенный Лермонтовым «обмен имен», странным образом увидел его назначение в том, «чтобы лишний раз подчеркнуть трагическую развязку “Маскарада”, противопоставив ее банально благополучному, как в мелодраме, финалу повести Марлинского» [Комарович 1941: 669].

Передав фамильное имя *Звездич* от *графини князю*, перестроив на фонетико-семантической основе русское (несколько искусственное) романтическое имя ротмистра *Стрелинского* в немецкое имя *Штраль* (а в промежуточных редакциях — и это, как все свидетельства о работе с вариантами, очень важно! — проверялась на пригодность и была отброшена еще фамилия *Траль* — [Фридлиндер 1958: 480]) и наградив им *баронессу*, Лермонтов наполнил красивые, эффектные, но плоские романтические имена новыми глубокими смыслами и превратил их из этикеток в играющие всеми гранями маскарадные антропонимические маски.

Чужие имена: Шприх. Так выясняется еще один — четвертый план этих имен, то, что объединяет их со всеми остальными, также, несомненно, чужими именами. Чужим, и тоже в двух смыслах, является, конечно, фамильное имя *Шприх*, представляющее легкую переработку заимствованного у О. Сенковского («Предубеждение», 1834) имени *Шпирх* [Фридлиндер 1958: 483; Иванов С. 1964: 130; Докусов 1981: 273] и своей фонетической формой и фонетическим значением вызывающее достаточно определенный круг отрицательных ассоциаций, находящих прямое подтверждение в тексте драмы. Ср. реплику *Арбенина*:

«Он мне не нравится... Видал я много рож, / А такой не выдумать нарочно; / Улыбка злобная, глаза... стеклярус точно, / Взглянуть — не человек, а с чертом не похож...» (д. I, сцена 1, выход 2). Ср. еще характеристику, данную ему *Казариным* (д. I, сцена 1, выход 2). Показательна также игра на его имени: он (в соответствии с литературной традицией именованного русских немцев — см.: [Пеньковский 1976: 89]) — *Адам*, но, по слову *Арбенина*, — «не человек»!

Чужие имена: Казарин. Таково же фамильное имя *Казарин*, лишь замаскированное под распространенный тип русских фамилий на *-ин* (эта маскировка дополнена еще русским именем и отчеством персонажа), но представляющее скорее иной тип образований (ср., например, *татарин* и *ха/о/зарин*).

Чужие имена — знаки чужого мира. Все эти чужие имена нужно рассматривать как знаки того мира, к которому принадлежат и который олицетворяют собою их носители. В «чуждости» их есть все основания видеть специальное средство выражения авторской позиции, постоянной, проходящей через все творчество Лермонтова оценки этого мира как чуждого и враждебного человеку. «Они все чужды мне, и я им всем чуждой!» — говорит Лермонтов устами *Арбенина* (д. I, сцена 2, выход 1). *Чужие имена моделируют чужой мир*.

Лермонтов и чуждый ему мир «большого» света. О взаимной чуждости, даже враждебности, в отношениях между Лермонтовым и «большим светом» достаточно много писали (см.: [Андроников 1968: 180–182]). И все же тема эта не может считаться закрытой.

Вернемся в этой связи к упомянутому ранее стихотворению Лермонтова «К Нине. Из Шиллера» (1829):

F. Schiller

AN EMMA

Weit in nebelgrauer Ferne
Liegt mir das vergang'ne Glück,
Nur an einem schonen Sterne
Weilt mit Liebe noch der Blick;
Aber wie des Sternes Pracht
Ist es nur ein Schein der Nacht.

Deckte dir der lange Schlummer
Dir der Tod die Augen zu,

Dich befäße doch mein Rummer
 Meinem Herzen lebstest du.
 Aber ach! du lebst im Licht,
 Meiner Liebe lebst du nicht.

Kann der Liebe füß Verlangen,
 Emma, kann's vergänglich sein?
 Was dachin ist und vergangen
 Emma, kann's die Liebe sein?
 Ihrer Flamme Himmelsglut,
 Stirbt sie wie ein irdisch Gut?

1796

М. Ю. Лермонтов

К НИНЕ (ИЗ ШИЛЛЕРА)

Ах, сокрылась в мрак ненастный
 Счастья прошлого мечта! ...
 По одной звезде прекрасной
 Млею, бедный сирота.
 Но как блеск звезды моей
 Ложно счастье прежних дней.
 Пусть навек с златым мечтаньем
 Пусть тебе глаза закрыть.
 Сохраню тебя страданьем:
 Ты для сердца будешь жить.
 Но, увы! ты любишь свет:
 И любви моей как нет!

Может ли любви страданье,
 Нина! некогда пройти?
 Бури света волнованье
 Чувств горячих унести?
 Иль умрет небесный жар,
 Как земли ничтожный дар?

1828

Это стихотворение принадлежит кругу ранних, ученических опытов Лермонтова и на этом основании либо вообще не принимается всерьез и не комментируется, как в [Лермонтов 1957–1958: 1, 364; Лермонтовская энциклопедия 1981], либо получает неадекватную оценку. Так, в комментарии к этому тексту говорится, что «перевод

Лермонтова носит очевидные следы неумелой ученической руки. <...> Есть и прямые ошибки. Так, у Шиллера *Licht* — свет жизни — противопоставляется тьме смерти; смысл шиллеровского “*du lebst im Licht*” — “ты живешь” — Лермонтов переводит: “*Но увы! ты любишь свет*”, где “свет” должен быть понят в “светском” смысле» [Лермонтов 1936–1937: I, 429]. А. В. Федоров, цитируя и принимая эти замечания, добавляет: «Ту же ошибку сделал и Козлов в своем более позднем переводе: *Но ах! собою свет пленя, // Ты в нем живешь не для меня!* Ср. правильную передачу смысла этого места у Жуковского: *Ты живешь в сиянье дня, // Ты живешь не для меня!*» [Федоров 1967: 237].

Очевидно, однако, что лермонтовский текст — *не перевод, а переложение* («принцип вольного переложения мысли характеризует <...> всю середину XIX в.» [Жирмунский 1981: 425–426] — не случайно у его стихотворения не «надзаголовок» — «Ф. Шиллер», а подзаголовок — «Из Шиллера!»), и потому *его недопустимо оценивать с точки зрения современных жестких требований, обычно предъявляемых к переводу*. Очевидно также, что использующий возможности русского языка перевод слова *Licht* из одного семантического поля в другое, осуществленный Лермонтовым и Козловым, *не ошибка* (уровень владения немецким языком у Лермонтова это просто исключает!), а *сознательно принятое решение*, — решение, за которым стоит поразительное для 15-летнего юноши-подростка осознание собственной жизненной позиции, столь же сознательно противопоставляемой позиции Шиллера и «правильно передающего ее» Жуковского. Как справедливо писала Н. Долинина, «среди его ранних стихов немало наивных, несовершенных, просто слабых, но во всем, что он писал в юности, уже видна его личность» [Долинина 1975: 11]. Он «вообще начал говорить и жить слишком рано» и сам «вполне сознавал досрочность своих ощущений» [Айхенвальд 1994: 87].

Характерный для Шиллера конфликт двух *мироощущений*, столь созвучный Жуковскому с его «сумеречно-вечерним» видением мира (не случайно А. Шаховской вывел его под именем поэта *Фиалкина* в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» 1815 г.; ср. также: «Жуковский *набил руку на душу, чертей и луну*» — П. А. Вяземский — А. И. Тургеневу, 12 декабря 1820 г.), Лермонтов сознательно преобразует в устойчиво сохраняющийся в его творчестве *нравственно-мировоззренческий* конфликт правды естественной жизни и лжи ложного «света». В том же 1829 г., когда было написано «К Нине», Лермонтов доверит эту мысль двум соколам, которые,

вернувшись в степь из полета в столицы, делятся впечатлениями. «*Ах, я свет возненавидел / И безжалостных людей...*», — говорит один. «*Свет и я возненавидел / И изменчивых людей...*», — отвечает другой, а из дальнейшего становится ясно, что безжалостные и изменчивые люди — это прежде всего «девы» с их «каменными сердцами» и «скрытыми обманами».

Вскоре он прямо сформулирует в письме к Н. И. Поливанову: «Нет, друг мой! мы с тобой *не для света созданы...*» (7 июня 1831 г.). А через три дня — после углубленного самоанализа (как бы предвидя возможные упреки в противоречии между словами и поступками) — разъяснит: «Моя душа, я помню, с детских лет / Чудесного искала. *Я любил / Все обольщенья света, но не свет, / В котором я минутами лишь жил; / И те мгновенья были мук полны...*» («1831-го ИЮНЯ 11 ДНЯ» — выделено Лермонтовым, что говорит об особой значимости этой даты). И в этом же году в стихах «К***» («Дай руку мне...») повторит: «Как ты, мой друг, *я не рожден для света...*» и выскажет свое сочувствие соседу, чья «простая келья / Чужда забот и светского веселья, / И этим нравится он мне» («Сосед», 1831). И 31 декабря 1831 г. в новогоднем мадригале «Сабуровой» снова: «Нет, вы не поняли поэта, / Его души печальный сон; / Вы небом созданы *для света*, / Но не для вас был создан он». А в «Странном человеке» (1831) будет специально объяснено: «[Гость 3] Поверьте, *веселость в обществе часто одна личина*» (сцена II и то же в сцене XIII), и снова — с почти маниакальным упорством — в стихах, переданных герою «Странного человека» *Владимиру Арбенину*, буквально то же, что было сказано в переложении шиллеровского текста: «*Мы не годимся друг для друга; / Ты любишь шумный, хладный свет*» (1831). И еще раз позднее: «*Я чужд для света...*» («Безумец я, вы правы, правы...», 1832). Именно поэтому, а не просто «следуя традиции устранения иноязычных имен при переводе» [Федоров 1967: 237], он заменяет шиллеровское имя *Этта* на *Нина*. Первое в его время не было уже столь чужим, а второе не стало еще вполне своим. Дело в другом: как должно быть ясно из всего сказанного выше, имя *Эмма* было в это время всего лишь *условным поэтическим* именем, тогда как *Нина* — нечто большее: это — *мифологема* (см. об этом подробнее ниже). Мифологема не только для культурного сознания этой эпохи, но и для культурного сознания юноши-Лермонтова. Неопровержимым свидетельством этого является написанное одновременно (тот же 1829 год!) первое в его творчестве драматизованное произведение в жанре лирической исповеди «Покаяние», героиня

которого *Дева* — по всем основным составляющим ее образа мифологическая *Нина!* (см. также примеч. 77). Более того, — имя *Нина* в заглавии лермонтовского переложения углубляет составляющий его основу конфликт и вносит в него новые, очень важные смыслы. Вскоре он возведет этот частный случай в общий принцип и отделит себя от всех «дев»: «У сердца / И девы / Одно лишь страданье, один лишь предмет: / Ему счастья надо, ей *надобен свет*» («Песня», 1830–1831). Отсюда *одиночество* как центральный мотив его лирики (ср., например, «Стансы», 1830) и — неизбежно — всей его жизни (ср. [Айхенвальд 1994: 87–88]), *одиночество* и — в интерпретации В. Розанова — уход: «Лермонтов никуда не приходит, а только уходит... <...> “Прощайте! Ухожу” — сущность всей поэзии Лермонтова. Ничего, кроме этого. А этим полно все» [Розанов В. 1990: 192].

Чужие имена: Арбенин — Нина. Будучи знаками, которыми мечен «чужой» мир, такие имена в то же время оказываются знаками, которыми этот мир метит всякого, кто вступает в его пределы. Именно таковы образующие яркую пару имена *Арбенин* и *Нина*.

Арбенин. Как ни понимать и как ни истолковывать фамилию *Арбенин* — так, в контексте «Маскарада», на связь которого с шекспировским «Отелло» указывали многие [Висковатов 1987: 214; Гинзбург 1940: 103], для нее можно было бы предполагать паронимическую или анаграмматическую связь с *араб/н/*, намекающую на образ Отелло (ср. пушкинское *арап* вместо *мавр* в применении к этому герою), — все попытки конкретного и однозначного определения ее семантики заведомо обречены на провал. Опираясь на знание фонетического строя русского языка и моделей, по которым образуются фамильные имена, можно с достаточной уверенностью говорить лишь о некоторой «нерусскости» или, может быть, искусственности этой тяжело-звонкой и давящей фамилии и об известном противоречии между нею и высоким и светлым звучанием и значением имени и отчества ее носителя (ср. *Евгений* — ‘благородный’, *Александр* — ‘защитник’). Если учесть утвердившееся в литературе и как будто надежно обоснованное мнение о том, что *Арбенин* говорит языком *не игрока, а замаскированного игроком демона* [Эйхенбаум 1961: 206], что «...Арбенин — Демон, сошедший в быт» [Максимов 1964: 69] (ту же мысль высказывали и другие исследователи: [Гинзбург 1940: 43; Долинина 1975: 13; Иванова 1979: 152]), то с принятой нами точки зрения этого достаточно, чтобы оценивать его имя так, как это предложено выше.

Нина. В отношении же связанного с фамилией Арбенин имени Нина эта же оценка может быть высказана не в виде осторожного предположения, а как утверждение, основывающееся на прочном фундаменте доказательств.

Принадлежавшее условному поэтическому именику начала XIX в. и употреблявшееся в нем как полунарицательное имя с значением «возлюбленная», «дева», ставшее затем, как было показано выше, одним из модных светских имен, легкое и звучное имя *Нина* выделяется в антропонимическом пространстве «Маскарада» ярким и светлым пятном. Контраст этот, однако, обманчив: *чужое по происхождению* (и в этом своем качестве, несомненно, осознававшееся Лермонтовым и его современниками), *живо напоминавшее широко известных романтических героинь и тех, кто стоял за ними, имя Нина находится в ряду «чужих» имен «Маскарада», имен-масок маскарадного мира*. Оно органически связано с ними, — и прежде всего с именем *Арбенина*, вторую часть которого оно воспроизводит и повторяет, *второй частью которого оно является: Арбе-Нина Нина*. Это имя — метка чужого мира, яркая и нарядная маска, чуждая той, что соблазнилась ее надеть и заплатила за это ценою жизни.

Не о такой ли ситуации сказал ранее Лермонтов в стихотворении «Как луч зари, как розы Леля...» (1832): «Нарочно, мнилось, она / Была для счастья создана. / Но свет чего не уничтожит? / Что благородное снесет, / Какую душу не сожмет, / Чье самолюбье не умножит? / И чьих не обольстит очей / *Нарядной маскою своей?*».

Тема чистой и непорочной души, созданной для счастья, «*для мирных нег и дружбы простодушной*», чуждой свету, «*Где носит все печать проклятья, / Где полны ядом все объятья, / Где счастья без обмана нет*», но обольщенной и погубленной им, не переставала волновать Лермонтова. Вновь и вновь возвращался он к этой теме, создав целую плеяду женских образов, являющихся предметом его «широкого человеческого интереса и бескорыстного сочувствия» [Максимов 1964: 102]. Один из них — образ *Нины Арбениной*.

И чтобы развеять возможные сомнения, чтобы предупредить возможное непонимание, Лермонтов, не надеясь, по-видимому, на интуицию современников, счел необходимым обеспечить этому дорогому для него образу дополнительную защиту. *Он предложил ключ к использованному им художественному шифру*. Таким ключом является второе имя героини — *Настасья Павловна*.

Нина — Настасья Павловна. После всего, что мы теперь знаем, можно с полной уверенностью утверждать, что *Настасья Павловна* —

подлинное, «свое», и официальное и домашнее имя *Нины Арбениной*. Это то имя, которое она носила когда-то, до замужества, в «своем» мире и которое оказалось неприемлемым в «чужом». *Настасья* не могла бы быть *Арбениной*, *Арбенина* не могла бы быть *Настасьей*. Подобно другой героине Лермонтова, *Настасья Павловна* променяла свой мир «на светские цепи, на блеск упоительный бала» (вспомним соединение этих двух тем в ее последнем монологе), сокрыв свое лицо под нарядной антропонимической маской. Но, как это понял русский юноша, познакомившись с маскарадным миром «в чужих краях», «*кой час маску надел — то свое имя уничтожилось...*» (Журнал В. Н. Зиновьева, 1784 // Русская старина, 1878, Т. XXIII, кн. 9, с. 228).

Случайным и неожиданным гостем является это скромное провинциальное имя (недаром Лермонтов дал его «хорошенькой дочке одного старого урядника» «в казачьей станице на левом фланге», где произошли события, описанные в «Фаталисте» [Лермонтов 1958: 4, 152]) на пышном светском балу, произнесенное неожиданно возникающим и не обозначенным в списке действующих лиц *Петровым*.

Настасья Павловна — Петров. Зачем же, спрашивается, понадобилось это новое лицо, если приглашающую к пению фразу «*Настасья Павловна поет нам что-нибудь*» можно было вложить в уста любого из присутствующих здесь предусмотренных списком персонажей, как это сделано в пятиактном «*Арбенине*», где домашнее имя *Нины — Настасья Алексе(е)вна* — произносит *Казарин* в разговоре с *Князем* (д. 1, я. 1), свидетельствуя тем самым о своей посвященности в домашнюю жизнь *Арбениных*?

Зачем понадобилось называть его «простой» фамилией — одной из трех фамилий, символизирующих «абстрактного русского» (*Иванов — Петров — Сидоров*) и оказывающейся *единственной жилой фамилией* среди мужских фамилий «*Маскарада*», если можно было назвать его собственно-нарицательным именем *Гость*, как названы собственно-нарицательными именами появляющиеся потом в тексте *Дама и Племянница*, родственницы покойной, *Старик и Доктор*?

Внесписочные персонажи. Почему, наконец, все эти эпизодические фигуры (заметим: все связанные с *Настасьей Павловной!*) не внесены в список действующих лиц, если *Чиновник*, нужный только для того, чтобы занять *Баронессу* разговором и сделать возможной минутную беседу *Нины с Князем* (д. 2, сцена 1, выход 4), обозначен в нем?

Что это все — случайные факты, которые нужно объяснять неотделанностью пьесы, незрелостью Лермонтова как драматурга, тем, что «Маскарад» — это, по оценке Аполлона Григорьева, «нелепая, с детской небрежностью набросанная, хаотическая драма» [Григорьев 1986: 108], которая, как писал Б. М. Эйхенбаум, рассматривая противоречия в образе *Арбенина*, «не из тех вещей, которые производят впечатление гармонии или единства» [Эйхенбаум 1961: 210] и т. п., или, напротив, *элементы некоего скрытого смысла?* Но, как мы видели, слишком много этих фактов и слишком стройную систему они образуют, чтобы быть случайными. Поэтому следует предположить второе и попытаться уяснить тот смысл, который в них вложен.

Явная и скрытая части антропонимического пространства «Маскарада». *Художественный смысл.* Можно думать, что мы имеем здесь дело со второй, первоначально скрытой и лишь в ходе событий обнаруживающей себя частью антропонимического пространства драмы. Это — *не явная, а выявляемая* его часть, которая отражает специфику маскарадного мира как двойного мира, где *все, что явно, — ложно и лжет, а истинное скрыто и познается лишь в катастрофических ситуациях, когда маскарад прерывается и срываются маски.* Так, *Маска*, сбрасывая маску, открывает лицо *Неизвестного*, проливающего истинный (не маскарадный!) свет — *свет истины!* — на происшедшие события, «благородный защитник» оборачивается низким убийцей, а *Нина* оказывается *Настасьей Павловной*.

Голос Петрова и романс Нины — предвестия катастрофы. Голос, который произносит ее *подлинное, истинное имя*, принадлежит, конечно, *не просто одному из случайных гостей на балу и не светскому гостю, но гостю из другого мира и из другого времени*, оттуда, где до замужества жила *Настасья Павловна* и где они знали друг друга. Об этом-то мире и говорит его *невозможная* здесь фамилия *Петров* и ее *невозможное* здесь имя *Настасья*.

Со словами *Петрова «Настасья Павловна сплет нам что-нибудь»* происходит сакраментальный разрыв времени и пространства, предвещающий катастрофу. Второе такое предвестие — как символ оборванной жизни — *недопетый, прерванный* появлением *Арбенина* и оборванный на предпоследнем куплете, романс *Нины*, за которым следует короткий диалог между ней и *Арбениным*, ушедшим перед самым началом этой сцены и появившимся, к несчастью, слишком

поздно. Если бы он услышал слова *Петрова*, он мог бы вспомнить и опомниться, он мог бы осознать, что его жена — не *Нина*, что она *Настасья*... Но он не услышал, и действие стремительно пошло своим фатальным путем: слова *Петрова* — романс *Нины* — ее диалог с *Арбениным* — яд!...

Произнесенное за несколько минут до отравления, домашнее имя *Нины* — *Настасья Павловна* — возникает как светлое воспоминание перед смертью, отзывается потом в последнем монологе героини («...и чудное стремленье / Меня и мысль мою невольно мчало вдаль, / И сердце сжалось; не то, чтобы печаль, / Не то, чтоб радость...»), и когда *Нина* умирает, то к гробу *Настасьи Павловны* приходят только *Доктор*, какой-то невесть откуда взявшийся *Старик* да ее далекие и незнатные родственники — *Дама*, осуждающая «глупый модный свет» (ср.: «Я думал, думал все об ней. / Жалел и ждал другие дни! / Уж нет ее, и слез уж нет — / И нет надежд — передо мной / Блестит надменный глупый свет / С своей красивой пустотой» — «Посвящение», 1830), и *Племянница* этой *Дамы*.

Трагедия Арбенина, в свете сказанного, — в том, что, считая себя чужим маскарадному миру и этот мир — чужим себе, он, смеясь и презирая, все же вступил в него, принял его законы, его «устав», его понятия, его образ мыслей, его предрассудки, его язык, — «ложный язык» (как скажет Лермонтов в стихотворении «Кладбище», 1830) — и прежде всего его систему *вторичных собственных имен*, его, как обычно говорил Лермонтов, «названий» (это устаревшее слово применительно к ситуации неожиданно оказывается поразительно точным) и его *мифологию*.

Отсюда *переименование Настасьи Павловны в Нину*, что одно уже — в связи с *отказом от крестного имени* и, следовательно, *от небесного покровительства и защиты* — таило в себе определенную угрозу (не случайно И. М. Муравьев, узнав, что привлекшая его красавица *Темира* — не француженка, а русская, получившая это модное светское имя взамен своего «грубого» имени *Татьяна* — см. примечание 33 к первой части — с осуждением и тревогой заметил: «Этакое переименование из Русской *Татьяны* во Французскую *Темиру* не много доброго обещало...») и *роковое отождествление имени и объекта наречения*.

Заменив по ложному уставу света «грубое» имя своей жены модным светским именем, перекрестив ее из простой русской провинциальной *Настасьи* в столичную великосветскую бально-маскарадную *Нину*, *Арбенин* и увидел в ней *мифологическую Нину* своего времени.

3. Миф о Нине

Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию.

Ф.-В.-Й Шеллинг

Мифы находятся в памяти человека, как инструменты в кузнице: для работы, а не для сохранения...

В. Шкловский

Нина: от условно-поэтического имени к имени-мифологеме. Литературные, театральные и жизненные ассоциации в этом случае (в отличие от ситуации с именем *Темиры* и другими условно-поэтическими именами, такими, например, как *Дафна*, *Делия*, *Дорида*, *Лила* / *Лилета*, *Ниса* / *Нисета*, *Хлоя* и др., которые жили открыто в высокой поэзии, доживали тихо и скромно на альбомных страницах и вскоре умерли, не получив сколько-нибудь значительной жизненной роли и не став ядром мифологических образов и сюжетов: как писал Пушкин, повторяя «слова вещего поэта», «*Темира, Дафна и Лилета*, / Как сон забыты мной давно...» — «Евгений Онегин», 4, III белой рукописи [Пушкин 1937/1995: 6, 592]) — благодаря их поразительной сгущенности и чрезвычайной яркости — должны были обладать могущественной психологической силой, силой суггестии, силой внушения. Таковы, как было показано выше, полунарицательные *Нины*, *Ниноны*, *Нинет(т)ы* из романсов, элегий, мадригалов и стансов, им же несть числа; *Нина* из популярных опер Н. Д'Алейрака и Дж. Паизиелло, ставшая своего рода *эталон*ом театральных любовных страданий и любовного безумия; *Нина* из одноименных балетов, написанных на тот же сюжет, и *Нина* на полотнах живописцев, «окунувших свои кисти», чтобы в красках воплотить этот притягательный оперно-балетный образ. Одно из таких воплощений — картина Луи Леопольда Буальи (1761–1845) “Prelude de Nina” («Прелюдия», 1786), со специальным отнесением ее к опере Н. Д'Алейрака, хранящаяся в ГМИИ им. А. С. Пушкина (инв. № 722).

Особое же место в этом ряду занимают *Нина* из «Бала» Е. Баратынского и *Нина* Воронская, «*сия Клеопатра Невы*», из «Евгения Онегина» и их в это время еще живые, во плоти и крови, обольстительные, не на литературных страницах только, а и на вчерашнем балу блиставшие и в каждодневной переписке живо обсуждавшиеся прототипы, а также более далекие и легендарные и все же вполне реальные *Нины*.

Такова великая французская куртизанка XVII в., собеседница Вольтера, *Ninon de l'Enclos* (1616–1706), вызывавшая ассоциации с вакханками, с гетерами античного мира — *Лаисой* и *Фриной*, жившая посмертной жизнью в своих прославленных мемуарах, в ставшей достоянием читателей переписке, в воспоминаниях современников и многочисленных литературных отражениях. Одно из наиболее ярких и известных — *Клелия* в одноименном галантном романе Мадлены де Скюдери (1656), опубликованном под именем брата писательницы Жоржа де Скюдери и содержащем аллегорическую «Карту любви», о которой знал и писал Пушкин («О Мильтоне и Шатобриановом переводе Потерянного рая», 1836) [Пушкин 1958: VII, 492–493]. Образ великой Нинон де Ланкло не померк и через 100 лет после ее физической смерти. И во Франции, и в сопредельных европейских странах, и в России она продолжала оставаться если не властительницей дум, то по крайней мере законодательницей мод. Европейскую известность получила и красавица *Nina Lacob*, любовница знаменитого Фиеско, предательски сдавшая его в руки правосудия. Имена этих ярких женщин, написанные латинскими буквами, их любовные приключения, острые высказывания и афоризмы, одежда и прическа входили в русскую жизнь со страниц писем и путевых очерков из Рима и Парижа, делая их носительниц живой частью русской культурной, литературной и общественной жизни.

На этой-то основе вырос и сложился, углубляясь и обрастая все новыми и новыми деталями, как часть великого петербургского мифа, миф о *Нине*, который, как и всякий подлинный миф, задавал определенную концепцию, определенную модель человеческой личности и предопределял ее парадигму, программу ее действий, целостный сюжет ее жизни и ее судьбу.

Мифологическая Нина. Нина этого мифа — прекрасная женщина, живущая всепоглощающими страстями, которые она не может удовлетворить и во имя которых готова пренебречь принятыми в обществе нравственными законами. «Условия» и «правила» света для нее — не более чем предрассудок. «*Питомица прямая / И Эпикура и Ниноны*» (Баратынский), она свободна и независима и подчиняется только голосу чувства. Любовь для нее «*не есть расчет презренный / О благах жизни, а закон священный. / Где голос сердца — голос божий в нем!*» (А. Н. Майков. «Две судьбы», 1843–1844) — в соответствии с известной французской поговоркой: «*Се que femme veut, Dieu le veut*». Поэтому не ее искушают и соблазняют — искушает и соблазняет она. «*Кругом ее заразы страстной / Исполнен воздух! Жалок тот, / Кто в сладкий чад его вступает,* — / *Ладью пловца*

водоворот / Так на погибель увлекает!» (Баратынский). Не ее берут — она берет. Дерзко, алчно, с ненасытной, неутолимой жадностью, «*неистойвой подобясь Мессалине*» (М. В. Милонов. «На женитьбу в большом свете», 1818). Но берет, отдавая себя. Сжигая («*В ней жар упившейся вакханки, / Горячий жар — не жар любви*» — Баратынский, а «неутомимый жар открытого желанья» — Пушкин), сама сгорает «*в мятежном пламени страстей*» (Баратынский). Сводя с ума («*ей рабствуют и пастырь и герой*» — М. Н. Муравьев. «Станс к Нине», 1779) и сходя с ума, она ищет все новых и новых жертв безумной страсти, используя все «*таинства любовного искусства*» (Батюшков), все знания «*науки страсти нежной*» (Пушкин), весь арсенал средств любовного обольщения, — отсюда *вошедшие* в давно забытую поговорку *обмороки и спазмы Нины* (ср.: [Пыляев 1892: 82]) и, как у Державина, обращаемые к ней увещевания обольщаемых в попытке остановить ее безудержный напор («*Не лобызай меня так страстно, / Так часто, нежный, милый друг! / И не нашептывай всечасно / Любовных ласк своих мне в слух. / Не падай мне на грудь в восторгах, / Обняв меня, не обмирай...*» — «Нине», 1770, 1808), — но изнуряет себя в чреде «траги-нервических явлений» («Евгений Онегин», 5, XXXI; ср.: А. Н. Майков. «Барышне», 1846); «*Предавшись слабости и ею вновь борима, / Не раз утомлена, но век не насытима*» (Милонов), изнемогает в любовных битвах, всякий раз убеждаясь в том, что «*Она ласкала с упоеньем / Одно видение свое*» (Баратынский), и, опустошенная, впадает в высокое романтическое безумие и погибает с сознанием своей греховности, раскаиваясь и проклиная. О героине этого мифа можно было бы сказать словами М. Цветаевой о *Герцогине* из романа Г. Манна «Погоня за любовью», входящем в трилогию «Богини, или Три романа герцогини Асси»: «*Себе она молится в лицах Дианы, Минервы и Венеры...*», «*себе она молится, себе она служит, она одновременно и жертвенник, и огонь, и жрица, и жертва* (выделено нами. — А. П.)» (письмо М. Волошину, 5 января 1911 г. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома — 1975. Л., 1977, с. 160). Или, как писал Н. О. Лернер о живой *Нине* Пушкина и Баратынского — графине А. Ф. Закревской, она «не простая распутница, а жрица любви, вакханка, менада, неслыханно служившая матери наслаждений, сложная натура, в которой жила томительная мечта; ей была знакома тоска душевной пустоты; в ней сочетались Русалка и Магдалина» (цит. по: [Модзалевский 1928/1989: II, 306]).

Как это вообще характерно для мифов Нового времени, миф о *Нине* не имеет основного текста. Лишь с некоторой долей условности на эту роль может претендовать лишь «Бал» Баратынского. Миф живет вир-

туальной жизнью в воздухе культуры, в культурном сознании своего времени, воплощаясь во множестве частных текстов (текстов литературы и искусства, но также и текстов жизни!), которые группируются вокруг имени *Нина* как организующего начала и центра, и втягивая в себя подходящий материал из множества разновременных, разноразнонациональных и разноименных источников. Так же, как *Прекрасная Дама* А. Блока — по словам А. Белого — «Дева, София, Владычица мира, Заря, Купина» *Белый* (А. Избранная проза. М., 1988, с. 463), так *Нина* нашего мифа — *Афродита (Киприда)* и *Венера*, мифическая *вакханка (менада)* и историческая *гетера, Лауса* и *Фрина* античного мира и ближневосточная *одалиска, Вавилонская блудница* Ветхого и *Магдалина* Нового Завета, русалка родных сказок и мифическая сирена, былинные *Мелектриса Кирбитьевна* и *Маринка* (колдунья-любовница Добрыни Никитича и героиня исторических песен *Марина Мнишек*, любовница всех Лжедмитриев), историческая, шекспировская и пушкинская *Клеопатра* и др., и все эти образы оказываются лишь инобытийными предвоплощениями мифологической *Нины*.

Миф складывается из текстовых образов и сюжетов, рождаясь из них, как Венера из пены, и одновременно порождает новые тексты, которые сразу же возвращаются в давшее им жизнь лоно, углубляя и упрочивая его. Типологически такие тексты образуют континуум, на одном полюсе которого бессюжетный текст с условным именем, которое готово принять в себя и нести мифологический сюжет и мифологический образ, а на другом — безымянный сюжетный текст, который готов подвести себя под напрашивающееся мифологическое имя. На одном полюсе — альбомные *Нины*, лишь намекающие на круг мыслей и чувств автора и лишь намечающие путь, которым должен двигаться читатель. На другом — безымянные героини, фрагменты живой жизни которых выхвачены из тьмы поэтической вспышкой и запечатлены крупным планом. Информативность такого рода мгновенных снимков настолько велика, что позволяет восстановить целостный образ и, достроив картину жизни, угадать неназванное имя.

Вот героиня этого мифа — глазами осуждающей ее и чуждой свету молодой женщины — на вершине своей бесчестной славы:

«Пронесся сверху шум: с ступень сходила, прямо / Насупротив меня,
в беспечной болтовне / С тремя мужчинами, блистательная дама, / Уже
известная по разным слухам мне. / На балах гостьей была она не ред-
кой, / Жизнь буйно тратила, и хуже, чем кокеткой, / Звала ее давно все-
общая молва; / Но свету мстить она умела фразой едкой, / И он же колкие
ее хвалил слова. / Шла медленно она, с улыбкой торжества; / Чернела
смоль косы под золотую сеткой, / Повертывалася спесиво голова; / Средь

мрака соболя белела тонкой шеи / Краса змеиная, сверкал лукавый
взор. / К ней наклонялся, младые чичисбеи / Шептали на ухо ей свой
привычный вздор. / Был у нее в руке букет фиалок пармских; / Прошла
она легко и гордо мимо всех, / Им дерзко напоказ неся свой знатный
грех, / И сквозь возню карет и лошадей жандармских / Звучал еще вдали
ее веселый смех. / Я ей глядела вслед с печальной догадкой: / Никто б
ей не дерзнул обиду нанести, / Никто бы тешиться не смел аристократ-
кой, / Она, бесчестная, была у них в чести!»

(К. Павлова. «Кадриль», 1843–1859)

А вот ее же иронически-восторженный портрет глазами смотря-
щего на нее со стороны или отстранившегося лирического поэта:

«Что она? — Порыв, смятенье, / И холодность, и восторг, / И от-
пор и увлечение, / Смех и слезы, черт и бог, / Пыл полуденного ле-
та, / Урагана красота, / Исступленного поэта / Беспокойная меч-
та! / С нею дружба — упоенье... / Но спаси, создатель, с ней / От любовного
сношенья / И таинственных связей! / Огненна, славолюбива, / Я ручаюсь,
что она / Неотвязчива, ревнива, / Как законная жена!»

(Д. Давыдов. «Поэтическая женщина», 1816)

Вот она обольщающая очередного избранника и убеждающая его
забыть ту, которую он любил:

«— Признайся, что она была меня милей, / Прекраснее?» “— Она была
прекрасна...” / “— Любила ли она, как я тебя, так страстно? / Скажи мне,
у нее был муж, отец иль брат, / Над чьим дозором вы смеялись заочно? / Все
расскажи... и как порою полуночной / Она спускалася к тебе в тенистый
сад? / Могла ль она, как я, так пламенно руками, / Как змеи сильными,
обвить тебя? Уста, / Ненасытимые в лобзаньи никогда, / С твоими горячо ль
сливались устами? / В те ночи тайные, когда б застали вас, / Достало ли б
в ней сил, открыто, не страшась, / В глаза им объявить, что ты ее владе-
нье, / Жизнь, кровь, душа ее? На строгий суд людей / Глядела ли б она
любви своей позором?... / Ты улыбаешься..., ты думаешь о ней... / О, хо-
роша она... и образ ненавистный / Я вырвать не могу из памяти твоей!...”»

(А.Н. Майков. «Скажи мне, ты любил...», 1844)

А вот она же — в обращенных к ней мольбах очередной жертвы:

«Не расточай умильных взоров! / Невинных ласк не расточай! /
Волшебной силой разговоров / Огня любви не раздувай! / Холодности
и страсти сменой / Не мучь неопытной души, / Измены видом принуж-

денной / Больного сердца не круши! / Не сетуй, не вздыхай притворно, / Сквозь слез не говори “прощай!”...»

(А.Г. Родзянко. Романс, 14 июня 1823 г. // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома — 1977. Л., 1979, с. 66)

А вот *Нина* в приступе ревности к *Владимиру*, который возвращается к своей *Наташе*:

«Так он сидел, добыча тяжких мук, / Свеча горела тускло у камина; / Стихали вокруг соседи к ночи. Вдруг / Открылась дверь, в дверях явилась *Нина*. / Она была вся в белом. По плечам / Вилась коса. Порыв души смятенной / И сумрак придали ее очам / Чудесный блеск. / Не девою смиренной, / Она была Сибиллой вдохновенной, / Внимающей божественным речам... / Огонь любви, огонь негодованья / Прекрасные черты одушевлял; / Румянец с бледностью в лице играл, / Вздымало грудь неровное дыханье.

[Владимир] Как! *Нина*, здесь? Так поздно...

[*Нина*] О, ты мой! / Ты здесь еще!... Нет, то обман, я знала. / Ведь ты не думал, не хотел меня / Убить... <...> Ты едешь?

[Владимир] Да... и скоро.

[*Нина*] О, есть ли сердце у тебя? Гляди / В глаза мне прямо. Что в моей груди? / Прочти, что в ней?... Ты понял? Приговора / Судьбы ты не прочел в ней?... Так иди, / Прочь, камень северный, палач жестокий... / Прочь! По свету скитайся одинокий! / Но... милый друг, клянись мне навсегда...

[Владимир] Мой ангел, успокойся.

[*Нина*] Я тверда, / Я в памяти. Не глупый бред простуды / Мои слова... Послушай, я клялась... / Мне сердце — бог; я сердцу отдалась. / Через мой груп ты выйдешь лишь отсюда. / Одно лишь слово — и решила я. / Скажи мне прямо: любишь ли меня? / <...> / Не любишь, нет? / Знай, где бы ты ни был, я пройду весь свет. / Я отыщу... отмщу... Сам бог порука!...»

(А.Н. Майков. «Две судьбы», 1845).

И она же — из другой страны, из другого времени и в другом существовании — в исповедальном признании о последнем жизненном опыте из-за гроба, но она же:

«...Не снесла я цепи самовластья, / И гордая душа прорвалась из оков; / Служили мне кинжал, и яд, и сладострастье, / В толпе любовников, при оргиях пиров / Нашла я жизнь себе, но не узнала счастья... / В разврате погубя и чувство и любовь, / Я умерла одна, поруганной, презренной, / С проклятием в душе, глубоко оскорбленной...»

(А.Н. Майков. Palazzo, 1847. Черновой вариант // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома — 1976. Л., 1978, с. 51)

И, наконец, она же, на том же этапе жизни, но в передаче 15-летнего Лермонтова:

«[Дева] Я пришла, святой отец, / Исповедать грех сердечный, / Горесть, роковой конец / Счастья жизни скоротечной!.. / <...> / Нет, не в той я здесь надежде, / Чтобы сбросить тягость бед / <...> / Не хочу я пред небесным / О спасенье слезы лить / Иль спокойствием чудесным / Душу грешную омыть; / <...> / Я не знала, что такое / Счастье юных нежных дней; / Я не знала о покое, / О невинности детей: / Пылкой страсти вожделеню / Я была посвящена, / И геенскому мученью / Предала меня она!... / Но Любви тайна сладость / Укрывалася от глаз; / Вслед за ней бежала младость, / Как бежит за часом час. / Вскоре бедствие узнала / И ничтожество свое: / Я любовью торговала / И не ведала ее...»

(«Покаяние», 1829)

Свидетельством того, что миф сформирован, что все его первоначально разрозненные элементы вполне сложились, откристаллизовались и готовы соединиться или уже соединились в новую культурную целостность, готовы обрести или уже обрели интегрирующее их имя, являются противотексты, — тексты дидактико-терапевтического назначения, разоблачающие миф и его героев, в которых усматривается угроза обществу, имеющие целью обереечь и защитить, но на самом деле лишь упрочивающие миф и умножающие его силу.

Именно такова — и этим особенно интересна — сатира М.В. Милонова «На женитьбу в большом свете» (1818), рисующая ужасный жребий человека, решившего жениться и ввести молодую жену в «большой свет». Обращаясь к несчастному, автор — голос высшей нравственности — говорит:

«...Положим, что тобой избранная супруга / В учении добра не ведала досуга, / Как ангел, дышит лишь невинностью одной. / Но кто уверен в том, чтоб с пылкой душой, / Начав с тобою жить средь нег и обольщений, / Невинность бы ее спаслась от преткновений, / Явившись в этот свет, на сей театр чудес, / С какими взорами твой ангел сей небес, / Со всею нежностью и непорочным чувством / Пленится зрелища волшебного искусством — / Узрит героев сих, которых нежный глас / О сладостях любви твердит нам целый час... / Услышит, что любви все то, что свято есть, / Как вышню божеству на жертву должно несть, / Все скромны правила, что в операх знакомы, / Которы разожгут оркестра звучны громы... / Каким движением, в душе воспалена, / Ты думаешь, тогда исполнится она? / Ручаться можно ли, что возвратясь смущенна, / Арמיד и Ангелик в след славный устремленна, / Отважно не начнет твердить уроки их? / К разврату женщины один потребен миг. / Но пусть, в сем случае,

она не изменится, / И робкий стыд ее соблазном оскорбится. / Один ли страх? Вступая в блестящий света круг, / Куда введет ее гордящийся супруг, / Где окружают ее ласкатели болтливы, / Прельстители сердец, в успехах столь счастливы, / Безмолвна и тверда, подобая скале, / Она ль бесчувственна к их будет похвале?... / Быть может, не пройдет супружества двух лет, / Как, страстная менять любви своей предмет, / Открыто принимать она друзей сих станет — / И цвет стыда навек в лице ее увянет! / В порывах пламенных порочных любви / Ничто не утолит кипящей в ней крови; / Тогда неистовой подобая Мессалине, / Что с ложа цесарей разврата шла к пучине, / В ряд гнусных став рабынь, забыв и сан и двор, / Позора на следах, являла вновь позор, / Предавшись слабости и ею вновь борима, / Не раз утомлена, но ввек не насытима...»

(Благонамеренный, 1818, № 8 — цит. по: С.Н. Марин, М.В. Милонов. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983, с. 246–247).

Впрочем, еще раньше эта коллизия стала предметом сосредоточенных размышлений Карамзина, который дважды поделился ими со своими читателями. Сначала — сжато и достаточно сухо — на страницах его английских впечатлений в «Письмах русского путешественника» (1791–1801), а затем — в развернутой художественной форме — в эссе «Чувствительный и холодный» (1803).

В «Письмах...» — общие рассуждения об ужасных «опасностях», которым «подвержена в свете добродетель молодой женщины»: «Скажите, не виновна ли она перед своим мужем, как скоро хочет нравиться другим? Что же иное может питать склонность ее к светским обществам? Слабости имеют свою постепенность, и переливы едва приметны. Сперва молодая супруга хочет только заслужить общее внимание или красотою, или любезностью, чтобы оправдать выбор ее мужа, как думает, а там родится в ней желание нравиться какому-нибудь знатоку более, нежели другому, а там — надобно хитрить, заманивать, подавать надежду; а там... не увидишь, как и сердце вмещается в планы самолюбия; а там — бедный муж! бедные дети! Всего же несчастнее она сама. Хорошо, если бы до конца можно было жить в упоении страстей, но...» (*Карамзин Н.М. Письма русского путешественника // Карамзин Н.М. Сочинения в двух томах. Л., 1984, т. 1, с. 477).*

В «Чувствительном и холодном» — развернутая, живыми красками нарисованная картина. В центре первой ее части — молодая прекрасная женщина, на оселке которой проверяются типические характеры — чувствительного, пылкого *Эраста* и холодного, равнодушного *Леонида*. Выйдя замуж за *Эраста*, героиня впадает в преступную любовь к его другу *Леониду*, который, будучи верен священному долгу дружбы,

добродетельно отвергает ее и уезжает из их дома. В письме к нему «безрассудная» закликает его возвратиться, угрожая ему отравить себя ядом. Муж застаёт ее за этим письмом — она падает в обморок и раскаивается. Муж прощает ее, но «раскаяние души слабой не надолго укрепляет ее в добродетельных чувствах» — и «бедный Эраст» разводится с женой, «ибо не все его знакомые, подобно Леониду, спасались бегством от <ее> прелестей...» (Н. М. Карамзин. Чувствительный и холодный // Н. М. Карамзин. Сочинения в двух томах. Л., 1984, т. 1, с. 608–620). Имя прелестной и безрассудной жены Эраста — Нина.

Трудно предполагать, что Лермонтов не был знаком с этими выразительными текстами (существует много свидетельств его широкой начитанности и, в частности, его постоянного и внимательного отношения к современной ему журналистике и альманашной литературе [Нейман 1941: 428], и, конечно, *Арбенин*, человек своего времени, не мог их не прочесть. Это и был тот фокус, в котором соединились его собственные наблюдения над жизнью, его литературные и театральные впечатления и голос «света» и произошло подчинение его сознания мифу о Нине.

Естественно, что при такой, как было показано выше, множественности воплощений мифа о *Нине* ее образ оказывается не вполне целостным. Он поворачивается к нам разными своими гранями, обнаруживая «ряд волшебных превращений милого лица», которые также дробятся и множатся в оценочных отражениях пишущих и читающих и, как это также характерно для мифов нового времени, занимают всю аксиологическую вертикаль и весь спектр возможных оценок (ср. полярные пушкинские характеристики А. Ф. Закревской, А. П. Керн и др.). Они то вырастают в загадочную, *демоническую*, как писал Белинский о *Нине* из «Бала» Баратынского, «страшную жрицу страстей» [Белинский 1948: 2, 440], в которой угадываются признаки вампиризма («*вамп-Закревская*», по определению А. Ахматовой [Ахматова 1970: 197]), каковы и вампирические героини А. Н. Майкова («Мать и дочь», 1857, «Он и она», 1857), и многочисленные демонические героини Тургенева, то вырождаются в бесчисленном ряду бледных копий до типа дамы полусвета (*маленькая Nina* в повести Герцена «Долг прежде всего») или мелкой кокетки (*la petite Nini* в романе Гончарова «Обрыв»). Дальнейшее развенчание этого образа опускает его к концу XIX — началу XX в. в мир публичных домов и уличных проституток (в рассказах и повестях Куприна, Гаршина и др.), откуда он усваивается городским фольклором, низводящим его до характерного элемента частушки, достаточно прозрачно говорящей о ее героине. Ср.: «У моей Марфушки / Грязные подушки. / А у Нинки-Ниночки / Чистые простыночки» (Тобольск — сообщение В. Ф. Куприянова); «Я не плачу, я не плачу, / Ни одной слезиночки. / Мой миленок

не со мною, / Он у бляди *Ниночки*» (Владимир, 1962 — из записей автора). То же в стилизации: «Увидать бы мне *Ниноченьку*, / Провести бы с нею *ноченьку*. / Без тебя, моя *Ниноченька*, / Мне и *ноченька* не *ноченька*» (*Нина Краснова*. Частушка про Нину // *Имя — судьба*. Книга для родителей и крестных / Сост. А. Боброва. М. 1993, с. 163); «Без *Нинульки* никуда, / А с *Нинулкой* хоть куда!» — в откровенно эротическом контексте рассказа *Нины* Горлановой «Любовь в резиновых перчатках» (Октябрь, 1993, № 3, с. 32) и др.

В русле этой традиции находится, конечно, и выразительная «Нинка из 13-й комнаты» в повести Вен. Ерофеева «Москва — Петушки»: «Отбросив стыд и дальние заботы, мы жили исключительно духовной жизнью. Я расширял им кругозор по мере сил, и им очень нравилось, когда я им его расширял: особенно во всем, что касается Израиля и арабов. Тут они были в совершенном восторге — в восторге от Израиля, в восторге от арабов, и от Голанских высот в особенности. А Абба Эбан и Моше Даян с языка у них не сходили. Приходят они утром с блядок, например, и один у другого спрашивает: “Ну как? Нинка из 13-й комнаты даян эбан?” А тот отвечает с самодовольной усмешкою: “Куда же она, падла, денется! Конечно, даян!”» (*Ерофеев В.* Москва — Петушки. М., 1990, с. 33).

