

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ,
ПОСВЯЩЕННЫХ 200-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

«Мы почти всегда извиняем то, что понимаем»



Szombathely

2014

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ
200-лЕтнему ЮБИЛЕЮ
М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**

«Мы почти всегда извиняем то, что
понимаем»

Szombathely

2014

BIBLIOTHECA SLAVICA SAVARIENSIS

Tomus XIV



Főszerkesztő:
Gadányi Károly

Felelős szerkesztő:
Moiszejenko Viktor

A kötetet szerkesztette:
Molnár Angelika
Pozsgai István

HU ISSN 1218-2680

Készült: Balogh és Társa Kft., Szombathely
Felelős vezető: Balogh Miklós

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Ахметова Г.Д. М.Ю. Лермонтов и современная проза: языковые традиции | 5 |
| Бекасова Е.Н. Образы «служивых людей» в творчестве А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова | 15 |
| Беляева И.А. Печорин как «современный человек»: фаустовская грань | 21 |
| Гоосен О.К. – Ходанен Л.А. Поэтика цветописи и мотив светотени в поэмах М.Ю. Лермонтова «Демон» и «Мцыри» | 31 |
| Догнал Й. Лермонтовский «кавказец» | 37 |
| Доманский В.А. Художественное мастерство М.Ю. Лермонтова в изображении пейзажей и портретов | 42 |
| Ефимова С.Н. О синкретизме творческого процесса у М.Ю. Лермонтова: рабочие тетради и «сцена письма» | 55 |
| Исрапова Ф.Х. М.Ю. Лермонтов. «Они любили друг друга так долго и нежно...»: "Sie Liebten Sich Beide; Doch Keiner..." Heine | 64 |
| Калинина А.А. Медитативные вопросы в лирической поэзии М.Ю. Лермонтова | 71 |
| Карасев Л.В. Рогатина, конь и шинель (Об онтологических двойниках у Лермонтова) | 81 |
| Кафанова О.Б. Сиприен Робер – критик Лермонтова | 88 |
| Кроо К. Семантическая модель чтения литературного персонажа и текста в романе Лермонтова «Герой нашего времени» | 98 |
| Кулишкина О.Н. А.В. Михайлов о М.Ю. Лермонтове | 108 |
| Манаенкова Е.Ф. «Любил с начала жизни я / Угрюмое уединенье...»: характер эмоционального в лирике Лермонтова-пансионера | 116 |
| Маршалова И.О. Лермонтовский претекст в романе В.С. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени»: специфика заглавия и эпиграфа | 126 |
| Молнар А. – Тараков А.С. Общность фигур и судеб Печорина и Райского | 131 |
| Мусалы Л.Ж. Стихотворение М. Лермонтова «Парус» в переводе Абая Кунанбаева: проблема адекватности | 141 |
| Недзвецкий В.А. М.Ю. Лермонтов о поэте и его судьбе | 145 |
| Никкарева Е.В. Жанровая традиция литературного романа в лирике М. Ю. Лермонтова | 159 |
| Пономарева М.Г. «Вадим» М. Ю. Лермонтова: дискурс романтического исторического романа | 168 |
| Регеци И. Драма Лермонтова на сцене современного театра | 177 |
| Соснина Е.Л. Развитие образа в художественном мышлении М.Ю. Лермонтова .. | 186 |
| Фигедьова М. Лермонтовские мистификации | 197 |
| Чавдарова Д. Лермонтовский римейк сюжета «кавказский пленник» | 202 |
| Штайн К.Э. – Петренко Д.И. Универсальность Лермонтова | 208 |
| Юхнова И.С. Пушкинские принципы повествования в поэме Лермонтова «Тамбовская казначейша» | 217 |

Г. Д. Ахметова
(Чита, Россия)

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ И СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА:
ЯЗЫКОВЫЕ ТРАДИЦИИ

Abstract: In article the questions connected with a problem of language traditions and language processes reveal. Language traditions are connected first of all with the principles of the composite organization of the text, with dynamic expansion of a narration. The prose and M. Yu. Lermontov's poetry in many respects carries on traditions of realism in creation of the text, put and formulated by A.S. Pushkin. But traditions develop always in connection with language processes. The author is shown how language traditions of creation of the text are carried on in modern Russian prose – on a material of works Z. Prilepina, R. Senchin, S. Shargunov.