Если, однако, пренебречь такого рода редуцированными и вырожденными вариантами, то можно будет установить некую основу мифологического образа — то, что является обязательным и неизменным. Не подчиняющаяся никаким доводам разума, не знающая границ и свободная от «предрассуждений» света *роковая страсть* и неизбежная нравственная или также и физическая *гибель как расплата и возмездие*, но одновременно и *как оправдание и возвышение*, вызывающие поэтому смешанную реакцию *осуждения и сочувствия*, — вот обязательные слагаемые этого мифа, который наследует восходящую к глубочайшей древности архетипическую идею изначального единства Эроса и Танатоса. Эти слагаемые мифа о Нине нередко воспроизводятся даже в текстах его малых жанров. Ср.: «...*Любови, Грации*, простите / И за подругою лети-те, / За *Ниной*, вашей и моей. / Ах, вашей, вашей несомненно, / Затем, что здесь уединенно / *Я только слезы лью по ней...*» (М. Н. Муравьев. «Станс к Нине», 1779); «*В душе моей живет печальный жребий Нины, / О жертва бедная гонения Судьбины!*» (М. В. Милонов. «Нина». Отрывок из поэмы «Надежда», 1815); «“*Горе!*” *Нина повторяет: / “Горе мне — час смерти бьет!”*» (В. Л. Пушкин. «Романс», 1815) и т. п. Ср.: «*Судьбина Нины совершилась, / Нет Нины!*...» (Е. Баратынский. «Бал», 1825–1826). То же в рефлектирующих отражениях: «Так пыл встревоженных страстей / Твой гений усладить умеет, / И нам любовь

небесным веем, / Когда над Ниною твоей / Невольно слезы наши льются» (И. Козлов. «К другу В. А. Жуковскому», 1822). То же в отстраненно-ироническом освещении: «Вчера было у нас торжественное собрание в обществе любословников <...>. Мерзляков читал трактат о пользе словесности и критики, кн. Шаликов гимн давно минувшей весне <...>. Кокошкин вместо отсутствующего Филимонова *оплакивал смерть какой-то Нины...*» (И. И. Дмитриев — А. И. Тургеневу, 8 декабря 1818 г. // Русский архив, 1867, кн. 7, стлб. 1100).

Поэтическим слезам, которые проливались над литературными *Нинами*, вполне соответствуют переживания, связанные с *Нинами* из живой жизни. Так, Е. Баратынский, создатель центрального образа Нины, вспоминая об А. Ф. Закревской (прототипической героине мифа *Нины*) как о «прекрасной и несчастной женщине, испеленной бурными страстями и переживаниями», писал своему другу Н. В. Путяте: «Вспоминаю общую нашу Альсину с грустным размышлением о судьбе человеческой. Друг мой, она само несчастье: это роза, это Царица цветов, но поврежденная бурей — листья ее чуть держатся и беспрестанно опадают. Боссюет сказал, не помню о какой принцессе, указывая на мертвое ее тело: *La voila telle que la mort nous l'a faite*. Про нашу Царицу можно сказать: *La voila telle que les passions l'ont faite*. Ужасно! Я видел ее вблизи, и никогда она не выйдет из моей памяти. Я с нею шутил и смеялся; но глубоко унылое чувство было тогда в моем сердце. Вообрази себе пышную мраморную гробницу под счастливым небом полудня, окруженную миртами и сиренями, — вид очаровательный, воздух благоуханный; но гробница — все гробница, и вместе с нею печаль вливается в душу» (письмо Н. В. Путяте, февраль–март 1825 г.).

Миф о *Нине* оказывается, таким образом, мифом о *бедной Нине*, оплакиваемой теми же слезами, что были пролиты над *бедной Лизой*.

<...>

Литература

Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. М., 1971. № 8.

Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994.

Андроников И. Л. Лермонтов. М., 1968.

«Арзамас»: Сборник в двух книгах. М., 1994.

Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.

Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959.

Благово Д. Д. Рассказы бабушки. М.: Наука, 1989.

Виноградов В.В. Язык Пушкина. Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.

Висковатов П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1987.

Гинзбург Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л., 1940.

Докусов А.М. «Маскарад» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Долинина Н. Печорин и наше время. Л., 1975.

Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л., 1981.

Иванов С.В. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1964.

Иванова Т.А. Лермонтов в Москве. М., 1979.

Комарович В.Л. Автобиографическая основа «Маскарада» // Литературное наследство. М., 1941, вып. 43/44.

Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1958.

Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957.

Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т. Л., 1935–1937.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

Максимов Д.Е. Поэзия Лермонтова. М., 1964.

Нейман Б.В. Русские литературные влияния в творчестве Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сборник первый. Исследования и материалы. М., 1941.

Пеньковский А.Б. Антропонимическое пространство художественного текста как модель художественного мира. Способы организации и членения // *Nomina appellativa et nomina propria*. XIII международный конгресс по ономастике. Kraków, 1978.

Пеньковский А.Б., Шваркопф Б.С. Типы и терминология рамок // Культура речи на сцене и на экране. М., 1986.

Пеньковский А.Б. Антропонимические заметки о двух именах героини «Маскарада» // Вопросы литературы. Владимир, 1976. Вып. 10.

Приходько И.С. Метафора «Мир — театр» и игровое поведение в культуре Серебряного века // Вестник Владимирского государственного педагогического университета. Владимир, 1997, вып. 2.

Проскурина В.Ю. Диалоги с Чацким // «Столетия не сотрут...». М., 1989.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957.

Раков Ю. По следам литературных героев. М., 1974.

Розанов В. Пушкин и Лермонтов // Пушкин в русской философской критике. М., 1990.

Федоров А.В. Лермонтов и литература его времени. М., 1967.

Шумихин С.В. Лермонтов в Российском Благородном собрании (по материалам Центрального Исторического архива Москвы) // Лермонтовский сборник. Л., 1985.

Эйхенбаум Б.М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

Яковлев М. Лермонтов как драматург. М., 1924.





Д. КЛАЙТОН

Драматизация безумного «я»: пьеса М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (с учетом пьесы «Странный человек»)

Драматургия Лермонтова занимает особое место в его творческом наследии. Это наследие, грубо обобщая, можно было бы разбить на две части: с одной стороны, на лирику, и с другой стороны, на другие жанры — поэмы, прозу, драмы, — в которых поэт старается выйти из субъективного лирического мирка в более сложную концепцию мира. Если лирический мир Лермонтова построен на простой бинарной оппозиции — примерно «я» — «свет», или же «я» — «глупцы», то в других жанрах мы ощущаем стремление Лермонтова смягчить свой субъективизм, найти более сложные формальные методы для его объективизации. Этот процесс характерен не только для «позднего» Лермонтова (и вообще говорить о «позднем» периоде так рано умершего поэта можно только условно), ибо в его раннем периоде уже присутствует несколько пьес, свидетельствующих о том, как быстро Лермонтов поставил себе эту задачу. Одна из них — «Странный человек» — представляет особый интерес как ранний этап на пути к объективизации лирического «я». О нем будет речь ниже. Единственная пьеса, достойная быть включенной в немногочисленное число его зрелых произведений — «Маскарад», представляющий наиболее subtilную попытку выйти из «замкнутого круга» лиризма путем драматургии.

Говоря о романтизме, один английский критик недавно отметил очень важный для него сдвиг от публичного к частному:

То явление, которое сейчас принято называть романтизмом, произошло от двух отдельных сдвигов в литературном процессе. Во-первых, понятие пережитого стало глубже, включило не только публичную, но и частную жизнь (которую до этого считали почти непередаваемой). Во-вторых, писатель начал говорить не как один из многих, не как публичный деятель, а как частное лицо, как индивидуум, интимная жизнь которого — важнее всего (Bromwich 1991: 51).

Такое утверждение нельзя принять безоговорочно, ибо в условиях восточной Европы романтизм подразумевал для поэта очень публичную роль, которому было дано явиться своему народу пророком, провозглашающим истины, доступные лишь ему. Но в позиции английского критика есть известная доля правды. В новых условиях, созданных романтизмом в лирической поэзии, именно лично пережитое становится объектом поэзии — и источником тех истин, которые поэт должен выразить. Если при классицизме публичное было личным, то у романтиков личное становится публичным.

Позиция английского критика, ставшая общим местом теории романтизма, лишь примитивно и прямолинейно характеризует очень сложный процесс, главным элементом которого является проблема отношения поэта к его герою, к его лирическому «я». Уже сам Лермонтов понимал всю сложность этой проблемы и отозвался о ней противоречиво. Например, в предисловии к пьесе «Странный человек» он пишет: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы, и я желал бы, чтобы они были известны...», причем понятие «лица» явно включает самого автора, что позволяет его биографу Висковатову видеть во всех персонажах, носящих фамилию «Арбенин», ипостаси самого поэта. Но даже Висковатов, столь неустанно искавший «праобразы» героев творчества Лермонтова в его личной жизни, делает оговорку:

Чем больше зрел Лермонтов, тем более сокращался в произведениях его элемент лично пережитого (1987: 258).

Точнее нужно было бы сказать, что сам Лермонтов ощущал необходимость перелить свои жизненные переживания в более сложные формы, уже не укладывающиеся в простую оппозицию автор-герой. Думается, таково значение авторского предисловия к роману «Герой нашего времени», столь ярко отличающегося от цитированного выше предисловия к «Странному человеку».

Итак, если в романтизме центром творческого процесса становится поэт, «Я», переживания поэта, то отношения между поэтом и его произведением осложняются, становятся парадоксальными. В первую очередь, сама его жизнь становится произведением искусства. Биография поэта становится ненаписанной (и не описуемой) частью его искусства, то неизреченное — которое другие (Висковатов) потом стараются дописать — безрезультатно. Все биографии (и парабиографии — путеводители по квартирам, музеям — да и сами музеи — жизненные принадлежности поэта, письма, место дуэли и т. д.) становятся попытками довершить недовершимое. В этом случае мы

ощущаем правдивость строки Тютчева — «мысль изреченная есть ложь». В центре корпуса романтического поэта мы находим именно этот пробел, это неперешагиваемое расстояние от метонимии к метафоре, от инвентаря его жизненного быта к самому человеку. Ведь недаром пишет Висковатый: «проследив *сколько было возможно* и душу поэта...» (1987: 162; курсив мой. — Д.К.).

Стало быть, проблема лежит не столько в отношении поэта к его герою, сколько глубже, в самом понятии личности как чего-то целостного, совершенного. Такое понятие противоречит самим постулатам современной психологии, рассматривающей человеческое «я» скорее как нечто раздробленное, сложное, глубоко противоречивое. А портрет героя, созданного автором в любом произведении, является именно портретом, т. е. художественным образом, результатом выбора черт характера и биографических фактов. Конечно, они почерпнуты главным образом — даже целиком — из жизни автора, но тем не менее они остаются *только* в результате выбора, и процесс отбора подразумевает в свою очередь исключение других черт. Герой произведения, будь он признан своим автором как автобиографический или нет, почти всегда в периоде романтизма является системой автобиографических черт, своего рода автопортретом.

Это не значит, следовательно, что мы имеем право отождествлять Арбениных, проживающих на страницах произведений Лермонтова, с их автором — они являются частичным изображением его, группой тщательно выбранных черт — и только. Именно эту асимметрию между автором и его героем, при всем их сходстве, можно считать типичной для романтизма. Она выражается между прочим в мистификации относительно жизни автора. Борьба автора (и его окружающих) с биографом наглядна — уничтожение писем, непристойных поэм, фальсификация документов, мемуаров, являются лишь частью попытки подстроить пережитое под литературный образ, первенство которого над реально пережитым становится необходимостью культурного процесса.

В ранних пьесах Лермонтова «автобиографичность» изображения главного героя не подлежит сомнению — или, вернее, подлежит сомнению лишь в том смысле, что автор слишком настаивает на ней. В частности, «Станный человек» написан под знаком гневного протеста автора против козней светского общества, упомянутых в предисловии. И действительно, многие черты Арбенина взяты из жизни автора, но, парадоксальным образом, этот факт заставляет читателя, наперекор автору, видеть не сходство автора с героем, а — наоборот — разницу между ними. В данной пьесе мы видим героя Арбенина

на промежуточном этапе пути от лирического «я» к самостоятельному герою пьесы. Однако и здесь нужно сделать уточнение: в одной сцене друзья Арбенина читают его поэзию в его отсутствие — герой присутствует лишь в стихах от первого лица, прочитанных другими, причем стихи принадлежат самому Лермонтову. Автор «присутствует» в своем лирическом герое, который присутствует в отсутствующем Арбенине. Такая двойная дистанция соответствует идейной дистанции, отделяющей автора от героя, и ее можно охарактеризовать парадоксальной формулой двойного негатива: герой — не не автор.

Пьеса «Странный человек» представляет собой важный этап в процессе объективизации лирического «я». В ней драматическая форма позволяет осуществить перспективизацию героя с двух разных, противоречивых позиций. С точки зрения героя или же его матери в его персонаже преобладают позитивные, противоположные свету качества доброты и, пожалуй, женственности — выраженные присутствием слов или корней «вера, надежда, любовь» и «душа»*. Именно эти качества связывают героя с его матерью, с которой ассоциирован корень «ангел». В Наташе, которую Арбенин уже в первой сцене называл именно «ангелом», он ищет замену матери:

Я потерял мать, ангела, отвергнут отцом, я потерял все — кроме одной искры надежды! <...> я привез вам стихи, в которых просил защитить против злословий света... и вы обещали мне! С тех пор я вам верю, как Богу! С тех пор я вас люблю больше Бога!

Однако его чаяния сходят на нет — Наташа выходит замуж за Белинского, и надежда его найти в ней ангела оборачивается отчаянием: «Создатель! теперь я верю, что демоны были прежде ангелами!» Именно крушение его надежд приводит его к отречению от божественного: «Бог! бог! во мне отныне к тебе нет ни любви, ни веры!» Кризис Арбенина является, в первую очередь, кризисом веры.

Интересно, что этот процесс, и даже сама лексика, в которой он выражен, заимствованы из лирики Лермонтова (ср. например, «Ангел», «Демон», и др.). Если образ Арбенина как театральный персонаж унаследован Лермонтовым из «Горя от ума»**, где процесс

* Часто эти корни выражены в глаголах, например: «любить», «верить» и т. д. Семантика слова «надежда» выражена отрицательно в слове «отчаяние».

** Связь «Странного человека» с пьесой Грибоедова уже была подчеркнута Эйхенбаумом, который, пожалуй, недостаточно освещает двусмысленность или же каламбурность его характеристики, в частности, сложную семантику слова «ум». О семантике корня «ум» в пьесе Грибоедова см. мою статью на эту тему.

перекодировки героя от умного к безумному является социальным процессом, прекрасно передаваемым драматической формой, то лирические образы, заключенные в Арбенине и перенесенные из лирики Лермонтова, имеют свои корни в «Демоне» Пушкина — где изображается демон, смотрящий через ворота рая на ангела. В лирике Пушкина образы уже объективизированы — нельзя сказать с уверенностью, что демон — это Пушкин, а ангел — какая-то знакомая ему особа. Вообще присутствие одного целостного лирического «я» у Пушкина — спорно. У Лермонтова же проще — сквозит через образ «ангела» мать героя/Лермонтова, а демон — это отец. Душа героя является полем битвы между этими двумя началами, так что для некоторых он — ангел, а для других — демон, да и сам он не знает, каков он на самом деле.

Процесс перекодировки положительных ценностей «вера — надежда — любовь» на отрицательные равнозначен «перекодировке» Арбенина от «ума» к «безумию», к сумасшествию. Этот процесс намечен уже в эпиграфе к пьесе (из поэмы «The Dream» Байрона). Однако английская лексика («wise», «madness», «phrensy») не позволяет сохранить каламбурность русской, которая построена на одном корне «ум» с отрицательными приставками «без-» или «с-». В русском тексте психологический процесс доведен почти до лингвистической абстракции. Понятие «ум» в тексте сугубо неустойчивое. Каламбурное, неустойчивое качество «ум» Арбенин унаследовал от Чацкого Грибоедова. Неустойчивость происходит от перспективизации. Если местами слово употребляется в его «клиническом» смысле, то в восприятии представителей света Арбенин кажется сомневающимся, отчаянным, ненавидящим, «умным» — но в смысле, данном этому слову светом: то ли «остроумие», то ли «рассудок» или же «разум». Во второй сцене первый гость дает ему следующую характеристику:

Во-первых, он ужасный повеса, насмешник и злой насмешник; дерзок и все, что вы хотите; впрочем, очень умный человек (16).

Характеризация Арбенина первым гостем усиливается в той же сцене другой представительницей света, княжной:

...ты Арбенина не знаешь хорошо, потому что его никто хорошо знать не может... Ум язвительный и вместе глубокий, желания, не знающие никакой преграды, и переменчивость склонностей, вот что опасно в твоём любезном; он сам не знает чего хочет, и по той же причине, полюбив, разлюбит тотчас, если представится ему новая цель!

Поразительна в этой характеристике перекодировка корня «люб-» от положительного «полюбив» на отрицательное «разлюбив». Такую перекодировку корня можно сравнить с парой ум-/безум-. Чуть дальше в той же сцене княжна говорит о нем Наташе: «Ум язвительный и вместе глубокий». А наедине с собой: «Как не любить? он так умен, так полон благородства». В последней сцене мы узнаем, что Арбенин сошел с ума, причем о нем рассуждают те же люди, которые были во второй: «Первый гость. Странно! с ума сойти от любви? <...> Третий гость. Его сердце созрело прежде ума». Процесс «перекодировки» завершен.

«Странность» Арбенина состоит в том, что его «ум» не поддается нормам света. Вся проблема в точке зрения — некоторым Арбенин кажется умным, другим же — безумным. Перекодировка героя от положительных к отрицательным ценностям, от ума к безумию, является сквозной темой пьесы. Характерно при этом, что и для Арбенина его собственный образ неустойчив — сам он перестает верить своей доброте. Побеждает точка зрения света. Процесс перекодировки героя от положительных черт любви, надежды, веры — от ума — кончается в безумии. Подтверждается негативный, демонический аспект образа героя, и он буквально сходит с ума. Можно рассмотреть процесс «сумасхождения» Арбенина как аллгорию развития литературного героя от ума (то есть рассудка) классицизма (в пьесе представленного Белинским и вообще светом) к безумию романтизма, которое из-за отсталости света становится настоящим сумасшествием. В рамках пьесы, как и у Грибоедова, для некоторых персонажей (в частности, автора — Арбенина) слово «ум» носит особый смысл: его безумие — более высокий, свету непостижимый вариант ума.

Именно «ум» Арбенина — источник его «странности». Эйхенбаум указывает на перспективизацию названия пьесы:

Название драмы — «Станный человек» — нельзя считать прямой авторской характеристикой героя: это своего рода «прозвище», которое дают в «обществе» людям, хранящим в душе «хоть малую искру небесного огня». <...> Слова «Станный человек» подчеркнуты Лермонтовым, как цитата (*Статьи*, 188).

Хотелось бы уточнить замечание Эйхенбаума. Название остается авторским словом, но слова цитируются как бы в двойных кавычках — не просто как «ходячее выражение <...> из бытового обихода», не как клеймо — а гордо, вызывающе, иронически. Перед нами саркастическая мимикрия автором воззрения света, причем важно, что точка зрения автора тождественна позиции героя. Для

него, как и для Арбенина, «странность», безумие дороже светского ума. Как показывает Эйхенбаум, эта мысль имеет свой источник в стихотворении Байрона, из которого взят эпиграф:

...есть разные виды того, что люди называют «безумием»: безумие девушки, вышедшей замуж не за того, кто любил ее по-настоящему, и потому не нашедшей счастья в браке, — это совсем не то состояние меланхолии, которое бывает у людей, посмотревших на жизнь совсем близко и увидевших истину во всей ее наготе (*Статьи*, 186).

Правда, перспектива, созданная представителями света — в частности 3-м гостем, — до известной степени создает психиатрический портрет Арбенина (как подчеркивает Эйхенбаум [*Статьи*, 187]), но в конце концов Арбенин остается перенесением лирического «героя» — человека, тоже увидевшего «истину во всей ее наготе» — в ткань драматического произведения — и только.

Как подчеркивает А. М. Докусов, пьеса «Маскарад», постановки которого автор упорно добивался, является единственной пьесой Лермонтова, написанной преднамеренно для театра. Присутствие здесь одноименного героя, Арбенина, которого жена Нина в одном месте называет даже «странным человеком», позволяет рассмотреть более позднюю пьесу как новую попытку поставить и разработать те же проблемы. Тем не менее «Маскарад», во многом отличается от «Странного человека», который сквозит в его тематике скорее как некий уртекст и решает проблему перекодировки лирического «я» при помощи совсем других средств.

В истолковании «Маскарада» можно отметить три большие вехи, из которых две — критические, а третья — театральная. Первая — статья Эйхенбаума, выдвинувшего тезис о значении первой, потерянной версии пьесы как настоящего выражения воли автора. Позиция Эйхенбаума характерна для его эпохи, истолковавшей все развитие русской литературы XIX века как процесс глубоко искаженный присутствием цензуры, и старавшейся реконструировать «истинную волю» писателей. По этому принципу Эйхенбаум отрицает значение всего четвертого действия как некую пристройку, созданную лишь с тем, чтобы угодить Бенкендорфу. В частности, Эйхенбаум видит в персонаже Неизвестного элемент, чуждый лермонтовскому творчеству:

В драматургии Лермонтова демонстративно отсутствуют (и *должны отсутствовать*) темы наказания, возмездия или прямого нравоучения. <...> Неизвестный в *Маскараде* разыгрывает именно эту «жалкую роль», навязанную цензурой (*Статьи*, 214).

Доводы Эйхенбаума убедительны в том смысле, что они заставляют задуматься об исчезнувшем варианте «Маскарада», который по замыслу был, как показывает Эйхенбаум, близок к «Демону». С другой стороны, тексты, как мы знаем, не являются простым выражением воли авторов, а скорее результатом процесса, в котором воля автора сосуществует с общественным началом, с традицией и с другими факторами в сложном симбиозе. Иными словами — и второй вариант (четырёхактный) имеет свое право на внимание читателя и зрителя.

Второй критической вехой в истолковании «Маскарада» является статья Ю. В. Манна, в которой он строго разделяет элемент маскарада (маскированный бал, на котором снимаются обычные в свете правила и законы и люди выражают свои истинные чувства) от элемента игры, мирка отчаянных картежников, который Манн называет «обществом в обществе»:

образы «маскарада» и «бала», с одной стороны, и «игры» — с другой, несут в себе контрастные значения и <...> этот контраст определяет весь строй драмы (28).

Маскарад, по мнению Манна, — сгущенный образ условности света. По контрасту, «игра — отступление от условленности этих правил, взамен которых выдвигаются другие, более низкие» (30). Образ пьесы, созданный Манном, чрезвычайно любопытен. Оказывается, действие пьесы происходит не на одном уровне, а на (по подсчету Манна) трех — маскарад, свет и игра («нижний этаж этого маскарада, его исподняя»). В представлении Манна пьеса соткана из разных друг на друга наложенных пластов:

маскарад
свет
игра,

причем каждый пласт функционирует по своим исключительным, ему только присущим правилам. Пьесе как целому присущи резкие сдвиги с одного пласта, с одного кодекса, к другому, с одних условностей к другим.

При всей своей пронизательности и даже убедительности статья Манна пропускает один, на мой взгляд, очень важный момент. Ведь слово «игра» включает в себе не только понятие карточной игры, столь важной в структуре пьесы, а также каламбурно скрытое за ним

второе понятие театральности. По мнению Манна, люди перестают «играть роль» (т. е. лицемерить, поступать по условностям светского общества, а не по побуждениям своих сердец) лишь когда они надевают маски в маскарade. Фактически они там начинают играть другие роли по другим правилам. И в свете, и в маскарade, и за картежным столом люди никогда не перестают играть. В рамках пьесы «играть» значит не только и не в первую очередь играть в карты, но и играть роль. Источники такого каламбурного употребления понятия «игры» нужно искать во французской комедии XVIII века (ср. Marivaux, *Le jeu de L' amour et du hasard*).

Нередко текст включает в себе ссылки на театральность светской жизни, например, ремарка Казарина:

Арбенин в свете жил, — и слишком он умен,
 Чтобы решиться на огласку;
 И сделать, наконец, без цели и нужды,
 В пустой комедии — кровавую развязку.
 <...>
 Да полно, брат, личину ты сними,
 Не опускай так важно взоры.
 Ведь это хорошо с людьми,
 Для публики, — а мы с тобой актеры.

Светская жизнь, интриги — это комедия, сыгранная строго по общеизвестным правилам. Острота, несправедливость ремарки Казарина в том, что один Арбенин старается *не* играть, именно он выпадает из всех ролей, наложенных светом (что обозначено тем, что он во время маскарade не носит маски). Арбенин считает, что он единственный персонаж без личины — кроме моментов, когда он нарочно принимает на себя какую-нибудь роль — например, играет в карты чтобы выручить князя. Арбенин предстает перед нами как единственный искренний человек, окруженный лицемерами и фальшью, как персонаж из реального мира, который случайно попал в гротескный мир, сотканный из трех не вяжущихся друг с другом сценариев. Все это можно было бы принять за чистую монету, не будь ремарки Казарина, которая заставляет думать, что Арбенин тоже играет роль — не представителя света или игрока или даже интригана в маскарade, а романтического героя, охладевшего к ролям. Она дает моментальную перспективизацию Арбенина — моментальную критику Арбенина как лирического героя. «Трагедия» заключается в том, что Арбенин неправ: есть еще одно искреннее существо в пьесе — его жена. «Трагедия» — в кавычках, потому

что персонаж Нины — не реален, а идеал, ангел из лирического мира Лермонтова, а ее конец — сугубо мелодраматичен. Мнение, что Арбенин не играет роли, или что Нина — невинная жертва злодея — реликт лирического начала в пьесе. Его победа показывает неудачу попытки Лермонтова объективизировать свое лирическое «я» в драме.

Герои сознают, что они играют «роли», и это вносит в драму элемент особенной театральности, охватывающей и игру игроков, и маскарад, и свет тоже. В связи с проблемой театральности вышецитированная ремарка Казарина включает в себя еще одно очень важное значение. Ведь когда Казарин говорит, что они с Арбениным — актеры, то это — в рамках пьесы, в переносном смысле, правда, ибо он, Арбенин, все персонажи участвуют в общественных сценариях маскарада, игры и т. д. (в этом отношении название пьесы относится не только к маскараду как таковому, но к свету вообще). Но кроме того, ремарка Казарина — буквальная правда, ибо эти слова на сцене произносит именно актер. Текст становится самореференциальным, текстом о текстах, то есть темой пьесы становится не только театральность света, а театральность театра. Казарин размышляет о возможных концовках пьесы — конец будет то ли счастливый (комедия), то ли кровавый (трагедия). Такое полувывпадение из роли Казариным усиливает самореференциальность текста.

Итак, образ пьесы, созданный Манном, как поприща борьбы разнородных сфер, каждая из которых функционирует по своим правилам, приводит к мысли о раздроблении театрального текста, о театральном мире, где каждый персонаж живет в своей собственной пьесе — словом, о том, что Лайонель Эбель называет метадрамой. Ведь в пьесе каждый персонаж исполняет роль в свете; т. е. актер играет человека, играющего роль. Пьеса «Маскарад» — образ театрализованного общества, характеризованного резкими переходами от одного текста (кодекса) к другому — словом, не образ, а образ образа.

То, что театральность является основной чертой пьесы «Маскарад» — неудивительно, как показывает Ю. Лотман (1973), весь быт светского общества Николаевских времен был театрализован. В частности, его характеризовали постоянные переходы с одной театральной формы к другой:

... «дворянское поведение» как система не только допускало, но и предполагало определенные выпадения из нормы, которые были структурно изоморфны антрактам в спектакле (348).

Дальше Лотман отмечает:

Показательно устойчивое стремление осмыслить законы жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля — маскарада, кукольной комедии и балагана (там же).

Таким образом, метадраматическая установка «Маскарада» отнюдь не каприз, даже не литературный гротеск, а скорее правдивое отражение общества, которое по своему существу и по своим правилам — гротеск, созданный по литературному образцу.

Как показывает Юрий Манн, осевую роль в структуре пьесы играет Неизвестный, олицетворяющий рок, судьбу. То есть Неизвестный олицетворяет волю самого автора, располагающего жизнями своих персонажей. Если образ Арбенина восходит к лирическому «я» лермонтовской лирики (о чем свидетельствует его фамилия), то Неизвестный представляет новый и неожиданный образ — образ автора пьесы, создателя того мирка, в котором лирическое «я» погибает. Если в стихотворении «Смерть поэта» «зловещие силы», козни которых приводят к уничтожению поэта-героя, идентифицированы однозначно, то образ Неизвестного нарочито двусмыслен — и именно эта двусмысленность чрезвычайно значима: то ли Неизвестный — олицетворение тех же кругов, которые так безжалостно изобличены в «Смерти поэта», то ли он — объективизация другого начала в психологии самого поэта — не «я» а «он».

Манн не первый защищал такое мнение о значении роли Неизвестного. Третьей — на этот раз не критической, а театральной — вехой в интерпретации «Маскарада» является постановка пьесы Мейерхольдом (1917). Именно в этом шедевре театрального искусства пьеса нашла первую достойную интерпретацию. Эпоха этому способствовала — ведь в русской культуре первых десятилетий двадцатого века вновь воскресли маски, балаган, «лоск, под которым бушуют страсти» по счастливому определению самого Мейерхольда, и парадоксальная ностальгия по Николаевским временам. В работе русского режиссера главное место заняли именно театральность, гротеск по Гофману, сложный и постоянно движущийся калейдоскоп театральных пластов, метадрама.

Мейерхольд, так же как и Манн, видел в фигуре Неизвестного олицетворение рока. По словам Малютина,

неумолимая и злая воля Неизвестного держала в своих руках течение событий и предопределяла трагическую развязку драмы (цит. Рудницкий, 205).

Как отмечает Рудницкий,

в образе этом как бы обретала окончательность конкретного олицетворения тема Рока, сквозившего во многих прежних спектаклях Мейерхольда и теперь только сгустившаяся в одной человеческой фигуре (там же).

С этим нельзя согласиться вполне — ведь уже в постановке Мейерхольдом «Шарфа Колумбины» (1910) такой же фигурой предстает Капельдинер, сыгранный самим режиссером и руководящий действиями других персонажей — театральный вариант Доктора Дапертутто. Можно видеть в работе Мейерхольда парадоксальную оппозицию. С одной стороны, его творчество выражало лирическое начало, протест, гнев против общественного строя, против гнилых структур России Николая Второго. Образ Арбенина в «Маскараде» соответствовал этому началу, имеющему свои корни в жизненном опыте самого режиссера. В описаниях постановки «Маскарада» можно почувствовать глубокую симпатию режиссера к Арбенину, к лирическому сгустку в центре пьесы. Но, как от мечает Рудницкий, в работе Мейерхольда мелькала другая тема, выраженная образом управляющего тирана, олицетворением Зла и Рока. Эта тема сугубо двусмысленная — то ли она — образ всего Зла царистского режима, то ли — что-то более сложное. Недаром эту роль принимал на себя сам Мейерхольд (не в «Маскараде» правда, но в «Шарфе» — да и в самом псевдониме Доктора Дапертутто), ибо у него самого было это начало — зловещего определителя судеб его персонажей (таким Мейерхольд предстает, например, в воспоминаниях Эйзенштейна).

Думается, что именно важное и глубокое созвучие между автором пьесы и режиссером было причиной удачной постановки пьесы Мейерхольдом. Подобно Мейерхольду, Лермонтов присутствует и как автор в образе Рока, и в лирическом герое, в палаче и в жертве, в судьбе и осужденном. В этой парадоксальной формулировке покоится, на мой взгляд, вся противоречивость отношения поэта к своему творчеству. И Мейерхольд, и Лермонтов соединяли в себе как лирическое, субъективное начало, так и авторское или режиссерское, объективное — обоим была присуща эта противоречивость. В пьесе «Маскарад» со своей сложной, метадраматической структурой мы наблюдаем раздвоение автора, двойную проекцию его: он герой (Арбенин) и автор (Неизвестный). Именно в своей второй ипостаси, в образе Неизвестного, автор становится представителем, метафорой тех сил, которые руководствуют светским маскарадом. В его раздвоенности выражен трагизм Николаевской эпохи.

Литература

Висковатый П.А.

1987 Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. Москва.

Ефимова З.С.

1927 «Из истории русской романтической драмы. «Маскарад» Лермонтова». (Белецкий А. И., ред.) Русский романтизм. Сборник статей. Ленинград, 26–50.

Докусов А.М.

1981 «Маскарад». Лермонтовская энциклопедия. Москва, 273–275.

Лермонтов М.Ю.

1958 Собрание сочинений в четырех томах. Москва.

Лотман Ю.М.

1973 «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века». *Semiotyka i struktura tekstu*. Wrocław, 227–355.

Манн Ю.В.

1977 «Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова». Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка, т. 36, № 1, 27–38.

Рудницкий К.

1969 Режиссер Мейерхольд. Москва.

Эйхенбаум Б.М.

1961 Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Репринт: München, 1967.

1961 Статьи о Лермонтове. М.; Л.

Bromwich David

1991 «A Life» (рецензия). *New York Review of Books*, 38,7 (April 11, 1991), 51–54.

Clayton J. Douglas

1987 «Tis Folly to Be Wise: The Semantics of um — in Griboedov's Gore ot uma». *Text and Context: Essays to Honor Nils Ake Nilsson*. Stockholm, 7–15.





А. И. ЖУРАВЛЕВА

Поэма «Демон»

В истории русской классической литературы есть два случая (речь идет о больших по объему сочинениях — с лирическими стихотворениями это бывало нередко), когда величайшие произведения становились общенациональным культурным достоянием задолго до появления книги. Они распространялись в списках, заучивались наизусть, растворялись в языке в виде пословиц и крылатых слов, а книги — книги еще не было. Это «Горе от ума» Грибоедова и поэма Лермонтова «Демон». Белинский в статье «Стихотворения М. Лермонтова» ставит их рядом в этом отношении, говоря, что лермонтовская поэма «в рукописи ходит в публике, как некогда ходило “Горе от ума”»*.

Сложная «материальная», «книжная» судьба поэмы не была случайностью и простым следствием цензурных затруднений — она отражала и сложнейшую внутреннюю историю произведения.

Своеобразие творческого процесса Лермонтова состояло в том, что многие свои замыслы он воплощал неоднократно, по-новому разрабатывая старый сюжет или используя отдельные фрагменты прежних текстов в других, более поздних произведениях. Поэт мог это делать свободно, потому что смотрел на свои ранние опыты как на черновики, не предназначенные для печати. Публиковал он, как известно, очень немного.

Но даже если иметь в виду этот лермонтовский способ работы, следует признать, что история поэмы «Демон» необычна: можно сказать, что с этим замыслом поэт не расставался всю свою творческую жизнь.

* Белинский В.Г. ПСС. М., 1955. Т. 4. С. 544.

Поэма росла и менялась вместе с автором. Начата работа в 1829 г., а последняя редакция, как установлено после более чем столетнего спора*, относится к началу 1839 г.

Десять лет из неполных тринадцати своей литературной деятельности Лермонтов работает над этой поэмой именно как над целостным замыслом, сохранившим свое смысловое ядро, несмотря на все изменения. За это время было создано восемь редакций (предполагают, что была и еще, по крайней мере, одна**). Первые пять автор рассматривал как незавершенные, но, создав шестую, счел поэму готовой к публикации. Именно эта и две последующие редакции разошлись во многих списках. Читатели (они же создатели списков) нередко объединяли разные редакции, стремясь собрать в своем списке «все лучшее». В сущности, сам характер последних редакций подталкивал к таким (конечно, недопустимым с точки зрения научной текстологии) действиям. Дело в том, что последние редакции действительно не отменяют полностью одна другую, но в чем-то сохраняют самостоятельный читательский интерес — а не только историко-литературный, как обычно бывает с редакциями, постепенно совершенствующими текст.

Недаром по пути объединения разных редакций пошел даже Белинский, готовивший «Демона» к публикации в «Отечественных записках».

Вопрос о том, какой текст печатать в собраниях сочинений и тем более — в массовых изданиях поэм Лермонтова, можно считать решенным, если подходить к лермонтовской поэме с обычными теперь приемами научно достоверного издания классики. Основным принято считать текст, отражающий последний этап работы автора над произведением. При этом если документально доказано, что какие-то изменения и пропуски были вызваны не творческими, а случайными, временными причинами (опасение цензурных преследований, желание скрыть связь с реальными прототипами или с живыми людьми, к которым обращено произведение), то подлинный текст следует восстановить по тем источникам, где он еще не был искажен.

Как будто правило ясное и простое, но на деле выполнить его не всегда легко: ведь довольно редко встречаются обыкновенные пропуски или замены слов в тексте. Гораздо чаще автор перерабатывает

* См.: *Найдич Э. Э.* Последняя редакция «Демона» // Рус. лит. 1971. № 1. С. 187–201.

** См. об этом в примечаниях И. Л. Андроникова к поэме «Демон» в изд.: *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 2. С. 534–542.

свое произведение — и в процессе этой переработки оно приобретает новые краски, новые мысли, что-то утрачивает, но чем-то и обогащается. Именно так изменяется «Демон».

Но, кажется, здесь дело обстоит еще сложнее: последняя редакция «Демона», относящаяся к началу 1839 г., едва ли осталась бы последней, если бы не гибель поэта. Лермонтов возвращался к любимому замыслу на всех этапах своего роста и развития; вероятно, он вернулся бы к нему и еще. То, что в течение двух лет он этого не сделал, не может опровергнуть такое предположение, если мы взглянем на хронологию прежних редакций. Между IV и V прошло около двух лет, между V и VI — около четырех. Если вспомнить к тому же, что в последние годы своей жизни Лермонтов занят «Героем нашего времени» и участвует в военных действиях на Кавказе, предположение о временном характере перерыва в работе над «Демоном» покажется еще более вероятным. Последняя редакция «Демона» именно оказалась последней, а не была подлинным завершением работы над поэмой. И дело не в том, что в ней есть противоречия на, так сказать, фабульном уровне, которые, вероятно, были бы устранены. Важней другое: по своему содержанию, по самому характеру поэма такова, что работа над ней может быть только оборвана, а не закончена в полном смысле слова. Слишком много соединилось в поэме смысловых пластов, насущно важных для поэта идей, сквозных мотивов и излюбленных образов его творчества. «Демон», если можно так выразиться, не столько вещь, сколько процесс, открытый и длящийся. Это своеобразная модель ВСЕГО ЛЕРМОНТОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА.

«Читательская судьба» поэмы «Демон» складывалась необычно: она оказывалась независимой от ее «типографской» судьбы. Распространенная в списках, лермонтовская поэма сразу же вошла в духовную жизнь русского общества. Широко известна оценка «Демона», данная Белинским в статье «Стихотворения М. Лермонтова»: «Мысль этой поэмы глубже и несравненно зреее, чем мысль «Мцыри», и хотя исполнение ее отзывается некоторою незрелостью, но роскошь картин, богатство поэтического одушевления, превосходные стихи, высота мыслей, обаятельная прелесть образов ставит ее несравненно выше «Мцыри» и превосходит все, что можно сказать в ее похвалу. Это не художественное создание, в строгом смысле искусства; но оно обнаруживает всю мощь таланта поэта и обещает в будущем великие художественные создания»*.

* Белинский В.Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 544.

И в этой статье, и в рецензии на посмертное издание стихотворений Лермонтова, выражая сожаление о том, что «Демон» не напечатан, Белинский — критик, объективно оценивающий достоинства и недостатки литературы, говорит о «незрелости» и некоторых художественных несовершенствах поэмы. Но обаяние лермонтовского «Демона» для Белинского-читателя было неотразимо. Собираясь сделать подарок своей невесте М. В. Орловой, он решил собственноручно переписать «Демона» и отдать переплести тетрадь с текстом. Его письма в это время пестрят цитатами из Лермонтова и особенно — из «Демона». Лермонтовская поэма как бы «дала язык» чувству горечи и негодования, которое мучило его мыслящих современников. Восхищаясь ранними произведениями Лермонтова в письме к другу, Белинский говорит: «Тут нет ни легкокрылого похмелья, ни сладкого безделья, ни лени золотой, ни вина и шалостей амура, — нет, это — сатанинская улыбка на жизнь, искривляющая младенческие еще уста, это «с небом гордая вражда», это — презрение рока и предчувствие его неизбежности»*.

В 60-е гг. XIX в. поэма Лермонтова, став уже признанной классикой, вместе с тем как бы отдаляется от читателей. Новое время — новые песни. Безусловное владычество прозы в русской литературе этого времени выразилось, в частности, в том, что в сознании массы читателей меняются и сами критерии художественности поэзии: не поддающееся пересказу и логическому прояснению начинает представляться сомнительным. Классики революционно-демократической критики ценили Лермонтова как «поэта отрицания». Но массовый демократический читатель, кажется, уже не видит в Лермонтове «своего» поэта. Распространение утилитарных взглядов на искусство приводит и к прямым нападкам на Лермонтова. Радикальный последователь Писарева Варфоломей Зайцев в статье «Сочинения Лермонтова. Стихотворения К. Павловой», называя Лермонтова поэтом «провинциальных барышень» и «мечтательных служителей Марса», пересказывает «Демона», доказывая нелепость поступков героя и абсурдность поэмы в целом.

В эпоху окончательного торжества реализма обостряется критика индивидуализма. Литература середины прошлого века оставила нам интереснейшие свидетельства о бытовом преломлении созданных Лермонтовым образов романтических героев — индивидуалистов. О «печоринстве» как стиле поведения свидетельствуют Тургенев, Достоевский, Островский, Щедрин. Расхожий «демонизм» как бы

* Там же. Т. 12. С. 85.

товое явление получает тонкое истолкование в статье Ап. Григорьева «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина».

В 1875 г. была поставлена опера Рубинштейна «Демон». Она подчеркнула «восточный колорит», усилила орнаментальность, отчасти присущую и стилю поэмы, и, разумеется, по самим условиям жанра, приглушила философскую насыщенность великого лермонтовского произведения.

С новым расцветом русской поэзии в конце XIX — начале XX в. связано обострение интереса к лермонтовской поэме. Символическая образность, у истоков которой в русской литературе стоят Жуковский и Лермонтов, реабилитируется в сознании читателей и становится эстетически актуальной. Для этой поэтической эпохи характерна опора на культурную традицию, широкое проникновение в стихию классических литературных образов. Лермонтовский Демон — одна из таких важнейших литературных реминисценций у Блока и Маяковского.

* * *

«Печальный демон, дух изгнания», — записал пятнадцатилетний поэт в 1829 г. И это начало прошло через все редакции, кроме наименее завершенной IV, в которой Лермонтов попытался изменить стихотворный размер поэмы.

«Печальный» и «изгнание» — вот центральные словообразы лермонтовского героя, мы бы даже сказали — доминанты его характера, если бы не было нелепостью говорить о характере духа. Лермонтовский Демон изгнан — и это с самого начала некое абсолютное изгнание: из рая, но и не в ад, а вообще из организованного, божественного миропорядка в «эфир», в пустоту, в бесконечные просторы Вселенной. Отсюда в поэме — постоянное присутствие бездны, звездного хаоса как зримой перспективы мироздания, и от одного варианта к другому усиливается осязаемость воздуха, ветра — вихря, разбегающихся пейзажей из туч и облаков, нарастает ощущение пространства, ощущение крыльев и полета.

«Чувством крыльев, возникающим от близости облаков и ветра», назвал Р. М. Рильке свое впечатление от поэмы*, и это «чувство крыльев» оказывается порой у Лермонтова поражающе конкретным. Так, через все варианты проходит найденная уже в первом строка о Демоне:

* См.: Рильке Р. М. Ворпсведе, Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 168.

Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!

Во II редакции в эпизоде обольщения монахини о нем же: Его опущенные крылья / Объяты участью бессилья.

Не будем говорить о некоторой неловкости последней строки — обратим внимание на зримую выразительность самого жеста крыльев.

В IV редакции:

Так мыслил Демон. Медленно крылом,
Спускаясь на землю, рассекал Он воздух.

Все это тем более поразительно, что облик Демона в целом ни в малейшей степени не конкретизирован, его единственное описание («Пришлец туманный и немой...» и т. д.) подчеркивает именно бесплотность и невыразимость. В одной из ранних редакций есть упоминание о черных глазах Демона, но затем и эта деталь исчезает: остаются не глаза, а «неотразимый, как кинжал», взор.

Таким образом, единственной «вещной» деталью оказываются крылья, причем эта «вещность» достигнута не описанием самого предмета, а передачей его функции: мы видим крылья, потому что видим их жест и движение. О крыльях Лермонтов говорит постоянно, и не всегда они так конкретны, как в процитированных выше строках. Иной раз это только упоминание, а не изображение, рассчитанное на зримое представление. Но иногда за упоминанием крыльев встает целый смысловой ряд, определяемый, в первую очередь, все той же идеей движения, преодоления воздушного пространства. Особенно это заметно, когда Демон сталкивается с Ангелом и тяжелая, но стремительная материальность крыльев одного (подчеркнутая лексическими прозаизмами) как бы заслоняет прозрачную, духовно-идеальную неподвижность другого, которая, впрочем, может незаметно перейти в движение легкое, но одновременно медленное, как бы сонное (в последних редакциях).

Тихая и светло-яркая фигура ангела, замершего в молитве у могилы героини, открыто противостоит, например, в V редакции молчаливому и мощному, сверкающему во тьме полету, почти падению Демона:

И кудри мягкие, как лен,
С главы венчанной упали,
И крылья легкие, как сон,
За белыми плечьями сияли
.....

Тогда над синей глубиной
Дух отверженья и порока
Без цели мчался с быстротой
Новорожденного потока.
Страданий мрачная семья
В чертах недвижимых таилась;
По следу крыл его тащилась
Багровой молнии струя.

Создается впечатление, что Лермонтову надо прежде всего оживить в сознании читателя сам мотив полета, воздуха и движения. Описание движения материализует, конкретизирует идея бесконечного простора, этого тяжелого пространства изгнания и вечного одиночества.

Во всей русской поэзии стихия простора, высоты и полета, необычайно свободное пространственное воображение, пожалуй, ни у кого не было выражено ярче, чем у Лермонтова. Глаз как бы охватывает разом весь бескрайний мир: гора видит гору, сосна — пальму, «звезда с звездой говорит»; Россия видится откуда-то сверху, с облачной высоты, а затем сразу же прикасаешься к ее земле так, что конкретней некуда — «проселочным путем люблю скакать в телеге...». И удивительная динамичность пейзажа, внутри которого ничто не стоит на месте, а движется (или увидено глазами движущегося) явно берет начало от особой, биографически обусловленной точки наблюдения: романтический мотив странничества и связанного с ним одиночества постепенно обретает у Лермонтова житейскую достоверность в рамках общей темы — изгнания. Лермонтовская личная судьба словно позаботилась, чтобы придать этой теме особую убедительность и даже закрепить ее за знакомым с детства маршрутом: ссыльный офицер не раз долго ехал через степные просторы, прежде чем увидел вдали цепь кавказских гор. «Синие горы Кавказа, приветствую вас!» Синие они потому, что на горизонте — это взгляд издалека, с равнины.

В горах — кругом одни горы, а равнина приучает ценить гору, любить и замечать всякую возвышенность. И нет ничего удивительного в том, что в русских сказках или былинах горы высокие (как и море-окиян) попадаются то и дело — куда чаще, чем в реальном русском ландшафте. Собственно, о Лермонтове можно сказать, что он впервые с такой силой и страстью реализовал в письменной литературе эту, на первый взгляд, парадоксальную, а в сущности очень естественную, исконную черту национального сознания, если угодно — национального пространственного ощущения.

Любопытно, что пейзажи романтических баллад Жуковского — т. е. первые лирические пейзажи в русской литературе (несомненно, бывшие сильнейшим литературным впечатлением для современников) — отличались явно повышенной гористостью. Русский литературный пейзаж начинался как раз с пейзажа экзотического — и в этом-то опять-таки видится некая естественная закономерность. Крутизна, картинность шотландских и рейнских скал особенно эффектно должна была вписываться (в сознании читателей, разумеется) в пейзажи среднерусской равнины. Сама же эта равнина, как и многое другое в нашей поэзии, ведет начало, конечно, с Пушкина. С него же на место достаточно условного «переводного» горного пейзажа Жуковского встал в русской литературе реальный Кавказ, во всем его действительном, «физическом» величии.

В горах все чрезвычайно, экстремально. Здесь сведены вместе все крайности, и горы по праву, наверное, могли бы быть названы наиболее романтическим пространственным образом мироздания. Горы для жителей обычной, равнинной местности — иной мир в полном смысле этого слова, центр всего исключительного и необычайного, мир, где норма — блаженство или катастрофа, где все увеличено в десятки, а то и сотни раз. Такой мир для романтического сознания закономерно становится средоточием всех секретов бытия, знаком предельного напряжения страстей и мысли. И лермонтовский Демон среди лермонтовского Кавказа — явление естественно грандиозное и максимально масштабное.

Но это «свое» пространство герой поэмы обрел не сразу. В литературной традиции романтизма, на которую опирался в работе над «Демоном» Лермонтов, образ ангела, взбунтовавшегося против Творца и наказанного бессмертием и вечным изгнанием (трактовка романтиками этого древнего, библейского сюжета восходила к поэме Мильтона «Потерянный рай», где едва ли не впервые мятеж Сатаны был опоэтизирован), обычно связывался с подчеркнуто отвлеченным, астральным пространством. Оно и понятно: такое место действия прямо соответствовало исполинским героям, выступающим без каких-либо земных «посредников», в своем прямом мифологизированном виде.

Лермонтовский Демон также принадлежит к неземным существам и олицетворяет высшую, субстанциональную силу, но он полюбил смертную, что заведомо определило «грешную землю» основным местом развития сюжета. В самом же этом сюжете, точнее в его ядре, оставшемся неизменным на всех этапах работы над поэмой (любовь падшего ангела к земной красавице, любовь — оболечение и ис-

кушение), романтическая идея любви как спасения от одиночества и изгнания (линия Демона) наложила на представление о пагубности для человека дьявольской страсти. Последнее было особенно заметным в первых редакциях поэмы, героиней которых являлась монахиня.

И вот что характерно: художественное пространство первых редакций «Демона», особенно на фоне предшествующей литературной традиции, отличалось своей замкнутостью, мы бы даже сказали, приземленностью. Различные преграды: «голубой свод» небесной сферы, под которым «блуждал» «печальный Демон», «угрюмый свод» монашеской кельи, где он впервые увидел героиню, «ледяный грот», куда удалился «бедный Демон» после первого посещения обители — явно ограничивали свободный полет «духа изгнания», приковывали его к земле. Да и сама земля представляла в этих редакциях преимущественно как безжизненное, плоское пространство: «земли пустынные равнины», «седая равнина моря» и т. п.

Все изменилось с появлением в поэме Кавказа: полет Демона в буквальном смысле слова стал выше — теперь это не полет под чем-либо, но всегда полет над: «над грешною землею», «над вершинами Кавказа»; своды разрушились, песня монахини, раздававшаяся у монастырского окна, сменилась танцем Тамары на кровле дома Гудала, в окружении гор и солнечного заката; место пустынных равнин заняли долины «роскошной Грузии» — словом, художественный мир поэмы беспредельно расширился и расцвел «красами живыми». И все в нем оказалось взаимосвязанным и взаимопроникающим.

«Вечные туманы» звездных просторов словно спустились с Демоном на кавказские горы. «Пришлец туманный и немой» является героине «в тумане легком фимиама» священной обители, стоит только Тамаре подумать о нем, как... «нет сил дышать, туман в очах».

«Кочующие караваны» светил — память Демона об утраченной космической гармонии — как бы повторяются на земле: богатый свадебный караван, который «жених нетерпеливый» ведет навстречу встающему туману и своей гибели. А в конце поэмы — торговые караваны, идущие «звеня, издалека» по Койшаурской долине — деталь пейзажа и одновременно знак, символ неустанного движения вечно обновляющейся жизни.

Такое постоянное пересечение земного и небесного, вечного и переходящего затрагивает самое существо поэмы и выводит нас к тому ее уровню, на котором собственно и разворачивается конфликт Демона с мирозданием. Этот конфликт с самого начала работы Лермонтова над «Демоном» имеет чрезвычайно личностный характер. Вспомним,

что Демон «презрительным окинул оком Творенье Бога своего». Несовершенство мироздания Демон воспринимает как личную обиду, свой бунт против Творца — как акт справедливой мести за это несовершенство. Такой максимализм — органическая черта романтического мировосприятия, и Лермонтов в поэме сосредоточен на своей коренной проблеме: раскрытии самого «механизма» судьбы, бунте личности (в ее предельном символическом выражении) против мира.

Проблема бунта вообще принадлежит к числу основных проблем русской общественной и философской мысли 30-х гг. XIX в. В центре этой проблемы стояла, конечно, декабрьская катастрофа. Чем дальше, тем становилось яснее, что поражение восставших не было простой случайностью, результатом стечения обстоятельств: оно имело более глубокие причины. Размышления об этих причинах привели к критическому пересмотру многих историко-политических представлений предшествующей эпохи — и, в частности, к сомнению в том, что бунт героических граждан может изменить существующее положение вещей. Что человек не свободен социально, это было ясно и декабристам. Но свободна ли его воля, может ли он повернуть самый ход исторического процесса?

Неприятие общественного быта своего времени при утрате веры в возможность «волевого» преобразования жизни — одна сторона сознания передовых людей эпохи. Наряду с ней развивалась и другая: сомнения в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм, направленный и на русскую историческую действительность 30-х гг. и вместе с тем обращенный внутрь, к «критике души» современного человека.

Однако при отсутствии всякой общественной практики, всякого действия чувство ненависти к этому строю, к этому обществу перерастало в абстрактное противопоставление мыслящего человека всему миру, жизни всего человечества, а сомнение в готовых истинах незаметно превращалось в недоверие вообще к каким бы то ни было абсолютным ценностям, нравственным, социальным. Человек чувствовал себя бесконечно одиноким во враждебном мире, противостоящем всему человечеству, могучим и в то же время бессильным что-либо совершить. Вот такое состояние ума, такой психологический комплекс и принято называть демонизмом. Хотя демонические мотивы разрабатывались и до Лермонтова не только в европейской литературе, но и у нас, в русской культуре представление об этом явлении прежде всего связано с поэзией Лермонтова. Для демонического героя мир разделен на «Я» и все остальное человечество, толпу, чернь, которая живет без всякой мысли и погрязла в пороках.

Мотив демонизма или прямо образ Демона — спутник лермонтовской поэзии на протяжении всей его творческой жизни, от юношеской лирики до неоконченной поэмы «Сказка для детей». И, разумеется, эта важнейшая тема претерпела у Лермонтова значительные изменения, затронувшие и творческую историю «Демона» — поэмы, ставшей средоточием идеи демонизма.

В ранних редакциях близость героя автору безоговорочна, а в III прямо декларируется поэтом в посвящении, где Лермонтов проводит параллель между фабулой поэмы и своей жизнью. В стихотворении «Я не для ангелов и рай...», которое ряд исследователей считает наброском послесловия или посвящения к «Демону», уже более тонко утверждается близость с героем поэмы, это не событийные параллели, а духовное подобие:

Как демон мой, я зла избранник,
Как демон, с гордою душой
Я меж людей беспечный странник,
Для мира и небес чужой...

Но главное, конечно, не прямые и даже несколько наивные декларации, которые к тому же довольно быстро исчезают. Гораздо важнее безусловная поэтизация героя и то обстоятельство, что все его пылкие монологи (а объем их возрастает в более поздних редакциях) неотличимы по интонации и стилистике от той линии лермонтовской лирики, где собственные размышления поэта находят прямое и непосредственное выражение («Дума», «Поэт», из ранних стихов — «Гляжу на будущность с боязнью...» и многие другие).

Эта монологическая линия «ораторской» лирики, за которой стоит философская и социальная проблематика 30-х гг. (Чаадаев писал, что «в наш век философское есть форма социального»), входит в поэму в качестве важного драматического элемента, вступающего в сложное взаимодействие с остальными ее жанровыми составляющими.

Все говорит о том, что вначале Лермонтов пытался следовать канону традиционной романтической поэмы с ее намеренной отрывочностью сюжета, когда отдельные наиболее драматические эпизоды жизни героев освещаются как бы вспышками, погружая во тьму всю их историю в целом. Во II редакции таинственностью окутано прошлое монахини, после диалога между нею и Демоном, завершающегося рассказом Демона о себе, идет сцена погребения героини. О смерти же ее не сообщается. Более того, описывая обряд отпевания, автор лишь в самом конце строфы говорит, над кем он

совершается, намеренно затягивая недоумение читателя. И резко изменяется самый тип повествования, начиная с VI редакции, создававшейся после первой кавказской ссылки поэта.

Лермонтов здесь подробно объясняет, как и почему попала в монастырь юная красавица Тамара, вводит в поэму живые и правдивые картины феодального быта Грузии, психологически мотивирует поступки и переживания героев, словом, в «Демоне» появляется то, что некоторые исследователи истолковывают даже как «элементы реализма».

Но вместе с тем чудесное, фантастическое отнюдь не уходит из поэмы, скорее даже наоборот, значение его постоянно возрастает, только теперь истинность невероятного все более утверждается через точность и верность отдельных подробностей. Подобное соединение конкретных, «реалистических» деталей с общей, так сказать, мировоззренческой условностью содержания было свойственно одному из самых популярных жанров романтизма — балладе — сюжетному стихотворению легендарного характера, в котором вполне реальные, хотя, может быть, и случайные с житейской точки зрения события трактуются как результат вмешательства потусторонних сил в жизнь людей.

Собственно говоря, признаки «чистой» баллады имеет в «Демоне» уже история грузинской княжны и ее жениха, гибнущего по дороге на брачный пир из-за того, что он пренебрег предсказанием, нарушил обычай (князь, как мы помним, спеша к невесте, не помолился в часовне, в которой всегда молились путники). Гибель князя с житейской точки зрения — нелепа, случайна и не более того, но рассказ о ней настоятельно указывает на что-то, прямо противоположное случаю, — на закономерность, на определенный и обязательный порядок, по которому стоит человеку нарушить какое-либо условие (полное, истинное его значение ведомо только там, наверху), как неотвратимо наступает наказание.

Но фатализм в целом не столь уж и присущ традиционной балладе (скорее, это черта именно лермонтовской интерпретации жанра), хотя логика вины и воздаяния в ней всегда присутствует.

Именно так построена баллада о гибели жениха Тамары с точки зрения ее героев, для которых высшая сила, вмешивающаяся в их дела и намерения, остается совершенно неведомой.

Читателям, в отличие от старого Гудала и его близких, известно, что князь не только по своей удалости «презрел» обычай предков и не помолился в спасительной часовне — здесь оказался замешан и Демон, увидевший во «властителе Синодала» соперника и решивший погубить его:

Его коварною мечтою
Лукавый Демон возмущал:
Он в мыслях, под ночью тьмою,
Уста невесты целовал...

Но если Демон и есть та таинственная сила, которой дано управлять судьбой людей или, во всяком случае, вмешиваться в их жизнь по своей прихоти, то, значит, нам удалось, наконец, по воле автора проникнуть в самое переплетение «высших» пружин и механизмов, удалось не только прикоснуться, но и встать на одну ступеньку с неведомым, и дело теперь лишь за тем, чтобы как следует осмотреться.

Однако оказывается, что выход на такой «сверхъестественный» уровень дает гораздо меньше, чем ожидалось, что пружинами и механизмами таинственного движет, в свою очередь, нечто совсем иное... Демон, с точки зрения несчастного жениха, действительно всемогущ, во всяком случае — непреоборим, но всемогущество его, если приглядеться, едва ли не ничтожно, и трагическое для людей событие — всего лишь некий фокус, ловко проделанный Демоном, к тому же фокус довольно подлый — коварное нападение из засады. Демон точно знает о существовании таинственного механизма наказания, но сам не имеет к нему прямого отношения. Он просто «пристроил», по выражению одного литературного героя, жениха Тамары под неотвратимое действие этого механизма и, выступив в качестве обыкновенного «мелкого беса», злорадно подтолкнул отважного князя на «балладный» путь, который закономерно и привел того к гибели.

Про Демона в начале поэмы было сказано, что он «властвует» землею. Но как начинает выясняться, власть эта по своим размерам отнюдь не необъятна, да и вообще в существе своем весьма проблематична. Ограниченность могущества Демона становится особенно заметной, когда речь заходит об истории его отношений с Тамарой. Желал ли Демон смерти Тамары? Вопрос этот, имеющий свою обширную литературу, по правде сказать, представляется в такой постановке наивным, даже нелепым. Демон и есть демон, а не человек: некий фантом, дух, отвлеченность. Не предмет, а проекция изображения. И какой он, и чего желает, во многом зависит от того, какие черты человеческого характера и поведения в данный момент проецируются.

Во всяком случае, хотя Демон, по всей видимости, и «контролирует» свои отношения с Тамарой — общая, так сказать, итоговая их неудача (как ни трактовать ее причинно-следственную связь с гибелью Тамары) заставляет вспомнить опять-таки про балладу с ее героями-людьми, столкнувшимися с неодолимой и гибельной

силой рока. И Демон здесь выступает как типичное страдательное лицо, жертва силы гораздо более могущественной, чем он сам. Она как будто в поэме прямо названа, постулирована, но именно поэтому Божественная власть как бы исключена из художественной системы произведения — во всяком случае, в тех формах и на том уровне, на каком действует Демон. К тому же мы видим, что даже непосредственный представитель Творца — Ангел — вовсе не является последней инстанцией, от которой все зависит, — один раз Ангелу дано, другой раз не дано повлиять на ход событий.

В эпилоге поэмы, где по всем законам и нужно искать победителя, ведь поле битвы, в конце концов, всегда остается за ним — мы находим, в сущности, только само это «поле» — цветущий и грозный Кавказ. Тот самый дикий и чудесный «Божий мир», от великолепия которого с таким презрением отворачивался Демон и который теперь открыто и всесильно празднует свое торжество над всяким презрением и ненавистью, над любыми человеческими или демоническими трагедиями. Но великое равнодушие, с каким «Божий мир» превратился из места действия поэмы в ее итог, ясно показывает, что и в эпилоге никто не собирается разрешать все вопросы и отменять все противоречия. Напротив, они будут постоянно множиться, забываться и возникать вновь в общем и непрерывном потоке вечно разрушаемой и вечно обновляющейся жизни.

В «Демоне» Лермонтов сделал попытку объединить все три жанровых начала: балладу, драматическую поэму и лирику. Этим трем началам соответствуют и три степени раскрытия описываемого. Замкнутая и многозначная баллада, драматическая поэма вокруг и по поводу этой баллады, с присущим (в противоположность балладе) жанру романтической поэмы пафосом некоего максимального изъяснения, торжеством риторического начала. И, наконец, непревзойденная лермонтовская лирика. Баллада лапидарна, таинственна и, ничего не называя, подразумевает все. Она выводит в поэму. Поэма рассказывает, объясняет, она чрезвычайно пространна и щедра, но в итоге, оказывается, сама тяготеет к балладности и требует следующей ступени раскрытия. И поэма несет в себе лирическое лермонтовское начало (с характерным для Лермонтова единством чувства и анализа). На этом уровне драма Демона оказывается совершенно тождественна общей драме лирического героя лермонтовской поэзии. А балладность, таинственность и драматичность — не секрет, который можно раскрыть, а сама сердцевина драмы бытия в лермонтовском ощущении, самый интимный и постоянный лирический потенциал его стихотворений. Из необъятного космоса, к которому

адресует нас баллада и в котором обитает сила, влияющая на судьбы людей, поэма, сделав виток, возвращает нас на землю, ибо секрет Демона в том, что он естественно связан внутренне собственной личностью — как и лирический герой Лермонтова. «Демон» связывает воедино фольклор и мифологию — через балладную традицию — с психологизмом: начало литературы XIX века с ее вершинами, Жуковского и романтиков — с Достоевским и Толстым.

Поэма «Демон» действительно сгусток противоречий, и, конечно, гораздо серьезнее и очевиднее при непосредственном чтении те из них, которые мы улавливаем не в событийной, а в философской ее сфере. Но дело в том, что «свести» эти противоречия было для Лермонтова немислимо: ведь «Демон», как уже говорилось, был необычным произведением, он был «процессом», отражением движущегося, ищущего сознания эпохи. Эти противоречия (и главное из них — противоречие между поэтизацией деяния, «высокого зла» и постепенно кристаллизирующейся мыслью о бесплодности и обреченности индивидуалистического бунта, о разрушительной и жестокой силе демонизма) не были разрешены в самой жизни. В VIII редакции «Демона» с равной силой звучит и клятва героя («Хочу любить, хочу молиться, / Хочу я веровать добру») и последние горькие строки о нем («И проклял Демон побежденный / Мечты безумные свои, / И вновь остался он, надменный, / Один, как прежде, во вселенной / Без упования и любви!..»).

Философская сторона поэмы вообще меньше всего может быть истолкована как некая стройная система рассуждений, как логически непротиворечивый ответ на коренные вопросы бытия. Лермонтовская эпоха, о которой Белинский сказал: «Вопрос — вот альфа и омега нашего времени» — не была временем ответов и решений. Зато она училась бесстрашно мыслить. Великая поэма Лермонтова осталась в русской культуре и памятником этой эпохи, и, что еще важнее, символом тревожного, ищущего истины духа.





Л. В. ПУМПЯНСКИЙ

Лермонтов

<Фрагменты>

<...>

10

1. Только через «Мцыри» может быть понят целый цикл... «Сон»; «В полдневный жар» — см. «Мцыри» — ст. 602...642. Замечена связь со смертью Ленского («недвижим он лежал...»): впервые это загадочное лицо русской культуры получило объяснение, впервые он не на втором месте, а на подобающем ему первом. Да, сентиментализм Ленского был первым лепетом того, что основал Лермонтов: цивилизация осуществления; наивность была в предварении, но тема была та же: «но ты — придешь ли, дева красоты...» — как рыбка, подплывающая...; мысль о деве над трупом — самая глубокая постановка темы о смерти как сне — т. е. то же, что трижды у Лермонтова. Можно сказать, что героем поэзии стал не Онегин (герой русского классицизма), а (завершенный чрез ряд глубоких кризисов) Ленский, чем оправдан и объяснен весь старый русский сентиментализм. Дальше, теме влаги (кстати, «в долине» = «на дне») соответствует пир; стадам рыбок — «юные жены»; отделившейся рыбке — «одна»; она подплывает к мертвому витязю — и смерть длится, как блаженный миг осуществления. Все это «сон» — действительно, только во сне (во «Мцыри»: в бреду) возможно такое предварение. «Выхожу один я...» — та же найденная смерть — сон, заслуженный отдых того, кто, как Мцыри, сделал все: получив от рождения проклятие бессмертия — чрез смерть в истории — создал сверхчеловеческую смерть = сну = бессмертию. «Уж не жду от жизни ничего я», потому что сполна исполнено все; никто в мире не прошел такого исчерпывающего пути, никто так не завоевал права на не-могильную смерть. Даже Пушкин, и тот... «у гробового входа... *равнодушная* природа...» Один Лермонтов в символе влажного царства нашел не-равнодушную природу, т. е. победил историю, главную причину равнодушия природы. Пушкин поэтому истинно мертв, Лермонтов же спит в могиле, как в хрустальном гробу, и грудь

дышит, и птичий голос поет про любовь, и дуб (не «патриарх веков», равнодушно «переживающий» меня...) дружественно шумит над сном того, кто основал царство природы. Каждый имеет ту смерть, какую заслужил. Наилучшую смерть заслужил тот, кто, быв бессмертен, подвигом души стал смертен. Радостную растительную, водную, птичью цивилизацию обещает людям Лермонтов — после того, как стал нашим лучшим другом и вождем. Нет человека более родного нам, как он, ставший добровольно одним из нас и лучшим из нас.

2. Разъясняется и «Памяти А. И. Одоевского». Это конец «Сашки». Сашка, начав невоплотимостью, был бы продолжен (через «Татьяну» во «И песне») классично и закончен сверхчеловеческой смертью. А. И. Одоевский был живой гражданин будущего человечества. Кто этот таинственный человек? Он особняком среди декабристов. Откуда он в истории русской культуры 30-х гг.? Все, что говорится здесь о нем, исторически необъяснимо. Необъяснимо, как смерть стала центральным событием его жизни — вне бессмертия христианского); какое-то значительное слово сказано именно перед кончиной — осталось не понято ни одним человеком. Что это было? все четыре предположения могут быть истинны: важен акцент, а он потерян; жизнь эта рассеялась «как легкий пар вечерних облаков», т. е. как вполне природное, сполна, без остатка природное явление. Не будет следа от этой жизни? Но судите каждого его судом: эта жизнь и не хочет следа; оставленный след был бы противоречием в этой жизни. Не будет памятника? Но вся дружественная природа есть памятник; все «чем он радовался в жизни» будет над его могилой; это тоже смерть = сну, природа высшая, чем «равнодушная» у Пушкина. Перед нами явно новая религия, ибо новый тип решения истории, и соответственно этому, новый тип людей. Кто объяснит их связь с Кавказом? Кто объяснит их связь с еврейством? Не здесь ли лежат исторические пути России в осуществлении завещанного А. И. Одоевским перед смертью? Что даст яфетидология? Какова была религия этих рас? Почему Лермонтов так горячо любил еврейство — а оно так по-особому любит его? Будущее России будет разъяснением всего этого. Расставшись ныне с вполне завершённой Россией Пушкина, мы ныне начинаем Россию Лермонтова и медленно создаем исторический контекст для понимания его.

3. Есть глубокое противоречие между миром, который душа признает своим, и общественным миром. Древний спор человеческого и общественного. «Мцыри» есть всегдашнее напоминание человеческому роду о том, что древнее всего — и человеческая грудь чувствует призыв и отвечает ни с чем не сравнимым волнением. Я отказываюсь понять «Мцыри» в принципах до сих пор бывшей исторической

цивилизации. Комментарий нуждается в опоре исторической реализации, нужен день, предшествующий вылету Минервиной совы. Здесь же этого исторического дня нет, поэзия не заключает, а предваряет еще не бывшие времена. За поэзией Пушкина всегда есть реформа Петра; а за Лермонтовым? Надо же наконец понять, что такое Кавказ... Все европейское прошлое России ничто в сравнении с тем будущим, которое — чрез Кавказ — есть удел будущих тысячелетий. Вопрос: Пушкин или Лермонтов — только тысячелетия могут решить. Еще не было и нет той истории, в принципах которой мог бы быть понят Лермонтов; он тоже основатель цивилизации — но круг так обширен, что охватить мы успели только начало (между тем как круг пушкинской цивилизации мы исчерпали). «Мцыри» так глубоко колеблет хронологическую перспективу, что нужно труднейшее усилие ума... чтобы хронологически справиться с тем глубоким равнодушием к истории, с тем старшинством перед ней, которое в «Мцыри» смыкает 5000 лет человеческой истории и возвращает нас в первобытное состояние. «Религиозное понимание истории», «философия истории» — стыдно за все это перед этим исповеданием природности, прирожденное природе человеческого существа. *Une bouteille à la mer*, сведение о крайнем достигнутом пределе; «Мцыри» есть такое воззвание к отдаленнейшим векам. Разве нет в греческой поэзии... (произведений, которые) мы понимаем лучше, чем греки? для нас писанных? Так «Мцыри» не для нас писано, оно не «плод» и не «произведение» нашей цивилизации, а предчувствие иной. Никакая история и никакая религия не покроет вражды с природой, на которой та и другая основаны. Вражда поколений в наиболее общем виде есть общая вражда к природе, ограничение ее. Эту основную болезнь человечества мы принимаем вместе с рождением нашим в истории. Страдаем молча, раз навсегда зная, что этой темы нельзя касаться, потому что *наиболее общие* условия жизни человека связаны с нею. Поэтому эти страдания мы слагаем на самое дно души, а реализуем страдания более поверхностные, именно, внутриисторические (эта реализация есть — все исторические изменения), т. е. мы удлиняем цепь, расширяем тюрьму (как Гейне о Хр. Колумбе...). Самое великое в истории есть поэтому совпадение исторического и географического расширения — открытия и конквиста; удовлетворение очень глубоких страданий и желаний. Человечество молодеет в конквисте и на несколько веков получает силы... То же омоложение от великого завоевателя (который есть нормальный вождь человечества). Все это — паллиативы в решении темы природы, все это поэтому авторитетно для определенного круга лет, все это дает имя определенному периоду лет; все это принимает историю как данную сферу и изменяет ее, не ставя

заново вопроса о ней самой. Философичнее конквисты и завоевания — *отчаяние*, т. е. смерть исторической надежды в моей душе. Отчаяние не есть «чувство», а справедливое осуждение; оно есть справедливость сама; оно непроверяемо, потому что все аргументы против него по необходимости будут взяты из сферы цивилизации, отчаяние же древнее цивилизации. Когда мы в отчаянии, мы находимся в непроверяемой родине. В одном отчаяться нельзя — в природе, и отчаявшаяся душа есть наиболее близкая к природе душа. «Мцыри» родилось из справедливости этого отчаяния; и именно вследствие этого оно необъяснимо (потому что всякое объяснение есть историческое обоснование). Перед нами наиболее широкий круг темы завоевания и конквисты; мы присутствуем при зарождении отдаленнейших времен; это просвет в неисследимое будущее человеческого рода. Единожды, по крайней мере, родился человек, который пробился к наиболее широкой теме, опустив все промежуточные.

4. «Мцыри» поражает умеренностью своей поэтики. Ряд картин просто перенесен из старых поэм (ст. 136 и след.; 105; 173; 177; 204; 280; 289 и след. ср. с Грузией в «Демоне»; 560 ср. с одиночным звуком... в тех поэмах; 589; 618); тема исповеди тоже перенесена (и те же слова, что в двух тех поэмах). Количество картин меньше; в ранних поэмах они были рассыпаны, рождались в каждой строфе; Лермонтов тогда писал не словами, а картинками. Теперь частные картины 1) большей частью взяты из старого запаса, 2) слиты со словесным целым. В этом смысле классицизация достигла совершенства (нужен был бы подробный анализ, чтобы показать новый смысл всякой перенесенной картины). Новых (частных) картин немного: ст. 165 и след., как картина, очень умеренно: слово «алтари», конечно, есть классическое переобоснование чисто картинного материала (то же, что «царственных могил» в «Споре»); ст. 187 и след. тоже разнообразием восприятий лишает каждое восприятие психологической остроты; возникает *consensus ad unum*, единогласие — уже не психологического, а классического типа; ст. 231 и след. в ранних поэмах были бы совершенно иначе; ст. 313 и след. мало походит на прежний «прилежный взор», видевший только то, что доступно предметному зрению; ст. 324 и след. — удивительный пример моторной гениальности — но не внушено ли это Пушкиным? Ст. 335 и след. тоже было и у Лермонтова и у Пушкина. Итак, новые картины (вернее, быть может, новые...) смягчены, углы их стерты. Зато является совершенно новое: не-частные картины, картины, составляющие само повествование; повествование по картинам = происшествиям. Прежде всего, содержание исповеди — не одно незабвенное происшествие, а (либо вовсе не происшествие, либо) несколько. Это чрезвычайно

важно. Очевидно, авторитетность единственного, неизгладимого события исчезла; с Мцыри *ничего* не случилось; ему, собственно, нечего рассказать (ст. 83); он не убил альбатроса, не был разбойником (ст. 80), нет «центрального события» в его жизни, и *умирает* он именно от отсутствия его (между тем как там жили памятью о нем). Там было *одно* происшествие и *миллион* картин вокруг него; здесь мало частных картин и ни одного происшествия; что же есть, есть классическое слияние того и другого: генеральные картины = происшествиям; он рассказывает ряд картин. Итак, процесс, приведший к созданию «Мцыри», есть классицизация обоих элементов старой поэмы: чрез генерализацию картин и чрез уничтожение единого происшествия. Четыре генеральные картины — происшествия.

1) Девушка. Столь же картина, сколь и происшествие. Первое ее явление — когда он припал грудью к воде: как бы восстание генерального образа из психологически узкого. «Легкий шум шагов» — введение темы. Голос и песня — не звуки, как было раньше у Лермонтова, а действительная песня. Только теперь — она сама; не стоячий образ, она подходит, движется, и движение, конечно, поглощает все частные признаки; довольно слов «смеясь неловкости своей», чтобы понять, что каждый стих принадлежит одинаково и зрению и действию. Очи и тайны любви — рефлексия, как корректив зрения, «думы пыльные». Потом резкий переход: в центре резко-частное восприятие: звон воды; это дно воронки, максимум психологического напряжения всей картины. Но немедленно отлив: она удаляется, снова действие и успокоение. Затворившаяся дверь «затворяет» последним восприятием весь грандиозный круг. Прежнее видение стало видением, т. е. разрешением зрения в построение. Картина *построена*, т. е. перестала быть картиной и стала единством памяти и сюжетности, английского и русского. Исчерпана целая человеческая жизнь, дано содержание, покрывающее глубину отчаяния, дано *блаженство* как постоянное состояние, не как болезненный намек на бывший некогда рай. Рай найден; поэзия намеков стала поэзией действительно осуществленного блаженства.

2) Чаща. Этого, кажется, не было до сих пор. Это исчерпанная тема ада. Сюда (кажется) вливаются все прежние частные картины мрачной, дикой природы (рудник в «Джюлио»), Но и это — не картина, а слитность картины с происшествием! рвал — миллионы глаз (давно замеченная Тютчевiana) — влез на дерево — лес до пределов мира. Итак, беспредельность леса *равноправно* изложена двумя картинами и двумя происшествиями. Снова исчерпана человеческая жизнь; в юношеской поэме это был бы достаточный *единственный* центр.

3) Барс. Царь этого ада. Лунная поляна, тень, прыжок, «ласковое» мотание хвостом. Если бы, мелькнув, барс исчез, было бы совершенное развитие образов старого типа (например, серна на вершине в «Последнем сыне вольности» — ст. 221 и след.). Но сборы человека к борьбе со зверем — есть разрушение неограниченного господства одной памяти; «жажда борьбы» погашает проклятие памяти; среди ада возникает реальность деятельности. В первой картине Мцъри закрыл глаза и слышал только звон воды, потому что там было исполнение блаженства; здесь исполнение есть действие, сюжетной силой своей равное начертательной силе картины. На силу картины ответить равной силой деятельности, не оставить картину рамой к единому происшествию, а ее самое превратить в происшествие — вот новая формула этой новой поэзии. Это вмешательство в прежде неограниченное господство функции памяти облегчено, конечно, моторным гением Лермонтова, но несводимо на него. Битва человека с зверем есть битва за освобождение от картинности; сам зверь очеловечен, равный бьется с равным; он уже не тень, мелькнувшая на поляне при луне, а участник действия. Со смертью барса исполнена жизнь Мцъри; он нашел природу; начав справедливым осуждением общества, он осуществил это осуждение — и всем отчаявшимся показал путь реализации отчаяния. Ему остается умереть. И смерть эта есть — царство природы.

4) Бред. Этот бред есть заключение тех трех картин-событий (рай — ад — реальность). Это уже не рай, а осуществление доисторического союза с природой. Начинается элементарно-психологической болью зноя и радостью влаги (в бреду). Сон о своей смерти (ср. «в полдневный жар...»: там тоже 1) палящий зной, 2) «вечерний пир» = блаженству влаги и холода, 3) девушка = подплывающей рыбки). Смерть перестает быть страшна, потому что сознание смертно лишь по хронологичности, по природности же (для того, кто достиг ее) смерть есть вполне осуществление сверхисторических надежд. Глубокое утоление желаний: «как лед холодная струя...» Но это бред? Нечто низшее, чем историческая реализация? В этом весь спор, в этом все дело. Есть оное, особое блаженство, которое не может быть оспорено указанием на его неразделенность (потому что укоризна в неразделенности сама исторического происхождения). Вода есть осуществление подводной жизни — в блаженстве; из солнечного мира было два выхода: один идеальный: история; но она не решает проблемы *реальной* мучительности зноя, жажды... и потому не спасает от отчаяния (хотя героически, конквистой и гением завоевателей — с ним борется); другой: перенесение реальной жизни в блаженную, водную стихию, вечный мир с природой, прекращение всего, сверх-

историческое осуществление целей истории, единоличный путь, цивилизация моя, не нуждающаяся да и не поддающаяся общему исповеданию. Это есть, в точном смысле слова, сверхчеловечество, т. е. просвет в отдаленнейшие судьбы человеческого рода. Женщина и любовь заменены... о, гений Лермонтова! — подплывающей, от стада отошедшей рыбкой... Как будто из толпы девушек выделилась и задумалась одна («но в разговор веселый не вступая...»). Женские очи стали — о, чудо! — грустно-нежным зеленым взором золотой рыбки. Это, в своем роде, сказка о рыбке с человеческим голосом, т. е. о рыбке-царице, но только здесь у Лермонтова получают свой истинный смысл все древние сказки человечества о рыбьем (и вообще природном) царстве. Тоска ожидающей женщины становится грустью ожидающей природы. Неслыханная смелость (грустный взор рыбки), безбоязненное перенесение темы любви в подводное царство — верная рука, чувствующая правоту осуществления. «The Lady of the Lake» становится вполне природным существом и В. Скоттова поэма переносится — на дно озера (ср., кстати, песню «Soldier, rest...» с песней рыбки). Наконец, понята русалка (которая тоже вилась над спящим на дне витязем), понята Ундина («вольную струю» и пр. — как будто влияние Жуковского)* и вечная тема русской поэзии: ожидающая женщина — нашла русское же осуществление; только теперь становится понятно, что русская трагедия не сложилась у Пушкина потому, что лишь в сверхчеловечестве может быть досказана тема русской культуры. Россия — чрез поэзию Лермонтова — открывает новые пути человечеству; чрез Пушкина исчерпывающе объясняет всю прошлую историю человечества. Русалка мстящая есть следствие кризиса бывшей истории; русалка, снова ставшая рыбкой, любящая, — есть осуществление природы, законченное царство любви. Бред Мцыри есть реальное решение темы природы.

5. Мы видели, что вне классицизма «Мцыри» не было бы создано; но тема «Мцыри» принадлежит не русскому (или европейскому) классицизму; она есть совершенно новое, никогда еще в мире не бывшее. Впрочем, одна оговорка: это тема *религии*, ибо создание сверхисторического человечества есть задача религии. Бегство Мцыри есть отрицательный момент в истории всякой религии; монастырь, Грузия, ставшая русской, генерал — все образы наличной, данной цивилизации. Мальчик *случайно* сюда попал, его родина не здесь (как будто двойственность человечности и Божественности). Одна, «но пламенная

* Надо сравнить эту песню с песней русалки («на дне у меня — играет мерцание дня» и пр.), чтобы увидеть, насколько отошла не-словесная музыкальность.

страсть»: жить. Очевидно, цивилизация осуждена за слабость жизни в ней, за бледность всего ее величия перед простой картиной голубя, прижавшегося... — ст. 136 и след. Этим раз навсегда сделано смешным признание религиозного достоинства за историей (это было бы то же, что исторически, «из римской истории» объяснять рождение Спасителя). Это — требование религии. Бегство — ср. с бегством у Беньяна-Пушкина и с бегством пророка. В чем однако разница? Я боюсь сказать: Мцыри — не пророк новой религии, а основатель ее; он — человек, исполняющий дело Бога Самого; поэтому нет ни одного слова... о Боге, но ряд Божественных дел, именно: постановка темы начистоту: ненормально положение всего человечества в целом; предстоит осуществление иного типа человеческой жизни; природа поистине есть *natura*, ее еще нет, она предстоит; Кавказ — от которого Мцыри был отлучен — есть исторический путь осуществления этого сверхчеловечества; царство воды, приют обманутых девушек, есть разрешение истории; будущие друзья человека — в воде, как будущие враги его — в чаще леса; перед войной с барсом и дружбой с рыбкой бледнеют исторические войны и дружбы доселе бывшей истории. Пока возможно лишь предчувствие этого будущего; ближайшим образом оно достигается через сон о себе как уже мертвом (для истории), что у Лермонтова трижды («Русалка»*, «Сон», «Мцыри»); в поэзии можно достигнуть чистоты этого сна только через формы классицизма, созданные Пушкиным. Поэтика Пушкина, исчерпавшая прошлое Европы, есть единственный путь видения будущего сверхчеловечества. Осуществление вечности души в смертной жизни (т. е. спасение от темы Вечного Жида) для Лермонтова было бы невозможно без Пушкина; поэзия Лермонтова поэтому есть оправдание всего поэтического дела Пушкина. Вечность личности, не умещавшаяся в историческом человечестве, уместилась в природно-царственном сверхчеловечестве; Пушкин провел Лермонтова через историзм своей культуры — и даровал ему смертность. Только смерть у Лермонтова переросла хронологизм истории и стала вечностью на дне лежащего, блаженного трупа; Лермонтов нашел эвтаназию, сверхчеловеческую мечту римлян. Исполнив в бреду своем задачу сверхчеловеческой

* В связи с этим надо понять и «Тамару». Исходный пункт, конечно, Клеопатра Пушкина (и «Русалка» Пушкина); но *terminus ad quem* — «Русалка» Лермонтова! Это явно кризис пушкинской темы. Связь этой Клеопатры с водой: плач волн; «волна на волну набегала — волна погоняла волну»: тренос, того же типа, что в «Русалке»: «доплеснуть до луны...» Плачет над погибшим и Тамара, и как будто сама готова стать вечно грустной русалкой над блаженным сном утонувшего. Это явно переходное произведение, раскаяние злой русалки, превращение в добрую, нежную рыбку...

жизни, Мцыри заслужил смерть; дурная вечность демонизма закончена, смерть стала радостным исполнением сверхчеловеческого долга, смерть впервые стала не прекращением, а началом радостной слитности мгновения и вечности. Мцыри умирает так, как люди будут умирать лишь завершив исторический период жизни своей, — развенчав авторитетность истории. См. ст. 725 и след. Эту благую смерть Лермонтов нашел лишь благодаря Пушкину. Теперь можно поставить тему смерти. Кстати, ст. 743 и след. снова некто склоняется над... т. е. снова подплывающая рыбка.

<...>

12

1. Если не различать темы от поэмы, то «Демон» — главное произведение Лермонтова, наш «Потерянный рай». Но необычайная у Лермонтова композитность стиля как будто указывает на композитность всего создания. Действительно, перед нами опыт сложения «ранней поэмы» — по типу «Евгения Онегина». Сам Демон — совершенно не демоничен, менее, чем Джулио или Корсар; с теми многое *случилось*, с ним — ничего; он только темно помнит какое-то бывшее блаженство... между тем как те сожжены своей памятью. Как неопределенны воспоминания в самом начале! Ни одного события, обрывки впечатлений... Это делает возможным приближение памятующего существа — к скучающим; Демон скучает (ст. 32 — почти слова «Евгения Онегина») в начале поэмы. Потом, в речах Тамаре, звучит память — ст. 735–737 и 747 — великие слова, пафос памяти; однако не назван предмет этой памяти; это скорее непобедимая, неумирающая *печаль* бессмертия (либо: печаль неосуществленности какой-то великой мысли, муки какого-то плана, мавзоль несовершенного подвига). Все это глубоко до-исторично, все это — невоплотимость. Однако Демон запятнал себя скукой; патетичен он, только когда он человек; как дух же, он только скучает. Итак, все это необозримое прошлое не есть время, прошедшее от события до нынешнего времени, — а до события, т. е. это пустое время, груз пустоты. Лишь Сатане по плечам такое прошлое, потому что падение его есть достаточно значительное событие, а с ним связанное (у Мильтона) падение человеческого рода — достаточно значительная деятельность. Вот почему у Мильтона религиозный эпос; когда же любовь... произошло очеловечение Демона.

<...>





С. В. ЛОМИНАДЗЕ

Куда бежит Мцыри

И будет спать в земле безгласно
То сердце, где кипела кровь,
Где так безумно, так напрасно
С враждой боролась любовь...

Лермонтов. «Оправдание»

Перед нами одно из наиболее глубоких творений Лермонтова, значительное не только само по себе, но и как реплика в напряженном диалоге («немолчном ропоте, вечном споре»), который Лермонтов вел с самим собой и с миром на протяжении всей творческой жизни. В контексте такого диалога и предпринята попытка рассмотрения поэмы.

А душу можно ль рассказать? —

воскликает Мцыри, но тем не менее — «рассказывает»:

Я мало жил и жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог.
Я знал одной лишь думы власть,
Одну — но пламенную страсть:
Она, как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.
Она мечты мои звала
От келий душных и молитв
В тот чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны как орлы.

Итак, жизнь «полная тревог», «мир тревог и битв» — вот «одна — но пламенная страсть» Мцыри. Но это в 3-й главке, а в 4-й раздаются иные речи:

Старик! я слышал много раз,
 Что ты меня от смерти спас —
 Зачем? ... Угрюм и одинок,
 Грозой оторванный листок,
 Я вырос в сумрачных стенах
 Душой дитя, судьбой монах.
 Я никому не мог сказать
 Священных слов: «отец» и «мать».
 Конечно, ты хотел, старик,
 Чтоб я в обители отвык
 От этих сладостных имен.
 Напрасно: звук их был рожден
 Со мной. Я видел у других
 Отчизну, дом, друзей, родных,
 А у себя не находил
 Не только милых душ — могил!
 Тогда пустых не тратя слез,
 В душе я клятву произнес:
 Хотя на миг когда-нибудь
 Мою пылающую грудь
 Прижать с тоской к груди другой,
 Хоть незнакомой, но родной.

«Пылающая грудь», конечно, не менее горяча, чем «пламенная страсть», но если «пламенность» здесь все та же, то сама страсть уже другая. Рваться в «мир тревог и битв» и мечтать об «отчизне, доме, друзьях, родных», «о милых душах» и «могилах», о том, чтобы «хотя на миг» прижаться к «незнакомой, но родной» груди, — это разные вещи. «Грозой оторванный листок», — говорит о себе Мцъри. «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», — будет сказано год спустя. Именно как к «ветке родимой» жаждет Мцъри вновь прилепиться к «дому», «друзьям», «милым душам» и т. д. (в отличие от «дубового листка», просившего приюта у неродимой «чинары»). Но прилепиться к дому можно лишь *вопреки* грозам и бурям («И в степь укатился, жестокою бурей гонимый»). Так что Мцъри «нелогичен», жалуясь на «грозу» в четвертой главке и мучительно тоскуя по грозовому «миру тревог и битв» в третьей.

В общем, подчеркнем еще раз: не «одна — но пламенная», а *две* пламенных страсти владеют Мцъри. Причем таким страстям, казалось бы, трудно сосуществовать в сердце одного человека. Для «оторванного листка» идея «грозы» и идея «ветки родимой» (прибегнем для краткости к этим символическим обозначениям) должны

представляться враждебными друг другу. Но Мцыри потому и «нелогичен», что не замечает их несовместимости.

Временами, правда, тому находится «объективная» причина.

Бродил безмолвен, одинок,
Смотрел, вздыхая, на восток
Томим неясною тоской
По стороне своей родной, —

узнаем о Мцыри от повествователя. Порой и в мечтах самого Мцыри «ветка родимая» оборачивается именно родной «стороной», «краем», «родиной» в наиболее, пожалуй, обычном смысле слова, — то есть *страной* («Я цель одну, / Пройти в родимую страну, / Имел...») — с определенной «географией», населенной людьми определенного склада и т. д. Тогда сама «родина» оказывается тем жизненным пространством, где только и может реализоваться идея «грозы». И далековатые идеи «грозы» и «ветки родимой» на какой-то момент сопрягаются. В той же 3-й главке тема жизни, «полной тревог», звучит сперва, что называется, в чистом виде — безотносительно к тоске Мцыри «по стороне своей родной». Но затем в строках про

чудный мир тревог и битв,
Где в тучах прячутся скалы,
Где люди вольны как орлы,

сквозь метафорический мир проступают приметы родного края. Аналогичное «сопряжение» возникает и в сцене схватки с барсом, когда Мцыри, чувствуя, как

сердце вдруг
Зажглося жаждою борьбы
И крови, —

сознаёт, что он

быть бы мог в краю отцов
Не из последних удальцов.

«Край отцов» («сторона... родная», «родимая страна» и т. д.) есть *одновременно* и край «удальцов» («тревог и битв» и т. д.). А вот наконец герой, заблудившись, выходит из лесу и слышит звон монастырского колокола:

О! я узнал его тотчас!
 Он с детских глаз уже не раз
 Сгонял виденья снов живых
 Про милых ближних и родных,
 Про волю дикую степей,
 Про легких бешеных коней,
 Про битвы чудные меж скал,
 Где всех один я побеждал!...

 И смутно понял я тогда,
 Что мне на родину следа
 Не проложить уж никогда.

Как видим, «родина», это «милые ближние и родные», но это и «воля дикая», «бешеные кони», «битвы чудные» — домен «грозы». Больше того, даже из рядов «милых ближних» может выступить фигура, олицетворяющая не только «милое» семейное, но и «грозовое» начало:

А мой отец! он как живой
 В своей одежде боевой
 Являлся мне, и помнил я
 Кольчуги звон, и блеск ружья,
 И гордый непреклонный взор...

Так круги смыслов, расходящиеся от символов «грозы» и «ветки родимой», пересекаются, образуя общий сегмент.

Общность, однако, обнаруживается лишь на периферии, стержневые же идеи остаются внутренне непримиримыми. В случае «грозы» подобный стержень, ось, вокруг которой все вертится, это жизнь, «полная тревог», как таковая, вне зависимости от «края», в каком удастся ее обрести. То есть это «гроза» (повторим) «в чистом виде». И тягу Мцыри к ней, заявившую о себе уже в 3-й главке, в дальнейшем с окончательной полнотой подтверждает знаменитый эпизод его рассказа о бегстве из монастыря:

И в час ночной, ужасный час,
 Когда гроза пугала вас,
 Когда столпясь, при алтаре,
 Вы ниц лежали на земле,
 Я убежал. О, я как брат
 Обняться с бурей был бы рад.
 Глазами тучи я следил,
 Рукою молнию ловил.

Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой
Меж бурным сердцем и грозой?

Не в «краю отцов», не в «стороне своей родной» дружит Мцыри с «грозой», на сей раз даже буквальной и оттого, конечно, еще более символической. Не на «родине», но — «на воле».

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил, и жизнь моя
Без этих трех блаженных дней
Была б печальней и мрачней
Бессильной старости твоей, —

так начинается эта 8-я главка. «Гроза» с «волей» и на чужбине подарили «оторванному листку» три «блаженных дня» и блаженнейший «час ночной, ужасный час». (Само сочетание ужаса и восторга, отмечившее час «дружбы» героя с «грозой», выразительно характеризует магнетическую власть последней над Мцыри.)

Обратим внимание и на то, что приведенные нами строки с описанием ночной грозы Лермонтов почти без изменений перенес в поэму «Мцыри» из поэмы «Боярин Орша», где они еще в 1835–1836 годах впервые прозвучали в монологе Арсения. Арсений во многом собрат Мцыри по судьбе («найденыш», «раб и сирота»), но он не знает, «где рожден», и родины не ищет. Дублирование упомянутого фрагмента его исповеди устами Мцыри — лишнее свидетельство изначальной независимости мотива дружбы с «грозой» от поисков героем «родимой страны» в позднейшей поэме.