Keywords: language traditions. language processes, M. Yu. Lermontov, modern Russian prose.

Языковые традиции рассматриваются нами в контексте происходящих языковых процессов. Мы понимаем языковые традиции и языковые процессы как два явления одного феномена. Каждое из явлений является закономерным, логическим продолжением друг друга. Языковые традиции связаны прежде всего с принципами композиционной организации текста, с динамическим развертыванием повествования. Художественный текст понимается как динамическая структура, а принципы и приемы ее организации во многом связаны с употреблением многочисленных компонентов языкового пространства.

Проза и поэзия М.Ю. Лермонтова во многом продолжает традиции реализма в построении текста, заложенные и сформулированные А.С. Пушкиным. Но традиции развиваются всегда в соединении с языковыми процессами – иначе они превращаются в слепое подражание, а не в живой языковой процесс.

Традиции реализма продолжаютя и в современной русской прозе. Элементы модернизма (постмодернизма), неизменно проявляющиеся в повествовании любого исторического периода, как раз и являются новыми языковыми процессами. Были новые языковые явления и во времена А.С. Пушкина. Нашли отражение эти процессы в творчестве М.Ю. Лермонтова.

Языковое строение текста зависит от многих факторов, в том числе от жанра. Отметим свойственный современной прозе документализм в сочетании с художественностью (художественная документалистика). Можно назвать этот процесс публицистичностью, но все же важную роль играет именно документальный стилистический план. Подобная художественная документалистика является активным языковым процессом, но в то же время этот процесс – отражение и продолжение языковых традиций, связанных с построением текста. Безусловно, повесть «Герой нашего времени» является произведением художественным. Однако М.Ю. Лермонтов отмечает: «Во-первых, я пишу не повесть, а путевые записки <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 204). И в самом деле, в повести большое место занимает стилизованный Журнал Печорина, имеющий конкретные указания на время написания (месяц и день). Известно, что

части повести («Бэла», «Фаталист», «Тамань») первоначально были опубликованы в «Отечественных записках» как отрывки из «Записок офицера о Кавказе», то есть М.Ю. Лермонтов, скорее всего, намеренно композиционно отделил автора записок от образа рассказчика-героя. Например, М.Ю. Лермонтов пишет: «<...> переезд через Крестовую Гору (или, как называет ее ученый Гамба, La Mont St.-Christophe) достоин вашего любопытства» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 204).

Можно сказать, что реалистические традиции А.С. Пушкина проявились как в выборе жанра («Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина), так и в выборе главного героя. Традиционным в некоторой степени является и образ главного героя – Печорина, о котором В.Г. Белинский писал, что «это Онегин нашего времени». Все это привело к закреплению и дальнейшему развитию реалистического построения текста, то есть связано с уходом от риторических описаний.

Очевидно, можно предположить, что происходит трансформация образа главного героя повествования в литературе. Образ маленького человека, появившийся в литературе реализма («Станционный смотритель А.С. Пушкина, «Шинель» Н.В. Гоголя), представляет собой человека доброго и безобидного, но не обладающего сильным характером. Но Печорин – это уже не маленький человек. У него иное происхождение, он одарен многими способностями, он пытается разобраться в себе. В то же время это человек обыкновенный, как и маленький человек, то есть если и способен на поступки, но поступки эти вряд ли носят характер обобщения, чтобы можно было говорить о заметной роли в жизни, в истории такого человека. Можно ли назвать нового героя человеком обыкновенным? Происходит динамика образа главного героя: маленький человек → человек обыкновенный. Такой же обыкновенный человек появляется в современных романах: Артем («Обитель» З.Прилепина); Виктор («1993» С.Шаргунова); Роман («Чего вы хотите?» Р.Сенична); лейтенант Д («Мой лейтенант» Д.Гранина). Этим людям нельзя назвать настоящими героями, которые меняют жизнь к лучшему, совершают подвиги. Но они готовы к подвигу. Они в одном шаге от революционных изменений, они стремятся в гущу событий.