К тому же, как уже говорилось, служить раздольным поприщем для «грозы» — лишь побочное свойство «родимой страны» во «Мцыри». Да, это край «удальцов», вместилище целого «мира тревог и битв», но главное не этот «пространственный» аспект, можно даже сказать, что главное в «родимой стране» не то, что она «страна», а то, что — «родимая». Совсем как сросшаяся с тем же над-рывно-тоскливым эпитетом «ветка», заимствованная нами в качестве символа из лермонтовской лирики; как по «ветке родимой» и томится по родине «грозой оторванный листок» — Мцыри. И первую скрипку в его мечтах о ней играют образы, олицетворяющие пульсацию сокровенных жизненных токов: от «ветки» — к «листкам». «Отец и мать» («священные слова», «сладостные имена»); сестры («Лучи их

сладостных очей И звук их песен и речей Над колыбелию моей...»*;
«в плену» Мцыри

видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ — могил! —

«отчизна» дана в одном масштабе с «домом, друзьями, родными» и сливается с ними до неразличимости, как бы оказываясь в ряду «милых душ». А несколькими строками ниже, когда в развитие мысли о том, что он видит «у других» и чего не находит «у себя», Мцыри дает клятву

пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой,
Хоть незнакомой, но родной, —

его «отчизной» вообще становится одна-единственная родная душа (ср. в лирике: «И как преступник перед казнью / Ищу кругом души родной»).

Поражает неподдельность чувства, кажется, слышишь слезы в голосе, повторяющем как заклятье: милые... милые... В 4-й главе — «милые души», в 20-й — «милые ближние и родные», в 26-й (последней) — «милая страна». Единые «милые» черты невольно вновь «одомашнивают» восприятие родины, уподобляя «страну» — «ближним и родным». Знаменателен контекст, в каком мысль о «милой стране» является Мцыри в финале поэмы. Кавказ, мечтает он, пришлет мне «с прохладным ветерком» прощальный привет,

И близ меня перед концом
Родной опять раздастся звук!
И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отёр внимательной рукой
С лица кончины хладный пот,
И что вполголоса поёт
Он мне про милую страну...

«Принимают образ эти звуки, / Образ милый мне...», — сказано в ранней лирике Лермонтова («Звуки», 1830–1831). Для Мцыри

* С эмоциональным отточиением из шести (!) точек.

в его смертный час звуки песни про «милую страну» принимают образ «друга иль брата».

Родина как арена «тревог и битв» изображена в поэме полуметафорически; там в «тучах прячутся скалы» и «люди вольны как орлы», но там же и «воля дикая степей»; «скалы» и «степи» согласуются друг с другом скорее лишь благодаря своей условности. Родина как колыбель жизни, земля «ближних и родных» предстает в картинах неизмеримо более конкретных.

И вспомнил я отцовский дом,
Ущелье наше и кругом
В тени рассыпанный аул;
Мне слышался вечерний гул
Домой бегущих табунов
И дальний лай знакомых псов.
Я помнил смуглых стариков,
При свете лунных вечеров
Против отцовского крыльца
Сидевших с важностью лица;
И блеск оправленных ножен
Кинжалов длинных...

Вместо условно-поэтических общих планов: «скалы» в «тучах», люди «как орлы» и т. д. — крупным планом подробности быта: «смуглые старики» с важными лицами, сидящие «против отцовского крыльца» ...

...и как сон
Все это смутной чередой
Вдруг пробежало предо мной.

«Смутной»-то «смутной», но о домашнем, житейском даже «смутная» память оказывается несравненно предметней, чем сопутствующие мыслям о родине «грозовые» ассоциации. В 7-й главке «сон» и «смутная череда» воспоминаний, в 20-й — тоже «виденья снов живых», например:

Про волю дикую степей,
Про легких бешеных коней, —

но сравним этих будто и впрямь вынырнувших из сна или сказки «бешеных коней» и

вечерний гул
Домой бегущих табунов.

Правда, и бытовая деталь может нести на себе отсвет «грозы», уже «кинжалы длинные» важных стариков, похоже, намекают на это, а последующее появление отца в его «одежде боевой», мы знаем, прямо вводит тему «тревог и битв» в повествование. Но все-таки отец в этой 7-й главке показан не на поле брани, а в домашнем кругу, дан прежде всего не как воин (невзирая на «кольчуги звон и блеск ружья»), а именно как отец, глава *дома*. Недаром в «смутной череде» образов детства, пробегающих перед Мцыри, сразу за отцом возникают сестры, отец словно привел их за собой. «И вспомнил я отцовский дом», — так начинается 7-я главка, а под занавес ее Мцыри повторяет: «И вспомнил я наш мирный дом», — «отцовский дом» и «мирный дом» для него синонимы, на такой ноте главка и заканчивается:

И вспомнил я наш мирный дом
И пред вечерним очагом
Рассказы долгие о том,
Как жили люди прежних дней,
Когда был мир еще пышней.

«Рассказы долгие», заметим, отнюдь не о «битвах», «кольчуги звон» тут уже не слышен, и «мирная» мелодия «дома» и «очага» доминирует полностью.

Разумеется, этой своей «мирной» сердцевиной «ветка родимая» составляет прямой контраст «грозе». В сбивчивой исповеди Мцыри есть повороты, невзначай раскрывающие всю глубину непримиримости обоих начал. Вспомним, как, сегодя на то, что, лишенный «отчизны, дома, друзей...» и т. д., он с детства

никому не мог сказать
Священных слов: отец и мать,

Мцыри упрекает своего слушателя:

Конечно, ты хотел, старик,
Чтоб я в обители отвык
От этих сладостных имен.
Напрасно: звук их был рожден
Со мной.

А вот эпизод «смертельного боя» Мцыри с барсом:

Я пламенел, визжал как он;
Как будто сам я был рожден
В семействе барсов и волков,
Под свежим пологом лесов.
Казалось, что слова людей
Забыл я — и в груди моей
Родился тот ужасный крик,
Как будто с детства мой язык
К иному звуку не привык...

В последнем фрагменте — зеркальное отрицание предшествующего. Ведь «иной звук» — это и «звук», о котором говорилось в первом слухе. Тогда от него не хотел «отвыкать», а теперь к нему же как будто вовсе «не привыкал». Но «звук» тот «был рожден со мной», отказаться от него — значит изменить собственной природе. Что и происходит: не только «священные слова: отец и мать», но вообще «слова людей забыл я»; «слова» переродились в «крик», и сам герой как бы родился заново — не от «отца и матери», а «в семействе барсов и волков».

Звериное и человеческое, врожденное одним существам как *крик* и *визг* («Я пламенел, визжал...»), а другим как слово — так обнажаются в поэме первоистоки зова «грозы» и сыновней тяги к «ветке родимой». Взаимоисключающая направленность двух «пламенных страстей» уясняется поистине как «простая гамма». Но по-прежнему ни на минуту не вызывает сомнения органичность, с которой они уживаются в одной и той же душе, сотрясаемой их пароксизмами, как приступами перемежающейся лихорадки. В самом деле. В 3-й главке: «Таких две жизни за одну, / Но только полную тревог, / Я променял бы, если б мог», а в следующей — тоска по «дому, друзьям, родным», «милым душам»; в 7-й главке — то мирный вечер в родном ауле, то «кольчуги звон и блеск ружья», то, наконец, снова: «И вспомнил я наш мирный дом...», зато в 8-й: «О, я как брат обняться с бурей был бы рад». В эпизодах с грузинкой, с «дымком» над ее саклей и т. д. опять полубомбочная «странная, сладкая тоска» все о том же, конечно: о любви, о доме, о душе родной, а сразу затем — встреча с барсом и

сердце вдруг
Зажглось жаждою борьбы
И крови...

Мечта обрести дом, родных, друзей — на одном полюсе, жажда борьбы и крови — на другом. Удивительно, однако, что в тревожном

чередовании этих идей-страстей бросается в глаза не только их противоположность, но сквозит и сходство между ними. Противоположны они, так сказать, по взыскуемой цели, и следовало бы, конечно, ожидать, что стремление вырваться из душных келий в «мир тревог и битв», «борьбы и крови» и т. д. будет отличаться от желания прижаться к груди родного человека и по самому составу душевного переживания. То есть ждешь контраста, аналогичного тому, что, как правило, выдержан в лирике Лермонтова: одно дело «железный стих, облитый горечью и злостью», — гордый вызов «толпе людской» («1-е Января»), и совсем иное — «сердца тихого моление», когда «душа дрожит» в чайне «прежних объятий» с «друзьями и братьями» («Спеша на север из далека...»). В поэме же, в особенности вначале, вместо эмоционального контраста — почти тождество. Вот крутой поворот темы: от «тревог и битв» мысль перескакивает как раз к «друзьям» и «родным», но гордый вызов отнюдь не отступает перед тихим молением.

Я эту страсть во тьме ночной
 Вскормил слезами и тоской,
 Ее пред небом и землей
 Я ныне громко признаю
 И о прощеньи не молю, —

это о «страсти» к «битвам». Тем же тоном говорится и о другой страсти:

Тогда пустых не тратя слез,
 В душе я клятву произнес:
 Хотя на миг когда-нибудь
 Мою пылающую грудь
 Прижать с тоской к груди другой,
 Хоть незнакомой, но родной.

Больше того: в первом случае «страсть... вскормил слезами», во втором решено действовать «пустых не тратя слез». Поразительная инверсия: о битвах мечтает со слезами, а о родственном объятье — демонстративно «не тратя» их. Можно понять жест вызова, когда человек ищет врага, чтобы утолить «жажду борьбы и крови». Но жутковато слышать «клятву» во что бы то ни стало найти друга или собрата, произносимую чуть ли не с ожесточением (без «пустых» слез).

Так борющиеся идеи «грозы» и «ветки» временами не столько вытесняют друг друга из исповеди героя, сколько внедряются одна

в другую — на той безотчетной душевной глубине, где их борьба и переплетение уже не выразимы непосредственно смыслом, а стихийно преломляются в тональности, вообще — в поэтике предсмертного монолога. Тоска по «ветке родимой», мы уже знаем, черпает интонацию вызова во владениях «грозы». Но еще примечательней примеры обратного заимствования, когда «гроза» пользуется метафорикой «ветки». То есть мечта припасть к груди родной может на наших глазах перешагнуть условную грань между тематикой и поэтикой и обернуться образным уподоблением, «обслуживающим» и тему-антагонистку — «грозы», «бури» и т. д. Вспомним еще раз:

О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад.
.....
Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой
Меж бурным сердцем и грозой?

Гложущей мысли о *реальном* «доме, друзьях, родных», реальных «молодых моих сестрах», «друге иль брате» вторит *метафорический* мотив дружбы, братских, сестринских и т. д. объятий, оказывающийся в поэме сквозным.

В речи повествователя,

сливаясь шумят
Обнявшись, будто две сестры,
Струи Арагвы и Куры;

они же в исповеди героя,

Обвив каймой из серебра
Подошвы свежих островов,
По корням шепчущих кустов
Бежали дружно и легко...

В одной из начальных главок Мцыри восклицает:

Ты хочешь знать, что видел я
На воле?

...Холмы, покрытые «венцами деревьев»,

Шумящих свежее толпой
Как братья в пляске круговой;

скалы, разделяемые потоком, «думы» которых он «угадал»:

Простерты в воздухе давно
Объятая каменные их
И жаждут встречи каждый миг;
Но дни бегут, бегут года,
Им не сойтись никогда!

«На воле», словом, он «в образах природы» (Заболоцкий) видел отражение собственной судьбы: в последнем примере — прямое («им не сойтись никогда!»), как правило же — контрастное. «Деревя» становятся друг другу теми «братьями», по каким его одинокая душа томится со дня появления на свет. А главное, ответ на вопрос «что видел я на воле?», как выясняется, заведомо предрешен знакомой антитезой: «я видел у других... а у себя не находил», то есть увиденным еще из окна «душной кельи». Бежал из монастыря, но что изменилось?

Кругом меня цвел божий сад.
.....
И все природы голоса
Сливались тут, не раздался
В торжественный хваленый час
Лишь человека гордый глас.

Этот человек — Мцыри. Как в мире людей у всех «других» были «друзья, родные», а у него ни «милых душ», ни даже «могил», так и в мире «природы» все вокруг «сливается» в любовно-дружески-родственных узах, лишь он один выпадает из общего хора. Притом «природу» применительно к поэме в целом надо, конечно, понимать не буквально: «сливаются», «обнявшись будто две сестры», не только Арагва с Курой, вот и «две сакли»,

Казалось, приросли к скале,

и не как-нибудь, а «дружную четой». Скала с саклей сходится... — на этом контрастном фоне глубже постигается мера одиночества

героя. Возможно, оно столь безысходно, что душа готова уже любым способом прорвать его кольцо; не потому ли несовместные идеи-страсти и вселяются в одно сердце? Не потому ли, что «грозой оторванный листок» отродясь не мог обнять отца, мать, друга, брата, он и рад обняться «как брат» хоть с самой же «грозой»? В 8-й главке парадоксальность этих объятий несколько сглажена тем, что «гроза» («буря») здесь реальна (и кажется даже, чувствуешь ее свежесть после «душной кельи»), Но, как уже подчеркивалось, она ведь и символична в своей реальности: «обняться с бурей был бы рад» сказано не об атмосферном феномене, а о «буре» из числа тех, что как раз и обрывают «листки» с «ветки родимой». Предел же парадоксальности — в символике сцены единоборства с барсом.

Ко мне он кинулся на грудь,
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... он завыл,
Рванулся из последних сил,
И мы, сплетясь как пара змей,
Обнявшись крепче двух друзей,
Упали разом — и во мгле
Бой продолжался на земле.

Змеиное сплетенье тел, охваченных «жаждой борьбы и крови», не из одной горькой иронии приравнено к объятию «двух друзей». Ирония — акт сознательной рефлексии — сплавлена в данном случае и с неосознанным сдвигом в жизнеощущении, когда всего важней делается само объятие, сам, говоря по-современному, контакт с миром, а через кого войти в контакт: обнять ли отца, брата, истинного друга в «мирном доме» или соперника в смертельном поединке — уже не так важно. И хотя жестокость боя пронзительно заострена тем, что дерутся как бы не разноприродные существа (не только Мцыри «визжал», как барс, но и раненый барс «застонал, как человек»), соперник этот, чей «первый бешеный скачок мне страшной смертью грозил» и в чье горло — в свой черед — «я успел воткнуть и там два раза повернуть мое оружие», недаром и впрямь представляется отчасти другом. Вспомним первое появление барса, когда он

взор кровавый устремлял,
Мотая ласково хвостом,
На полный месяц...

Поистине естественность великой поэзии подчас «вредит» ее пониманию: каждое слово с такой неоспоримой непринужденностью заняло свое место, что не сразу замечаешь удивительное сочетание «кровавости» и «ласковости» в мимоходом оброненных эпитетах. «Обняться с бурей был бы рад...» — и вот идея бури достигает, можно сказать, предельно чистого выражения, вперяя «крававый взор» в героя, но «ласков» ее вызов, и сердце Мцыри ответно «зажглось», ибо в «кратком, но живом» обмене «крававых взоров» таится для него последний шанс найти общий язык с бытием.

Характерно, что и среди «образов природы», лишь созерцаемых героем, находится аналогичный пример непроизвольного отождествления «дружбы» — «вражды». Мы знаем уже, как «угадал» Мцыри «думы» «темных скал», разрозненных «потоком»:

Простерты в воздухе давно
Объятья каменные их
И жаждут встречи каждый миг...

Сравним с тем, что увидел герой в ночном небе в 14-й главке:

Уж луна
Вверху сияла — и одна
Лишь тучка кралася за ней,
Как за добычею своей,
Объятья жадные раскрыв.

В случае «темных скал» перед нами отношения друзей, братьев, возлюбленных и т. д., в случае «тучки» с «луной» — преследователя и «добычи». Но непосредственно это явное различие в «содержании» как-то не воспринимается, а лишь оттеняет не менее разительное сходство «формы», намекающее на внутреннюю переключку вроде бы антиномичных образных мотивов. Главное опять-таки, что и там и тут «объятья», синонимично «жадные» и «жаждущие». Недаром *жаждать* или *жадно* желать чего-то — вообще понятия взаимозаменяемые в исповеди Мцыри, независимо от того, о мирной или конфликтной ситуации идет речь. «Темные скалы» «жаждут» дружеской, любовной и т. д. «встречи», но в душе героя вскипает «жажда борьбы и крови». С другой стороны, знаком «жадности» отмечена отнюдь не только погоня за «добычей», но и минута трепетного предощущения любви:

Я поднял боязливый взгляд,
И жадно вслушиваться стал.
И ближе, ближе все звучал
Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имён
Произносить был приучен.

Причем объятья тучки, крадущейся за луной, не просто совпадают в «жадности» с этим вслушиванием в голос, произносивший «лишь звуки дружеских имён». Самому жесту: «объятья... раскрыв» — более пристало быть адресованным не столько «добыче», сколько именно другу, близкому, любимому существу (разве, «объятья раскрыв», идут навстречу врагу?), да и ласкательная уменьшительность «тучки» не вполне гармонирует с ее хищной ролью (или гармонирует так же своеобразно, как «ласковое» с «кровавым» в «могучем барсе»).

В обеих зарисовках с натуры, о которых сейчас шла речь, перед нами проекция внутреннего мира героя, и, конечно, в микросюжетах с «луной» и «тучкой» и с «темными скалами», мечтающими о «встрече», претворились идеи (соответственно) «грозы» и «ветки родимой». Пропущенные сквозь одинаковую образную призму «объятий», без которой Мцыри обойтись не может, эти идеи-страсти, как мы убедились, неизбежно оказываются внутри некоего единства. Но вспомним: точно так же сливались они для Мцыри в «одной лишь думы власть», в «одну — но пламенную страсть» в его биографически-исповедальном автопортрете (3-я и 4-я главы). Совпадение, замечательно свидетельствующее о подлинности душевного наполнения поэтического слова. В миниатюрах-метафорах, возникших вразнобой и по постороннему поводу — из внешних, пейзажных впечатлений, проступает тот же строй души, что и в обширном фрагменте, где душа эта впрямую занята самораскрытием, да и метафоричность почти отброшена, уступая место прямому же смыслу и даже точному числу («одна... дума», «одна... страсть»). И там и здесь неизгладимо запечатлелись противоречивые начала «грозы» и «ветки», вместе с тем ни там ни здесь герой как раз не замечает противоречия между ними. Взгляд вовне, игрой воображения оживляющий природу ликами вражды и родства, тут же инстинктивно стягивает их единящей метафорой, а острый взор памяти и мысли, специально обращенный к собственному

душевному опыту, в свою очередь, что называется, в упор не видит парадоксальной розни в тоске «грозой оторванного листка» одновременно по «ветке родимой» и по той же «грозе». Да, две «пламенных страсти» живут в сердце Мцыри, сам же он принимает их за одну — эта закономерность, ранее упоминавшаяся, предстает теперь новыми гранями своего художественного смысла. То, что она насквозь проникает поэтику монолога героя — вплоть до образных «молекул» с тематическим наполнением, отнюдь не предполагающим попытку «душу рассказать», подчеркивает удивительную цельность облика Мцыри. Поистине весь он сложен из одного куска.

Но тем ощутимей ножницы между самосознанием героя и восприятием, представляющим, мы бы сказали, общечеловеческую норму. Все-таки, повторим вновь, слишком разные вещи: жизнь, «полная тревог», с «жаждой борьбы и крови» — и «мирный дом» с «милыми душами» «друзей, родных». Отмечалось, что предельное одиночество Мцыри толкает его искать контактов с миром на любых, пусть противоположных, путях и что перед ценностью самого контакта эта их противоположность теряет значение. Добавим, что она, как видим, даже не осознается мыслью, более того — не всегда фиксируется непосредственным мирочувствием, которое забывает сменить тон при переходе от чаянья «тревог и битв» к тоске по душе родной или одним жадно-жаждущим «объятьем» ненароком уравнивает погоню за «добычей» со «встречей» братьев или возлюбленных. Все это и выводит Мцыри из сферы действия нормы и придает его одиночеству уникальный оттенок; кажется, что так одиноки среди людей бывают лишь существа как бы иного порядка.

Тут уместно обратиться к аналогиям в лирике Лермонтова. Взгляду в зеркало лирики, поставленное перед поэмой, последняя открывает нечто недоступное прямому рассмотрению.

Задумаемся над строками знаменитого «Паруса»:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Здесь «парус» в том же положении, что и Мцыри после побега — на полдороге между родиной и чужбиной. И те же примерно силы влекут его по этой дороге (только в обратном направлении):

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой: —
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

«Буря» и «покой» в «Парусе» парадоксально неразделимы, подобно «буре» («грозе») и «ветке родимой» во «Мцыри». Идея, обозначенная нами символом ветки (из «Листка»), по объективной сути, конечно, глубоко родственна «покою», недаром ее ядро в поэме (напомним) составляет «мирный дом» (в общем-то, «грозою оторванный листок», Мцыри ищет родину, родную душу и т. д. по той же причине, по какой «листочек дубовый» молит «приюта» у чинары: «увял я без сна и покоя»), С другой стороны, и в «Парусе» «покой» — в его *объективном* запечатлении — тяготеет к родине. Хоть атмосферой покоя (лазурная струя «под...», золотой луч «над...») «парус» окружен уже в море, симптоматично, что он и эту благодать не приемлет, и «край родной» тоже «кинул» — параллелизм, сближающий «покой» именно с «краем родным». Во всяком случае «буря» и «покой» в стихотворении «пропорциональны» «грозе» и «ветке родимой» в поэме, а противоречия внутри обоих соотношений восходят к одной антитезе. Но в стихотворении, в отличие от поэмы, противоречие, вытекающее из природы вещей, осознано с пронзительной ясностью. «Как будто в бурях есть покой!». «Буря» и «покой» противопоставлены как прямые антиподы; для Мцыри же, мы знаем, «буря» и «мирный дом» фактически синонимы. Характерно, однако, что противопоставление в «Парусе» вызвано не гнетом объективной ситуации (как, например, блоковское: «И вечный бой! Покой нам только снится...»), то есть не сама сила вещей на него наталкивает, а, наоборот, желание ее пересилить. В «Парусе» попытка соединить несоединимое (найти в «бурях» — «покой») предпринята в открытую, с заведомым пониманием ее тщетности, тогда как в поэме аналогичная попытка безответна. Возникает новая плоскость сравнения двух лермонтовских произведений. Особая роль в этом принадлежит концовке «Паруса», прежде всего — заключительной строке, в которой союзу простоты и загадочности не перестает изумляться даже сквозь автоматизм восприятия хрестоматийных текстов. В самом деле. Взять опять-таки Блока, как логично и понятно: «вечный бой» по одну сторону, «покой» по другую, кончится «бой», наступит «покой». И как странен ход лермонтовской мысли. Почему «парус» из царства покоя, из этого (хочется вспомнить Андрея Белого) «золота в лазури» рвется к «буре» — просто потому, что он «мятежный»? Но, оказывается, в «бурях»

он при всей своей мятежности жаждет обрести тот же «покой». От добра добра не ищут. Лермонтовский «парус» как раз ищет: от покоя ищет покоя. Круг замыкается. «Парус» и «бежит» по замкнутому кругу, гонимый едва уловимой разницей в значениях покоя в начале и конце строфы. Финальный возглас неожиданно акцентирует в идее покоя как бы внутреннюю ипостась — в роковом расхождении с внешней. Неожиданно, ибо начало четверостишия не предвещает разрыва. «Струя светлей лазури», «луч солнца золотой» — такой картиной покоя вовне, конечно, и внутренний покой обещан, к отказу от него и относится недоумение в противительном обороте: дескать, а «парус» что же? — «а он, мятежный...». Вслух объявленная «мятежность» выталкивает из подтекста молчаливый зов покоя, и этой внутренней борьбе открытым текстом вторит во внешнем мире смена золота в лазури — «бурей». Внешние и внутренние проявления покоя взаимосвязаны, как и «симметричные» им состояния в мотиве «бури». И лишь завершающий стих враз обрывает естественную связь «внешнего» с «внутренним», протягивая к «покою» иллюзорную связь — от «бури», то есть оставляя его без объективной опоры в реальности. Оттого строка дрожит как надорванная струна, которую, правда, уже полтора века предпочитают не слышать, поддаваясь инерции мажорного восприятия предыдущего аккорда: «А он, мятежный, просит бури...» Если же дослушать вторую половину фразы: «Как будто в бурях есть покой!», то и первая зазвучит скорой в миноре. «Буря» — не самоцель, а «покой», «в бурях» — недостижим. Этот «покой», взыскуемый последней строкой стихотворения (и его последнее слово), — больше чем собственно покой: он выдает тревогу, требующую утolenия *любymi* — даже невозможными — средствами. Выше говорилось, что и герой поэмы точно так же ищет контакта с миром на любых путях: под знаком «грозы» и под знаком «ветки родимой» («мирного дома»), через «объятье» с душой «родной» и через «объятье» же с «кровавым» врагом. Но в стихотворении эти возможные и невозможные пути к «покою» не только резко разграничены, главное — в акте разграничения уясняется, что самый-то возможный и открытый из них заказан «парусу». Чем и заявила о себе знаменательная беспричинность его тревоги. В этой связи в орбиту сопоставления напрашивается ввод дополнительного материала.

В лермонтовском «Желанье», в том же 1832 году, видимо чуть раньше «Паруса»*, порыв к «буре» имел внешнюю мотивиров-

* Копии обоих стихотворений значатся в рукописной «тетради 15» под № 11 и № 13 (см.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 1. С. 521, 525).

ку, сходную в принципе со знакомой нам по начальным главам «Мцыри». В поэме: «Я мало жил и жил в плену», «в душных кельях», потому и сжигаем мечтой о «мире тревог и битв». В «Желанье»:

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня... —

и далее, среди других «желаний»:

Дайте мне челнок досчатый
С полусгнившею скамьей,
Парус серый и косматый,
Ознакомленный с грозой.
Я тогда пуцуюсь в море
Беззаботен и один,
Разгуляюсь на просторе
И потешусь в буйном споре
С дикой прихотью пучин.

«Разгуляться», «потешиться» на грозовом «просторе» — мечта столь же естественная для узника «темницы», как и для обитателя «душной кельи». В противоположность «Парусу» здесь в «буйном споре» с бурей («дикой прихотью пучин») видится, так сказать, разовая самоцельность. (Своего рода разрядка после «темницы».) Интересно сравнить оба лермонтовских стихотворения с «Пловцом» Языкова (1829):

Облака бегут над морем,
Крепнет ветер, зыбь черней,
Будет буря, — мы поспорим
И помужествуем с ней.

Во фрагменте «Желанья», приведенном выше, налицо сюжетные, даже текстуальные («в... споре» — «поспорим») совпадения с языковскими строками. Но у Языкова нет спора ради спора, ради одной лишь игры застоявшихся сил, а есть спор с «бурей» во имя обретения некоего земного рая, куда «выносят волны только сильного душой»:

Смело, братья! Туча грянет,
Закипит громада вод,
Выше вал сердитый встанет,
Глубже бездна упадет!

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна;
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

Такой поворот сближает с «Пловцом» уже не «Желанье», а «Парус»: «буря» и «тишина» у Языкова, «буря» и «покой» у Лермонтова, причем «покой» («тишина») — конечная цель что для паруса, что для знаменитой «быстрокрылой ладьи». Перед читателем, однако, тот случай, когда чертами сходства наглядней оттеняются различия. Сознание несовместимости «бури» и «покоя» присутствует в том и другом стихотворении, но «пловец» на «ладье», что называется, и ведет себя соответственно. С надвигающейся «бурей» связаны у него совсем иные чувства, чем с лелеемой в мечте «тишиной», недаром владения «тишины» и «бури» даже зримо-пространственно разделены у Языкова: здесь «будет буря» — и «мы поспорим» с ней, а «там, за далью непогоды, есть блаженная страна» — на то и «блаженная», чтобы уже не «спорить», а приобщаться к блаженству. Сами координаты «блаженной страны» выразительно подчеркивают внеположность «бури» — «пловцу»: «там, за далью...», как за стеной, — то есть «даль непогоды», зона «бури» — именно *внешняя* преграда. Прорваться сквозь нее — значит решить проблему. Гармония с внешним миром зависит от состояния мира. Невозможная, когда «зыбь черней», хмурые «облака бегут над морем» и т. д., она возможна, когда «не темнеют неба своды». Так у Языкова, и совсем не так у Лермонтова. Его «парусу» не надо плыть в «блаженную страну», он уже в ней находится («золото в лазури» ее аналог), и между ним и покоем, к которому он (не забудем) стремится, встает, лишь *внутренняя* преграда — собственная «мятежность». Не с «бурей» спорит «парус», а с самим собой, неотменимо притяжение покоя, но и преграда неустранима. Первый спор разрешится сменой предлагаемых обстоятельств: «сильного душой» языковского «пловца» волны «вынесут» из «бури» — в страну «тишины». Во втором случае смена обстоятельств — следствие не победного завершения спора, а его безысходности. Она-то и оттиснула свою печать в концовке «Паруса», как в стоп-кадре: среди покоя «просит бури», чтобы тем самым почти взмолиться (такова разница в тоне предпоследней и последней строки) о «покое»... Но «покоя» как избавления от внутренней тревоги нет для «паруса» ни в «покойном», ни в «бурном» состоянии мира, любой наличный вариант, кажется, лишь побуждает его «просить» прямо противоположного. Семь лет спустя похожие

истории будут приключаться с Печориным: «У меня врожденная страсть противоречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противоречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдаёт меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя». Это частный случай (житейская проекция) ситуации «Паруса». «Противоречие» миру вызвано не какими-то конкретными — и проходящими — предлагаемыми обстоятельствами (буря — покой, «энтузиаст» — «флегматик»), а перманентным фатальным рассогласованием «спроса» и «предложения». Сам диапазон последнего: от одного крайнего полюса до другого, от покоя до бури например, когда миру, в сущности, больше и «предложить»-то нечего, — свидетельствует, что в «противоречии» повинны не внешние условия. Предельна полярность «покоя» и «бури» (как состояний мира), тем очевидней, что «парус», несовместный ни с «покоем», ни с «бурей», несовместен с миром вообще. «У меня *врожденная* страсть противоречить», — говорит о себе Печорин. То есть так уж я устроен. «А он, мятежный...», произнесенное о «парусе», имеет тот же смысл: так уж он устроен. «Мятежное» свойство среди покоя «просить бури» ради «покоя» — это у него «врожденное». Тревога гонит «парус» по свету, но перемена мест и обстоятельств не поможет «парусу», потому что причина тревоги в нем самом. В размышлениях Печорина приоткрыта и механика функционирования «врожденной страсти»: «противоречие» внешнему окружению прямо связано с внутренней борьбой, с цепью «противоречий сердцу или рассудку». Кажется, и в «Парусе» внутренний спор «мятежности» и тоски по «покою» переплетается с конфронтацией «сердца» и «рассудка». Не она ли опредмечена в разных ликах подвижного двуединства, каковым предстает образ автора в стихотворении? Рассказ про «парус», «белеющий» в туманной дали, обернулся исповедью; о «парусе» первой строфы приходится только гадать: «что ищет..?», «что кинул..?», выказать же в ответе на эти вопросы такое твердое знание:

Увы! — он счастья не ищет... —

можно лишь изнутри — самому превратившись в «парус». Ясно, что с этого момента поэт, говоря о «парусе», говорит о себе, но (поскольку «парус не теряет своей «объектности») — как бы со стороны. Со стороны виднее, оттуда и раздаётся «слово рассудка» (никогда не рассудочное у Лермонтова), но «парус», олицетворяющий неодолимо-«мятежные» порывы «сердца», ему не внемлет, а то и вовсе его

не слышит. К «противоречию» небезразличен даже безыскусный синтаксис финальной строки, тонкой игрой смысла подтверждающая права «паруса» на «отдельность». «Как будто» — это и объяснение действий персонажа: парус действует так, «как будто» в бурях *на самом деле* есть покой; это и формула безнадежности в возгласе поэта, которому ведомо, что не нашедший «покоя» в покое не найдет его в бурях.

Вот эти уроки «Паруса», нашедшие глубокий резонанс в душевном опыте Печорина, вроде бы начисто забыты во «Мцыри». Условия задачи остались те же: родина, чужбина; путь между ними, по которому «бежит» «парус» и бежит Мцыри; одиночество, неприкаянность, сходные взаимоисключающие идеи-страсти. Но решение (как изжить неприкаянность?) испробовано именно то, которое заведомо никуда не вело в «Парусе»: смена обстоятельств, а стало быть, и преодоление *внешних* преград. *Внутренних* проблем и «противоречий», мы помним, герой поэмы не знает. Вырваться на волю, «променять» две жизни в плену на одну, «полную тревог», прорваться сквозь лесную глушь а «родимую страну» — вот его проблемы. Из них последней — проблеме родины — принадлежит в поэме совершенно исключительная роль, тут, конечно, сравнительно со стихотворением поворот в полном смысле на сто восемьдесят градусов. Недаром «парус» держи г курс из «края родного» в «страну далекую», Мцыри — наоборот, то есть «парус» плывет оттуда, куда герой поэмы только мечтает попасть, и родина ему, можно сказать, «ничего не значит». В концовке «Паруса», когда дело доходит до «бурь» и «покоя», слышен надрыв и трепет, но в подчеркнутых повторах второй строфы: «счастия не ищет» — «не от счастия бежит», уравнивающих родную страну с «далекой», сквозит скорей горечь и усталое безразличие, точно «парус» пробует избыть тревогу в чисто механическом перемещении, вехами-свидетельствами которого — не более — и служат «край родной», «страна далекая». Показательно, что в написанной в одном году с «Парусом» поэме «Моряк» бесцельное движение волн, созвучное кочевой судьбе героя, вызывает у него проникновенный отклик:

Я обожатель их свободы! —
 — Как я в душе любил всегда
 Их бесконечные походы
 Бог весть откуда и куда;
 И в час заката молчаливый
 Их раззолоченные гривы,

И бесполезный этот шум,
И эту жизнь без дел и дум,
Без родины и без могилы,
Без наслажденья и без мук...

Заветный лирический мотив тех лет. Не случайно приведенные строки из «Моряка» (с мальми разночтениями) вдруг встречаем в V редакции «Демона» (1833–1834)*, в зачеркнутом карандашом фрагменте о волнах — неожиданном для поэмы о Демоне исповедальном монологе прямо от лица автора («Как я люблю с давнишних пор Следить их буйные движенья...», «Люблю беспечность их свободы...» и т. д.).

Вместе с тем это единственная редакция знаменитой поэмы, где о Демоне сказано:

Он жил забыт и одинок,
Грозой оторванный листок,
Угрюм и волен...

То есть почти в тех же словах, что и о Мцыри впоследствии:

...угрюм и одинок,
Грозой оторванный листок.

Так впервые вслух обозначена осевая точка, где сходятся темы Демона, Мцыри, собственно авторская лирическая тема. Но в начале 30-х годов «грозой оторванный листок» еще не мучим страстью-мечтой прильнуть к «ветке родимой». Поэма «Исповедь» (1830–1831), как известно, стала произведением-прототипом отчасти для «Боярина Орши», затем для «Мцыри» (та же сюжетная основа: исповедь юноши — узника монастыря; десятки строк текстуальных совпадений:

Ты слушать исповедь мою
Сюда пришел — благодарю... и т. д.).

В «Исповеди» вопрос о поисках родины вообще не возникает: герой,

отшельник молодой,
Испанец родом и душой,

* В Полн. собр. соч. Лермонтова под ред. Б. М. Эйхенбаума (М.; Л.: Academia, 1935. Т. 3. С. 513) она фигурирует как четвертая и датируется 1833 годом.

ждет казни в «монастырской тюрьме» у себя же в Испании (там, где «крутясь бежал Гвадалквивир»), Сходство судьбы Арсения из «Боярина Орши» (1835–1836) с будущей судьбой Мцыри вкратце уже отмечалось, «биографически» Арсений стоит к Мцыри гораздо ближе, чем молодой «испанец»: «найденыш», «ребенком взят» боярином, отдан в монастырь «под строгий иноков надзор» и т. д. Больше того: в «Боярине Орше» уже встречаем столь памятное нам по «Мцыри» (куда оно перенесено почти без изменений) знаменательное место:

Никто не смел мне здесь сказать
Священных слов: отец и мать!

и т. д., вплоть до:

Я видел у других
Отчизну, дом, друзей, родных,
А у себя не находил
Не только милых душ — могил!

Этим, однако, Арсений и ограничивается. Он не произносит в душе («пустых не трата слез») ожесточенной клятвы несмотря ни на что обрести отчизну, «хотя на миг», но прижаться к груди «незнакомой, но родной». Напротив, замысел молодого Лермонтова относительно героя явно колеблется: до сцены «исповеди» в монастырской темнице Арсений считал даже, что у него *есть* «край родной», и как раз собирался его покинуть.

Задумал я свой край родной
Навек оставить, но с тобой!.. —

говорит он боярской дочери. Так или иначе страстный возглас Арсения насчет «отчизны» у «других», отчасти открывая причину его одиночества, выражает предельную степень последнего, но отнюдь не направленность помыслов героя. Арсению нужна не отчизна; кроме возлюбленной, остальной мир ему вообще не нужен, его мечта — одиночество вдвоем (в сущности, как у Демона с Тамарой):

Не плачь... утешься! — близок час —
И будет мир ничто для нас.
В чужой, но близкой стороне
Мы будем счастливы одне.

Интересно, что в концовке поэмы впечатляюще акцентирована именно внутренняя чуждость Арсения какой-либо «стороне»: той «чужой, но близкой», куда бежал, и той, откуда бежал. Вернувшись «на землю русскую» в войсках «беспокойной Литвы», едет он по полю битвы, где только что дрались русские и «ляхи», и

Кто ж он? не русский! и не лях —
Хоть платье польское на нем
Пестрело ярко серебром,
Хоть сабля польская звеня
Стучала по ребрам коня!

Переводя взор с платья и оружия на лицо, автор как будто намерен разгадать загадку, но лишь усугубляет ее. «Смуглый цвет» чела,

Глаза, в которых мрак и свет
В борьбе сменялися не раз,
Почти могли б уверить вас,
Что в нем кипела кровь татар...

«Почти могли б уверить...» — а правдивы или обманчивы «уверения», неизвестно, тем более что национальные приметы ненароком смешиваются тут с демоническими (игра «мрака и света» в глазах), неожиданно сближая Арсения с его антагонистом, угрюмым дочерубницей Оршей, который двадцатью строками ранее проехал на войну с «Литвой» в ворота своего дома

безмолвный, не крестясь,
Как бусурман, татарский князь.

Умирая же от ран на поле сражения, узнав Арсения как раз по «зловещему взгляду», узнав «и это бледное чело» (не «смуглое»!) с печатью «преступления и зла» и т. д., Орша в свой черед подхватит тему «кто ж он?»: для боярина его ненавистник — все-таки «изменник-лях», в смысле *обернувшийся* «ляхом» (потому и «изменник»), не только надевший «чужой наряд», но, возможно, и «звуками стороны чужой» умышленно изменивший голос... Вопрос «кто ж он?», выдвинувшийся в заключительной главе на первый план, так и остается неразрешимым, чем подчеркнуто, пожалуй, наиболее важное: то, что ответ на этот вопрос уже совершенно не важен самому Арсению. С гибелью возлюбленной для него потеряно все:

Теперь осталось мне одно:
Иду! — куда? не все ль равно,
Та иль другая сторона?
Здесь прах ее, но не она!

То было фактически «все равно», какая «сторона», лишь бы с ней, «теперь» же окончательно «все равно», потому что ее нет. Сравним с предсмертными словами Мцыри:

Меня печалит лишь одно:
Мой труп холодный и немой
Не будет глеть в земле родной.

Контраст разителен. «Все равно» Арсения заставляет вспомнить безразличие, с каким «парус» кинул «край родной» ради «страны далекой», и дает возможность прочувствовать принципиальную новизну фигуры Мцыри у Лермонтова.

И все же представление о том, что опыт «Паруса» бесследно изжит в знаменитой поэме, оказывается на поверку ошибочным; оно имеет реальные основания, но, так сказать, снимает лишь первый слой художественного смысла.

Всмотримся прежде всего, как во «Мцыри» изображен мир, окружающий героя. Место действия — Грузия; что же о ней говорится? «Такой-то царь в такой-то год» вручил «России свой народ» —

И божья благодать сошла
На Грузию! — Она цвела
С тех пор в тени своих садов,
Не опасая врагов
За гранью дружеских штыков.

С самого начала сильные слова произнесены, их полная непредсказуемость из ближайшего контекста («метафизического» следствия — из конкретно-исторической предпосылки) придает им особый вес в контексте произведения в целом. «За гранью дружеских штыков» воцарился не просто расцвет — «божья благодать», это что-нибудь да значит. «Я мало жил и жил в плену», но местом «плена» был рай на земле...

Сузим круг, перейдем к «плену» собственно, к монастырю.

Для Арсения, для молодого «отшельника»-«испанца» из «Исповеди» монастырь — синоним тюрьмы.

И вырос в тесных я стенах
 Душой дитя — судьбой монах! —

вспоминает Арсений; в детстве он бежал из монастыря, чтобы

Узнать, для воли иль тюрьмы
 На этот свет родимся мы!

Эти жгучие жалобы, мы знаем, впоследствии будут вложены в уста Мцыри; на протяжении почти всей поэмы он точно так же считает монастырь тюрьмой, как и Арсений. Но у Арсения с «испанцем» подобное восприятие подтверждено текстом автора-повествователя, развитием сюжета; оба они, к примеру, действительно сидят в «монастырской тюрьме», в «темнице», ждут неправого суда и казни согласно «монастырскому закону» и т. п.

Картина резко меняется во «Мцыри». Именно в том, как здесь во вступительных главах решена тема монастыря, несомненно ощутима воля автора обозначить «разность» между собственным видением (отражением истинного положения вещей) — и позицией героя. Расхождения в открытую не декларируются, тем не менее автор, что называется, молчаливо, но твердо ведет свою линию.

Я вырос в сумрачных стенах... —

рассказывает Мцыри, а от автора мы теперь слышим:

Из жалости один монах
 Больного призрел, и в стенах
 Хранительных остался он
 Искусством дружеским спасен.

Вырвался из монастыря:

Узнать, для воли иль тюрьмы
 На этот свет родимся мы, —

вновь дословно повторяет Мцыри сетования Арсения, но теперь, как мы убедились, монастырь на деле мало чем походит на тюрьму. Арсений сызмальства был отдан «под строгий иноков надзор», а перед его допросом-«исповедью» суровый чернец

Укор готовый на устах
Словами книжными убрал, —

таковы начало и конец его монастырской жизни. Во «Мцыри» о «строгом надзоре» нет и речи, исповедовать же героя чернец является не с «укором», а

С увещеваньем и мольбой.

Не судят Мцыри в монастыре, не держат в «темнице», как «преступника», не собираются пытать, казнить и т. п., а наоборот — жалуют, призывают, спасают, увещевают.

Перечитаем, наконец, всем памятное описание из первой главки, выразившее как бы независимый чисто авторский взгляд на монастырь (еще до упоминания о Мцыри в поэме). «Был монастырь», нынче видны

Столбы обрушенных ворот,
И башни, и церковный свод;
Но не курится уж под ним
Кадильниц благовонный дым,
Не слышно пенье в поздний час
Молящих иноков за нас.

Где «тюрьма» — и где это проникающее «пенье», эти «молящие иноки за нас» (со сбившимся от внутреннего трепета синтаксисом)? Надо ли доказывать, что «монастырь» здесь тоже осенен «благодарью», предстает даже неким ее средоточием.

В поэме, иначе говоря, возникают два контрастных образа монастыря — в «авторских» главках и в исповеди героя. Отсюда и две мотивировки бегства Мцыри. Одна общеизвестна и общепонятна: инвектива в адрес «келий душных и молитв» у всех на слуху, и, как уже отмечалось, каждому ясно, по какой причине человек бежит из «тюрьмы». Но что заставляет его бежать из «хранительных стен», из спасительного приюта? Легко предвидеть возражение: будь монастырь «тюрьмой» или благодатным кровом, у Мцыри все равно есть причина бежать — он должен попасть на родину. Родина — это же заветная мечта всей его молодой жизни. Но мы помним — не единственная. Две идеи-страсти повелевают героем, «то вместе, то поврозь, а то попеременно», и, как ни странно, на вопрос: куда бежит Мцыри? — не так-то просто ответить. Правда, автор во вступлении отчетливо намечает как будто лишь один мотив: пленный мальчик спасен, остался в монастыре,

Но чужд ребяческих утех
Сначала бегал он от всех,
Бродил безмолвен, одинок,
Смотрел вздыхая на восток
Томим неясною тоской
По стороне своей родной.

Послушаем, однако, дальше:

Но после к плену он привык,
Стал понимать чужой язык,
Был окрещен святым отцом
И, с шумным светом незнаком,
Уже хотел во цвете лет
Изречь монашеский обет.
Как вдруг однажды он исчез
Осенней ночью.

Заметим: не стороннему взгляду *казалось*, что «хотел», а сам он взаправду «хотел» — так у Лермонтова сказано. Потому от слов, что он вдруг исчез, первое впечатление — точно его кто-то похитил. Лишь много позже, уже из исповеди выясняется, что собственная «пламенная страсть» похитила Мцыри у его монашеской судьбы, причем интересно, *какая именно* страсть. Можно было бы ожидать, что это тоска «по стороне своей родной» вновь проснулась, тем более что о том, как он поклялся отыскать родину, сам же Мцыри сразу сказал в начале исповеди. По крайней мере можно было ожидать, что герой ради того и совершил побег, чтобы отправиться на поиски «стороны... родной», да, пожалуй, такое представление о герое и остается у любого читателя поэмы. В качестве общего, итогового представления оно безусловно справедливо, иначе перед нами была бы другая поэма. Но во избежание подобной подмены столь же важно не упустить из виду, из чего складывается итог, ибо *непосредственная* причина и цель побега совсем не та, что вроде бы сама собой подразумевалась. Клянется Мцыри во 2-й главке, но это — в общих чертах, а конкретно о побеге он начинает говорить лишь в 8-й:

Давным-давно задумал я
Взглянуть на дальные поля,
Узнать, прекрасна ли земля,
Узнать, для воли иль тюрьмы
На этот свет родимся мы.

И в час ночной, ужасный час,
 Когда гроза пугала вас,
 Когда столпясь, при алтаре,
 Вы ниц лежали на земле,
 Я убежал.

И затем хрестоматийное: «О, я как брат обняться с бурей был бы рад...» и т. д., до конца главки, до «дружбы краткой, но живой меж бурным сердцем и грозой»; весь отрывок (со слов: «И в час ночной...») уже цитировался в статье как пример торжества идеи «грозы» «в чистом виде». Действительно: «давным-давно задуманное», оказывается, не имело касательства к мечте о «ветке родимой», зато не случайно, конечно, будто специально ждало «ужасного часа», часа «грозы», чтобы разом осуществиться (ср. во вступлении: «вдруг... исчез»). Сама фраза о «давнем-давнем» замысле прямо на глазах наполняется гневом, начавшись тихой строкой о желании просто «взглянуть на дальние поля» и завершаясь саркастической инвективой в адрес «тюрьмы» и миропорядка в целом; едва выговорив ее, Мцыри с головой окунается в «грозовую» стихию. Мало того. Всего примечательней (уже в 9-й главке) прямое продолжение (и следствие) этой «дружбы», мгновенно возникшей «меж бурным сердцем и грозой»:

Бежал я долго, где, куда?
 Не знаю! ни одна звезда
 Не озаряла трудный путь.
 Мне было весело вдохнуть
 В мою измученную грудь
 Ночную свежесть тех лесов,
 И только!

«Гроза», выходит, в буквальном смысле сбива героя с основного жизненного — и сюжетного — маршрута: отнюдь не на родину лежит его «трудный путь», — побратавшийся с «бурей», он бежит, не зная «куда?», радуясь этому — «и только!».

Поразительный эпизод, вновь убеждающий в том, что поступкам и стремлениям Мцыри находишь существенно разные объяснения в поэме. В одном случае (о чем выше говорилось) они «выводятся» из внешних условий, из «объективных» причин: «плен», утрата «отчизны», «тюрьма» — и, как ответ на вызов враждебных обстоятельств, побег из «тюрьмы», отчаянная попытка «пройти в родимую страну». Но рядом с этой главной мотивировкой, как ее неотступная

ть, то и дело обнаруживается другая, оспаривающая ее (хочется сказать: безмолвно оспаривающая, хотя речь идет не о гадательном подтексте, а о самом что ни на есть открытом тексте). Не «тюрьма», а «хранительная», дружеская «обитель», да еще среди земной «благодати»; «давно задуманный» побег не в сторону «края родного», а в объятия «бури» — тут уж не столько объективные условия, сколько «бурное сердце» виновато.

В «Парусе», мы помним, поэт знает как бы больше, чем его персонаж. Автор «Мцыри», знающий во вступлении к поэме несомненно больше, чем его герой, тоже как бы намекает нам (вольно или невольно) этим своим знанием: кругом «благодать», «а он, мятежный, просит бури»... На экране «теневого» мотивировки проступают контуры ситуации «Паруса».

Напомним, что мы имели в виду, понимая эту ситуацию в широком смысле. При *любом* наличном состоянии мира душа «просит» иного, не того, что есть, а того, чего нет, или даже быть не может (как «покоя» — в «бурях»).

Ты хочешь знать, что делал я
На воле? Жил...

Жил, но не вжился в окружающее ни на минуту. Долго мечтал «взглянуть на дальные поля», взглянул наконец:

Ты хочешь знать, что видел я
На воле? — Пышные поля, —

и что же? Прямо со следующей строки все увиденное неуклонно уводит мысль от наличной реальности. Сперва незаметно — образами родства и разлуки в природе («объятья» скал, жаждущие «встречи»; деревья «как братья» — ранее о них шла речь в другой связи), потом откровенно, как «облачко за облачком», что,

Покинув тайный свой ночлег,
К востоку направляло бег,

и вот уже

В дали я видел сквозь туман
В снегах, горящих как алмаз,
Седой незыблемый Кавказ.

.....

Мне тайный голос говорил,
 Что некогда и я там жил,
 И стало в памяти моей
 Прошедшее ясней, ясней.

Настолько ясней, что за «облачком» и весь он перенесся на «восток», на родину:

И вспомнил я отцовский дом...

Только «на воле» *впервые* и «вспомнил» этот дом — со всплывшими вдруг из небытия подробностями уклада и быта, вплоть до «дальнего лая знакомых (!) псов» (см. приводившиеся отрывки), «вспомнил» — и, можно сказать, прожил в «отцовском доме» всю 7-ю главку, причем под конец, похоже, наполовину выпал уже из самого домашнего круга, «вспомнив» на сей раз

И пред вечерним очагом
 Рассказы долгие о том,
 Как жили люди прежних дней,
 Когда был мир еще пышней.

Итак, в монастыре все думы были о «воле», о «дальних полях», а стали «дальние поля» близкими, и душа опять бежит от обступившей яви — туда, где в новой «дали» виден «сквозь туман» Кавказ, туда в «прошедшее», потом еще дальше, в прошедшее прошедшего — в «мир» «прежних дней»... Где же, однако, последний в этой анфиладе «миров», тот, где хотелось бы *остаться*?

Ответ, возможно, подсказывает картина первого утра «на воле» (10-я, 11-я главки). «Воля» в отличие от «монастыря» не вызывает в восприятии героя и автора-повествователя молчаливых расхождений. «На воле» значит в Грузии; то, что с самого начала было известно о ней от автора («И божья благодать сошла / На Грузию! — она цвела / С тех пор в тени своих садов...»), Мцпыри теперь испытал на себе:

Кругом меня цвел божий сад.

Земными и неземными красками переливается его цветение в исповедальном слове героя:

Растений радужный наряд
 Хранил следы небесных слез,

И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж дерев
Прозрачной зеленью листов,—

но в момент, казалось бы, высшего восторга, когда он вновь «к земле припал и снова вслушиваться стал к волшебным странным голосам», тем, что «шептались по кустам, как будто речь свою вели о тайнах неба и земли», — в этот трепетный миг звучит неожиданное признание:

И все природы голоса
Сливались тут. Не раздался
В торжественный хваленья час
Лишь человека гордый глас*.

Как же так? Фактически ведь «слил» уже свой голос с «природой» — и вдруг «гордый» отказ от «хваленья»? Сам же только что был цветком в «саду»: едва рассветный ветерок

Сырые шевельнул листы:
Дохнули сонные цветы,
И, как они, навстречу дню,
Я поднял голову мою...

Пожалуй, нигде больше в поэме обе враждующие «страсти» Мцыри не являют нам зрелища «врожденной страсти противоречить» так синхронно. Не успел признаться в гордыне, как произнес единственные в русской поэзии слова:

В то утро был небесный свод
Так чист, что ангела полёт
Прилежный взор следить бы мог;
Он так прозрачно был глубок,
Так полон ровной синевою!
Я в нем глазами и душой
Тонул, пока полдневный зной
Мои мечты не разогнал,
И жаждой я томиться стал.

* Ранее эти строки рассматривались в статье под углом зрения их метафорики, оттеняющей (в ряду других «образов природы») человеческое одиночество героя.

Это ли не «хваленье». Но, быть может, оно-то и помогает понять, почему «гордый глас» выпал из общего хора. Строки о «парусе», который «просит бури, как будто в бурях есть покой», имеют и тот простой смысл, что «парус» ищет *несбыточного* на земле «покоя». Обладателю же «прилежного взора» и впрямь необходим нездешний «покой» (что называется, по определению, по самой двойственной природе подобного существа). Наверное, лишь там, где он «тонет» «глазами и душой», а не среди «природы», он и чувствует себя по-настоящему дома, не зря на сей-то раз «мечты» Мцъри «разогнал» не прилив *новых* мечтаний, а «зной», «жажда» — принудительное физическое воздействие.

Знаменательно, что за рассмотренной сценой сразу следует эпизод встречи с грузинкой, и развитие темы «ветки родимой» стремительно приходит к кульминации.

И ближе, ближе все звучал
Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имён
Произносить был приучён.
Простая песня то была,
Но в мысль она мне залегла,
И мне, лишь сумрак настает,
Незримый дух ее поет.

Несомненно родство песни грузинки с той, которую Тамара поет Демону:

И эта песнь была нежна
Как будто для земли она
Была на небе сложена! —

а в лирике Лермонтова с той, которую «ангел» пел «душе», принесенной им на землю:

И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

(Ангел, 1831)

В обоих случаях это песни потерянного рая — небесной родины; для тех, кому они предназначены, они доносятся из другого мира. Во «Мцъри» уже земной родине при «полном реализме» ее изображения присущи черты такого рая, утраченного в некоем предше-

ствовании (как в «Ангеле»), недаром герой «вспоминает» ее «как сон» (который становится ему дорожке «обычного» рая: за «несколько минут» на родине «я б рай и вечность променял»). Свойство песни «ангела» — не умолкать после того, как ее пропели: «звук» ее в душе «остался — без слов, но живой». Так и «в мысль» Мцыри «залегла» песня грузинки, и «незримый дух» в сумраке «поет» ее герою поэмы. А внутри самой поэмы этот «незримый дух» разве опять же не в родстве с «тайным голосом», с чьей помощью Мцыри и «вспомнил» «отцовский дом» («мне тайный голос говорил, что некогда и я там жил»).

Во встрече с грузинкой, что чрезвычайно важно, тоже возникает образ дома: «две сакли», «над плоской кровлею одной дымок струился голубой»... Не только песня «залегла» в память:

Я вижу будто бы теперь,
Как отперлась тихонько дверь...
И затворилась опять!... —
Тебе, я знаю, не понять
Мою тоску, мою печаль...

До этого Мцыри в поэме был «томим неясною тоской» лишь по «стороне своей родной». И клялся, как нам известно, свою «пылающую грудь прижать с тоской к груди другой, хоть незнакомой, но родной». Теперь он видит во сне грузинку — «и странной, сладкою тоской» опять его «заняла грудь». Незнакомая, но родная душа (олицетворившая родину в его клятве) перед ним. Вот снова ее мирный дом:

В знакомой сакле огонек
То трепетал, то снова гас... —

переступай же его порог.

Хотелось мне... но я туда
Взойти не смел. Я цель одну,
Пройти в родимую страну,
Имел в душе — и превозмог
Страданье голода как мог;
И вот дорогою прямой
Пустился робкий и немой...

Поистине, только у Лермонтова человеческая растерянность (героя и автора) может с такой неоспоримой подлинностью выдать себя,

оставаясь высокой поэзией. При чем тут «голод», о нем прежде и слова не было сказано; «хотелось мне...» — неужто подразумевалось: «голод» утолить? Пуститься «дорогою прямой» — жест решительный, отчего же: «робкий и немой»? В этом контексте и ссылка на «цель одну» выглядит почти такой же формальной отговоркой, как «голод». На протяжении всего повествования о побеге (главки 6–13) родина как конкретная «цель» пути не фигурировала ни разу. Менялись мечты, «цель» же вообще не упоминалась («...что делал я на воле? Жил...», просто «жил»), вспомнил о ней только перед саклей с голубым дымком над крышей. Достиг желанной «воли» — «вспомнил» «отцовский дом»; не потому ли и «цель одну, пройти в родимую страну», вспомнил, что, собственно, был уже в двух шагах от цели и понадобилось вновь отодвинуть ее куда-то вдаль?

Конечно, ведущая сюжетная нить не прерывается, но в разбираемом ключевом эпизоде истончается, так сказать, до формально-фактической данности: «знакомая сакля» — не «отцовский дом» в горном ауле. Данность такого рода может, понятно, претворяться в поэтическую тему; у того же Лермонтова, к примеру, «литвинка» (из одноименной юношеской поэмы) с ее «традиционной» любовью к родине говорит о своем «тереме» на чужбине:

Богатством дивным, гордой высотой
Очам он мил, — но сердцу он чужой, —

и продолжает:

Здесь в роще воды чистые текут —
Но речку ту не Вилией зовут;
И ветер, здесь колеблющий траву,
Мне не приносит песни про Литву!

То есть все здесь хорошо, но все «чужое». Во «Мцыри», однако, нет даже намека на подобный мотив, тем более ни дом, ни песня грузинки не «чужие» его сердцу. Поэтически тема «ветки родимой» во «Мцыри» решена так, что все, что воплощалось для героя в образе «мирного дома» в далеких горах, ждало его в «знакомой сакле». Тем самым в спектре художественного смысла видимая часть вновь побуждает задуматься над невидимой: не одни объективные причины помешали герою последовать за голосом, который «лишь звуки дружеских имён произносить был приучён», и войти в отпершуюся тихонько дверь, — тут была и внутренняя преграда.

Та же, в сущности, что и Печорина заставила отказаться от княжны Мери. И здесь момент был решительный: «Я стоял против нее. Мы долго молчали; ее большие глаза, исполненные неизъяснимой грусти...» Стоял и чувствовал всю ее живую «неизъяснимую» прелесть так глубоко и полно, что «это становилось невыносимо: еще минута, и я бы упал к ногам ее». Мцыри «взойти не смел», «робкий и немой» шагнул от отпертой двери прочь... Перед Печориным, мы знаем, дверь тоже отперта (и давно), но: «Итак, вы сами видите, — сказал я сколько мог твердым голосом и с принужденной усмешкою: — вы сами видите, что я не могу на вас жениться». При этом Печорин, разумеется, сознаёт, что причина опять-таки в нем самом: «Часто, пробегая мыслию прошедшее, спрашиваю себя: отчего я не хотел ступить на этот путь, открытый мне судьбою, где меня ожидали тихие радости и спокойствие душевное?... Нет, я бы не ужился с этой долею!» — и дальше известное место, знаменитое как раз прямой переключкой со знаменитым стихотворением: уподобление себя «матросу, рожденному и выросшему на палубе разбойничьего брига», сжившемуся душой «с бурями и битвами», — «выброшенный на берег, он скучает и томится» и, «как ни свети ему мирное солнце», все ждет на горизонте «желанного паруса». Вспомним и Демона, который, слушая проникающее пенье Тамары, «хочет в страхе удалиться» от ее кельи (робеет, как Мцыри), но все же «входит» — уже «любить готовый», готовый к «жизни новой», как вдруг (при встрече с ангелом) «в душе его проснулся старинной ненависти яд». (Тут «внутренняя причина» указана автором-повествователем.)

Юноша-горец не занят самоанализом (повествователь же умолк со 2-й главки) и перед дверью сакли не «просит бури», что в нем не позволило ему «взойти», можно лишь догадываться — по косвенным признакам. Всё же они достаточно выразительны. Говорилось уже, что в исповеди Мцыри мотивы «дружбы» — «вражды» парадоксально переплетаются: к примеру, у «тучки», что «кралася» за «луной», дружески раскрытые «объятья» контрастируют с хищными намерениями. Олицетворения природы в монологе героя — зеркало его душевных движений, интересно поэтому, что душа связала «тучку» с «луной» идеей погони или охоты («луна» — «добыча»), как раз когда ее влекло к «знакомой сакле». Едва «пробудился» от сна, в котором тосковал по грузинке «странной, сладкою тоской» — как раньше по родине, по душе родной; через минуту ему уже наяву захочется «взойти» в ее саклю; но в промежутке, одухотворив ночную «тучку» той же, в сущности, тоской, жаждой ответных «объятий», вдруг придал теме почти злоеющее звучание. Едва ли не единственный

раз у Лермонтова ночная «тучка» столь агрессивна (вспомним по контрасту, как «ночевала тучка золотая...» или как «и месяц и звезды и тучи толпой» внимали пению «ангела»). Причем заметим: во всем ночном пейзаже герою видится что-то выжидающе-настороженное:

Мир темен был и молчалив,

хотя, казалось бы, с чего это миру было темнеть, когда

луна
Вверху сияла

(и тучка только еще «кралася за ней»)?

Эта темнота при сияющей луне — не тень ли назревающей *внутренней* тревоги; «тучка»-хищница, явившаяся взору в разгар «странного, сладкого» томления, — не безотчетное ли предвестие душевной бури? Неспроста ведь, только что шагнув от порога сакли «робкий и немой», он через три строчки уже «в бешенстве» рвет «отчаянной рукой» терновник — сбился с дороги «в глубине лесной». Днем раньше ему «весело» было бежать под грозой, не зная пути, в том же лесу, но лишь теперь (как уже отмечалось) страсть обняться с «грозой» достигает (в свой черед) предельного нажала: поединок с барсом, откровенная «жажда борьбы и хрови» и т. д. Во «Мцыри» некому сказать герою, что, не найдя «покоя» в покое, не найдешь его в «буре», но действие этого закона ему приходится претерпеть сполна. «Я сам, как зверь, был чужд людей» — вот его чувства после дружбы с «бурей» в ночь побега. Предельное же проявление идеи «грозы» заставляет его забыть «слова людей» и родиться как бы заново — «в семействе барсов и волков» (см. об этом выше). Тут нижний порог его одиночества (верхний там, куда глядит его «прилежный взор»^{*}). Смертельно-дружеское «объятие» (в сцене

* Взор самого поэта во «Мцыри» не освещает связи между этими «запороговыми» состояниями души, но можно предположить, что именно «верхнее» настолько отъединяет героя от людей, что он подчас становится «чужд» им, «как зверь» («как волк ручной», по выражению из черновой редакции). Отметим попутно переключку эпизода с «ангелом» во «Мцыри» со строками Байрона: «И они были укрыты голубым небом (blue sky), Таким безоблачным, чистым (прозрачным) и абсолютно («чистейше» — purely) прекрасным, Что одного лишь Бога можно было видеть в небесах (in Heaven)» («Сон»; перевод подстрочный). На сходном фоне опять же наглядней выступает различие: явное иносказание у Байрона — и способность «следить» «ангела полет», зависящая от «прилежности» взора, у Лермонтова.

поединка), уже не с «бурей» — со зверем, знаменует тупик. Все возможности контакта с миром героем исчерпаны. Круг замкнулся. «Прямая» дорога на родину метафорически искривляется или изгибается буквально на глазах: пустился «дорогою прямой», сразу «с пути сбиваться стал» и, едва закончив схватку с барсом, оказался в исходной точке:

Вернулся я к тюрьме моей.

Глубоко примечательно, что Мцыри фактически дает «опять-таки два объяснения случившемуся с ним.

Да, заслужил я жребий мой.
Могучий конь в степи чужой,
Плохого сбросив седока,
На родину издалека
Найдет прямой и краткий путь...
Что я пред ним? — напрасно грудь
Полна желаньем и тоской:
То жар бессильный и пустой,
Игра мечты, болезнь ума.

Герой, как видим, винит себя в том, что не отыскал «пути» на родину, то есть не одолел *внешних* препятствий, и это горделиво-презрительное самоосуждение лежит, конечно, в русле *главной* сюжетной мотивировки. Но Мцыри еще не договорил:

На мне печать свою тюрьма
Оставила — таков цветок
Темничный: вырос одинок
И бледен он меж плит сырых,
И долго листьев молодых
Не распускал, все ждал лучей
Живительных. И много дней
Прошло, и добрая рука
Печалью тронулась цветка,
И был он в сад перенесен
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия.
Но что ж? — Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжог
В тюрьме воспитанный цветок...

Противопоставление «могучему коню» («что́ я пред ним?») сменилось сопоставлением с «цветком темничным», и совершенно очевидно, что для Мцыри второй образ естественно вытекает из первого, что он не чувствует ни малейшего противоречия, никакого смыслового зазора между ними и просто продолжает свою мысль. И, как это уже не раз случалось с ним в поэме, говорит больше того, что собирался сказать.

«Но тщетно спорил я с судьбой: она смеялась надо мной!» «Цветок» дает существенно иную (параллельную) версию перипетий этого спора, нежели «конь». Действительно, одно дело не выдержать испытаний «*пути*» — «издалека», из «степи чужой» «на родину», как выдержал бы их «могучий конь», и совсем другое не выдержать испытания «сладостью бытия», обступившей тебя «со всех сторон», когда уже и «пути»-то никуда искать не надо. Вспомним эпизод у порога «знакомой сакли», прилепившейся к скале как раз посреди цветущего «сада» (см. 11-ю главку), после которого началось возвращение героя на круги своя...

Впрочем, к финалу поэмы круг как будто и размыкается. Власть «грозы» как будто ослабевает над умирающим героем, или «пламень» ее действительно выжиг всю свою «пищу» в его душе («Но ныне пищи нет ему»). Уже и в ходе самой «исповеди» что-то приметно меняется. «И о прощеньи не молю» — так она начиналась; «И никого не прокляну!» — последние слова. И вот уже родина в мечтах почти не совпадает с краем воинственных «удальцов», с «чудным миром тревог и битв», настоящих битв, разумеется, — теперь мы больше слышим

Про битвы чудные меж скал,
Где всех один я побеждал!.. —

или про невозвратные «минуты» детства (те самые, что дороже «рая»), проведенные там же,

Между крутых и темных скал,
Где я в ребячестве играл...

Не потому ли родина перед смертью начинает вдруг словно бы приближаться к герою. Оказывается, и в «тюрьме» есть «сад»:

Ты перенеси меня вели
В наш сад, в то место, где цвели
Акаций белых два куста... —

и оказывается:

Оттуда виден и Кавказ! —

не только с «воли», значит.

Потом родина делается еще ближе:

И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отер внимательной рукой
С лица кончины хладный пот...

«Внимательная рука» это, кажется, награда за «прилежный взор»... Все это, правда, — перед смертью. Но Мцыри, как известно, однажды уже был при смерти в поэме: «знаком пищу отвергал и тихо, гордо умирал» — не так, как во второй раз. Самая смерть героя становится вехой пути, по которому сделать несколько шагов, наверное, труднее, чем не дрогнуть неукротимым духом перед могучим барсом или глухой лесной чащей.

В строках, взятых эпиграфом к этой статье, иногда хочется оспорить слова поэта, верней — одно его слово: нет, не «напрасно».





Ю. В. МАНН

«Над бездной адскою блуждая» (Романтические поэмы Лермонтова)

Вернемся к рубежу 30–40-х годов, ко времени завершения зрелых поэм Лермонтова. Вместе с ними завершилась почти двадцатилетняя художественная традиция. «“Демон” и “Мцыри”, — писал Б. М. Эйхенбаум, — закончили собою историю русской романтической поэмы, ведущей свое происхождение от Жуковского (исследователь имеет в виду его перевод «Шильонского узника». — Ю. М.) и Пушкина»*. «Мцыри» и «Демон» — «последние классические образцы русской романтической поэмы», — отмечал Д. Е. Максимов**. «Прежде чем русская романтическая поэма уступила место реалистической прозе, ей удалось, догорая, вспыхнуть ярким пламенем, — писал А. Н. Соколов. — ...“Мцыри” и “Демон” и были этой последней вспышкой романтического эпоса...»*** У. Р. Фохт во многих своих работах подчеркивал высшую, синтетическую форму романтических поэм Лермонтова****.

Завершенность традиции выразилась в самой поэтике лермонтовских произведений, несшей в себе память о многолетней истории возведения, достраивания и перестройки здания романтической поэмы. И то, что эта история привела к двум таким произведениям, как «Мцыри» и «Демон», означало: в самой

* См. вступительную заметку Б. М. Эйхенбаума к поэмам Лермонтова в издании: *Лермонтов М. Ю.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1947. Т. 2. С. 499.

** *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 245.

*** *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955. С. 589.

**** См.: *Фохт У. Р.* Лермонтов: Логика творчества. М., 1975. Гл. «Поэмы».

двухвершинности русской романтической поэмы запечатлелась вариантность ее итогового смысла, какая — мы увидим ниже. Вместе с тем этот смысл и эта завершенность, выходя за рамки одного жанра, соотносимы с судьбой всего русского романтизма, поскольку, как уже говорилось, именно поэма представляет его движение непрерывно-последовательно, от начала до высшей кульминационной точки.

«Мцыри»

В общем рисунке «Мцыри» (1839, опубл.: 1840) вновь выступают контуры романтического конфликта, заданного уже особой постановкой центрального персонажа. Едва ли верно, что, в противоположность другим романтическим героям, Мцыри «лишен внешних признаков исключительности, ореола избранности и таинственности»*. Таинственности, действительно, лишен. Но избранность и исключительность внешне подчеркнуты — если не деталями портрета, то динамикой поведения. Как это часто бывало в романтической поэме, решающий шаг — уход из монастыря — совершается Мцыри в бурю:

...в час ночной, ужасный час,
Когда гроза пугала вас,
Когда, столпясь при алтаре,
Вы ниц лежали на земле,
Я убежал. О, я как брат
Обняться с бурей был бы рад!
Глазами тучи я следил,
Рукою молнии ловил...

Скажи мне, что средь этих стен
Могли бы дать вы мне взамен
Той дружбы краткой, но живой,
Меж бурным сердцем и грозой?..

Многоговорящий параллелизм бури и переживаний центрального персонажа, подробно описанный нами выше (в главе 3), кажется, доведен здесь до предельного выражения. Мало того, что «ужасный час» кладет непроходимую черту между Мцыри и другими людьми, что только одна буря способна стать эквивалентом движений его

* Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 186.

души. Перед нами почти экстатическое братание человека с разгневанной стихией, и в озарении молний щуплая фигура мальчика вырастает почти до исполинских размеров Голиафа. По поводу этой сцены Белинский писал: «...вы видите, что за огненная душа, что за могучий дух, что за исполинская натура у этого Мцыри!»*

Да и фабульная линия поэмы — бегство в далекий, манящий призраком свободы край; неудача, гибель — все это может быть понято только на фоне типично романтического развертывания конфликта. К 40-м годам такая схема конфликта выглядела уже определенно устаревшей, и, думается, именно поэтому Белинский отказывался признать общую концепцию — «мысль» — поэмы («эта мысль отзывается юношескою незрелостью»), признавая лишь достоинство «подробностей и изложения».

Присмотримся, однако, к конфликту поэмы внимательнее.

Хотя Мцыри бежит из цивилизованного, христианского мира в естественную среду, но это не обычное романтическое бегство. Обычно естественная среда, в той или другой мере соответствуя идеальным представлениям героя, противостояла его изначальному положению, навыкам, привычкам. Его решительный шаг — как прыжок через пропасть, одновременно означающий и разрыв с родной средой и приобщение к совершенно иному культурному миру. Такой шаг совершил, например, пушкинский Алеко. Но для Мцыри родной средой является именно естественная среда. И его решительный шаг — это прежде всего возвращение на круги своя. Он рвет не с усвоенным от младых ногтей мироощущением, но с образом жизни, навязанным ему позднее и насильно. Обычная ситуация бегства почти неуловимо обернулась ситуацией *возвращения*.

Но возвращение это не похоже на то, которое уже продемонстрировали романтические поэмы — поэма Баратынского в первую очередь. Там возвращение равносильно новой попытке наладить отношения со светским окружением и — в конечном счете — новой неизбежности пережить тот же процесс отчуждения. Мцыри все это не грозит. Ему не надо налаживать отношения с миром, изначально ему близким и родным. Мцыри ведь от него отчуждался, не бежал; он был с ним просто разделен.

В отличие от многих других произведений, лермонтовская поэма не упоминает о каком-либо решающем событии, послужившем

* Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 4. С. 537. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

толчком к отчуждению, скажем, об отвергнутой любви, измене и коварстве друзей и т. д. Поэма обходится без всего этого. Здесь начало отчуждения равносильно перемене обстановки, заточению в монастыре («... Чужд ребяческих утех, / Сначала бегал он от всех, / Бродил безмолвен, одинок, / Смотрел, вздыхая, на восток...»). Ребенок заведомо чужд всему окружающему.

Разгадать «Мцыри» — это прежде всего понять необычайную естественность и экономность построения его конфликта. Лермонтов возводит каркас конфликта почти с классической строгостью, освобождаясь от всего лишнего и второстепенного. Посмотрим с этой точки зрения на «Исповедь» и «Боярина Оршу», запечатлевших ранние стадии формирования лермонтовского замысла. В этих «стадиях» отразились те решения, которые более традиционны по отношению к предшествующей романтической поэме, но которые — сознательно или неосознанно — Лермонтов преодолевал.

Силой, которая управляет героем «Исповеди» и Арсением из «Боярина Орши», является любовь. Герой «Исповеди» — как и Мцыри-монах — говорит:

И мог ли я во цвете лет,
Как вы, душой оставить свет
И жить, не ведая страстей?..
Да если б черный сей наряд
Не допускал до сердца яд,
Тогда я был бы виноват.

Последние строки почти без изменений повторяет Арсений в своей исповеди.

В «Мцыри» никакой «яд» любви еще не дошел до сердца героя, и он, в отличие от своих предшественников, ничего не говорит о возможной своей вине. Он еще у порога любви, у порога «тайн любви» («И мрак очей был так глубок, / Так полон тайнами любви...» — слова Мцыри о юной грузинке), у порога самой жизни. Перед нами почти чистый порыв, самодостаточный своим стремлением к воле и свободе, к подвигам «в краю отцов» и еще не осложненный более конкретными мотивами и представлениями.

В «Исповеди» герой, повинувшись силе любви, нарушает «монастырский... закон». Что именно он сделал, неизвестно; но то, что совершено какое-то преступление, видно из его реплики старому монаху: если бы тот увидел «небесный лик» красавицы, то, «мо-

жет быть, / Решился б также согрешить, / Отвергнув все, закон и честь»*. Ряд «преступлений» и проступков совершает Арсений: сходится с дочерью боярина Орши, пристает к разбойникам, бежит из тюрьмы и в довершение всего, как Алп в «Осаде Коринфа», изменяет своим соотечественникам, перейдя на сторону литовцев. Но вся вина Мцыри только в побеге из монастыря; никаких иных преступлений он не совершал. Перед нами — простейший и естественнейший шаг, освобожденный от всех обычных сопутствующих резких форм разрыва и отчуждения.

Действия героя «Исповеди» — и еще больше Арсения — сопряжены с какой-то тайной. Арсений не хочет выдавать своих товарищей: «Вот что умрет во мне, со мной». У Мцыри никакой подобной тайны нет; поступки его ни в прошлом, ни в настоящем не заключают в себе ничего таинственного: его тайна лишь, как сказал бы В. Ф. Одоевский, в «неизглаголанности наших страданий», которые он не только не может до конца доверить своему исповеднику, но и не в состоянии выразить обычной речью: «Воспомяненья тех минут / Во мне, со мной пускай умрут».

Наконец, и в «Исповеди», и в «Боярине Орше» названные персонажи — не чужаки, они среди своих, у себя на родине. И бежать Арсений собирается из «края родного» в иные края, как это обычно делал романтический герой: «Задумал я свой край родной / Навек оставить, но с тобой!.. / И скоро я в лесах чужих / Нашел товарищей лихих...» Мцыри же оставляет то, что ему заведомо чуждо, и устремляется к родному, к своему. Это не столько усилие над собой, сколько неодолимый зов природы.

Поэтому в инструментовке поэмы такое большое место занимают упоминания о ветре и птицах. Это, так сказать, *образы естественного хода*. Облака и птицы летят в дальние края легко, естественно, повинувшись ветру или зову инстинкта: «И облачко за облачком, Покинув тайный свой ночлег, / К востоку направляло бег — / Как будто белый караван / Залетных птиц из дальних стран!» К образам естественного хода нужно отнести и описание коня в начале

* Отвергнуть честь, потерять честь — это в романтическом словоупотреблении перифраз резкого нарушения общественных законов и принятой морали, чаще всего — измена соотечественникам. Ср. в «Войнаровском» Рылеева: Войнаровский готов «стране родимой» отдать все («себе одну оставлю честь»), на что Мазепа отвечает: спасая родину «от оков», он «жертвовать готов ей честью». Укажем на не отмеченную комментаторами реминисценцию из «Войнаровского» в «Ангеле смерти» Лермонтова: «Клянусь, тебе жемчуг и злато, Себе оставлю только честь».

21-й строфы; но из этого же описания отчетливо видна и другая, контрастная функция всех подобных образов. Сливаясь с главным героем в естественности порыва, они оттеняют его телесную немощь. Что легко ветру, птицам, коню, то воздвигает перед Мцыри неодолимые физические препятствия:

Могучий конь, в степи чужой,
Плохого сбросив седока,
На родину издалека
Найдет прямой и краткий путь...
Что я пред ним?..

Другая группа образов поэмы — *образы родства*. Уже в 1-й строфе: «Обнявшись, будто две сестры, / Струи Арагвы и Куры». Далее эти образы идут нарастающим потоком. Мцыри хочет прижать свою грудь «к груди другой, Хоть незнакомой, но *родной*». Деревья — «как братья в пляске круговой». «О, я как *брат* / Обняться с бурей был бы рад» и т. д.

Характерно преобладание в поэме числа «два» — двоичность многих образов. Две сестры, две скалы, «Две сакли дружною четой», «пара змей», две горы — вплоть до двух акаций в самой последней строфе (умирающий Мцыри хочет, чтобы на могиле его «цвели акаций белых *два* куста»).

Образы родства и единения запечатлевают естественное стремление восстановить природные связи. И в то же время — трудность, подчас неосуществимость этого желания, разбивающегося о внешние преграды. Скалы, разделенные потоком, «жаждут встречи каждый миг; но дни бегут, бегут года — / Им не сойтиться никогда».

В свою очередь в образах родства и единения ведущую роль играют те, что передают близость и родство со стихией, с животными: «Как брат... с бурей», «как змей», «как барс пустынный» и т. д. Желание восстановить естественные связи достигает подчас силы животного инстинкта. Это подмечено в отзыве Аполлона Григорьева: «...сила, отчасти зверская и которая сама в лице Мцыри радуется братству с барсами и волками»*. Интересна и противоположная тенденция в поэме: животные «очеловечиваются»: шакал «кричал и плакал, как дитя», а барс «застонал, как человек»; умирает барс, «как в битве следует бойцу...». Кажется, животные тоже радуются братству с человеком, и стена, разделяющая все живущее, подтачивается с обеих сторон.

* Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967. С. 200.

В связи с общей перестройкой коллизии изменена функция естественной среды. То, что выполняло роль нового окружения во вторичной ситуации (например, черкесы в «Кавказском пленнике»), выступает как образ далекой и желанной родины: это «чудный край тревог и битв», воплощение вольности (там «люди вольны, как орлы»). Ничего не говорится о другой стороне этой жизни: жестокости, кровавых забавах, насилии над пленными, хотя упомянут, например, «блеск оправленных ножен кинжалов длинных». Значит, естественная среда в «Мцыри» идеализированная, однозначная? Нет, скорее, невыявленная. Как в неосуществленной мечте (которая так никогда и не осуществится), в ней увидено только хорошее («...как сон / Все это смутной чередой / Вдруг пробежало предо мной»)*.

Возвращаясь к исходной ситуации поэмы, мы замечаем и своеобразии отношений Мцыри с окружением, с монахами. Обычное превосходство центрального персонажа, его отчуждение от других — налицо, однако коллизия оригинальным образом преобразована. С одной стороны — со стороны окружения, монахов — наблюдается отсутствие определенно злого; напротив, отношение их к мальчику-послушнику скорее заботливое, дружественное. Злое существует только как насилие над волей, над естественным чувством родины. С другой стороны, этому соответствует отсутствие преступления да и вообще злого поступка центрального персонажа. Нет не только излишества мести (как у Байрона), но и вообще мести (как, скажем, в «Чернеце», или в «Войнаровском», или в «Цыганах»), Мцыри некому мстить: никто сознательно не желал и не делал ему зла. С его стороны «преступление» также проявляется в своей минимальной степени — только как нарушение запрета свободы, то есть бегство.

В соответствии с этим и мотивировка его разочарования предельно локализована: под сомнение поставлен только «монастырский закон», но не жизнь и не справедливость вообще. Словом, конфликт в поэме конкретизирован, доведен до естественнейших психологических движений, если можно так сказать, дедемонизирован. Однако именно в этой конкретизации и простоте источник повышенной философичности поэмы.

«Мцыри» принято противопоставлять «Демону», видя в обоих произведениях завершение двух различных тенденций лермонтовского творчества: изображения недемонических и демониче-

* Ср. в «Измаил-Бее», где естественная среда, жизнь горцев увидана и отображена с близкого расстояния: в ней свобода, любовь и воля сосуществуют с «мщением», «жестокими делами».

ских ситуаций и персонажей. Б. М. Эйхенбаум писал о «Мцыри»: «Проблема соотношения добра и зла здесь оставлена в стороне, но зато выдвинута другая, очень важная для последних лет жизни и творчества Лермонтова, проблема борьбы за моральные ценности — проблема человеческого поведения, проблема гордости и убеждений, проблема “веры гордой в людей и жизнь иную”»*. Д. Е. Максимов считает, что «поэма “Мцыри” далека от астрального содержания и отвлеченно-фантастической небесной эмблематики романтических мистерий», хотя и допускает, что мистерия сыграла «в формировании этой поэмы известную роль»** (конкретно — в повышении символизма «Мцыри»).

Однако в «Мцыри» все обстоит сложнее. И «астральное содержание» проявилось не только в усилении символизма поэмы.

Начнем с того, что все в «Мцыри» происходит как бы в виду высших сил, говоря словами героя, «пред небом и землей». Вокруг Мцыри цветет «Божий сад», растения в котором хранят «следы небесных слез». Птицы ведут речь «о тайнах неба и земли». Воздух так чист, что можно следить «ангела полет». Ночь окутывает мраком весь мир: «мир темен был и молчалив», или в другом месте: «мир Божий спал». «И было все на небесах светло и тихо». Смерть — это возвращение «к Тому, Кто всем законной чередой / Дает страданье и покой». В «Мцыри» все настроено на особенный лад, все, говоря словами другого лермонтовского стихотворения, «внемлет Богу».

Среди этих образов самый интересный тот, что находится в 10-й строфе, описывающей начало странствования Мцыри:

Я осмотрелся; не таю:
Мне стало страшно; на краю
Грозящей бездны я лежал,
Где выл, крутясь, сердитый вал;
Туда вели ступени скал;
Но лишь злой дух по ним шагал,
Когда, низверженный с небес,
В подземной пропасти исчез.

Фоном к истории Мцыри тут дано отпадение «злого духа» (то есть как бы предыстория Демона). В отличие от него, Мцыри удержался на краю бездны, не упал. Потом, через одну строфу, повторено то же

* Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 91.

** Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 216.

противопоставление: и гибельное движение вниз и — способность удержаться в последний миг:

...Из-под ног
 Сорвавшись, камень иногда
 Катился вниз — за ним бразда
 Дымилась...
 И я висел над глубиной,
 Но юность вольная сильна...

Вслед за тем описывается, как Мцыри осторожно, контролируя свои движения, повторяет тот же страшный путь — «с крутых высот», вниз.

Во всем этом скрыто тонкое движение ассоциаций. Игра идет на том, что Мцыри, «над бездной адскою блуждая» (говоря словами другого лермонтовского стихотворения), удерживается и не совершает рокового шага отпадения, однако повторяет то же движение вниз. Пожалуй, в этом месте запрятан главный узел чрезвычайно тонкой художественной диалектики поэмы.

Возьмем образ монастыря-тюрьмы. Максимовым уже отмечено, что «Мцыри» отклоняется от тех произведений, где «монастырь описывается именно как тюрьма» — жестокая и безжалостная (например, в «Монахине» Дидро). В «Мцыри» монахи создали для героя «тюрьму, которой как будто не знала литература романтизма — дружественную, добрую тюрьму и тем самым особенно страшную»*. Добавим, что образ доброй тюрьмы находится в русле движения общего смысла поэмы.

Прежде всего в поэме можно выделить особую группу образов — *образы покоя и защиты*. Их центр — как раз описание монастыря и монастырской жизни мальчика: стены монастыря «хранительные»; монах, призревший сироту, действовал «из жалости». Мальчик был «искусством дружеским спасен». Даже после проступка, бегства, Мцыри был принужден к исповеди не насилием, но «увещаньем и мольбой».

От этого «центра» идут ассоциации к началу поэмы: отметим явную соотнесенность упоминания о «хранительных стенах» и двух строк: «Не опасаяся врагов *За гранью дружеских* штыков» (соот-

* В этом направлении автор «Мцыри» перерабатывает свой же образ монастыря из «Вадима», где герой не нашел защиты у монахов. Вадим оказался «притесняемый за то, что... обижен природой... безобразен».

ветствие это не без внутреннего противопоставления смысла, о чем мы скажем ниже). Так же соотнесены передача «таким-то царем в такой-то год» своего народа России и передача генералом пленного ребенка монастырю. Образы покоя и защиты развиваются и после упомянутого описания монастырской жизни мальчика. Таково упоминание голубя, находящего убежище от грозы в «глубокой скважине» монастырской стены (5-я строфа).

Но подлинная кульминация темы покоя и защиты, доходящая до безмятежного сна, блаженной нирваны, — песня зеленоглазой рыбки. Тут «защитные силы» столь дружественны, целительны, ласковы, что их покровительство стремится стать необременительным и неощутимым ни физически, ни во времени:

Усни, постель твоя *мягка*,
Прозрачен твой покров.
Пройдут года, пройдут века
Под говор чудных снов.

Собственно, это уже защита, перешедшая в умертвление, и покой — в небытие. Подобный же переход, как известно, — в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» (забытье, отдохновение оборачиваются сном «навек»), но с важным функциональным изменением: герой стихотворения жаждет этого целительного шага, Мцыри же обволакивают чудесные звуки существа, родственного соблазнительнице-русалке*. Между тем в самом превращении защиты и покровительства в насилие, в легкости и неизбежности перехода одного в другое — диалектическое совмещение смыслов поэмы. Потому что по отношению к «пламенной страсти» Мцыри, к его стремлению в родную стихию, *все* является насилием и тюрьмой, в том числе и добрый, спасительный монастырь. Зло здесь существует в самом добре, в охране, в спасении, поскольку они грозят порабощением воли и неосуществлением желания. Узничество здесь осуществляется вне каких-либо резких проявлений гнета, зла и оскорбления — лишь одним подчинением заведенному порядку вещей.

Все это необычайно повышает символический, общественный смысл ситуации узничества, культивируемый, как уже говорилось, всей вольнолюбивой русской поэзией, включая декабристов и раннего

* О русалочьей теме у Лермонтова, в частности в «Мцыри», см.: *Ходанен Л.А.* Фольклорные и мифологические образы в поэзии Лермонтова: Учеб. пособие. Кемерово, 1993. С. 85 и далее.

Пушкина. У последних узничество значимо постольку, поскольку оно существует в формах активного зла. В «Мцыри» мир открывается как юдоль тяжкого рабства, во всем своем наличном бытии и целокупности — открывается уже тем, что он сопоставлен с высоким стремлением к воле, к «родине», то есть с некоей идеей, коренящейся вне «этого» мира — «Божьего мира». Тут значимо и то, что Мцыри бежит из монастыря, а монастырь — дело, угодное Богу; и бежит перед тем, как должен был «изречь монашеский обет», то есть перед решительным приобщением к освященной правде.

Но тем самым повышается и значение простейшего совершенного Мцыри шага. Предшественники Мцыри в «Исповеди» и в «Боярине Орше» заявляли: «Пусть монастырский ваш закон Рукою неба утвержден, Но в этом сердце есть другой, Ему не менее святой». Этим словам соответствует место из «Мцыри», где беглец говорит, что «за несколько минут» жизни на родине он променял бы «рай и вечность». Но заявление Мцыри более экзистенциально, менее обобщенно. Он не выдвигает свой «закон» программно против Божеского как закон более «святой» — он переживает его глубоко лично, как неодолимый зов природы, родины. Тем более далек Мцыри от осуждения Божьего «закона» и воли (ср. в ранней поэме «Азраил». где герой возроптал на Бога и был за это наказан — «И наказание в ответ / Упало на главу мою...») Кстати, возможно исключение Лермонтовым одного отрывка (что обычно объясняют «цензурными соображениями»*) продиктовано намерением полностью приглушить в речи Мцыри мотивы обвинения Божьему «закону» и, соответственно, мотивы понесенного за это наказания.

Так я *роптал*. То был, старик,
Отчаянья безумный крик,
Страданьем вынужденный стон.
Скажи? ведь *буду я прощен?* —

говорил Мцыри в этом отрывке. Между тем в окончательном тексте ему совершенно не свойственно чувство вины или желание прощения: ведь он против Бога не восставал, его не обличал. Словом, опять диалектика смысла проявилась в поэме в тончайшей форме: отпадение осуществляется в ней без богохульства, отказ от освященного высшим авторитетом — без открытой вражды.

* См., напр.: Любович Н. А. «Мцыри» в идейной борьбе 30–40-х годов // Творчество М. Ю. Лермонтова. М., 1964. С. 130.

Тонкость совмещения противоположных смыслов проявилась и в том, что никому не сделавший «зла», тянущийся к миру и к людям Мцыри в конечном счете оказывается один. Противоречие вытекает из описанной выше ситуации поэмы. Ведь желанный, родной Мцыри край — вне этого видимого наличного круга явлений. Поэтому в «Божьем мире», где все на своем месте, Мцыри оказался как бы лишним звеном. Д. Е. Максимов подметил, что для Мцыри зловещим признаком беды, краха его надежд служит звук церковного колокола, удержавший некогда гётевского Фауста от самоубийства, вливший успокоение в души «жнецов» («Жнецы» И. И. Козлова, 1836)*. Припомним в дополнение к этому, что в «Чернеце» звук колокола выступал вестником человеческого единения, совместного и многократно усиленного переживания беды, как бы компенсируя фрагментарность и отъединенность индивидуальной судьбы героя. В «Мцыри» звук колокола вещает иное, противоположное — еще большую отъединенность центрального персонажа от торжествующего и отмеченного высшим знаком миропорядка.

Таким образом, недемонический «Мцыри» далеко не чужд сложной проблематике добра и зла, отношения к «небесным силам» — он только заходит к ней с другой стороны. На своем материале «Мцыри» удостоверяет ту же непреодолимую отъединенность персонажа, ту же абсолютную императивность его влечения к свободе, наконец, то же торжество миропорядка и несвободы. Только все это осуществляется более тонко, неброско: принуждение — в отсутствии активного зла, а отпадение — в отказе от богохульства. Это особое, недемоническое отпадение — и в том, видно, источник и астрального небесного фона всей поэмы и заявленного в ее начале особого сходства-отличия центрального персонажа и падшего «злого духа».

Тонкое противоборство значений протекает во всех сферах мироощущения Мцыри — в отношении к людям, к природе, даже к самому себе. Перемена значений — от положительного к отрицательному, от добра к злу — продиктована все той же ситуацией поэмы, с абсолютной, внеположной наличному миру целью главного героя.

Мцыри, как уже говорилось, свойственна страстная потребность единения с людьми, самраскрытия, отразившаяся, кстати, в исповедальности его речи, в исповеди как одной из составных частей жанра. И в той же исповеди — необычная для этого рода речи скрытность, желание обойти или умолчать о пережитом, перечувствованном. А в поведении Мцыри стремление к людям

* Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 235.

сменяется полной отчужденностью, желанием найти общее скорее со змеем, с барсом, чем с человеком: «Я сам, как зверь, был чужд людей / И полз и прятался, как змей». Это понятно: ведь люди больше, чем звери, способны помешать его «цели».

Характерно его отношение к грузинке. Ее облик полон притягательной прелести и очарования, но в саклю грузинки Мцыри войти не решается: «я цель одну пройти в родимую страну имел в душе». В. М. Фишер, автор специальной работы о символах у Лермонтова, понимает встречу с грузинкой одномерно: «...грузинка, лес, барс — это те препятствия, которые задерживают героя в его стремлении к идеалу и на которые он растрчивает все свои силы...»* В действительности, конечно, это не только «препятствие». Это само очарование, сама таинственная прелесть жизни, которые, увы, не для Мцыри. До тех пор, пока он отъединен от своей «цели».

Природа благосклоннее и ближе Мцыри, чем люди; но и она незаметно меняет свой облик, превращаясь из друга во врага. В этом смысле интересна переработка Лермонтовым традиционного образа «леса». Лес в «Мцыри» — «в какой-то смысловой проекции темный лес жизни, в котором так легко потерять ориентиры», — пишет Д. Е. Максимов**, указывая на предшествующие варианты этого образа, начиная от дантовского леса в «Божественной комедии». Не назван только, пожалуй, самый ближайший по времени к Лермонтову вариант — лес в пушкинских «Братьях разбойниках». Но этот пример отчетливо показывает направление переработки образа.

У Пушкина лес соотнесен с двузначностью разбойничьей вольности: с одной стороны, с ее свободолобием; с другой — с ее жестокостью, дикостью и т. д. (см. об этом выше, в главе 2). В «Мцыри» лес — то убежище на пути к цели, источник целительных сил («Мне было весело вдохнуть / В мою измученную грудь / Ночную свежесть тех лесов»); то неодолимое препятствие («Все лес был, вечный лес кругом, Страшней и гуще каждый час»), В этот момент ночной лес превращается в живое враждебное существо сверхъестественной силы («И миллионом черных глаз / Смотрела ночи темнота / Сквозь ветви каждого куста»). Словом, лес соотнесен с тонким переливом смысла всей ситуации поэмы: то, что должно быть благом, превращается в зло.

* Фишер В. М. Поэтика Лермонтова // Венок М. Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914. С. 212.

** Максимов Д. Е. Указ. соч. С. 231. О символике леса у Лермонтова см. также: Уразаева Т. Т. Лермонтов: история души человеческой. Томск, 1995. С. 172–174.

Мцыри остается одна надежда — на свои силы, на самого себя. Но и эта надежда изменяет ему. «Психология у Лермонтова поднимается до физиологии, — отмечал Фишер, — в романтической поэме он никогда не забывает упомянуть о мучениях голода, жажды и усталости»*. Физические страдания не нейтральны, не безразличны по отношению к «высокой цели». Автору «Мцыри» несвойствен романтический волюнтаризм, подминающий под себя объективные препятствия. Сила духа Мцыри не ограничена и в этом смысле романтически-абсолютна; но *победить* вопреки физической немощи она не может. Поэтому вместе с чувством досады на людей, на природу в Мцыри растет и раздражение против своего собственного физического бессилия. Поэтому-то в конце поэмы смысл образа тюрьмы расширяется в, казалось бы, неожиданном направлении. Мцыри говорит о «пламени», горящем в его груди с юных дней:

Но ныне пищи нет ему,
И он прожег свою *тюрьму*
И возвратится вновь к Тому,
Кто всем законной чередой
Дает страданье и покой...