Как в повести М.Ю. Лермонтова, так и в современных романах сталкиваются общественное неблагополучие и огромная потенциальная сила человека, которую они пока не реализуют. В предисловии к повести М.Ю. Лермонтов объясняет: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 184).

Не случайно тема шинели-символа проявляется у М.Ю. Лермонтова, в то время как «Шинель» Н.В. Гоголя будет издана только в 1842 г. (повесть М.Ю. Лермонтова писалась в 1838 – 1840 гг., а издана в 1840 г.). М.Ю. Лермонтов уходит от образа маленького человека, а Н.В. Гоголь эту тему продолжает.

Журнал Печорина, письма продолжают развитие в русской литературе документализма, дневниковости, что приводит к формированию художественной документалистики. Она активно развивается в современной русской литературе. Можно назвать роман З. Прилепина «Обитель», включающий в себя, например, в качестве приложения Дневник Галины Кучеренко, главной героини повествования. Скорее всего, Дневник является стилизацией, хотя и основанный на фактах. В романе С. Шаргунова «1993» художественная документалистика проявляется не только в том, что в повествование вводятся реальные люди и

факты, но также и в том, что заканчивается роман документальным повествованием, написанным в форме «Объяснительной записки о причинах участия в т.н. массовых беспорядках». Точная дата написания стилизованного документа (24.06.2013) усиливает фактографический компонент текста. В романе Р. Сенчина «Чего вы хотите?» фактографичность ярко проявляется в цитировании реальных документов 2012 года, а также в дневниковых записях.

Композиционное развертывание текста обусловлено употреблением языковых компонентов, которые являются продолжением традиций. Среди таких компонентов важную роль играют сравнения: «<...> Арагва, обнявшись с другой безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своею чешуею» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 184-185); «<...> тучи, висящие на дальних вершинах, как клочки разобранного занавеса» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 202); «<...> пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 203); «<...> ветер, врываясь в ущелья, ревел, свистел, как Соловей-Разбойник <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 205); «Золотые облака громоздились на горах, как новый ряд воздушных гор <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 219); «<...> два корабля, которых черные снасти, подобно паутине, неподвижно рисовались на бледной черте небосклона» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 226); «<...> и только две звездочки. Как два спасительные маяка, сверкали на темно-синем своде» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 233); «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 238); «<...> голова Машука дымилась, как загашенный факел; кругом него вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 251); «Он просиял, как солнце...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 257); «К утру я был желт, как померанц» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 282); «– Решетка! – закричал Грушницкий поспешно, как человек, которого вдруг разбудил дружеский толчок» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 296); «Она обернулась ко мне бледная, как мрамор <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 304).

Роль сравнений в композиционном развертывании современного повествования значительная. Причем сравнения чаще всего носят неинтертекстуальный характер. Приведем пример из романа З. Прилепина «Обитель»: «В Астрахани закат такой, словно красную рыбу жарят. В Архангельске – как мороженой рыбой угощали, да мимо пронесли. В Рязани – как муравьями поеденная колода. В Риге – будто таблетку под язык положили. И только тут – как бритвой, – Афанасьев быстро чиркнул указательным пальцем возле шеи, по горлу...» (ПРИЛЕПИН 2014: 416).

Описание-характеристика героев в современной прозе используется не слишком часто. Описание часто основано на сравнении. В грамматическом плане наблюдается сдвиг синтаксической структуры, который проявляется в несочетаемости компонентов. Однако же о традициях описательной характеристики образа можно говорить. Приведем пример из повести М.Ю. Лермонтова: «На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с кавказским солнцем, и преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бледному виду» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 185). Важное место занимает в повести М.Ю. Лермонтова описание Печорина. В результате создается его психологический портрет. Например, о глазах Печорина М.Ю. Лермонтов пишет: «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» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 220). Можно предположить, что сильная эсхатологическая энергия повести отразилась и в описаниях-характеристиках.