Здесь как «тюрьма» воспринимается уже не «дружественный монастырь», не нечто внешнее Мцыри, но часть его самого, телесная оболочка, оказавшаяся враждебной его высокому душевному порыву**. Над окружающими людьми, над природой, над собственным телесным бессилием возвышается, оставаясь неизменной, только одно — «пламенная страсть» Мцыри.

Эйхенбаум писал, что «последние слова юноши — «И никого не прокляну» — выражают вовсе не идею «примирения», а служат

* Цит. по: Венок М. Ю. Лермонтову. С. 228.

** В концепции «тела» как постройки, здания возможны различные варианты. У Новалиса человеческое тело — это храм. «Есть только единственный храм в мире — человеческое тело. Ничего нет святее этого высокого образа... Когда касаешься человека, трогаешь небо» (цит. по кн.: Kluckhohn P. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der Romantik. Halle, 1922. S. 505). Эта идея, как подчеркивает Клуххон, восходит к мистикам и отцам церкви (К. С. Ф. Тертуллиан, а также Сен-Мартен и др.). С другой стороны, еще в мистериях античной эпохи существовало понимание тела как тюрьмы, в которую заключена душа; смерть же — освобождение души. Ср. у В. А. Жуковского в «Выборе креста (из Шамиссо)» (1846): когда заснул странник, «сновиденьем Был дух его из бранныя телесной Темницы извлечен». Автор «Мцыри» развивает второй вариант концепции.

выражением возвышенного, хотя и трагического состояния сознания: он никого не прокликает, потому что никто индивидуально не виновен в трагическом исходе его борьбы с судьбой»*. Действительно, финал поэмы выражает свойственный русскому романтизму сложный, далеко не однозначный исход конфликта. Может быть, в поэмах Лермонтова, поднявшихся на последней высокой волне русского романтизма, эта сложность еще отчетливее.

С одной стороны, поэма не дает разрешения романтической коллизии. «Цель» Мцыри не достигнута. Больше того, об исходе поэмы, о поражении Мцыри мы узнаем с самого начала. В отличие от «Чернеца» (также построенного на исповеди), где вступительные строфы дают лишь ряд намеков на пережитое центральным персонажем, лермонтовская поэма уже во 2-й строфе сообщает нам о Мцыри почти «все» — и то, что он убежал, и то, что его побег окончился неудачей. С точки зрения этой неудачи, «итога» конфликта — отрицательного «итога» — мы и смотрим на все происходящее. «Три дня» Мцыри — драматический аналог всей его жизни, если бы она протекала на воле, грустно-печальный и своим отстоянием от нее (ведь это еще не сама жизнь, это только стремление, приближение к ней) и неотвратимостью поражения. Мы вправе сказать (перефразируя мысль Писарева о Базарове), что, не имея возможности показать, как жил Мцыри в вольном краю, поэма поведала нам о том, как он не может до него дойти и как он умирает.

С другой стороны, мы узнаем (из 1-й же строфы) не только о поражении Мцыри, но и о том, что весь уклад жизни, от которого он бежал, весь «монастырь», с его монахами, послушниками, заведенным порядком — все это давно отошло в небытие. Лишь развалины, могильные плиты да забытый смертью старик — «развалин страж полуживой» — напоминают о прошлом. И мы смотрим на все происходящее в поэме с точки зрения этой вечной изменчивости и преходящности, этой всепоглощающей бездны смерти и разрушения. Тут снова происходит (уже не раз наблюдавшееся нами в произведениях русского романтизма) переключение частного и индивидуального на уровень универсального и всемирного. Это переключение несет в себе и примирительный момент и одновременно резко враждебно ему. Оно примирительно, поскольку индивидуальная судьба сопоставляется с чем-то более значительным и широким — с Вечностью, в которой все частное тонет, как песчинки в водовороте бытия. Но оно отнюдь не примирительно, поскольку все тревоги и страдания

* Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 90.

частной судьбы остаются неразрешенными, ее порыв к свободе неудовлетворенным, и исчезновение человека — бесследное исчезновение! — с лица земли отглашается в нашем сознании непримиренным и болезненным диссонансом.

Между вечностью и индивидуальной судьбой, неограниченно большим и крайне малым, поэма выдвигает промежуточное звено. Это звено — целая страна Грузия, на которую с присоединением к России сошла «Божья благодать»*. Тут-то и проявляется смысловое различие одного из образов покоя и защиты, отмеченное мною выше. Ибо если вся страна Грузия «цвела», наслаждаясь покоем «за гранью дружеских штыков», то индивидуальной судьбе Мцыри «хранительные стены» монастыря покоя не принесли. Это особая поэтика контраста «судьбы народной» и «судьбы человеческой», говоря словами Пушкина, — контраста, усиленного тем, что посвященная «судьбе народной» законченная часть текста (в данном случае — 1-я строфа, вступление) о центральном персонаже поэмы, то есть об индивидуальной судьбе, даже не упоминает. Именно так строился эпилог «Кавказского пленника»; на иной лад, то есть с полемической к пушкинской поэме установкой — эпилог «Эды»; именно так строилось вступление к «Медному Всаднику». Хотя второй из этих случаев (эпилог «Эды») Лермонтов, очевидно, не знал, мы едва ли ошибемся, если предположим, что в поэтике контраста начальной строфы его поэмы отозвалась пушкинская традиция — традиция «Кавказского пленника».

«Демон»

В «Мцыри» «земной» романтический конфликт проецирован на небесно-астральный фон. В «Демоне» самому романтическому конфликту придан небесно-астральный, вселенский масштаб. Кавказ, Земля, «кочующие караваны» звезд, беспредельная ширь эфира, где-то в вышине рай, словом, весь Космос — таково художественное пространство поэмы. Необозримо и ее художественное время: от первых дней творенья (от тех дней, когда Демон, «счастливый первенец творенья», был еще невинен), через века, пробежавшие, «как за минутою минута», ко времени «историческому» царя Гудала и его дочери, однако уже подернутому дымкой легенды, и от него сквозь мироощущение Демона — в нескончаемость и беспредельность будущего («Моя ж печаль бессменно тут. И ей конца, как мне,

* О реальных, исторических фактах, отразившихся в лермонтовском тексте, см.: Андроников И. Л. Лермонтов в Грузии в 1837 году. Тбилиси, 1958. С. 42.

не будет»). А действующие лица этой драмы, помимо людей, — Демон, ангелы и, за кулисами, хотя и незримый, но принимающий участие в действии — Бог.

Благодаря своему космическому масштабу поэма возвращает ходовым элегическим оборотам конкретный смысл. «Давно отверженный блуждал В пустыне мира без приюта...» «Пустыня мира» — это не перифраз некоего ограниченного бесприютного места (скажем, светского круга), это действительно пустыня *мира*, космическая беспредельность (благодаря чему и значение «бесприютности» возрастает до космического масштаба). Жалоба Тамары отцу: «Я вяну, жертва злой отравы!» (ср. в «Кавказском пленнике» Пушкина: «Я вяну жертвою страстей...») — это не перифраз губительной страсти, переживания и т. д., а буквальное обозначение воздействия злой силы, то есть Демона (с чем, однако, связана и сама губительность переживания).

Во второй главе говорилось, что Пушкин в южных поэмах возвращает традиционно-метафорическим оборотам и ситуациям (например, сиротству) их буквальное, неметафорическое значение — перемена, повлиявшая на поэтику русской романтической поэмы в целом. В «Демоне» эта тенденция была завершена, и завершена оригинальнейшим образом. Здесь конкретизация смысла достигалась... его расширением до предельного, космического масштаба!

Но это значит, что конкретизировался через расширение и романтический конфликт в целом. Прежде построение конфликта всегда было дуалистично: первый план занимали конкретные «земные» люди и ситуации, но за всем этим угадывался второй, универсальный план. Этот план содержался в первом плане, так сказать, имплицитно. Иначе говоря, читателю предоставлялось самому расширять содержание частного романтического конфликта до конфликта всенационального, всечеловеческого, вселенского. Перспектива открывалась самая неограниченная, до крайнего, всемирного понимания отчуждения. Однако это была именно перспектива, возникавшая из своеобразного романтического двоемирия. В «Мцыри» перспектива, так сказать, материализовалась в особый астрально-эмблематический фон, охарактеризованный нами выше. В «Демоне» же субстанциальное стало собственным материалом и плотью конфликта.

Непременный признак всякого романтического процесса отчуждения — это наличие момента гармонии в прошлом. Был такой момент и у Демона, «когда он верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья» и т. д. Причем эта слитность с миром, с Богом — буквальная в своем расширительном аспекте. «Чистый херувим», он еще был со своим творцом, жил не только в Боге, но и с Богом. Равным

образом и отпадение Демона — расширительно-конкретное. Он отпал от Бога, и в его лице — от «Божьего мира», природы («Лишь только Божие проклятье Исполнилось, с того же дня Природы жаркие объ-ятья Навек остыли для меня»). Он изгнан из рая («изгнанник рая»), как иные романтические персонажи были изгнаны или бежали из цивилизованного города, от света и т. д.*

Поэтому и в знаменитой реминисценции из «Кавказского пленника» следует видеть не простое заимствование, но расширение смысла в охарактеризованном выше направлении. У пленника холодное безучастие вызывали «дикого народа нравы» и их «забавы», то есть конкретное и осязаемое (хотя, повторяю, за всем этим угадывалась перспектива ко всеобщему, вселенскому). Перед Демоном же открывался «весь Божий мир». И презрительный взгляд его адресован не более не менее как всему этому миру:

...гордый дух
Презрительным окинул оком
Творенье Бога своего,
И на челе его высоком
Не отразилось ничего.

Впервые в русской литературе романтический конфликт был расширен до драмы субстанциальных сил. До Лермонтова больше всего к такой драме приблизились пушкинские «Цыганы», где эпилогом участие этих сил выводилось на поверхность («...и всюду страсти роковые»). Но в «Цыганах», во-первых, субстанциальное («страсти») проявлялось исключительно через поступки и характеры, через человеческое; во-вторых, и человеческое бралось не в своем всеобщем, мифологическом аспекте, но конкретно-параболически, когда частное дублировало общее (обо всем этом говорилось выше, в главе 2).

* Кстати, любопытная деталь. В первых редакциях поэмы Демон назван «беглецом Эдема», хотя он не беглец, а изгнанник. Видимо, определение возникло под влиянием пушкинской строки из «Цыганов» — «беглец родной берлоги, косматый гость его шатра», хотя медведь тоже не беглец, но пленник. (Вспомним упрек Белинского: «Что такое беглец родной берлоги? Не значит ли это, что медведь бежал без позволения и без паспорта из своей берлоги?» — 7. 400.) Очевидно, в выражении «беглец чего-то» был стерт буквальный смысл, акцент переместился на значение отдаления, разрыва с прежней средой. Собственной функции пушкинского выражения в тексте «Цыганов» мы не касаемся, так как она уже была описана В. В. Виноградовым (см.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 452).

В «Демоне» же субстанциальные силы прямо выступали в своем мифологическом обличье (разумеется, олитературенном, далеко не традиционно-христианском) как полномочные силы добра и зла.

С этих позиций надо осознать принципиальное отличие лермонтовского «Демона» от «демонической» поэмы Жуковского и Подолинского. Хотя у последних действующие лица — также существа сверхъестественные: пери, ангелы, за кулисами Бог, — но при этом наблюдается тенденция, противоположная той, которая действует в поэме Лермонтова, — тенденция к ограничению. Собственно, оно предопределено уже тем, что в качестве главного персонажа выступает чаще всего Пери: «Пери и ангел» (1821, перевод 2-й части поэмы Т. Мура «Лалла Рук») и «Пери» (1831) Жуковского, «Див и Пери» (1827) и «Смерть Пери» (1837) Подолинского. Пери же, как пояснял Жуковский в примечаниях к «Пери и ангелу», — это «воображаемые существа, ниже ангелов, но превосходнее людей...»*.

Иерархия духов играет еще большую роль у Подолинского. «Пери, — поясняет он в примечаниях к «Диву и Пери», — духи не чистейшие, но добрые»; «Дивы — демоны персидской мифологии»**.

Див хуже Пери, и он говорит ей: «Небесного начала / Отпечаток сохранила, Пери, ты и на земле: / Я — забытый, брошен в мгле»***. Но Див лучше Эвлиса, то есть Вельзевула; вина Дива не столь велика. Пери говорит ему: «В день паденья Ты, в обмане обольщенья, / Злодеянья совершал; Ты ни в ком не зарождал / Страшной мысли возмущенья!..»****

Благодаря распределению зла и, соответственно, вины по разным персонажам, из которых на первом плане оказываются не самые виновные (Див, Пери), ослабляется субстанциальный смысл всего происходящего. Перед нами как бы частная история, но преломленная в мифологическую плоскость. Ограниченные существа — хотя и «превосходнее людей», но «ниже» всемогущих сил, облаченные в мифологические одежды, — разыгрывают частную драму.

У Лермонтова же зло не делится. Демон — его полный и главный представитель, другие злые духи подчинены главному герою («Клянуся сонмищем духов, Судьбою братий мне подвластных»; и далее еще яснее: «Толпу духов моих служебных / Я приведу к твоим стопам»). Он царь зла, «зла природы», по его собственным словам. Характерно, что в поэме нет Люцифера и соотношение с ним Демона

* Жуковский В.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 475.

** Подолинский А.И. Повести и мелкие стихотворения. СПб., 1834. Ч. 1. С. 41.

*** Там же. С. 27.

**** Там же. С. 32.

неясно. Только в одном месте о Демоне говорится: «то не был ада дух ужасный», то есть сферы героя поэмы и Люцифера, как и любого духа ада, тем самым разграничены. Вообще в художественном пространстве поэмы отсутствует ад (хотя есть рай — как прежнее обиталище еще не отпавшего Демона и как та цель, к которой устремляется ангел с душою Тамары). Во всяком случае, если в преисподней, то есть уже за пределами художественного мира поэмы, правит Люцифер, то здесь, на земле, Демон — полномочный властитель зла («Ничтожной властвуя землей, Он сеял зло без наслажденья»)*.

Еще одно важное новшество лермонтовской поэмы, впрочем, проистекающее из всего сказанного выше. Для русской романтической поэмы после Пушкина характерна была конкретизация мотивировки отчуждения, принципиальный антидемонизм: герой не впадал в излишества мести, переживание им любви было свободно от примеси «злых» чувств и т. д. (см. об этом выше, в главе 3). Пути русской романтической поэмы и поэмы Байрона здесь расходились: явления, более или менее сходные с байроновской концепцией отчуждения, оттеснялись на периферию русского романтизма. Лермонтовская поэма изменила всю картину. Вместо конкретизации мотивировки отчуждения — ее предельное расширение: до неприятия всего «Божьего мира». Вместо ограничения мести — опять-таки ее предельное расширение: это месть всему живущему, всему человечеству и — через него — месть Богу**.

По представлениям героев многих произведений Байрона, особенно его мистерий, мир неразумен в своей основе, и поэтому познание усугубляет горечь. Первая парка говорит о Манфреде: он понял, «что счастья в знаньи нет: наука вся — невежества обмен на новый вид невежества другого». Демон также тяготится способностью «все знать, все чувствовать, все видеть».

Приведем еще одну многозначительную параллель. В ламентации шатобриановского Шактаса, этой квинтэссенции «мировой скорби», обличается непрочность любой самой сильной человеческой привязанности: «Знаешь ли ты сердце человеческое и могла ли бы ты перечесть изменчивость его вожделений..?»; «Если б человек

* Ср. точку зрения другого исследователя: «Демон один обеспечивает в мире наличие мятежного и разрушительного начала... но, сея соблазны, сомнения и зло, он ведет себя скорее как своевольный партизан, беспечный дилетант, нежели как регулярная и специализированная сила» (*Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. М., 1989. С. 274*).

** Ср. также в «Ангеле смерти»: «За гибель друга в нем осталось / Желанье миру мстить всему».

вернулся на свет через несколько лет после смерти, я сомневаюсь, чтобы его встретили с радостью те самые люди, которые более всего его оплакивали: так много возникает новых связей, так легко слагаются другие привычки...» Демон также убежден в несовершенстве человеческого чувства по самой его природе:

Иль ты не знаешь, что такое
 Людей минутная любовь?
 Волненье крови молодое, —
 Но дни бегут и стынет кровь!
 Кто устоит против разлуки,
 Соблазна новой красоты,
 Против усталости и скуки
 И своенравия мечты?

В смысле всеобщности отрицания (или, если говорить в принятых нами категориях конфликта, всеобщности мотивов отчуждения) русский романтизм в лице Лермонтова достиг самой высокой точки. И это была действительно байроновская высота. После многих лет развития по оригинальному пути в русском романтизме возникли встречные тенденции — к романтизму байроновского, а также (если брать широту отрицания, интенсивность «мировой скорби») шатобриановского типа. Повторяем, что похожие явления наблюдались у нас и раньше, однако с Лермонтовым они вышли на авансцену литературы.

И вместе с этим русская поэма в лице Лермонтова приобрела еще одно качество. Мы отмечали, что поэтика русской поэмы несла сильнейший отпечаток элегической традиции, что даже сама краска «унылости», «уныния» (чуждая художественному миру байроновских восточных поэм) была заимствована с художественной палитры элегий, дружеских посланий и т. д. (см. об этом выше, в главах 2 и 3). У Лермонтова и в «Мцыри» и особенно в «Демоне» эта традиция была смягчена. Энергия внутреннего мира персонажа, сила его отрицания уже не ослаблялись примесью элегизма; даже само определение «унылый» применительно к центральному персонажу не встречается (в приложении же ко времени, к «векам», оно получает иной смысл: «веков бесплодных ряд *унылый*», то есть тягостный, однообразный, тоскливый). Применительно к центральному персонажу, к Демону, определение «унылый» заменяется другим: «*Печальный Демон, дух изгнанья*». Ср. реплику Тамары: «Зачем мне знать твои печали?» Печаль же, по характеристике самого Демона, отнюдь не смиренное,

но тягостное, мятежное чувство: «Она то ластится, как змей, / То жжет и плещет, будто пламень, / То давит мысль мою, как камень...» и т. д.*.

Словом, коллизия в «Демоне» развивалась как драма высших сил. Причем развивалась под знаком несмягченного, предельно широко-го, не элегического, условно говоря, «байроновского» отчуждения.

Однако в поле зрения поэмы не столько этот процесс отчуждения, сколько последующая стадия, а именно та, которая до Лермонтова полнее всего была воплощена Баратынским. Вспомним выводы, полученные в предыдущей главе: в «Бале» и «Наложнице» действие начинается с момента «возвращения» центрального персонажа — Арсения или Елецкого, — и все, что привело к отчуждению и бегству, отодвинуто в предысторию. Само же «возвращение» есть известный знак возможности нравственного возрождения героя, попытка вновь наладить свои отношения с окружением. И эта попытка вновь терпит неудачу, и прежнее романтическое отчуждение повторяется заново и с новой силой. Это своего рода постромантическое, усиленное развитие конфликта.

Подобная схема конфликта и воплотилась в «Демоне», но при этом она была углублена до субстанциальной подпочвы. Ведь попытка Демона преодолеть отчуждение есть буквальное стремление возвратиться к Богу («Хочу я с небом примириться»). И его нравственное возрождение означает буквальный отход от одной субстанции к другой — от зла к добру («Меня добру и небесам / Ты возвратить могла бы словом...»). И наконец, его новая неудача — есть также повторное отвержение его Богом, еще более безысходное и мрачное:

И *вновь* остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упования и любви!..

Словом, и в этом отношении «Демон» — завершающее звено русской романтической поэмы: он завершает поэтику конфликта в его усиленном постромантическом варианте, вновь доводя его до драмы субстанциальных сил.

Отсюда — еще одно отличие лермонтовской поэмы от «демонической» поэмы Жуковского и Подолинского. У последних возвращение

* Вообще определение «печальный» — одно из наиболее частых у Лермонтова — в его словоупотреблении выступает от элегического ряда. Например, в «Силуэте»: «Есть у меня твой силуэт, / Мне мил его печальный цвет; / Висит он на груди моей / И *мрачен* он, как сердце в ней». Ср. также в «Думе»: «*Печально* я гляжу на наше поколенье!» Печально — это не примиренно; наоборот — строго, осуждающе.

отпавших Пери или Дива есть знак раскаяния. Так же, как и в не-демонических произведениях доромантической стадии, скажем, в «Искателях фортуны» И. И. Дмитриева и, менее явно, — в «Теоне и Эсхине» Жуковского, возвращение персонажа есть молчаливое признание поражения. И это раскаяние добывается тяжелым искусом, отыскиванием угодного небу дара. Так, Пери в поэме Жуковского «Пери и ангел» молит о прощении «у врат потерянного рая», и в конце концов, пройдя через испытания, прилетев с достойным даром (слезой раскаявшегося преступника), она попадает в рай. Подобное возвращение происходит в поэмах Подолинского «Див и Пери» и «Смерть Пери». Причем в соответствии с иерархией злых духов перед каждым из них открывается перспектива возвращения, что равносильно раскаянию каждого, вплоть до Вельзевула (Эвлиса):

Если б гордый возмутитель,
 Если б Эвлис пред творцом
 Пал, в *раскаяньи*, челом,
 И ему бы Вседержитель
 Слово милости изрек.

«Див и Пери»

Но Демон хочет примириться с небом, не раскаиваясь. Искра раскаяния едва возникает в клятве-исповеди Демона («Слезой *раскаянья* сотру Я на челе, тебя достойном, / Следы небесного огня»), но она тотчас гаснет. Демон не хочет признавать перед Богом никакой вины. И он не собирается выдерживать никакого искусства, отыскивать какой-либо угодный небу дар. Его возвращение — это как бы вторичная попытка испытать судьбу, оставив не отмененным и не разрешенным весь прежний горестный опыт. В этом смысле «Демон» продолжает не поэму Жуковского или Подолинского, а именно Баратынского, у которого, скажем, Елецкой

...Битву проиграл,
 Но, побежденный*, спас он знамя
 И пред самим собой не пал.

«Пред самим собой» — это значит применительно к субстанциальному миру «Демона», — не пал перед самим Богом, не пал, даже проиграв битву и домогаясь примирения.

* Ср. у Лермонтова: «И проклял Демон *побежденный...*»

Но герой лермонтовской поэмы идет еще дальше. Говоря о том, что он хочет «с небом примириться», Демон продолжает обличать земное, то есть сотворенное Богом. На земле «нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты», здесь царствуют малодушие, предательство и т. д. — словом, звучат обычные инвективы центрального персонажа. И прежде было так, что, стремясь к возвращению, вступив на новую стезю, персонаж типа Арсения или Елецкого не отказывался от своих обвинений, оставляя их как бы под спудом. Но никогда еще не было так, чтобы, давая «обет» примирения, герой *в той же самой речи, в то же самое время* продолжал свой бунт и, возвращаясь к своему Богу, *в тот же самый момент* призывал к новому бегству.

Ибо тот край, в который зовет Демон Тамару, это, конечно, не врата рая, через которые мечтали пройти Пери или Див. Это какая-то гигантская проекция земного *locus amoenus*, где непременно для последнего благоухание, прохлада, уют достигнуты с помощью космических средств. Словом, перед нами опять субстанциально-космическое завершение традиции, в данном случае многолетней (и если отвлечься от романтической поэмы, — даже многовековой) традиции:

И для тебя с звезды восточной
Сорву венец я золотой;
Возьму с цветов росы полночной,
Его усыплю той росой;
Лучом румяного заката
Твой стан, как лентой, обовью,
Дыханьем чистым аромата
Окрестный воздух напою;
Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я...

Кстати, одна интересная подробность. У Жуковского в «Пери и ангеле» драгоценности (горящие «рубины», золото), сокровища из морской пучины («я знаю дно морской пучины») отвергаются Пери: «Но с сими ль в рай войти дарами? Сии дары не для небес». Лермонтовский Демон инкрустирует свой «рай» земными сокровищами:

Чертоги пышные построю
Из бирюзы и янтая;
Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все *земное*...

Словом, диалектика «Демона» такова, что примирение неуловимо оборачивается в нем новым бунтом, возвращение — повторным бегством, обетованный же край — идеальным вместилищем материальных сокровищ. Это не переход из одного состояния в другое, а их одновременное — сознательное или неосознанное — сопроникновение, слияние.

Подобным же сопроникновением отмечены в поэме начала добра и зла.

Возрождение Демона, желание «с небом примириться» есть одновременно попытка отдаться добру в чистом его виде, то есть вне неперенной связи добра со злом:

И входит он, любить готовый,
С душой, *открытой для добра*,
И мыслит он, что жизни новой
Пришла желанная пора.

Увы, «желанная пора» не оказалась порою чистой любви и добра.

Эйхенбаум обратил внимание на сходство лермонтовской концепции добра и зла с положениями Шеллинга, высказанными в его «Философских исследованиях о сущности человеческой свободы»*. Сходство отражает не столько влияние немецкого философа на русского поэта, сколько общность диалектического мышления, стремящегося соединить в более глубоком взгляде как раз то, что в прежних концепциях было наиболее разъединено, — добро и зло.

Шеллинг писал: «Если бы в теле не было корня холода, невозможно было бы ощущение тепла... Вполне верно поэтому диалектическое утверждение: добро и зло — одно и то же, лишь рассматриваемое с разных сторон... Страсти, которым объявляет войну наша отрицательная мораль, суть силы, каждая из которых имеет общий корень с соответствующей ей добродетелью. Душа всякой ненависти любовь...»** Перед этим — положение, имеющее прямое отношение к герою лермонтовской поэмы: «Уже то простое соображение, что из всех видимых тварей к злу способен один человек, т. е. совершеннейшая из них, показывает, что основа зла отнюдь не может заключаться в недостатке или лишении. Дьявол был, согласно христианскому воззрению, не наиболее, а, напротив, наименее ограниченной из тварей»***.

* См.: Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 60.

** Шеллинг Ф. В. Философские исследования о сущности человеческой свободы. СПб., 1908. С. 61.

*** Там же. С. 34.

Мысль автора «Демона» развивалась в том же диалектическом направлении. Однако надо помнить, что это мысль поэта, а не философа. Иначе говоря, ее нужно брать в тех формах поэтики, в которых она запечатлелась.

В «Демоне» можно отметить по крайней мере три «узла», где добро и зло переплелись особенно тесно. Первый узел — сюжетный: гибель жениха Тамары, которого «коварною мечтою лукавый Демон возмущал». Как раз тогда, когда в Демоне «чувство вдруг заговорило родным когда-то языком», когда он вновь постигнул «святыню любви, добра и красоты», — он навлекает смерть на своего соперника. Зло здесь проистекло из силы любви к Тамаре, то есть из добра. Оба противоположные начала, говоря языком Шеллинга, имеют «общий корень», причем, несмотря на отсутствие психологической интроспекции, мы можем представить себе, как одна страсть обусловила другую, безумная сила любви — злодейскую мысль об устранении соперника.

Сложнее два других случая, которые обычно или не рассматриваются вовсе, или не рассматриваются в связи с диалектикой добра и зла. Это прежде всего невольная слеза Демона, посетившего обитель Тамары:

Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз;
Он хочет в страхе удалиться...
Его крыло не шевелится!
И, чудо! из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...
Поньше возле кельи той
Насквозь прожженный виден камень
Слезой жаркою, как пламень.
Нечеловеческой слезой!..

Другой эпизод — смерть Тамары:

Увы! злой дух торжествовал!
Смертельный яд его лобзанья
Мгновенно в грудь ее проник,
Мучительный, ужасный крик
Ночное возмутил молчанье...

Чтобы понять эти случаи, нужно вслушаться в звучание двух главных опорных их образов: «слеза» и «поцелуй».

В поэмах Жуковского и Подолинского, повествующих о раскаянии злой силы, символика слезы однозначна и определена. Это знак покаяния, восстановления желаемой связи между отпадшим существом и небом. «О слезы покаянья! вами Душа дружится с небесами» («Пери и ангел»). Слеза раскаявшегося преступника открыла доступ в рай и Пери; при этом

С потоком *благодарных* слез
В последний раз с полунебес
На мир земной она возрела...
«Прости, земля!..» и улетела.

У Подолинского Див и Пери —

...С *раскаяньем*, с мольбой
В прах челом они упали!
По ланитам их бежали
Слезы жаркою струей.

В «недемоническом» «Чернеце» монах-преступник молит Бога, «чтоб принял *слезы покаянья*»; и когда убедился, что «прощен небесами», из его глаз «слезы хлынули ручьями!». Такие слезы — слезы раскаяния — льются тихо («Перед дверью Эдема Пери тихо слезы льет» — «Пери» Жуковского) или в экстатические моменты — жаркой, облегчающей душу струей. Слезы называются святыми, светлыми, уподобляются чистым каплям росы; слезы пробуждают очарованье — «слез очарованье».

В «Демоне» такое значение «слез» словно борется с другим значением, противоположным. Тамаре Демон обещает стереть «слезой раскаянья» следы небесного огня на своем челе (то есть клеймо позора, вариант «каиновой печати»). Это обещание выполняет позднее ангел, но в отношении не Демона, а Тамары, чей «проступок» меньше: «И след проступка и страданья / С нее слезами он смывал». В момент посещения Демоном обители Тамары звуки внимаемой им небесной песни уподобляются слезам: «И звуки те лились, лились, / Как слезы, мерно друг за другом...» Но именно после этих небесных звуков-слез из глаз Демона — словно неожиданно для него самого («И, чудо! из померкших глаз...») вырвалась слеза «тяжелая», «нечеловеческая», способная прожечь камень. Тут до предела усилено и олицетворено определение «жаркие слезы» (а также с другим значением: народно-поэтическое «горючие слезы»)*.

* Ср. в «Мцыри»: «И слезы, слезы потекли / В нее горючею росой».

Этому олицетворению родственно и олицетворение метафорического смысла «поцелуя». Поцелуй — излюбленный романтический образ; в программном стихотворении Йозефа фон Эйхендорфа «Лунная ночь» («Mondnacht», предположительно 1832 г.) он приобретал космическое звучание:

Es war, als hatt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-Schimmer
Von ihm nun traumen müßt.

(В переводе А. Н. Плещеева:

Казалось, небо землю тихо
Поцеловало перед сном,
Чтоб лишь оно одно ей снилось
В прозрачном сумраке ночном).

Знаком этот образ — примиряющего, небесного поцелуя — и Лермонтову (ср.: «Как поцелуй, звучит и тает твой голос молодой»; или «Она поет — и звуки тают, / Как поцелуи на устах...»). Однако поцелуй, который убил Тамару, был исполнен яда; и в этой связи нам открывается то, что вся поэма пронизана *образами «отравы», «яда»* и т. д. При виде ангела в душе Демона «проснулся старинной ненависти *яд*». Тамара говорит, что ее ум объят «гибельной *отравой*». Она предчувствует свою гибель: «Послушай, ты меня погубишь; / Твои слова — огонь и *яд*». Губительный поцелуй Демона словно олицетворил эту метафору. Интересно также сопряжение в словах Тамары огня и яда, как бы перифрастических обозначений прожигающей слезы и отравы поцелуя. Кстати, и в «Благодарности» (1840) оба значения сопряжены: «...за горечь слез, отраву поцелуя».

Отметим, что позднейшая интерпретация Серафимом Неженатым (псевдоним К. К. Случевского) поцелуя как символа зла (в романе «От поцелуя к поцелую») явно продолжает лермонтовскую символику. Вместе с тем Случевский указывает на фольклорные и библейские истоки двузначной символики поцелуя: «По одному из поэтических народных поверий — смерть зацеловывает человека; целует ребенка счастливая мать; целуют люди крест, давая присягу; целуют лучи далекого солнца землю; целовал Иуда Христа! Как видите, лестница бесконечная и простор необозримый!»*

* Серафим Неженатый [Случевский К. К.]. От поцелуя к поцелую. СПб., 1872. С. VII.

Обе метафоры из лермонтовской поэмы — слеза и поцелуй — олицетворяют теснейшую связь добра и зла, так как губительное влияние возникает не из отсутствия страсти, а из ее усиления и доведения до некоей высшей точки. И мы можем рассматривать губительное влияние как развитие в одном случае стремления к примирению, в другом — силы любви. Тем не менее нам неясно, как именно происходит это развитие, как конкретно добро обусловливается злом (или наоборот). В отличие от первого рассмотренного узла — узла чисто сюжетного (гибель жениха Тамары), — где злой поступок Демона конкретно объясним из его противоположных устремлений; в отличие от этого, последние два узла значений — метафорические по своей природе — такому распутиванию не подлежат.

Скажем, в эпизоде с гибелью Тамары неясно, насколько это отвечало собственным устремлениям ее убийцы, Демона, неясна доля участия в поступке его свободной воли. Предположение о том, что Демону — *духу* зла убийство женщины необходимо было для соединения с ней, не подкрепляется текстом; кроме того, оно не опирается и на соответствующую мифологическую традицию*.

Переработка поэмы усугубила неясность в отношении сознательных намерений Демона: если в первых редакциях Тамара не ответила на любовь Демона и тот выступал как мститель за свои отвергнутые и непонятые устремления, то с устранением фабульного момента отвергнутой любви отпала мотивировка мщения. Поэтому мысль Шеллинга о том, что «душа всякой ненависти любовь», могла бы служить объяснением эпизода гибели Тамары в первых редакциях поэмы, но уже недостаточна для объяснения редакции последней. Здесь художественная диалектика Лермонтова неадекватна диалектике философской. Ибо диалектика Лермонтова такова, что, констатируя взаимопроникновение добра и зла, она оставляет непроясненной их конкретную связь**. Тем самым она отвоевывает

* Согласно этой традиции, так называемые инкубы и суккубы, демоны и дьяволицы, могли вступать в интимную связь с людьми в их земном обличе (Мерлин — плод союза дьявола с женщиной, Роберт Дьявол — сын норманнской герцогини и дьявола и т. д.). См. об этом: *Амфитеатров А. В.* Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков // *Амфитеатров А. В.* Собрание сочинений. СПб., [1913]. Т. XVIII.

** Сравним менее сложную мотивировку губительного поцелуя в «Ангеле смерти». Разочарованный в людях, обманутый, ангел смерти потерял способность к примиряющему поцелую: «И льда хладней его объятье, И поцелуй его — проклятье!..» У Демона, однако, все осложнено его стремлением к примирению, к «добру и небесам», его внезапно вспыхнувшим чувством к Тамаре.

у неизвестности огромное поле психологизма, но, оставляя его необработанным, невозделанным, предопределяет последующее вторжение авторской интроспекции в область психологии добра и зла. Той интроспекции, которая стала возможной в последующем русском романе, у Достоевского в первую очередь.

Очевидно, что и отказ причислить Демона (духа зла!) к адским существам, его промежуточное положение также олицетворяют не только тесную связь добра и зла, но и неуловимость их взаимного перехода одного в другое. Эта неуловимость напоминает сумерки, такое состояние природы, когда одна пора еще не прошла, а другая еще не наступила:

То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вечер ясный:
*Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет!**

Диалектика добра и зла в лермонтовской поэме — высшая точка развития соответствующей тенденции русского романтизма. И до Лермонтова эта тенденция проявлялась многообразно: в двузначности естественной среды (горцев, разбойников), в противоречивости душевных движений центрального персонажа (особенно у Пушкина — например, пленника или Алеко), смягченной, однако, в романтической поэме Козлова или Рылеева (освобождение любви от сопутствующих ей «злых» ощущений и намерений). В «Демоне» диалектика добра и зла достигла степени сопроникновения обоих начал, притом выраженных в их обобщенной, субстанциальной форме. И это соответствовало сопроникновению ситуаций возвращения и нового бегства и состояний примирения и нового, еще более решительного бунта против Бога и его мира.

Характерно, что предельное обострение романтической коллизии почти одновременно было представлено Лермонтовым в двух вариантах — «недемоническом» отпадении Мцыри и субстанциальной драме Демона.

До сих пор не решен вопрос, какой смысл имеют финал поэмы и поражение Демона — примирительный или непримирительный. Однозначно на этот вопрос ответить нельзя: он должен быть рассмотрен

* К этому месту часто и вполне оправданно указывается параллель из стихотворения «1831-го июня 11 дня»: «сумерки души», которые не может выразить «ни ангельский, не демонский язык», «Лишь в человеке встретиться могло священное с порочным...».

с точки зрения поэтики финала «Демона» и в связи с соответствующей традицией финалов в русской романтической поэме.

Прежде всего, на уровне центрального персонажа конфликт поэмы остался полностью не разрешенным. И в этом смысле он отнюдь не примирительный: ведь порыв Демона к «жизни новой» был отвергнут в самом начале, отвергнут высшей силой. Провидел ли вещавший устами херувима Бог неразделимость добра и зла в поступках Демона (в то время как Богу было угодно стремление к «чистому» добру; ср. высшее «решенье» Тамаре, с которой спали «оковы» зла: «Она страдала и любила — / И рай открылся для любви»)? Во всяком случае осталась неразрешимой вся тяжесть безмерной печали Демона, весь гнет его «непризнанных мучений». И сохранили свою силу все инвективы Демона, брошенные им Божьему миру и, следовательно, его Творцу. Больше того: вторичное отвержение Демона обозначило, как уже говорилось, постромантическую, усиленную степень неразрешимости коллизии.

Но поэма не довольствуется частным финалом и, по выявленной уже нами традиции русского романтизма, дает финал общий. И этим финалом, во-первых, вновь утверждает преходящность всех, даже самых сильных страстей и трагедий, погружающихся в прошлое, отглашающихся лишь преданиями («...о них еще преданья полны» — ср. налет легендарности на 1-й строфе «Мцыри»), оставляющих по себе лишь свидетеля-старца, чуждого новому поколению (сравнение замка Гудала с «бедным старцем», пережившим «друзей и милую семью», — явная параллель к «развалин стражу полуживому» в начале «Мцыри»). И, во-вторых, финал вновь утверждает: как бы значительно ни было все происшедшее, это только малая толика того, что именуется природою и жизнью:

И жизнью, вечно молодою,
Прохладой, солнцем и весною
Природа тешится шутя,
Как беззаботное дитя.

Словом, универсальный финал поэмы шире любого одинарно определенного итога (как примирительного, так и непримирительного), давая выход сложной борьбе и взаимодействию различных смыслов. Тем самым «Демон» остался верен сложившейся традиции русской романтической поэтики. Он даже усилил эту традицию, хотя по характеру лермонтовской структуры конфликта, казалось бы, следовало ждать иного результата.

Дело в том, что и в «Мцыри» и в «Демоне» Лермонтов отказывается от соотнесенности нескольких эволюционных линий отчуждения, которая легла в основу структуры русской романтической поэмы (см. об этом выше, в главе 4). Сходясь с Баратынским (как автором «Бала» и «Наложницы»), Лермонтов не дает в «Мцыри» и «Демоне» обозначения авторской судьбы, авторской линии отчуждения, что обычно достигалось особой установкой посвящения и эпилога (хотя в первых редакциях «Демона» посвящения с такой установкой были). Вслед за Баратынским Лермонтов в «Мцыри» и «Демоне» ограничивается лишь эпическим, относящимся к центральному персонажу планом конфликта*. Но, в отличие от Баратынского, Лермонтов не дает соотнесенности нескольких эволюционных линий и в пределах эпического действия поэмы, — такой соотнесенности, какая, скажем, была между Арсением и Ниной, Елецким и Верой Волховской. Старик-монах, в основном только слушатель, принимающий исповедь Мцыри. Хотя, в сравнении с монахом из «Чернеца» («Но, старец праведный, не знаешь, / Не знал ты страсти роковой»), прошлое Старика из «Мцыри» являет контраст его сегодняшнему безучастию («Ты жил, старик! / Тебе есть в мире что забыть»), но это не более чем контраст. Прошлое Старика не развернуто в драму изжитой, преодоленной страсти (сравним пушкинского старика-цыгана). Судьба центрального персонажа у Лермонтова словно единственна в своем роде и никакому дублированию не подлежит.

Особый случай — соотношение судеб Тамары и Демона. В жизнеописании Тамары заметен отсвет поэтики старинной мистерии о борьбе ангела и черта за человеческую душу. Смысл такой борьбы двупланов: то, что происходит по наущению высшей силы (доброй или злой), может быть понято и как борьба противоположных начал человеческого характера**. Поэтому союз Тамары с Демоном может быть истолкован и как подчинение его сверхъестественным чарам и как проявление ее самостоятельной воли.

* Одновременно — и тоже вслед за Баратынским — Лермонтов упрощает общий состав поэмы, избегая сложного взаимодействия таких ее частей, как посвящение, историческое введение, комментарий и т. д.

** Такая двуплановость отчетливо была подчеркнута в стихотворении В. Г. Теплякова «Любовь и ненависть» (опубл.: 1836). Явление доброго духа или «злобного демона» есть преобладание различных устремлений в человеческой душе. Над человеческим существованием —

Змеей иль голубем, дух злой иль добрый твой,
Повсюду бодрствует, в толпе незримый зритель...

Но с точки зрения единственности судьбы Демона важен не столько этот союз, сколько его исход. Иначе говоря, важно конечное отпадение души Тамары от Демона, которое также может быть понято двупланово — не только как воздействие Божьей силы, но и как победа ее собственных устремлений (ср. реплику ангела: для Тамары «дни *испытания* прошли»). Внутренним выбором Тамары, ее «изменой» объясняется и постигнувшая Демона перемена в последней строфе, перед финалом («Но, Боже! — кто б его узнал?..»), когда он превратился из промежуточного «сумеречного существа» в существо определенное, адское («Взвился из бездны адский дух»). Важна единственность, неповторимость Демона — и в его одиночестве и во всемирном отпадении.

Можно было ожидать, что усиление моментов романтического отчуждения, сконцентрированных в единственной судьбе и достигших субстанциального качества, вызовет рост субъективных тенденций в повествовании и общем строе поэмы Лермонтова. Такое мнение действительно существует, подспудно проявляясь в разнообразных рассуждениях о субъективности лермонтовского стиля, о ее резкой противоположности манере Пушкина. На деле же все это не совсем так.

В одной своей давней работе А. Н. Соколов показал примечательную особенность стиля романтических поэм Лермонтова: усиление предметности эпитета и объективности описаний, снятие покрова таинственности с предыстории центрального персонажа, уменьшение традиционных авторских вопросов, вводящих в действие главного героя, поддерживающих повествование и т. д.* В связи с этой тенденцией не покажется неожиданным и описанная нами выше поэтика широкого финала в «Демоне» (функция которого в «Мцыри» в значительной мере переходит к начальным строфам).

Больше того, «Демон» — это единственная из всех рассмотренных поэм, где авторское ограничение мира центрального персонажа дается не только финалом или вступлением, но и в основном повествовании. Таких ограничений два, и оба раза они даны с открытой противительной интонацией:

* Соколов А. Н. Наблюдения над стилем Лермонтова // Русский язык в школе. 1941. № 7/8. С. 56–72. См. также соображения Нольмана о совмещении «субъективной» и «объективной» тенденций у Лермонтова: «Достигая, наконец, цельности и монументальности героев Байрона, Лермонтов идет значительно дальше по пути индивидуализации лиц и конкретизации условий» (Нольман М. Л. Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941. Сб. 1. С. 494).

...И дик, и чуден был вокруг
Весь Божий мир; но гордый дух
Презрительным окинул оком...

...Счастливым, пышный край земли...
Но, кроме зависти холодной,
Природы блеск не возбудил...

В обоих случаях мировосприятие Демона представляется неадекватным окружающему его миру. Оправданное в субстанциальной силе своего отрицания, оно *уже всей полноты, многообразия и возможностей жизни*. Оба места соотносимы, конечно, с расширением перспективы в конце поэмы и исключают всякую возможность видеть в ее финале лишь вынужденную подцензурную уступку.

Словом, на развитие духа времени лермонтовская поэма реагировала сложно. Реагировала и усилением романтического конфликта, возведенного на уровень мистериального действия*, предельным углублением его художественной диалектики, вплоть до сопряжения противоположных ситуаций (возвращения и бегства) и противоположных начал (добра и зла). И одновременно — развитием тенденций объективности как в повествовании, так и в общей структуре жанра. «Последняя вспышка романтического эпоса» ярко осветила не только его предысторию, но и наступившую уже и завоевывавшую себе будущее стадию реализма.



* Ф. П. Федоров отмечает своеобразие позднего немецкого романтизма на фоне гейдельбергской школы: «Сверхреальный мир, будучи миром вечным, надисторическим, у поздних романтиков становится ареной борьбы между добром и злом, красотой и безобразием, истиной и ложью... Сатана объявляется субстанцией, равной Богу по власти и могуществу...» (Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988. С. 280). Хотя фигура лермонтовского Демона достигает чуть ли не исполинских размеров, он не равен Богу по силе и возможностям. Дуализм поэтического мира поэмы явно ограничен (чтобы не сказать нейтрализован) ее эпической установкой.

КОММЕНТАРИИ

I

«НАЗНАЧЕНИЕ ВЫСОКОЕ»

К. Г. Исупов

Метафизика Лермонтова

Впервые печатается в настоящей антологии.

Исупов Константин Глебович (р. 1946) — доктор философских наук, профессор кафедры эстетики и этики РГПУ им. А. И. Герцена, исследователь мировой философии, литературы и культуры. Автор более 300 публикаций, в том числе книг «Русская эстетика истории» (1992), соучастник составления антологий «Русская философия собственности» (1993), «Н. А. Бердяев о русских писателях» (1993), «Антихрист» (1995). В рамках серии «Русский путь: pro et contra» им подготовлены антологии «Москва/Петербург: pro et contra» (2000), «П. А. Флоренский: pro et contra» (1996; 2001), «Лев Толстой: pro et contra» (2000), «М. Бахтин: pro et contra» (Т. 1–2; 2001–2002), «Ф. Тютчев: pro et contra» (2005), «А. Герцен: pro et contra» (2012). Для новой издательской серии «Философия России пер. пол. XX в.» (М.: ИФ РАН; РОССПЭН) готовил том «Философия, литература, искусство: Андрей Белый — Вяч. Иванов — Александр Скрябин» (2013); с авторскими материалами участвовал в томах той же серии о Л. Толстом, о. Сергии Булгакове и Фёдоре Степуне. Переиздавал и комментировал тексты о. Павла Флоренского («Оправдание Космоса». СПб., 1994) и В. Н. Ильина («Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого». СПб., 2000). Автор трех сборников статей: «Судьбы классического наследия и философско-эстетическая культура Серебряного века» (2010), «Русская философская культура» (2010)

и «Символизм и герменевтика» (2012). Редактор неперiodической серии «Проблемы бахтинологии»; главный редактор петербургского журнала «Общество — среда — развитие». Работы К. Г. Исупова изданы в переводах в Германии, Италии, Франции, Польше, Финляндии, Болгарии, Украине, Америке и Китае.

М. В. Михайлова

Бог и человек в лирике Лермонтова

Впервые печатается в настоящей антологии.

Михайлова Марина Валентиновна (р. 1963) — кандидат философских наук, доцент кафедры искусствознания факультета экранных искусств Санкт-Петербургского государственного университета кино и телевидения. Сфера научных интересов — эстетика, герменевтика, литературная классика.

Осн. труды: «Эстетика молчания» (2009; изд. 2-е, дополненное 2011), «Эстетика классического текста» (2012).

С. Г. Бочаров

Открыватель верхнего ряда русской прозы

Впервые печатается в настоящей антологии.

Бочаров Сергей Георгиевич (р. 1929) — российский литературовед. Член Союза писателей СССР. Ученик и последователь М. М. Бахтина. С 1956 г. — ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Член редколлегий Академического полного собрания сочинений А. С. Пушкина (Пушкинский Дом, Санкт-Петербург), Н. В. Гоголя (ИМЛИ, Москва), словаря «Русские писатели 1800–1917» (издательство «Большая Российская Энциклопедия»), член редколлегии журнала «Вопросы литературы» и общественного совета журнала «Новый мир». Автор более 350 научных статей и публикаций; исследования о русской классике: о А. С. Пушкине, Е. А. Баратынском, Л. Н. Толстом, Н. В. Гоголе, Ф. М. Достоевском, статьи об А. П. Платонове, К. Н. Леонтьеве, В. Ф. Ходасевиче; литературно-научные мемуары (о М. М. Бахтине).

Осн. труды: Роман Л. Толстого «Война и мир» (1963, переизд.: 1971, 1978, 1987; переиздана позже в Санкт-Петербурге); Поэтика Пушкина. Очерки (1974); О художественных мирах. Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов (1985); Сюжеты русской литературы (1999); *Бочаров С. Г., Сурат И. З.* «Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. (2002); Филологические сюжеты (2007).

А. С. Либерман
Лермонтов и Тютчев

Впервые: *A Symposium Dedicated to Mikhail Lermontov*. Norwich Symposia on Russian Literature and Culture 3. Northfield, Vermont: The Russian School of Norwich University, 1992. С. 99–116. Печатается по этому изданию.

Либерман Анатолий Симонович (р. 1937) — профессор Миннесотского университета (США), германист и славист. Основные области исследования: история языкознания, историческая фонетика, фольклор, мифология, средневековая культура, русская литература, поэтический перевод и литературная критика. Многочисленные книги и статьи во всех названных областях. Редактор, переводчик на английский язык и комментатор трех томов сочинений Н. С. Трубецкого и сборника статей В. Я. Проппа (книга была удостоена главной международной премии по фольклору в Англии), автор подробных вступительных статей к этим книгам, а также к переводу книги «Миф» М. И. Стеблин-Каменского на английский язык и трудов исландского ученого С. Эйнарссона (редактор тома), переводчик и комментатор русских поэтов (Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Баратынского, Анненского, Мандельштама и современных поэтов). Почетный член итальянского лингвистического общества, Fulbright Fellow, Guggenheim Fellow и прочее.

К. Кроо

От равнодушия к равновесию —
лермонтовское мироощущение в динамике русской культуры
(«Дума» Лермонтова в романе Тургенева «Дворянское гнездо»)

Впервые публикуется в настоящей антологии.

Кроо Каталин (Kroó Katalin; р. 1961) — доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и литературы Будапештского университета имени Этвеша Лоранда (Венгрия), руководитель докторской программой «Русская литература и литературоведение — компаративистика» в ЕЛТЕ; вице-президент Международного общества Достоевского; автор пяти монографий (на темы поэтики Достоевского и Тургенева) и многих статей, посвященных вопросам истории русской литературы XIX в., теории и семиотики литературы. Редактор венгерских и международных научных сборников.

Осн. труды: «Творческое слово Ф. М. Достоевского — герой, текст, интертекст» (2005), «Интертекстуальная поэтика романа Тургенева “Рудин”» (2008), «Литературный континуитет. Поэтика медиаторских формаций в произведениях Достоевского» (2012) (на венг. яз.).

II ПОЭТИЧЕСКОЕ «Я»: КООРДИНАТЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ

Е. Г. Эткинд

Поэтическая личность Лермонтова

Впервые: Михаил Лермонтов. 1814–1989. (Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 3.). Нортфилд; СПб., 1992. С. 11–39. Печатается по этому изданию.

Эткинд Ефим Григорьевич (1918–1999) — советский и российский филолог, историк литературы, переводчик европейской поэзии, теоретик перевода. Автор более чем 550 научных работ в области романской и германской филологии, проблем стилистики, теории художественного перевода.

Осн. труды: «Поэзия и перевод» (1963), «Разговор о стихах» (1970), «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина» (1973), «Записки незаговорщика» (1977), «Форма как содержание: Избранные статьи» (1977), «Материя стиха» (1978, переизд. 1985, 1998), «Симметрические композиции у Пушкина» (1988), «Стихи и люди» (1988); «Там, внутри. Русская поэзия XX века» (1995); «Внутренний человек и внешняя речь. Очерки психопоэтики русской литературы XVIII–XIX веков» (1988); «Божественный Глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции» (1999); «Проза о стихах» (2001); «Психопоэтика» (2005).

В. Э. Вацуро

Чужое «я» в лермонтовском творчестве

Впервые: Russian literature. Amsterdam, 1993. Vol. 33. № 4. S. 505–519. Печатается по этому изданию.

Вацуро Вадим Эразмович (1935–2000) — российский литературовед и историк литературы, кандидат филологических наук, сотрудник Пушкинского Дома, автор трудов о русской литературе 1810–1840-х гг. Работал в Пушкинском Доме с 1963 г. Автор множества статей в словаре «Русские писатели 1800–1917».

Осн. труды: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* «Сквозь “умственные плотины”»: «Из истории книги и прессы пушкинской поры» (1972), «“Северные цветы”: История альманаха Дельвига — Пушкина» (1978), «Лирика пушкинской поры: “Элегическая школа”» (1993), «Арзамас» (1994: вступит. статья), «Записки комментатора» (1994), «Готический роман в России» (2002), «Избранные труды» (2004).

Е. Фарыно

Две модели лирического «я» у Лермонтова

Впервые: *Russian Romanticism. Studies in the poetic codes* [в рамках серии: *Acta Universitatis Stockholmiensis — Stockholm Studies in Russian Literature. 10*]. Editor: Nils Åke Nilsson. Almqvist&Wiksell International, Stockholm 1979. Vol. 10. С. 167–185. [Текст лекции прочитанной в Институте славянских и балтийских языков Стокгольмского университета 10 марта 1977 г.] Печатается по этому изданию.

Ежи Фарыно (Faryno Jerzy, иногда Ежи Фарино; р. 1941) — литературовед, семиотик культуры; в 1964–1974 гг. преподаватель русской литературы в Варшавском университете, в 1974–1996 гг. преподаватель культуры и польской литературы в Сельскохозяйственно-Педагогическом институте (нынче Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach — Естественноведческо-Гуманитарный университет) в городе Седльце; в 1997–2011 гг. — профессор в Институте Славистики Польской Академии наук в Варшаве. Сфера научных интересов: русская литература XX в., поэтика, семиотика. В центре особого внимания Ежи Фарыно находится творчество М. Цветаевой (цикл «Бессонница»), Б. Пастернака («Письма из Тулы», «Охранная грамота», «Доктор Живаго»), Булгакова («Мастер и Маргарита», «Записки юного врача»), А. Ахматовой (цикл «Тайны ремесла», «Поэма без героя»), В. Маяковского, А. Крученых, творчество обэриутов.

Осн. труды: многочисленные статьи в различных польских и зарубежных академических периодиках и сборниках (Австрия, Великобритания, Венгрия, Германия, Голландия, Италия, Норвегия, Россия, Финляндия, Хорватия, Швеция, Эстония). *Книги*: «Введение в литературоведение» (польск. 1991; русск. 2004), «Мифологизм и теологизм Цветаевой (“Магдалина” — “Царь-Девица” — “Переулочки”» (1985), «Поэтика Пастернака (“Путевые записки” — “Охранная грамота”» (1989), «Архэпоэтика “Детства Люверс” Бориса Пастернака» (1993), «Desifriranje ili Nacrt eksplikativne poetike avangarde» (1993).

М. Фрайзе

«Не верь себе — а кому же верить?»
(Ораторская лирика Лермонтова)

Впервые: *Russian literature. Amsterdam, 1995. Vol. 38. № 2–3. S. 259–272.* Печатается по этому изданию.

Фрайзе Маттиас (Freise Matthias; 1957) — директор Института Славянской филологии Геттингенского университета, профессор, спе-

циалист по теории литературы, а также русской и польской литературы XIX в., автор книг о Бахтине, о прозе Чехова и Введения в славянские литературы (с уроками анализа и поэтических текстов Лермонтова). О Лермонтове, кроме статьи, публикуемой в настоящем издании, Фрайзе написал несколько статей для Лексикона всемирной литературы *Kindlers Literaturlexikon* (3-е изд.) и статью «Метапоэтика в стихотворении Михаила Лермонтова “Есть речи...”» (2009).

С. Н. Бройтман

«На звук тот отвечу».

Субъектно-образная ситуация в лирике Лермонтова

Впервые: Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. С. 134–150. Печатается по этому изданию.

Бройтман Самсон Наумович (1937–2005) — профессор кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ. Сфера научных интересов — теория и история русской лирики XIX — начала XX в., историческая поэтика.

Осн. труды: «Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура)» (1997), «Историческая поэтика»: учебное пособие (2001), «Тайная поэтика Пушкина» (2002) и др.

О. В. Зырянов

Метафизика звука в поэзии М. Ю. Лермонтова

(к вопросу об индивидуальной художественной картине мира)

Впервые: М. Ю. Лермонтов: художественная картина мира: сборник статей. Томск: Изд-во ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет», 2008. С. 22–32. Печатается по этому изданию.

Зырянов Олег Васильевич (р. 1966) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы филологического факультета Уральского государственного университета им. А. М. Горького. Специалист в области истории классической русской литературы, стиховедения, теории жанра. Сфера научных интересов — поэтика лирических жанров, эстетика стиховой формы, духовно-религиозные проблемы русской литературной классики. Автор монографии «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект» (2003), электронного учебного пособия «Русская классическая словесность в этноконфессиональной перспективе» (2013), ряда работ о М. Ю. Лермонтове, опубликованных в сборниках Екатеринбургского университета «Лермонтовские чтения» (1999, 2004, 2009).

К. Э. Штайн

Эйдос звука в лирике М. Ю. Лермонтова

Впервые: М. Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Межвузовский сборник научных трудов. Ставрополь: СГПИ, 1994. С. 52–63. Печатается по этому изданию.

Штайн Клара Эрновна — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета. Сфера научных интересов — поэтика, метапоэтика, семиотика, поэтический язык.

Осн. труды: «Гармония поэтического текста. Склад. Ткань. Фактура» (2006), «Морфема в гармонической организации поэтического текста (Русский текст. 1996. № 4), «Повседневное — художественное мышление: отечественная ономапоэтическая парадигма» (Этика и социология текста: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». Вып. 10. Санкт-Петербург; Ставрополь, 2006), «Русская метапоэтика: Учебный словарь» (2006), «Язык. Поэтический текст. Дискурс» (Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский сборник научных статей. Вып. 1. Ставрополь, 2006), *Штайн К. Э., Петренко Д. И.* Блок Александр Александрович (Русская метапоэтика: Учебный словарь. Ставрополь, 2006).

Л. Т. Сенчина, М. М. Гиршман

Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус»

Впервые: Сюжетосложение в русской литературе: Сб. статей. Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1980. С. 114–121. Печатается по этому изданию.

Сенчина Людмила Тимофеевна (р. 1947) — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Донецкого национального университета (Украина).

Осн. труды: «Метрика и строфика А. А. Дельвига» (Русское стихосложение XIX в. М., 1979), «Риторика и идиллический жанр в литературе XVIII в.» (Слово и мысль. Донецк, 1999), «Роль жанра идиллии в формировании прозы XVIII в.» (на материале повести Н. Карамзина «Бедная Лиза») (И слово наше отзовется. Киев, 2012).

Гиршман Михаил Моисеевич (р. 1937) — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета (Украина). Сфера научных интересов — литературный стиль, целостность художественного произведения, ритм художественной прозы.

Осн. труды: «Ритм художественной прозы» (1982); «Литературное произведение. Теория и практика анализа» (1991); «Литературное произведение: Теория художественной целостности» (2002); «Еврейская и христианская интерпретации Библии в поздней античности» (2002); «Литературное произведение. Теория художественной целостности» (2007).

Н. Н. Акимова

«Мир, как сад...»

(сад в поэтической онтологии М. Ю. Лермонтова)

Впервые: Лермонтовские чтения — 2008: Сб. статей. СПб.: Лики России, 2009. С. 16–33. Печатается по этому изданию.

Акимова Наталья Николаевна (р. 1959) — заведующая кафедрой гуманитарных и философских наук Института им. И. Е. Репина (Российская академия художеств). Сфера научных интересов — история русской литературы первой половины XIX в., поэтика русской литературы.

Осн. труды: «Ф. В. Булгарин: Литературная репутация и культурный миф» (2002), первое научно комментированное издание «Воспоминаний» Ф. В. Булгарина» (2012), работы о Лермонтове, Гоголе.

Л. А. Ходанен

Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов
в творчестве М. Ю. Лермонтова

Впервые: Русская литература в литургическом контексте: сборник научных статей. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2012. С. 48–63. Печатается по этому изданию.

Ходанен Людмила Алексеевна (р. 1949) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и фольклора Кемеровского государственного университета. Сфера научных интересов — русская литература XIX в., поэтика, мифопоэтика, русская литература и христианская культура.

Осн. труды: «Поэмы М. Ю. Лермонтова. Поэтика и фольклорно-мифологические традиции» (1990); «Фольклорно-мифологические образы в поэзии Лермонтова» (1993); «Поэтика Лермонтова: аспекты мифопоэтики» (1995); «Миф в творчестве русских романтиков» (2000); «Миф в художественном мире М. Ю. Лермонтова» (2008); статьи по творчеству А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Е. А. Баратынского, Ф. И. Тютчева в русских и зарубежных научных изданиях.

III

ГЕРМЕНЕВТИКА «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1. Проблемы повествования

М. Дрозда

Повествовательная структура «Героя нашего времени»

Впервые: Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. 1985. С. 5–35.
Печатается по этому изданию.

Дрoзда Мирослав (Drozda Miroslav; 1924–1990) — чешский литературовед, с 1948 г. работал в Карловом университете в Праге, в 1964–1968 гг. — профессор, заведующий кафедрой русской и советской литературы. Сфера научных интересов — русская литература и культура XIX — начала XX в., советская литература, нарратология, в частности, проблема «нарративной маски».

Осн. труды: «Русская советская литература» (1961), «Бабель. Леонов. Солженицын» (1966), «Повествовательная структура “Капитанской дочки”», «Нарративные маски русской художественной прозы (от Пушкина до Белого)» (1994).

В. М. Маркович

О значении незавершенности в прозе Лермонтова

Впервые: Russian Literature. Amsterdam, 1995. Vol. 33–34. № 4. S. 471–494. Печатается по этому изданию.

Маркович Владимир Маркович (1936) — доктор филологических наук, профессор СПбГУ. Сфера научных интересов — история русской литературы XIX в., нарратология, теоретические аспекты филологии. К юбилею Владимира Марковича вышел сборник: «Концепция и смысл: Сборник статей в честь 60-летия профессора В. М. Марковича» (1996).

Осн. труды: «Человек в романах Тургенева» (1975), «И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века» (1982), «Петербургские повести Гоголя» (1989), «Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы» (1996); «“Задоры”, Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-м томе “Мертвых душ”» (Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Т. 54), «Архаические “конструкции” в повести Чехова “Палата № 6”» (Дискурсивность и художественность. М., 2005), «Мифы и биографии: Из истории критики и литературоведения в России» (2007); «Избранные работы» (2008).

Г. В. Москвин

Герой прозы Лермонтова
(Григорий Александрович Печорин)

Впервые печатается в настоящей антологии по материалам монографии: *Москвин Г. В.* Смысл романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». М.: Макс Пресс, 2007. С. 15–41.

Москвин Георгий Владимирович (р. 1950) — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Сфера научных интересов — русская литература, методика преподавания литературы. Автор книги «Смысл романа М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» (2007), УМК по литературе для общеобразовательных учреждений (10 учебников), более 40 статей по истории русской литературы, методике преподавания русской литературы, лермонтоведению.

В. М. Маркович

Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака
(«Герой нашего времени» — «Доктор Живаго»)

Впервые: Автор и текст. Вып. 2. СПб., 1996. С. 150–178. Печатается по этому изданию.

2. Вокруг Печорина**Б. Т. Удодов**

Печорин: временное и вечное

Впервые: Феномен Печорина: «временное» и «вечное»: (К лермонтовской концепции личности) // Концепции человека в русской литературе. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. С. 13–30. Печатается по: Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: книга для учителя. М.: Просвещение, 1989. С. 66–93.

Удодов Борис Тимофеевич (1924–2009) — профессор Воронежского государственного университета, обладатель почетного звания «Заслуженный деятель науки Российской Федерации». Сфера научных интересов Б. Т. Удодова лежала в русле историко-литературных и теоретико-методологических проблем русской литературы XIX в., которую он исследовал как особую художественную антропологию. Его труды посвящены творчеству Рылеева,

Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Кольцова, Никитина, Достоевского и других русских классиков.

Осн. труды: «М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы» (1973); «Роман М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”: книга для учителя» (1989); «Пушкин: художественная антропология» (1999); «Очерки истории русской литературы 1820–1830-х годов: учебное пособие для студентов-филологов» (2004).

Э. Кан

Герой нашего времени

<Фрагмент>

Впервые по-англ.: Mikhail Lermontov, *A Hero of Our Time*, with Alexander Pushkin, *Journey to Erzurum*, translated by Nicolas Pasternak Slater, edited with an introductory essay and notes by Andrew Kahn (Oxford: Oxford University Press, 2013). На русском языке печатается впервые в настоящей антологии. Перевод М. В. Михайловой.

Кан Эндрю (Kahn Andrew) — профессор русской литературы Королевского колледжа Санкт Эдмунд Холл (Великобритания). Сфера научных интересов — культура и литература русского Просвещения в европейском контексте, творчество А. С. Пушкина, русская поэтическая традиция.

Осн. труды: «Pushkin's The Bronze Horseman» (1998), «Pushkin's Lyric Intelligence» (2008).

А. И. Журавлева

Мотивы «Гамлета»

в «Герое нашего времени» Лермонтова

Впервые: «Гамлетовский элемент» в «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова // Русская речь. М., 1994. № 4. С. 9–14. Печатается по: Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 205–212.

Журавлёва Анна Ивановна (1938–2009) — советский и российский литературовед, историк русской литературы, профессор филологического факультета МГУ. Основная сфера интересов — история русской литературы XIX в., проблемы драматургии.

Осн. труды: «А. Н. Островский — комедиограф» (1981), «Театр А. Н. Островского» (1986) (в соавт. с В. Н. Некрасовым), «Русская драма и литературный процесс XIX в. От Гоголя до Чехова» (1988), «Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики» (2002).

В. Шмид

О новаторстве лермонтовского психологизма

Впервые: Russian Literature. 1993. Vol. 34. № 1. S. 59–74. Печатается по: *Шмид В.* Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. СПб.: Академический проспект, 1994. С. 127–141.

Шмид Вольф (Schmid Wolf; р. 1944) — профессор славистики Гамбургского университета (Германия). Почетный доктор Санкт-Петербургского государственного университета. Основатель Нарратологического центра при Гамбургском университете. Носитель Пушкинской медали президента РФ. Сфера научной деятельности — русская и чешская литературы, теория литературы, в частности нарратология.

Осн. труды: «Построение текста в повестях Достоевского» (нем. 1973, 2-е изд. 1986), «Эстетическое содержание. О семантической функции поэтических приемов» (нем., 1977), «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. Повести Белкина и Пиковая дама» (нем. 1991, русск. 1996, 2-е изд. 2013), «Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард» (1994, 2-е изд. 1998), «Нарратология» (2003, 2-е изд. 2008, нем. 2005, 3-е изд. 2014, англ. 2010).

В. И. МильдонЛермонтов и Киркегор: феномен Печорина
(об одной русско-датской параллели)

Впервые: Октябрь. 2002. № 4. С. 177–186. Печатается по этому изданию.

Мильдон Валерий Ильич (р. 1939) — доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии (ВГИК) им. С. А. Герасимова. Автор двенадцати книг по истории, теории русской и западноевропейской литератур, по эстетике, теории художественного творчества и экранизации и свыше двухсот статей. Из последних работ: «Очерк теории прозы» (2010); Александр Георгиевич Габричевский: биография и культура (2011: вступительная статья, вводные статьи к каждому из очерков, послесловие); «Вся Россия — наш сад. Русская литература как одна книга» (2013).

А. Граф

Печорин соблазненный

Впервые на нем. яз.: M. Ju. Lermontov. Interpretationen. Hg. Matthias Freise u. Walter Kroll. Wiesbaden: Harrassowitz 2009 (=Opera Slavica, N. F. 50). S. 103–116. На русском языке печатается впервые в настоящей антологии в авторском переводе.

Граф Александр (Graf Alexander; р. 1970) — славист, литературовед и историк литературы, профессор кафедры славистики Гиссенского университета им. Юстуса Либига (Германия).

Осн. труды: «Мотив самоубийства в русской литературе XX века» (1996) и «Аполлон Николаевич Майков. Русский писатель XIX века» (2000); составитель сборников научных трудов о творчестве Пушкина (2000; совместно с Р. Лауэром), культуре праздника в русской литературе (2010) и поэтике быта в русской литературе (2014); публикует статьи о современной русской лирике и драме в журналах Германии, Польши и России.

Р. Лауэр

Печорин как обольститель

Впервые на нем. яз.: Pečorin als Verführer. In: M. Ju. Lermontov. Interpretationen. Beiträge des Göttinger Lermontov-Symposiums vom 15. März 2005 zu Ehren von Reinhard Lauer. Herausgegeben von Matthias Freise und Walter Kroll. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2009. S. 117–132. На русском языке печатается впервые в настоящей антологии. Перевод Г. Е. Потаповой.

Лауэр Райнхард (Lauer Reinhard; р. 1935) — с 1969 по 2003 г. — профессор кафедры славянской филологии Геттингенского университета Георга-Августа (Германия). Сфера научных интересов — русская и славянские литературы, поэтика, история брака и эволюция литературы, компаративистика, проблемы интерпретации и интертекстуальности.

Осн. труды: «Стихотворная форма между схемой и разрушением. Сонет, рондо, мадригал, баллада, станцы и триолет в русской литературе 18 столетия» (1975), «Илья Эренбург и русская литература оттепели» (1975), «Русская душа» (1997), «История русской литературы» (2005), «Александр Пушкин. Биография» (2006). А также большое количество статей по различным аспектам русской литературы.

О. Ханзен-Лёве

Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова

Впервые на нем. яз.: Russian literature. 1992. Vol. 31. №. 4. S. 491–544; 1993. Vol. 33. № 4. S. 413–469. На русском языке и в авторском сокращении печатается впервые в настоящей антологии. Перевод В. К. Шевченко.

Ханзен-Лёве Ааге (Оге) А. (Hansen-Löve Aage A.) — немецко-австрийский учёный, один из ведущих представителей Венской школы славистики. Сфера научных интересов — теория формализма, в том числе формалистические

аспекты символизма, отношение формализма с изобразительным искусством авангарда 1910-х гг., теория поэтического языка раннего формализма; теория символизма, в том числе образно-поэтическая и мотивная структура основного комплекса текстов, вписывающихся в рамки раннесимволистской литературной школы.

Осн. труды: «Русский символизм» (1999), «Русский формализм» (2001), «Мифопоэтический символизм» (2003), «Интермедиальность в модернизме» (2006).

Л. М. Геллер

Печоринское либертинство

Впервые: Логос. Философско-литературный журнал. 1999. № 2. С. 98–110. Печатается по этому изданию.

Геллер Леонид Михайлович (р. 1945) — литературовед, критик, один из ведущих специалистов в области русской литературы XX в., до 2012 г. — профессор факультета славистики Лозанского университета. Сфера научных интересов — история и проблематика фантастического, утопического, экзотического в литературе, политике и культуре. Автор статей о фантастике в классической русской литературе. Результатом многолетних изысканий в этой области стала монография «За пределами догмы» (1980), в которой Геллер попытался раскрыть некоторые моменты истории научной фантастики в контексте политической жизни СССР. Из недавних работ: «Хаос и Энергия. Наука в культуре модернизма» (2012). Составитель и редактор сборников статей «Поиски в инаком: (Фантастика и русская литература)» (1994), «Экфрасис в русской литературе» (2002), «Утопия звериности. Репрезентация животных в русской культуре» (2007), «Exotismes dans la culture russe» (2009) и др.

Приложение

I

Отрывки из «Мадемуазель Мопен» (1834) Теофиля Готье¹

У меня было желание, живое, горячее — иметь любовницу, любовницу, принадлежащую только мне — как лошадь... Я прошу у женщин одного — удовольствия... красоты <...>. Я люблю богатую парчу, прозрачность текущей воды и сверкающий блеск изящного оружия, породистых лошадей и тех больших белых собак, которых можно видеть на картинах Паоло Веронезе. (135)

Я не думал, не мечтал, я слился с окружающей меня природой, я чувствовал, как дрожу вместе с листвой, переливаясь отблесками с водой, загораясь с лучом солнца, раскрываясь с цветком... (114)

¹ Мой перевод по изд.: Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, Paris, 1966.

Творение беспощадно насмехается над тварью, не переставая жалить ее стрелами сарказма. Все с равнодушием относится ко всему, все живет или влачит существование по своему закону. Сделаю ли я то или другое, буду ли страдать или наслаждаться, скроюсь под маской или буду откровенен, какая от этого разница солнцу, или свекольному корню, или даже людям? Соломинка упала на муравья, сломала ему третью ножку во втором суставе, скала рухнула на деревню и раздавила ее, — не думаю, чтобы одно из этих несчастий больше, чем другое, заставило плакать золотые очи звезд. (197–198)

Ах, не иметь возможности увеличить себя ни на одну частицу, ни на один атом; не почувствовать, как в твоих жилах течет другая кровь; видеть всегда своими глазами, ни лучше, ни дальше, ни по-другому; слышать теми же ушами..., трогать теми же пальцами..., всегда сохранять самого себя, ужиматься и ложиться спать с самим собой, — быть тем же мужчиной для двадцати новых женщин; среди самых странных ситуаций нашей жизненной драмы тащить за собой навязанный персонаж, роль которого вы знаете наизусть; думать те же мысли, видеть те же сны: — какое мучение, какая скука! (94–95)

Насыщение следует за наслаждением, это естественный закон, его легко понять и т. д. (140)

Ты знаешь, с каким рвением я искал физической красоты, какое значение я придаю внешней форме, какую любовь я испытываю к зримому миру: должно быть я слишком испорчен и чересчур пресыщен, чтобы верить в красоту душевную (моральную) и преследовать ее с настойчивостью. — Я совершенно потерял знание добра и зла, ...почти что вернулся к неведению дикаря и ребенка. (177)

Если бы я точно уверился, что Теодор не женщина, увы! не знаю, не продолжал ли бы я и тогда его любить! (205)

II

Маркировка проекций в тексте «Героя нашего времени»:

Печорин ≈ Казбич

Я думаю, казаки... верно по одежде приняли меня за черкеса... Я ударил плетью по лошади и выехал из-за куста... — Mon Dieu, un circassien! ... — вскрикнула княжна в ужасе.

Печорин ≈ Янко

Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни мани его тенистая роща, как ни свети ему мирное солнце.

Печорин ≈ ундина

Он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте... желанный парус...

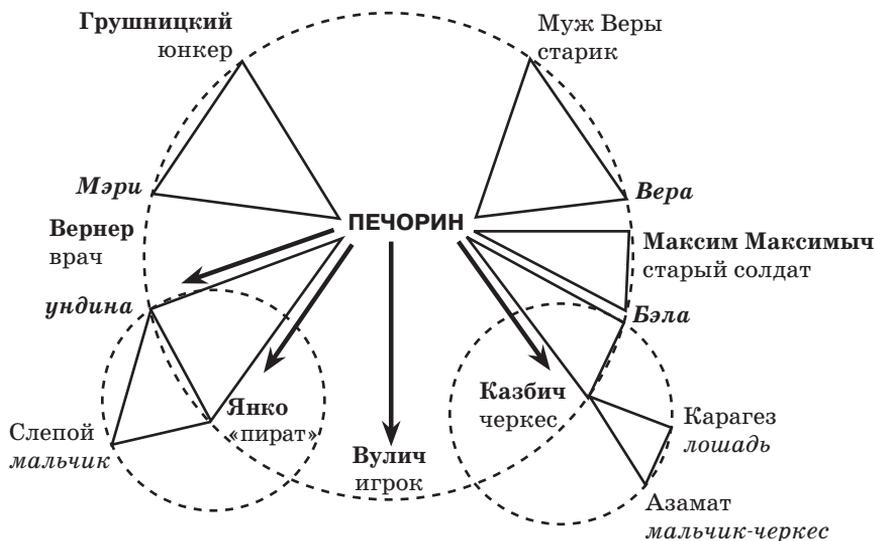
Печорин ≈ Вулич

В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу.

III

Герой нашего времени: схема взаимоотношений действующих лиц

Стрелками отмечены «векторы отождествления» Печорина с другими персонажами.



IV

*Дополнение к теме Грушницкого
(отрывок из неопубликованного доклада 2006 г.
«Что для России экзотично?»)*

...В книге Сюзан Лейтон о литературной картине завоевания Кавказа очень точно разобраны политические (имперские и русификаторские) импликации той эротики, которая входила в состав русского «кавказского текста». Проводится анализ романа Лермонтова. Но ничего не сказано об амбивалентности Печорина с этой точки зрения, и из анализа совершенно выпадает Грушницкий, которого Печорин убивает на дуэли. Позволю себе поэтому на дополнение. Напомню, что завязку «Княжны Мэри» составляет сцена, где Мэри подает раненому Грушницкому его упавший платок: это инверсия стереотипной сцены кавалер-барышня. Давно замечено, что Грушницкий — двойник Печорина, его молодая и как бы ухудшенная копия, нечто вроде карикатуры.

Подключение к анализу проблематики пола и либертинства позволяет уточнить интерпретацию. Особое раздражение вызывает у Печорина петушиная поза Грушницкого: она призвана скрыть то, что раскрывает упомянутая сцена — немужскую слабость Грушницкого, иначе говоря, двусмысленную

женственность самого Печорина, которая в других местах романа проявляется как андрогинно-вампирическая «универсальность», — именно она и мотивирует его чувство превосходства над другими героями романа. Грушницкий заставляет Печорина понять свою смехотворность, невозможность истиной андрогинности в этом мире.

Как правило от внимания критиков ускользает польское происхождение Грушницкого. Герои других новелл тоже нерусского происхождения. Все они «экзотичны»: Казбич, Вулич, «ундина» (украинка или молдаванка). Но если со всеми ними Печорин легко себя отождествляет (точнее: легко проецирует себя в них), то своего настоящего двойника он убивает. Так в теме пола или половой амби- или поливалентности снова и очень явно обнаруживается политическая подоплека. В одной из своих статей² Ю. М. Лотман писал о том, что в русском культурном сознании темы Польши (Запада) и Кавказа (Востока) неразрывно связаны. Да, но эти темы не симметричны; более того — Польша не равна Западу.

Русское надчеловечество, имперская андрогинность, позволяющая даровать всем народам настоящую жизнь (императоры-отцы) и вместить все человечество в свое лоно (императрицы-матери), этот русский универсализм не терпит соперника, в котором узнает себя как в кривом зеркале. Польша со своими романтико-мистическими претензиями на всечеловечество должна была видеться России — в отличие от гораздо более скромной Грузии, от Кавказа, от балканских славян — таким соперником. Лермонтову претила идентификация с современной ему имперской властью и политикой (может быть, тут еще одна причина того, что Печорин показан сверхчеловеком «в негативе»), но, подобно многим русским, он хотел верить в «хороший» русский универсализм, выступал против Польши, и дал Печорину возможность убить Грушницкого.

С. В. Савинков, А. А. Фаустов

Печорин как «странный» человек:
«вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени»

В первоначальной версии статья была опубликована в издании: *Филологические записки*. Воронеж, 1995. Вып. 4. С. 58–67 («Из истории “странных” людей. Вампирический “элемент” в “Герое нашего времени”»); *Фаустов А. А., Савинков С. В.* Очерки по характерологии русской литературы. Воронеж, 1998. С. 76–84 (часть главы «Из истории *странных* людей»). В настоящей антологии печатается в исправленной и дополненной редакции.

Савинков Сергей Владимирович (р. 1960) — доктор филологических наук, профессор Воронежского государственного педагогического университета и Воронежского государственного университета. Сфера научных интересов —

² Ю. Лотман, «Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова», *Лермонтовский сборник*, Л., 1985.

история русской литературы XIX — начала XX в., семиотика литературы, литературная характерология, логика литературного процесса. Автор работ по истории русской литературы XIX — начала XX в., монографий «Творческая логика Лермонтова» (2004), «Творчество А. И. Герцена: философия и поэтика (1830–1840-е годы)» (2005), «Аспекты русской литературной характерологии» (2010) (в соавторстве с А. А. Фаустовым), «Игры воображения. Историческая семантика в русской литературе» (2013) (в соавторстве с А. А. Фаустовым).

Фаустов Андрей Анатольевич (р. 1961) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Воронежского государственного университета. Главный редактор вестника «Филологические записки» (Воронеж). Сфера научных интересов — история русской литературы конца XVIII — начала XX в., семиотика литературы, теория автора, теория литературного субъекта, литературная характерология, универсальные аспекты литературного процесса.

Осн. труды: «Авторское поведение в русской литературе» (1997), «Язык переживания русской литературы» (1998), «Очерки по характерологии русской литературы» (1998) (в соавторстве с С. В. Савинковым), «Авторское поведение Пушкина» (2000), «Герменевтика личности в творчестве А. С. Пушкина» (2003), «Аспекты русской литературной характерологии» (2010) (в соавторстве с С. В. Савинковым), «Эстетическая теология Н. В. Гоголя» (2010), «Игры воображения. Историческая семантика характера в русской литературе» (2013) (в соавторстве с С. В. Савинковым), научный редактор и один из авторов коллективных монографий «Русские литературные универсалии (типология, семантика, динамика)» (2011), «Характерологические стратегии в русской литературе» (2013), научный редактор и один из авторов серии сборников «Универсалии русской литературы» (2009–2013).

С. В. Савинков

Печорин как Герой «времени»

Впервые: *Савинков С. В.* Печорин как Герой «времени» // Савинков С. В. Творческая логика Лермонтова. Воронеж: ВГУ, 2004. С. 204–231. Печатается по этому изданию.

В. Ш. Кривонос

Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова
«Герой нашего времени»

Впервые: Филологический журнал. 2007. № 1 (4). С. 163–173. Печатается по этому изданию.

Кривонос Владислав Шавевич (р. 1947) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания

литературы Самарского государственного педагогического университета; профессор, заведующий кафедрой теории и истории литературы Самарского муниципального университета Намяновой.

Осн. труды: «Проблема читателя в творчестве Гоголя» (1981), «“Мертвые души” Гоголя и становление новой русской прозы: Проблемы повествования» (1985), «Мотивы художественной прозы Гоголя» (1999), «Русская литература XIX века» (2001), «Повести Гоголя: пространство смысла» (2006).

Ж. Силади

Тайны Печорина

(семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова)

Впервые: *Slavica Tergestina* 3. *Studia comparata et russica*, Trieste, 1995. 55–73. Печатается по этому изданию.

Силади Жофия (Szilágyi Zsófia; р. 1973) — литературовед, критик, научная сотрудница Венгерской Академии наук. Сфера научной деятельности — поэтика прозы, классическая русская и современная венгерская литература. Автор книги о Лермонтове: «*volt benne valami különös*» М. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye. *Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Res poetica* 1. (2002)

М. Леонова

Фрактальная логика Григория Александровича Печорина

Впервые на русском языке печатается в настоящей антологии.

Леонова Марианна (р. 1968) — доцент Геттингенского университета. Основную сферу интересов представляют исследования структуры текста и способов ее описания при помощи нелинейных моделей, нарратологии, диахронного рассмотрения литературы и компаративистики. Автор диссертации «*Wandelder Sinnngene in der Russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne. Eine strukturelle Typologie*».

А. Г. Ф. Ван Холк

О глубинной структуре Печорина

Впервые: *Russian literature*. 1992. Vol. 31. № 4. S. 545–554. Печатается по этому изданию.

Ван Холк Андрэ Г. Ф. (Van Holk A. G. F.; 1924–2011) — профессор славистики университета Гронингена (Голландия). Сфера деятельности — русская лингвистика и литература, семиотика языка, литературы и культуры, текстовая грамматика.

И. А. Попова-Бондаренко

К вопросу об игрецкой и числовой составляющей
повести Лермонтова «Княжна Мери»

Статья выполнена по материалам диссертации: *Попова-Бондаренко И.А.* Эволюция временной организации художественного целого в процессе перехода от романтизма к реализму (на материале произведений М. Ю. Лермонтова и Ф. М. Достоевского). Донецк, 1992. Впервые печатается в настоящей антологии.

Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна (р. 1949) — кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и классической филологии Донецкого национального университета (Украина). Сфера научных интересов — проблемы художественной коммуникации, поэтика немецкоязычной литературы.

Осн. труды: «Ольфакториальный образ города в романе П. Зюскинда “Парфюмер”: коммуникативный аспект» (Образ міста в контексті історії, філософії, культури. Києвознавчі читання. Київ, 2005), «Своеобразие художественной коммуникации в творчестве Курта Тухольского» (Творчість Курта Тухольського у контексті європейської культури 20 століття (Фундація Курта Тухольського). Дрогобич: Коло, 2005), «И всё же — кризис или становление?» (Миргород, 2008. № 1); «Русский код в романе Г. Гессе *Der Steppenwolf* (Степной волк)» (Aktualne problemy komparatystyki. Teoria i metodologia badań literaturoznawczych. (Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. 3). Siedlce-Banská Bystrica, 2010); «“Книга-сад” в “Еврейских мелодиях” Г. Гейне» (Współczesna komparatystyka i jej wymiary hermeneutyczne. (Conversatoria Litteraria. Międzynarodowy Rocznik Naukowy. T. IV–V). Siedlce-Banská Bystrica, 2012).

3. Вокруг «Тамани» и «Фаталиста»

А. К. Жолковский

Семиотика «Тамани»

Впервые: Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 248–256. Печатается по: Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 276–282.

Жолковский Александр Константинович (р. 1937) — российский филолог, литературовед, мемуарист. С 1980 г. живет в США, где начал работать в Итаке на кафедре русской литературы Корнелльского университета. В 1981 г. занял пост профессора и получил кафедру. С 1983 г. работает

в Университете Южной Калифорнии (USC) в Лос-Анджелесе. Сфера научных интересов — восточные языки, прикладная лингвистика, структурная поэтика.

Осн. труды: «Синтаксис сомали. Глубинные и поверхностные структуры» (1971; 2-е изд. 2007), «Математика и искусство (поэтика выразительности)» (1976, в соавт. с Ю. К. Щегловым), «Поэтика выразительности. Сборник статей» (1980, в соавт. с Ю. К. Щегловым), «Толково-комбинаторный словарь русского языка» (1984, в соавт. с И. А. Мельчук), «Блуждающие сны и другие работы» (1994), «Бабель/Vabel» (1994, в соавт. с М. Б. Ямпольским), «Работы по поэтике выразительности. Инварианты — тема — приемы — текст» (1996, в соавт. с Ю. К. Щегловым), «Эросипед и другие виньетки» (2003), «Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты» (2005), «НРЗБ. Allegro mafioso» (2005), «Полтора рассказа Бабеля: “Тюи де Мопассан” и “Справка/Гонорар”. Структура, смысл, фон» (2006), «“Звезды и немного нервно”. Мемуарные виньетки» (2008), «Новая и новейшая русская поэзия» (2009), «Осторожно, треножник!» (2010), «Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты (2011), «Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе» (2011).

Д. Эндрю

«Слепые прозрят»: нарратив и гендер в «Тамани»

Впервые на англ. яз.: Russian literature. 1992. Vol. 31. № 4. S. 449–476.
На русском языке впервые печатается в настоящей антологии.
Перевод Г. Е. Потаповой.

Эндрю Джо (Andrew Joe; р. 1948) — профессор литературы и культуры Кильского университета (Великобритания). Сфера научных интересов — история русской литературы XIX в., нарратология, гендерная проблематика русской литературы, кино.

Осн. труды: «Writers & Society During the Rise of Russian Realism» (1980), «Russian Writers & Society in the Second Half of the Nineteenth Century» (1982), «Women in Russian Literature: 1780–1863» (1988), «Narrative & Desire in Russian Literature, 1822–1849: The Feminine and the Masculine» (1993), «Narrative, Space and Gender in Russian Fiction, 1846–1903» (2007).

Г. П. Козубовская

«Тамань» М. Ю. Лермонтова: балладный код

Впервые: Универсалии русской литературы 5. Сборник научных статей. Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2013. С. 463–472. Печатается по этому изданию.

Козубовская Галина Петровна (р. 1951) — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Алтайской государственной педагогической академии (Россия, Барнаул). Сфера научных интересов — поэтика русской литературы, мифопоэтика.

Осн. труды: «Русская поэзия: миф и мифопоэтика» (2006), «Середина XIX века: миф и мифопоэтика» (2008), «Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика» (2011), учебное пособие «Поэзия А. Фета и мифология» (2012; вариант переиздания 1991, 2005) и статей по русской литературе.

Э. де Хаард

Стихотворные вставки в произведениях Лермонтова («Тамань»)

Впервые печатается в настоящей антологии.

Хаард Эрик Александер де (Haard E. A. de; р. 1949) — старший научный сотрудник Славянского Отделения Амстердамского Университета (до 2014 г.). Научные интересы — русская литература, нарратология, соотношение прозы и поэзии, в особенности стихотворные вставки в прозе (Пушкина, Тургенева, Достоевского, Вельтмана).

В. И. Левин

«Фаталист». Эпилог или приложение?

Впервые: Искусство слова, М., 1973. С. 161–170. Печатается по этому изданию.

Левин Владимир Исаакович (р. 1932) — литературовед и литературный критик. Работал в Институте мировой литературы им. Горького, в еженедельнике «Литературная Россия». Научный редактор журнала «Известия АН СССР (серия литературы и языка)». Автор статей о Блоке, Лермонтове, Грибоедове. К публикуемой работе примыкают такие статьи Левина, как «Об истинном смысле монолога Печорина» (Творчество Лермонтова. 170 лет со дня рождения. М., 1964), «Проблема героя и позиция автора в романе “Герой нашего времени”» (Лермонтов и литература народов Советского Союза. Ереван, 1974), «Дуэль Лермонтова. Еще одна гипотеза» (Литература и ты. М., 1970. Вып. 4.).

Н. Д. Тамарченко

О смысле «Фаталиста»

Впервые: Русская словесность. 1994. № 2. С. 26–31. Печатается по этому изданию.

Тамарченко Натан Давидович (1940–2011) — русский ученый-филолог, специалист по теории литературы и русской литературе XIX в., основатель и первый заведующий кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Автор монографий «Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра» (1997; первое изд. — 1988), «“Эстетика словесного творчества” Бахтина и русская религиозная философия» (2001), «Русская повесть Серебряного века» (2007), «Эстетика словесного творчества М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция» (2011). Под его редакцией вышло три сборника «Поэтика русской литературы» в честь Ю. В. Манна (2001, 2006, 2009), коллективная монография «Готическая традиция в русской литературе» (2008) и книга «Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий» (2008). Составитель хрестоматий для студентов «Теоретическая поэтика: понятия и определения» (несколько изданий) и «Анализ художественного текста (Эпическая проза)» (2005), учебное пособие «Теоретическая поэтика: Введение в курс» (2006); написан (в соавторстве с С. Н. Бройтманом и В. И. Тюпой) двухтомный вузовский учебник «Теория литературы». Автор 7 школьных учебников по литературе, а также свыше 350 статей по проблемам теории литературы, истории русской литературы XIX в. и преподавания литературы в школе.

В. И. Тюпа

Мифотектоника «Фаталиста»

Впервые: Дискурс. № 8–9. М.: РГГУ, 2000. С. 183–187. Печатается по этому изданию.

Тюпа Валерий Игоревич (р. 1945) — теоретик и историк литературы, профессор Российского государственного гуманитарного университета; представитель кемеровской школы теоретической и исторической поэтики. Развернутый многоуровневый анализ «Фаталиста» публиковался в книгах В. И. Тюпы «Аналитика художественного» (2001) и «Анализ художественного текста» (2006).

IV

«МЦЫРИ» МЕЖДУ «ДЕМОНОМ» И «МАСКАРАДОМ»

Ю. В. Манн

Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова

Впервые: Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. Т. 36. № 1. С. 27–38. Печатается по этому изданию.

Манн Юрий Владимирович (р. 1929) — профессор Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Сфера научных ин-

тересов — история русской литературы первой половины XIX в., русская философская эстетика, текстология. Автор более трехсот научных работ, в том числе книг: «О гротеске в литературе» (1966), «Комедия Гоголя «Ревизор» (1966), «Русская философская эстетика» (1-е изд. 1969), «Поэтика Гоголя» (1-е изд. 1978), «В кружке Станкевича» (1983), «В поисках живой души». «“Мертвые души”»: писатель — критика — читатель» (1-е изд. 1984), «Диалектика художественного образа» (1987), «Николай Гоголь. Жизнь и творчество. Книга для чтения с комментариями на английском языке» (1988), «Семья Аксаковых» (1992), «Динамика русского романтизма» (1995), «Гоголь. Труды и дни» (2004), «Постигая Гоголя» (2005), «Творчество Гоголя. Смысл и форма» (2007), «Русская литература XIX века. Эпоха романтизма» (2007), «Тургенев и другие» (2008); «Н. В. Гоголь. Судьба и творчество» (2009), «Гоголь: завершение пути, 1845–1852 гг.» (2009), «Память-счастье, как и память-боль... Воспоминания, документы, письма» (2011) и т. д.

А. Б. Пеньковский

Антропонимические маски маскарада

<Фрагмент>

Впервые: Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.: Индрик, 1999. С. 38–65. Печатается по этому изданию.

Пеньковский Александр Борисович (1927–2010) — российский филолог. Сфера научных интересов — диалектология, фонетика, морфология, синтаксис и семантика, теория художественной речи, общее языкознание, художественная антропонимика.

Осн. труды: «Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении» (1999, 2-е изд. 2003), «Очерки по русской семантике» (2004), «Загадки пушкинского текста и словаря. Опыт филологической герменевтики» (2005).

Д. Клайтон

Драматизация безумного «я»: пьеса М. Ю. Лермонтова «Маскарад»
(с учетом пьесы Странный человек)

Впервые: Russian literature. 1992. Vol. 31. № . 4. S. 477–490. Печатается по этому изданию.

Клайтон Даглас Джон (Clayton Douglas J.; р. 1943) — почетный профессор русистики Оттавского университета (Канада). Сфера научных интересов — пушкиноведение, чехововедение, русская драма и театр нач. XX в.

Осн. труды: «Ice and Flame: Aleksandr Pushkin's Eugene Onegin» (1985); «Pierrot in Petrograd: Commedia dell'arte/Balagan in Russian Theatre and Drama» (1993); «Dimitry's Shade: A Reading of Alexander Pushkin's Boris Godunov» (2004; русск. перевод: «Тень Димитрия: Опыт прочтения пушкинского "Бориса Годунова"» 2007).

А. И. Журавлева

Поэма «Демон»

Впервые: «Демон» М. Ю. Лермонтова. Поэма и книга // Лермонтов М. Ю. Демон. М., 1981. С. 5–70 (в соавт. с Л. Барбашевой). Печатается по: Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 157–174.

Л. В. Пумпянский

Лермонтов
<Фрагменты>

Впервые: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 620–626. Печатается по этому изданию.

Пумпянский Лев Васильевич (1891–1940) — русский литературовед, критик, искусствовед, музыковед. Сфера научных интересов — русская классическая литературная традиция: своеобразие русского классицизма, творчество Тютчева, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского. Основные труды представлены в сборнике: *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы (2000).

С. В. Ломинадзе

Куда бежит Мцыри

Впервые: *Ломинадзе С. В.* Поэтический мир Лермонтова. М., 1985. С. 189–226. Печатается по этому изданию.

Ломинадзе Серго Виссарионович (1926–2007) — литературовед и писатель. Окончил Литературный институт им. А. М. Горького в 1964 г. Одновременно работал с 1960 г. в «Литературной газете» редактором, где публиковал рецензии и поэтические переводы, с 1963 по 2002 г. — редактор отдела теории, а затем заведующий этого отдела в «Вопросах литературы», с 1993 г. — заместитель главного редактора. Автор множества статей о Пушкине, Лермонтове,

Достоевском, В. В. Розанове, Набокове, Блоке, Мандельштаме, Бродском, Окуджаве и др.

Осн. труды: «На фоне гармонии (Лермонтов)» (1976), «Концептуальный стиль и художественная целостность» (1982), О классиках и современниках (1989).

Ю. В. Манн

«Над бездной адскою блуждая»
(Романтические поэмы Лермонтова)

Впервые: *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2001. С. 206–237. Печатается по этому изданию.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абакумов Сергей Иванович 134
Абрамович Дмитрий Иванович 9
Аверинцев Сергей Сергеевич 105, 780, 805, 840
Аврелий Августин Блаженный 520
Агапкина Татьяна Алексеевна 729
Адамович Георгий Викторович 496
Айхенвальд Юлий Исаевич 94–95, 588, 823, 825, 840
Акимова Наталья Николаевна 17, 282, 961
Аксаков Иван Сергеевич 70, 161
Аксаков Константин Сергеевич 575
Аксаков Сергей Тимофеевич 161
Александр I 119, 459
Алексеев Михаил Павлович 138
Аллен Луи 496
Альми Инна Львовна 594
Альфонсов Владимир Николаевич 299, 395–396
Амфитеатров Александр Валентинович 948
Ананьева Анна Владимировна 286
Андреев Даниил Леонидович 56, 262
Андреевский Сергей Аркадьевич 259, 593
Андронников Иракий Луарсабович 303, 764
Аникин Александр Евгеньевич 642
Анненков Павел Васильевич 113, 441, 499, 579–581
Анненский Иннокентий Федорович 64, 97, 603, 956
Апухтин Алексей Николаевич 808
Арапов Пимен Николаевич 820, 840
Ареопagit Дионисий 65, 810
Аристотель — см. Aristote
Арно Антуан Венсан 163
Арьев Андрей Юрьевич 290
Арьес Филипп 605
Асмус Валентин Фердинандович 80, 82, 92, 361, 766
Астапов Сергей Николаевич 314
Астахова Анна Михайловна 316
Афанасьева Эльмира Маратовна 315, 731
Ахматова Анна Андреевна 84, 99, 290, 352, 407, 475, 838, 958
Ашукин Николай Сергеевич 655, 657
Байрон Джордж Гордон 56, 74, 79, 95, 98, 127, 131–132, 169–170, 191, 211–212, 349, 368, 432, 459, 462, 475–476, 481, 508, 511, 517, 519–520, 536, 561, 566, 572, 574, 579, 582, 584, 587, 589–590, 616, 619–620, 625, 736, 755, 846, 848, 916, 926, 939, 952
Балашов Дмитрий Михайлович 316
Бальзак Оноре де 453–454, 456
Барабтарло Геннадий Александрович 109

- Баратынский Евгений Абрамович 18, 99, 134, 161, 287, 298, 422, 580, 591, 594, 787, 793, 807, 810, 830–832, 838–840, 922, 941–942, 951, *955–956, 961*
- Барбе д'Оревилль Жюль Амеде 566
- Барбье Анри-Огюст 183–184, 196–197
- Барзах Анатолий Ефимович 64
- Баррат Эндрю — см. Barratt Andrew
- Барклей Джон 570
- Барт Ролан — см. Barthes Roland
- Бартенева Мария Арсеньевна 85
- Батов Виталий Иванович 64
- Батюшков Константин Николаевич 18, 235, 579–580, 595, 832
- Бахтин Михаил Михайлович 41, 67–68, 115, 117, 194, 226, 247, 389, 395, 445, 470, 481, 556, 606, 611, 774, 805, *954–955, 959, 976*
- Башилов Александр Александрович 200, 203–204
- Бегичев Дмитрий Николаевич 656
- Белинский Виссарион Григорьевич 19, 40, 60–61, 67, 100, 106, 109, 113, 119, 197, 224, 233, 280, 302, 314, 319, 354, 366, 381, 395, 421–426, 428–432, 435–437, 439–445, 451, 501, 552, 681, 686, 688, 690, 730, 754, 757–759, 800–801, 818, 838, 840, 845, 847, 855–858, 869, 922, 937
- Белый Андрей (Борис Николаевич Бугаев) 134, 728, 833, 895, *954, 962*
- Беме Яков 32
- Бенедиктов Владимир Григорьевич 120, 232, 808
- Бенкендорф Александр Христофорович 848
- Беньян Джон 877
- Берковский Наум Яковлевич 688
- Берлин Исайя 402, 512
- Бестужев-Марлинский Александр Александрович 97, 114, 277, 349, 449, 455, 570, 656, 667–668, 674–675, 678, 736, 809–810, 819–820
- Бетховен Людвиг ван 121
- Бём Альфред 9–10
- Бибихин Владимир Вениаминович 76
- Бицилли Петр Михайлович 9, 121, 132, 622, 628
- Благово Дмитрий Дмитриевич 500, 508, 814, 840
- Блок Александр Александрович 58, 84, 96, 110, 182, 226, 228, 232–233, 833, 859, 895, *960, 975, 979*
- Бобров Александр Александрович 839
- Бодлер Шарль Пьер 565, 567
- Болховитинов Евгений 315
- Борисов Вадим Михайлович 385
- Бородкина Елена Петровна 735
- Боткин Василий Петрович 109, 354, 395
- Бочаров Сергей Георгиевич 108, *955*
- Брамбеус 810, 813
- Браммел Джордж Браайан 566
- Брейгель Питер 728
- Бриггс Антони Дэвид П. — см. Brigs Anthony David Peach (Tony)
- Бродский Александр Иосифович 77, 90, *979*
- Бройтман Самсон Наумович 16, 250, 257–258, *959, 976*
- Броневский Семен Богданович 304, 315
- Брюсов Валерий Яковлевич 224–226, 233, 510
- Буало (Боало)-Депрео Никола 814
- Булгаков Александр Яковлевич 810
- Булгаков Михаил Афанасьевич 407, 566, *958*
- Бурачок Степан Онисимович 55, 60, 405
- Бурлюк Давид Давидович 566
- Бутков Яков Петрович 818
- Бухштаб Борис Яковлевич 133, 502
- Вайнинггер Отто 543, 546, 563
- Вайнштейн Ольга Борисовна 566
- Вайскопф Михаил Яковлевич 725–726, 730–731

- Ван Холк Андрэ Г. Ф. — см. Van Holk André
- Василенко Сергей Никифорович 739
- Василиадис Николаос 612
- Васильев Алексей Владимирович 85
- Васильев Николай Александрович 263
- Васильчиков Александр Илларионович 82–83, 108
- Вацуро Вадим Эразмович 13, 80, 221, 224–229, 231, 233, 286, 347, 957
- Вельтман Александр Фомич 736, 805, 975
- Веневитинов Дмитрий Владимирович 425, 576, 808
- Верещагина Александра Михайловна 399
- Веселова Александра Юрьевна 286
- Веселовский Александр Николаевич 313, 315
- Вешняков Алексей Петрович 817
- Виельгорская Софья Михайловна 85
- Виноградов Виктор Владимирович 62, 101, 114, 332, 610, 671, 674, 740, 750, 767–768, 841, 937
- Виноградов Игорь Иванович 107, 592, 769
- Виноградова Людмила Николаевна 727
- Виньи Альфред Виктор де 453
- Виролайнен Мария Наумовна 148
- Вирсаладзе Елена Багратовна 308, 315
- Висковатов (Висковатый) Павел Александрович 315, 525, 825, 841, 843–844, 854
- Вишневский Кирилл Дмитриевич 739, 742
- Владиславлев Владимир Андреевич 808
- Власова Зоя Ивановна 743
- Влащенко Вячеслав Иванович 725
- Вогюэ Эжен Мельхиор де 365
- Волков Платон Григорьевич
- Волошин Максимилиан Александрович 566, 832
- Волошинов Валентин Николаевич 274, 470
- Вольперт Лариса Ильинишна 116, 384, 475
- Вольтер Франсуа Мари Аруэ 665, 766–768, 831
- Воробьев Николай Николаевич 62
- Воронин Станислав Васильевич 269
- Востриков Алексей Викторович 608
- Вяземская Вера Фёдоровна 808
- Вяземский Петр Андреевич 18, 64, 91, 98–99, 468, 475, 807–810, 817, 823
- Гагарин Иван Сергеевич 91, 116
- Газданов Гайто 728
- Гайденко Пиама Павловна 314
- Галахов Алексей Дмитриевич 583
- Галль Франц Йозеф 456
- Ган Елена Андреевна 719
- Гаршин Всеволод Михайлович 838
- Гаспаров Борис Михайлович 396, 409
- Гаспаров Михаил Леонович 105, 742
- Гачев Георгий Дмитриевич 397, 765
- Гегель Георг Фридрих Вильгельм 422–423, 550
- Гейне Генрих 74, 82, 93, 118, 133, 210, 229, 872, 973
- Геллер Леонид Михайлович 26–28, 31, 967
- Герлингоф Петер — см. Gerlinghoff Peter
- Геродот 587
- Герцен Александр Иванович 58, 161, 415, 424, 430–431, 437, 441, 443, 499, 591, 796, 803, 838, 954, 971
- Гершензон Михаил Осипович 683, 689, 820
- Герштейн Эмма Григорьевна 55, 82–83, 90–91, 93, 146, 151, 359, 369, 396, 407, 592, 772
- Гёте Иоганн Вольфганг 74, 200, 282, 297, 331, 474, 732, 750–751, 841
- Гинзбург Лидия Яковлевна 80, 98, 113, 116, 135, 190, 192, 221–222, 224, 229, 232–233, 352, 500, 825, 841
- Гиппиус Василий Васильевич 58

- Гиршман Михаил Моисеевич 274, 960
Гладков Александр Константинович 403, 409
Гласе Антония 191
Глинка Сергей Николаевич 663
Глинка Федор Николаевич 120, 808
Гоголь Николай Васильевич 56, 61, 96–97, 101–102, 113, 119, 148, 254, 258–259, 399, 419, 439, 448, 501, 511, 527, 530, 577–578, 606, 610, 629, 685, 757, 955, 961–962, 964, 971–972, 977–978
Голицына Марья Адамовна 820
Голованова Татьяна Петровна 192
Гончаров Иван Александрович 134, 161, 189, 417, 450, 520, 838
Горан Василий Павлович 54
Горький Максим 101, 959, 975, 978
Готье Теофиль Пьер Жюль 562–565, 567, 571, 967
Гофман Эрнст Теодор Амадей 562, 570, 797, 852
Грановский Тимофей Николаевич 576
Граф Александр 965–966
Гребёнка Евгений Павлович 808
Григорович Дмитрий Васильевич 681
Григорьев Аполлон Александрович 146, 358, 364, 499, 573–575, 578, 828, 859, 925
Григорьян Камсар Нерсесович 224, 233, 394, 463–464
Гримм Мельхиор 567
Грин Грэм Генри 407
Гройс Борис Ефимович 542
Громяк Роман Теодорович 274
Гроссман Леонид Петрович 508
Губер Эдуард 197
Гуковский Григорий Александрович 9, 96–97, 130, 417–418
Гумбольдт Александр 282
Гумилев Николай Степанович 565–566
Гурвич Исаак Аронович 613
Гуревич Арон Яковлевич 610, 614
Гусейнов Гасан Чингизович 61
Гуски Андреас 517–518
Гюго Виктор 97, 180, 183, 349
Д'Алейрак Николая 830
Да Винчи Леонардо ди сер Пьеро 121
Давыдов Денис Васильевич 163, 803, 834
Даль Владимир Иванович 726
Дан Баак Йост 718
Данте Алигьери 178
Дасько Анна Анатольевна 62
Дашков Дмитрий Васильевич 813
Дебрецени Поль — см. Debreczeny Paul
Де-Ла-Барт Фердинанд Георгиевич 14, 490, 654
Дельвиг Андрей Иванович 286, 808, 957, 960
Демулен Камилл 174
Денисьева Елена Александровна 122, 129
Державин Гавриил Романович 135, 161, 585–588, 660, 832
Дидро Дени 449, 551, 570, 928, 96, 341, 585–586
Дидье Беатрис 567
Дмитриев Иван Иванович 942
Дмитриев Михаил Александрович 807, 840
Дмитриева Екатерина Евгеньевна 287, 290
Доброхотов Александр Львович 58
Довлатов Сергей Донатович 414
Докусов Александр Максимович 349, 820, 841, 848, 854
Долгоруков Петр Владимирович 816
Долинина Наталья Григорьевна 823, 825, 841
Долинная Ю. А. 728
Достоевский Федор Михайлович 31, 71, 99–102, 107–108, 113–115, 117–119, 134, 161, 189, 194, 242, 365, 417, 429, 431, 437, 441–442, 444, 449–450, 460, 462, 478, 480–481, 494, 530, 535, 552, 556, 611, 641, 675, 688, 737, 775, 858, 949, 955–956, 964–965, 973, 975, 978–979
Драгневич Вантос Иванович 816

- Драч Ирина Геннадиевна 732
 Дрозда Мирослав — см. Drozda Miroslav
 Дружинин Александр Васильевич 499
 Дубровский Давид Израилевич 61, 128
 Дурова Надежда Андреевна 808
 Дурылин Сергей Николаевич 55, 611, 640, 642
 Дю Белле Жоашен (Иоахим) 178
- Евзлин Михаил 729
 Екатерина II 119, 816
 Ермакова Наталья Александровна 600, 724
 Ерофеев Венедикт Васильевич 59, 839
 Ершов Петр Павлович 198
 Ефимов Александр Александрович 58
 Ефимова Зинаида Сергеевна 854
- Жаравина Лариса Владимировна 606
 Жирмунский Виктор Максимович 579, 823, 841
 Жолковский Александр Константинович 36, 38–39, 688–689, 973
 Жукова Мария Семёновна 808
 Жуковский Василий Андреевич 19, 46, 64, 133, 151, 163, 179, 182, 331, 595, 683, 686, 724, 730–733, 749–750, 823, 840, 859, 862, 869, 876, 920, 933, 938, 941–943, 946
 Журавлева Анна Ивановна 35, 46, 97, 108, 359, 367, 378, 964, 978
- Завалов Михаил Игоревич 64
 Заварзина Надежда Юрьевна 53
 Загоскин Михаил Николаевич 817
 Зайцев Борис Константинович 594
 Зайцев Варфоломей Александрович 858
 Закревская Аграфена Фёдоровна 832, 838, 840
 Замотин Иван Иванович 259
 Замятин Евгений Иванович 566
- Заславский Олег Борисович 149
 Зеленин Дмитрий Константинович 730
 Зимица М. А. 61
 Зиммель Георг 263
 Зиновьев Василий Николаевич 827
 Зорич Семен Гаврилович 817–819
 Зотов Сергей Николаевич 81
 Зотов Рафаил Михайлович 656
 Зубов Платон Павлович 315
 Зырянов Олег Васильевич 16, 70, 959
- Иванов Всеволод Вячеславович 407, 409
 Иванов Вячеслав Иванович 83–84, 91, 103, 494, 954
 Иванов Сергей Васильевич 820, 841
 Иванова Наталья Борисовна 401
 Иванова Наталья Федоровна 191, 401
 Иванова Татьяна Александровна 841
 Игнатьев Иван Васильевич 566
 Измайлов Николай Васильевич 138, 572
 Илличевский Алексей Демьянович 120
 Ильин Владимир Николаевич 55, 66, 71, 954
 Иоскевич Ольга Александровна 61
 Исупов Константин Глебович 8, 72, 77, 396, 675, 954–955
- Каверин Вениамин Александрович 407
 Калашников С. И. 64
 Кан Эндрю 34, 964
 Кант Эммануил 61, 422
 Каплан Энн Э. 711, 721
 Карамзина Екатерина Андреевна 807
 Карамзин Николай Михайлович 101, 763, 807, 837–838, 960
 Карлейль Томас 588
 Катенин Павел Александрович 814
 Квинт Гораций Флакк 223
 Квинси Томас де 59
 Кедров Константин Александрович 605, 607

- Кейден Юджин Марк — см. Kayden Eugene Mark
Керн Анна Петровна 838
Киасашвили Николай Александрович 58
Киревский Петр Васильевич 316
Киркегор (Кьеркегор) Сёрен — см. Kierkegaard Sören
Киселев Виталий Сергеевич 139
Киселева Ирина Александровна 315
Киселева Людмила Федоровна 359
Клайтон Даглас Джон 44, 977
Клейнмихель Петр Андреевич 431
Клопшток Фридрих Готлиб 223
Клугер Даниэль 752
Клукхон Пауль — см. Kluckhohn Paul
Ключевский Василий Осипович 64
Козлов Иван Иванович 161, 253, 823, 840, 931, 949
Козубовская Галина Петровна 40, 727, 730–731, 974–975
Козырев Алексей Павлович 55
Колеватов Виктор Александрович 61
Комарович Василий Леонидович 819–820, 841
Кондаков Борис Вадимович 385, 408
Констан Бенжамен 98, 115–116, 352–353, 355, 453, 462, 468–469, 475, 477
Коровин Валентин Иванович 196, 416–417
Котляревский Александр Александрович 64
Кох Иван Эдмундович 464
Краевский Андрей Александрович 77
Крамской Иван Николаевич 125
Крепс Михаил Борисович 407
Кривонос Владислав Шаевич 34, 971–972
Кривошапова Стелла Анатольевна 640
Кроо Каталин 9, 11, 148–149, 956
Кузмин Михаил Алексеевич 565–566, 685
Кулишер Анна Семеновна 355
Кульчицкий Александр Яковлевич 818
Куприн Александр Иванович 838
Кущова Ольга Николаевна 287, 290
Куракин Александр Борисович 820
Куюнджич Драган 611
Ла Мотт Фуке Фридрих де 673, 730
Лажечников Иван Иванович 814
Ламартин Альфонс Мари Луис де 453
Ландау Григорий Адольфович 61
Ланкло Нинон де 831
Лауретис Тереза де 692–694, 705, 707, 715
Лауэр Райнхард — см. Lauer Reinhard
Лафайет Мари Мадлен де 456
Лафатер Иоганн Каспар 453, 456
Лахманн Ренате — см. Lachmann Renate
Леви-Стросс Клод — см. Lévi-Strauss Claude
Левин Владимир Исаакович 30, 40, 60, 115, 443, 481, 592, 627, 629, 766, 769, 975
Левин Юрий Иосифович 61, 258
Леонова Марианна 634, 972
Лермонтов Юрий Петрович 128, 562–564, 569–571
Лернер Николай Осипович 832
Лесков Николай Семенович 161
Лессинг Готхольд Эфраим 523
Лествичник Иоанн 301, 315
Либерман Анатолий Симонович 9–10, 70, 956
Линдер Исаак Максович 62
Лихарев Владимир Николаевич 422
Лихачев Дмитрий Сергеевич 286–287, 313, 315, 394–396
Лишаев Сергей Александрович 89
Логинов Михаил Александрович 64
Логиновская Елена Васильевна 313, 315
Локс Константин Григорьевич 683
Ломинадзе Серго Виссарионович 47, 94, 240, 277, 978
Логухин Александр Павлович 128, 305, 315

- Лопухина Мария Александровна 69, 80, 83, 369, 373, 404
Лорд Альберт Бейтс 125
Лосев Алексей Федорович 262, 264–265, 271–272
Лосский Владимир Николаевич 271–272
Лосский Николай Онуфриевич 397
Лотман Юрий Михайлович 37, 61–62, 77, 101, 300, 337, 502, 508, 610, 612, 620, 628–629, 656, 658, 664, 666, 677, 681, 683, 689, 692–695, 699, 705, 715, 770, 851–852, 854, 970, 973
Лубяновский Федор Петрович 820
Любович Нина Артемьевна 930
Любомирова Наталья Владимировна 64
Люлье Леонтий Яковлевич 316
Магомедова Дина Махмудовна 724
Майков Аполлон Николаевич 808, 831–832, 834–835, 838, 966
Македонский Александр 589–590
Маковский Марк Михайлович 727
Макогоненко Георгий Пантелеймонович 305, 316
Максимов Дмитрий Евгеньевич 75, 237, 367, 609, 614, 655, 825–826, 841, 920–921, 927–928, 931–932
Малаховский Всеволод Антонович 134
Малви Лаура 694, 705, 715
Манн Генрих 832
Манн Юрий Владимирович 13, 42, 46–48, 58, 316, 577, 587, 655, 724, 849, 852, 854, 976, 979
Мануйлов Виктор Андроникович 58, 315, 400, 500, 515–516, 525, 739
Марат 174
Марин Сергей Никифорович 664, 837
Марков Евгений Львович 115
Маркович Владимир Маркович 21–23, 53, 110, 113, 119, 146, 358, 369, 379, 392, 400, 418–419, 612–613, 616, 622, 629, 774, 782, 962–963
Маркс Карл 423, 425–426, 441
Марсов Алексей Васильевич 316
Мартынов Николай Соломонович 55, 82
Матич Ольга 683, 689
Маяковский Владимир Владимирович 130, 566, 685, 859, 958
Медведев Павел Николаевич 274
Мейер Георгий Андреевич 592
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 852–854
Мережковский Дмитрий Сергеевич 55–56, 82, 100, 106, 118, 229, 232–233, 259, 261, 357, 493, 622–623, 629
Мерзляков Алексей Федорович 120, 840
Мериме Проспер 97
Мерсеро Джон 682–684, 686, 689
Метьюрин Чарлз Роберт 572
Мещерский Никита Александрович 305, 316
Миллер Нэнси К. 712
Милман Пэрри 125
Милонов Михаил Васильевич 832, 836–837, 839
Мильвуа Шарль Юбер 191
Мильдон Валерий Ильич 27, 965
Мильтон Джон 831, 862, 878
Минаев Дмитрий Дмитриевич 752, 808
Мирский Дмитрий Петрович 690
Михайлов Александр Викторович 104–105, 108
Михайлова Екатерина Николаевна 399, 416, 475–476, 501, 601, 644, 689, 757
Михайлова Марина Валентиновна 8–9, 955, 964
Модзалевский Борис Львович 832
Мопертюи Пьер Луи де 570–571
Моргенштерн Оскар 62
Мордвинов Александр Николаевич 86
Москвин Георгий Владимирович 22, 33, 368, 372, 376, 597, 963
Моторин Александр Васильевич 315

- Моцарт Волфганг Амадей 121, 449
Мочульский Константин Васильевич 598
Мур Томас 191, 449, 938
Муравьев-Апостол Иван Матвеевич 829
Муравьев Андрей Николаевич 86
Муравьев Михаил Никитич 832, 839
Мусина-Пушкина Эмилия Карловна 242
Мысливченко Александр Григорьевич 426
Мэй Риз Ролло 64
Мюссе Альфред де 180, 352–353, 453, 476–477
Мятлев Иван Петрович 131
- Набоков Владимир Владимирович 58, 82, 103, 108–109, 388, 406–407, 413, 527, 530, 543, 682, 684, 686, 688–691, 979
Нагина Ксения Алексеевна 28
Назарова Людмила Николаевна 305, 316, 749
Найдич Эрик Эзрович 139, 184, 196, 856
Наполеон Бонапарт 133, 168–170, 335, 459, 505, 586, 797, 812
Нейман Борис Владимирович 819, 841
Нейман Джон фон 62, 838
Некрасов Алексей Николаевич 96, 130, 134
Неминуций Аркадий Николаевич 735
Нестор (Кумыш) 315
Ницше Фридрих 100, 493–494, 543, 552, 557, 563
Новалис 558, 933
Нольман Михаил Лазаревич 952
Николай I 83, 513
- Обрезков (Обресков) Александр Васильевич 64
Овсяннико-Куликовский Дмитрий Николаевич 616, 629, 654
Одоевский Александр Иванович 79, 135, 811, 871
- Одоевский Владимир Федорович 85, 119, 425, 581, 811, 924
Оксман Юлиан Григорьевич 500, 508
Окуджава Булат Шалвович 804, 979
Ольдекоп Евстафий Иванович 815
Ольшанский Н. Н. 316
Островский Александр Николаевич 858, 964
О’Тул Майкл 692, 695
- Павлов Николай Филиппович 808, 810, 813
Павлова Каролина Карловна 808, 810, 834, 858
Паизиелло Джованни 830
Панаев Иван Иванович
Панов Михаил Викторович 383
Паперно Ирина Ароновна 61
Парни Эварист Дезире де Форж 191
Пастернак Борис Леонидович 23, 125, 130, 161–162, 293, 299, 385–392, 394–397, 401–404, 406–413, 446, 566, 688, 716, 958, 963, 974
Пашков Пётр Егорович 810
Пеньковский Александр Борисович 43, 592, 803, 821, 841, 977
Перемиловский Владимир Владимирович 486, 598
Петровский Михаил Александрович (в тексте: Petrovskii M. A.) 566, 701
Пис Ричард — см. Pease Richard A.
Писарев Дмитрий Иванович 858, 934
Пискунов Владимир Максимович 396, 408
Пискунова Светлана Ильинична 396, 408
Платон 58, 361, 545
Платонов Андрей Платонович 53, 65, 955
Плещеев Алексей Николаевич 660, 807–808, 947
Победоносцев Петр Васильевич 64
Погодин Михаил Петрович 808
Подолинский Андрей Иванович 938, 941–942, 946
Полевой Николай Алексеевич 463

- Поливанов Николай Иванович 824
 Полидори Джон Уильям 559, 572, 574, 582
 Поликрат 587
 Полонский Яков Петрович 97, 681, 808
 Померанц Григорий Соломонович 397, 408
 Поплавский Борис Юлианович 495–496
 Попова-Бондаренко Ирина Анатольевна 35, 655, 973
 Пордедж Джон 32
 Потапова Галина Евгеньевна 53, 146, 966, 974
 Потемкин-Таврический Григорий Александрович 817
 Пригов Дмитрий Александрович 414
 Пригожий Яков Федорович 734
 Приходько Ирина Степановна 808, 841
 Пришвин Михаил Михайлович 69, 113
 Пропп Владимир Яковлевич 37, 125, 691, 693, 702, 714–715, 728, 956
 Проскурина Вера Юрьевна 817, 841
 Прохоров Гелиан Михайлович 726
 Пумпянский Лев Васильевич 49, 53, 64, 66, 102, 105, 112, 118, 132, 283, 475, 589, 602, 608, 978
 Пушкин Александр Сергеевич 15, 49–50, 55–58, 61, 64, 71, 73, 77, 82–83, 87, 93, 95–99, 101, 105, 108, 110–111, 113–114, 116, 121, 127–128, 131, 134, 137–138, 146, 149, 161–162, 181, 191, 200, 222, 235, 237, 239, 248–249, 252, 257–258, 282, 316, 350, 352, 367–369, 384, 386, 417, 448, 450–452, 459, 466–470, 474–475, 480, 496, 501, 511, 519, 526–530, 533–535, 550–551, 563, 567, 572, 579, 597, 606, 610, 629, 656, 660, 683, 689, 710, 725, 727, 731, 737–738, 757, 807, 810, 812, 816, 818–819, 830–832, 839, 841, 846, 859, 862, 870–873, 876–878, 920, 930, 932, 935–937, 939, 949, 952, 955–957, 959, 961–962, 964–966, 971, 975, 978
 Пушкин Василий Львович 810, 839
 Пыляев Михаил Иванович 832
 Раевский Святослав Афанасьевич 369, 372, 598
 Раич Семен Егорович 120
 Райкен Лиланд 316
 Раков Юрий Абрамович 807, 841
 Раммельмайер Альфред 520
 Рафаэль Санти 81, 252
 Рембрандт Харменс ван Рейн 121, 508
 Репин Илья Ефимович 125, 961
 Ржевский Леонид Денисович 390
 Рид Роберт — см. Robert Reid
 Рильке Райнер Мария 859
 Ричардсон Шэннон 98, 562
 Робеспьер 174
 Роден Франсуа Огюст Рене 814, 859
 Родзевич Сергей Иванович 115, 349, 358
 Родзянко Аркадий Гаврилович 835
 Роднянская Ирина Бенционовна 75, 77, 291, 294, 316, 939
 Розанов Василий Васильевич 65, 107–108, 259, 566, 825, 841, 979
 Ростовцев Яков Иванович 64
 Ростопчина Евдокия Петровна 347, 401
 Рубинштейн Антон Григорьевич 859
 Рудницкий Михаил Львович 852–854
 Руссо Жан Жак 320, 352, 416–417, 421, 472, 474, 477, 480, 483, 543
 Рылеев Кондратий Федорович 161, 175, 763, 924, 949, 963
 Рюльер Клод Карломан 566
 Сабанадзе Марина Яковлевна 269
 Сабурова Софья Ивановна 824
 Савинков Сергей Владимирович 7, 18, 26, 28–29, 58, 93–94, 297, 594–595, 606, 611, 631, 638, 643–644, 656, 725, 728, 731, 970–971

- Саводник Владимир Федорович 282, 291, 282, 358
Сад Франсуа Альфонс Донасьен де 571, 569, 551
Сакулин Павел Никитич 291, 365
Салтыков Михаил Евграфович 58, 858
Самарин Юрий Федорович 116–117, 119
Сведенборг Эммануил 56
Свинцов Виталий Иванович 61
Северянин Игорь 566
Седакова Ольга Александровна 607
Сейбель Наталья Эдуардовна 58
Сейерс Джанет 712
Секацкий Александр Куприянович 61
Семенов Леонид Петрович 82, 358
Семенова Анна Сергеевна 566
Сен-Жюст 174
Сен-Мартен Луи Клод де 933
Сенанкур Этьен де 352, 474
Сенковский Осип-Юлиан Иванович 810, 820
Сент-Бев Шарль Огюстен де 453
Сенчина Людмила Тимофеевна 960
Сервантес Мигель де 449, 955
Серейчик Сергей Станиславович 315
Серман Илья Захарович 500, 610
Сибурин Алина Юрьевна 64
Силади Жофия 27, 31–34, 60, 618–619, 629, 724, 727–728, 735, 972
Сильман Тамара Исааковна 394, 725
Скафтымов Александр Павлович 391
Скобелева Мария Львовна 735
Сковорода Григорий Саввич 64
Скороходов Б. 316
Скотт Вальтер 349, 351, 376, 458, 876
Скюдери Мадлен де 551–552, 831
Сливицкая Ольга Владимировна 103
Случевский Константин Константинович 947
Смирнов Игорь Павлович 149, 396, 410, 560, 635, 638
Смирнова Александра Иосифовна (Осиповна) 131, 816
Соколов Александр Николаевич 920, 952
Соллогуб Владимир Александрович 71, 91, 803, 805, 808, 810
Сологуб Федор 71
Соловьев Владимир Сергеевич 80, 82, 100, 103, 106–107, 113, 118, 259, 270, 493
Соломирская Мария Петровна 85, 236, 260
Стендаль (Бейль Мари-Анри) 97, 569
Степун Федор Августович 71–72, 408, 954
Столыпин Дмитрий Алексеевич 85
Сухарев Сергей Леонидович 59
Сушкова Екатерина Александровна 191, 399
Сю Эжен Мари Жозеф 115, 570
Табидзе Нина Александровна 404
Тамарченко Давид Евсеевич 501
Тамарченко Натан Давидович 592, 613, 624, 628, 765, 768, 975–976
Тахо-Годи Аза Алибековна 58
Тепляков Виктор Григорьевич 595, 951
Тернер Кристофер — см. Turner Christopher J. G.
Тернова Татьяна Анатольевна 61
Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс 933
Тимофеев Алексей Васильевич 200, 814
Типпнер Ани — см. Tippner Anja
Титов Александр Александрович 757
Титов Владимир Павлович 64
Тойбин Иосиф Маркович 13, 225–226, 233, 592, 766
Толстой Алексей Константинович 808, 810
Толстой Лев Николаевич 57–58, 82, 103, 114, 134, 161–162, 189, 228, 358, 365, 383, 397, 403, 417, 441, 450, 466, 469, 685, 737, 763, 775, 798, 808, 954–955

- Толстой Сергей Львович 657, 798
Томашевский Борис Викторович 73, 349, 388, 506, 559, 569, 618, 629, 673
Трубецкой Сергей Николаевич 100, 956
Тургенев Александр Иванович 806, 810, 823, 840
Тургенев Иван Сергеевич 9, 11, 134, 136, 138, 140–141, 144–145, 149–150, 153, 157–158, 161, 365, 417, 450, 475, 535, 576, 580, 612, 737, 774, 788, 808–810, 838, 858, 956, 962, 975, 977–978
Тургенев Николай Иванович 591
Тынянов Юрий Николаевич 121, 132, 134
Тюпа Валерий Игоревич 41–42, 411, 611, 976
Тютчев Федор Иванович 9, 70, 96, 120–123, 126, 129–137, 179, 182, 257–258, 278, 282, 298, 808, 844, 954, 956, 961, 978
Удодов Борис Тимофеевич 24–25, 471, 577, 592, 633, 963
Уманская Маргарита Михайловна 767
Унбегаун Борис — см. Unbegaun Boris
Уразаева Татьяна Тимофеевна 932
Урнов Дмитрий Михайлович 462, 466
Урнов Михаил Васильевич 462, 466
Усок Ираида Ефимовна 224, 233
Успенский Глеб Иванович 88
Фарыно (Фарино) Ежи 15–16, 386–387, 958
Фасмер Макс Юлиус Фридрих 230, 234, 617, 625, 629
Фаустов Андрей Анатольевич 18, 26, 28, 148, 578, 594–595, 644, 970–971
Феддерс Георгий Юльевич 577
Федин Константин Александрович 401
Федоров Андрей Венедиктович 78, 349, 841
Федоров Александр Викторович 823
Федоров Федор Полиектович 607, 953
Федотов Георгий Петрович 303, 316
Фейербах Людвиг 423
Филлмор Чарльз Дж — см. Fillmore Charles J.
Фихте Иоганн Готлиб 550
Фишер Владимир Михайлович 222, 234, 932–933
Флейшман Лазарь Соломонович 402
Флоренский Павел Александрович 273, 954
Фон-Брадке Егор Федорович 814
Фохт Ульрих Рихардович 629, 637, 757, 920
Фрай Нортроп 450
Фрайзе Маттиас 13, 958–959
Франк Семен Людвигович 261, 264, 267
Фрейд Зигмунд 64, 405, 532, 545, 721
Фрейденберг Ольга Михайловна 125, 397
Фридлендер Георгий Михайлович 629, 819–820
Фуко Мишель Поль 552, 556–557
Фурье Шарль 569
Хаард Эрик Александер де — см. Naard Eric de
Хайдегер Мартин 498
Хансен (Хансен)-Лёве Ааге (Оге) А. — см. Hansen-Løve Aage A.
Хемницер Иван Иванович 814
Хлебников Велимир 562
Ходанен Людмила Алексеевна 673, 929, 961
Холодович Александр Алексеевич 649, 654
Хомутова Анна Григорьевна 253
Цветаева Марина Ивановна 832, 958
Цивьян Татьяна Владимировна 288
Цицерон Марк Туллий 130
Цявловская Татьяна Григорьевна 116

- Чаадаев Петр Яковлевич 65, 119, 810, 865
Чеботаревская Анна Николаевна 566
Чернышевский Николай Гаврилович 499
Чехов Антон Павлович 96–97, 105, 109, 366, 450, 500, 618, 681–682, 687–690, 959, 962, 964–965
Чистова Ирина Сергеевна 148
Чудаков Александр Павлович 688–689
Чуковский Корней Иванович 401, 407
Чумаков Юрий Николаевич 96
Чхаидзе Леван Владимирович 659–660
Чхартшвили Григорий Шавлович 61
- Шадури Вано Семенович 316
Шамиссо Адельберт фон 734, 752–753, 933
Шан-Гирей Аким Павлович 83, 807
Шаповалова Вероника 572
Шапорин Юрий Александрович 739
Шарламов (Шалимов) Варлам Тихонович 407
Шатобриан Франсуа-Рене 64, 97, 352, 474, 477, 566, 673
Шаховской Александр Александрович 817, 823
Шевцов В. А. 62
Шевырев Степан Петрович 53, 64, 197, 199, 574, 579, 583, 601
Шекспир Уильям 35, 111, 462–463, 465–467, 716
Шелли Перси Биши 132
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф 120, 299, 575, 583, 830, 944–945, 948
Шенгели Георгий Аркадьевич 279
Шенье Андре-Мари 169
Шестов Лев Исаакович 494–495
Шикин Владимир Николаевич 196
Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих фон 349, 369, 673, 821–823
Шишков Александр Ардалионович 200–201
Шишков Александр Семенович 813
Шкловский Виктор Борисович 273, 830
Шлегель Фридрих 192, 263
Шмид Вольф — см. Schmid Wolf
Шнайдер Давид Мюррей — см. Schneider David Murray
Шодерло де Лакло 28, 524, 571
Штайн Клара Эрновна 16, 263, 960
Шувалов Сергей Васильевич 8
Шульц Мориц Христианович 81
Шумихин С. В. 807, 841
- Щеглов Юрий Константинович 408, 688–689, 974
Щепанская Татьяна Борисовна 607
Щерба Лев Владимирович 210
Щербатова Мария Алексеевна 809
Щербина Николай Фёдорович 808
Щукин Василий Георгиевич 290
- Эверс Ханнс Хейнц 565
Эйзенштейн Сергей Михайлович 853
Эйхенбаум Борис Михайлович 9, 78, 88–91, 97, 104–105, 132, 221–222, 224, 234, 283, 326, 328, 333, 339–340, 371, 380, 406, 416, 430, 453, 468, 472, 474–476, 501–502, 530, 569, 612, 616, 618, 627, 629, 681–682, 684–685, 689–690, 698, 700, 715, 736, 743, 757, 773, 788, 791–792, 794, 802, 825, 828, 841, 845, 847–849, 854, 901, 920, 927, 933–934, 944
Эко Умберто 675
Энгельгардт Василий Васильевич 807
Энгельс Фридрих 423, 426, 441
Эндрю Джо — см. Andrew Joe
Эпштейн Михаил Наумович 282, 293
Эткинд Ефим Григорьевич 494, 957
Эфрон Ариадна Сергеевна 407
- Юнг Карл Густав 412–413
Юнггрен Анна 386

- Языков Николай Михайлович 897–898
 Якобсон Роман Осипович 130–131,
 272–273
 Яковлев Михаил Алексеевич 819,
 841
 Янькова Елизавета Петровна 814
- Abrams Meyer Howard 646, 654
 Anderson John M. 647, 654
 Andrew Joe 36–39, 616, 618–619,
 629, 695, 700, 702, 705, 709–711,
 717–719, 725, 736, 740, 744, 974
 Aristote 60, 70, 263, 646, 654
- Barratt Andrew 690, 696–701, 704,
 706–707, 709, 711, 713, 718–719
 Barthes Roland 64, 538, 540, 704
 Baudrillard Jean 538
 Beauvoir Simone de 695
 Becker-Theye Betty 567, 570
 Bethea David M. 397
 Bilokur Borys 134
 Brigs Anthony David Peach (Tony)
 690, 696–701, 704, 706–707, 709,
 711, 713, 718–719
 Bromwich David 842, 854
- Choderlos de Laclos 567–568
 Clayton J. Douglas 581, 854, 977
 Cook Walter Anthony 647, 654
- Debreczeny Paul 469
 Deleuze Gilles 541
 Didier Beatrice 567
 Drozda Miroslav 19–20, 406, 472–473,
 616, 628, 962
- Fillmore Charles J. 266, 647, 654
 Foley John Miles 124
- Garrard John 688
 Gerlinghoff Peter 505, 522, 525, 652,
 654
 Gibian George 719
 Gilroy Marie 717, 719, 721
- Guski Andreas 224–225, 234, 470,
 478, 508, 517–518, 525, 631
 Gustav Lanson 565
- Haard Eric de 696, 710, 736, 975
 Hansen-Löve Aage A. 26–27, 468, 480,
 523, 525, 541, 558, 563, 567–568,
 572, 595, 738, 966
 Heier Edmund 504
 Hermann Diem 525
 Heyden-Rynsch Verena von 525
 Hill Thomas E. 61
 Hoppe A. 83, 133
- Jacqueline Rose 710
- Kayden Eugene Mark 162, 395
 Kierkegaard Sören 27, 480, 482–483,
 485–487, 489–498, 502, 520–521,
 524–525, 541, 546, 548, 552, 567, 965
 Kissel Wolfgang 566
 Kluckhohn Paul 933
- Lachmann Renate 530
 Langerak Tomas 696, 710
 László F. Földényi 531
 Lauer Reinhard 24–25, 514, 520, 525,
 644, 966
 Lauretis Teresa de 692–695, 704, 707
 Leitner Andreas 502
 Lévi-Strauss Claude 540, 556
 Lothar Gürgens von 525
- Mario Praz 565
 Maupertuis Pierre Louis 571
 Moskey Stephen T. 647, 654
- Peace Richard A. 683, 689, 698–699,
 704, 706–707, 713–714, 717
 Pikulik Lothar 577
- Rehm Walter 520–521, 525
 Reid Robert 691, 736
 Reißner Erhard 502
 Reissner Eberhard 525
 Rest Walter 525

-
- Sandler Stephanie 718
Sayers Janet 712
Schmid Wolf 225, 234, 358, 406, 468,
470, 529, 616–618, 629, 717, 721,
965
Schneider David Murray 543
Shukman Ann 693
Snitow Ann 711
Stansell Gary 711
- Thompson Sharon 711
Tippner Anja 740, 747
Todd III William Mills 597
- Toril Moi 712, 720
Trojansky Ewald 480, 630, 640, 643
Turner Christopher J. G. 691, 718
- Unbegaun Boris 742
- Van Baak Joost 696
Van Holk André 599, 972
Vishevsky Anatoly 507, 573, 597
- Weststeijn Willem 696, 710
- Zelinsky Bodo 502, 508, 525

СОДЕРЖАНИЕ

От издателя	5
<i>С. В. Савинков</i>	
Поэт нашего времени	7

I

«НАЗНАЧЕНИЕ ВЫСОКОЕ»

<i>К. Г. Исупов</i>	
Метафизика Лермонтова	53
<i>М. В. Михайлова</i>	
Бог и человек в лирике Лермонтова	73
<i>С. Г. Бочаров</i>	
Открыватель верхнего ряда русской прозы	96
<i>А. С. Либерман</i>	
Лермонтов и Тютчев	120
<i>К. Кроо</i>	
От равнодушия к равновесию — лермонтовское мироощущение в динамике русской культуры («Дума» Лермонтова в романе Тургенева «Дворянское гнездо»)	138

II

ПОЭТИЧЕСКОЕ «Я»: КООРДИНАТЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ

<i>Е. Г. Эткинд</i>	
Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике)	161
<i>В. Э. Вацуро</i>	
Чужое «я» в лермонтовском творчестве	190
<i>Е. Фарыно</i>	
Две модели лирического «я» у Лермонтова	205

<i>М. Фрайзе</i>	
«Не верь себе» — а кому же верить? (Ораторская лирика Лермонтова)	221
<i>С.Н. Бройтман</i>	
«На звук твой ответчу». Субъектно-образная ситуация в лирике Лермонтова	235
<i>О.В. Зырянов</i>	
Метафизика звука в поэзии М. Ю. Лермонтова (к вопросу об индивидуальной художественной картине мира)	250
<i>К.Э. Штайн</i>	
Эйдос звука в лирике М. Ю. Лермонтова	259
<i>Л.Т. Сенчина, М.М. Гиришман</i>	
Лирический сюжет стихотворения М. Ю. Лермонтова «Парус»	274
<i>Н.Н. Акимова</i>	
«Мир, как сад...» (сад в поэтической онтологии М. Ю. Лермонтова)	282
<i>Л.А. Ходанен</i>	
Семиосфера храма и поэтика монастырских сюжетов в творчестве М. Ю. Лермонтова	300

III

ГЕРМЕНЕВТИКА «ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

1. Проблемы повествования

<i>М. Дрозда</i>	
Повествовательная структура «Героя нашего времени»	319
<i>В.М. Маркович</i>	
О значении незавершенности в прозе Лермонтова	347
<i>Г.В. Москвин</i>	
Герой прозы Лермонтова (Григорий Александрович Печорин)	367
<i>В.М. Маркович</i>	
Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака («Герой нашего времени» — «Доктор Живаго»)	385

2. Вокруг Печорина

<i>Б. Т. Удодов</i>	
Печорин: временное и вечное	415
<i>Э. Кан</i>	
Герой нашего времени <Фрагмент>	446
<i>А.И. Журавлева</i>	
Мотивы «Гамлета» в «Герое нашего времени» Лермонтова	462

<i>В. Шмид</i>	О новаторстве лермонтовского психологизма	468
<i>В.И. Мильдон</i>	Лермонтов и Киркегор: феномен Печорина (об одной русско-датской параллели)	482
<i>А. Граф</i>	Печорин соблазненный	499
<i>Р. Лауэр</i>	Печорин как обольститель	511
<i>Оге А. Ханзен-Лёве</i>	Печорин как женщина и лошадь в романе-эксперименте Лермонтова	526
<i>Л.М. Геллер</i>	Печоринское либертинство.	558
<i>С.В. Савинков, А.А. Фаустов</i>	Печорин как «странный» человек: «вампирический» элемент в романе «Герой нашего времени»	572
<i>С.В. Савинков</i>	Печорин как Герой «времени»	584
<i>В.Ш. Кривонос</i>	Смерть героя в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»	604
<i>Ж. Силади</i>	Тайны Печорина (семантическая структура образа героя в романе М. Ю. Лермонтова).	616
<i>М. Леонова</i>	Фрактальная логика Григория Александровича Печорина.	630
<i>А.Г.Ф. Ван Холк</i>	О глубинной структуре Печорина	646
<i>И.А. Попова-Бондаренко</i>	К вопросу об игрецкой и числовой составляющей повести Лермонтова «Княжна Мери»	655
3. Вокруг «Тамани» и «Фаталиста»		
<i>А.К. Жолковский</i>	Семиотика «Тамани»	681
<i>Д. Эндрю</i>	«Слепые прозрят»: нарратив и гендер в «Тамани»	690
<i>Г.П. Козубовская</i>	«Тамань» М. Ю. Лермонтова: балладный код	724
<i>Э. де Хаард</i>	Стихотворные вставки в произведениях Лермонтова («Тамань»)	736

<i>В.И. Левин</i> «Фаталист». Эпилог или приложение?	754
<i>Н.Д. Тамарченко</i> О смысле «Фаталиста»	765
<i>В.И. Тюпа</i> Мифотектоника «Фаталиста»	774

IV

«МЦЫРИ» МЕЖДУ «ДЕМОНОМ» И «МАСКАРАДОМ»

<i>Ю.В. Манн</i> Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова	785
<i>А.Б. Пеньковский</i> Антропонимические маски маскарада <Фрагмент>	803
<i>Д. Клайтон</i> Драматизация безумного «я»: пьеса М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (с учетом пьесы «Странный человек»)	842
<i>А.И. Журавлева</i> Поэма «Демон»	855
<i>Л.В. Пумпянский</i> Лермонтов <Фрагменты>	870
<i>С.В. Ломинадзе</i> Куда бежит Мцыри	879
<i>Ю.В. Манн</i> «Над бездной адскою блуждая» (Романтические поэмы Лермонтова)	920
Комментарии	954
Указатель имен	980

Учебное издание

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ: PRO ET CONTRA

*Личность и идейно-художественное
наследие М. Ю. Лермонтова
в оценках отечественных и зарубежных
исследователей и мыслителей*

Антология

Том 2

Составители:

*Сергей Владимирович Савинков,
Константин Глебович Исупов*

Директор издательства *Р. В. Светлов*
Заведующий редакцией *В. Н. Подгорбунских*
Корректор *С. А. Авдеев*
Верстка *Т. О. Прокофьевой*

Подписано в печать 28.08.2014. Формат 60 × 90 ¹/₁₆
Бум. офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 62,37. Тираж 300 экз.
Зак. № 651

191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15,
Издательство Русской христианской гуманитарной академии.
Тел.: (812) 310-79-29; факс: (812) 571-30-75;
email: editor@rhga.ru. URL: <http://www.rhga.ru>

Отпечатано в типографии «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, д. 38