Приведем пример описания из романа «Обитель» З. Прилепина: «Набежал Афанасьев, кинулся помогать – все такой же веселый, чубатый, леденец во рту, видимо, вчера хорошо раскинул святцы» (ПРИЛЕПИН 2014: 294). Подобная синтаксическая несочетаемость встречается в романе С. Шаргунова «1993»: «Напротив блондинки сидел плотный мужчина в защитном армейском комбинезоне, усы подковой» (ШАРГУНОВ 2013: 232). В романе С. Шаргунова «1993» традиционное описание внешности персонажа сочетается с явлением грамматического сдвига: «Она была среднего роста, с решительным широкоскулым лицом, пухлыми губами, лихим разлетом пушистых бровей и казалась старше своего спутника – тот был вытянутый, худосочный, мелковатое, детское лицо» (ШАРГУНОВ 2013: 446); «Показались трое с поднятыми вертикально автоматами, и один из них – каштановая шапка волос – сказал <>» (ШАРГУНОВ 2013: 531).

Метафоры, метафорические образы, которые в современной прозе играют настолько значительную роль, что можно говорить об «уходе в метафору» (АХМЕТОВА 2008), в повести М.Ю. Лермонтова есть, но каждое их употребление обусловлено необходимостью, каждый случай метафоризации связан с реальностью. Следует отметить антропоцентризм метафор – это является несомненной традицией в повествовании. В повести М.Ю. Лермонтова встречаем следующие антропоцентрические метафоры – точные и выразительные одновременно: «<...> темно-синие вершины гор, изрытые морщинами <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 186); «Ночь уже ложилась на горы, и туман начинал бродить по ущельям» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 192); «<...> туманы, клубясь и извиваясь, как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 202); «<...> из-за них выглядывал Казбек в своей белой кардинальской шапке» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 217); «В ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 201); «Солнце уже спряталось в черной туче, отдохавшей на гребне западных гор <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 301). Приведем пример метафоры из романа З. Прилепина «Обитель»: «Толкнул окно с чердака – оно истошно прорыдало в темноту <...>» (ПРИЛЕПИН 2014: 442). Через роман З.Прилепина проходит символический образ тулупа, который автор определяет антропоцентрическим прилагательным «кудрявый» («под его огромным кудрявым пахучим тулупом»). Такое же прилагательное, но в другом контексте встречается в повести М.Ю. Лермонтова: «<...> при виде кудрявых гор <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 253).

Традиционным является так называемая «литературность», «романность» повествования, проявляющаяся в употреблении предложений обобщающего характера. Например, в повести М.Ю. Лермонтова много подобных примеров: «<...> и если б все люди побольше рассуждали, то убедились бы, что жизнь не стоит того, чтоб об ней так много заботиться» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 204); «<...> мы почти всегда извиняем то, что прощаем» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 225); «Из двух друзей всегда один раб другого, хотя часто ни один из них в этом не признается <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 243); «Женщины любят только тех, которых не знают» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 249); «Надо признаться, что я, точно, не люблю

женщин с характером: их ли это дело?» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 252); «<...> полнота и глубина чувств и мыслей не допускает бешеных порывов <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 266); «Любовь, как огонь, – без пищи гаснет» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 274).

Сентенции чаще всего связаны с образом Печорина. Его психологический портрет раскрывается благодаря этим сентенциям. Приведем лишь два примера: «Я был готов любить весь мир, – меня никто не понял: и я выучился ненавидеть» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 268); «Неужели, думал я, мое единственное назначение на земле – разрушать чужие надежды?» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 272). Ключевым словом для размышлений Печорина является слово «скучно», отражающее эсхатологические традиции русской литературы. Для творчества А.С. Пушкина эсхатологические мотивы почти не были значимы, однако в повести М.Ю. Лермонтова и в современной русской литературе их роль усиливается. Вот, например, размышления Печорина: «Я стал читать, учиться – науки также надоели; я видел, что ни слава, ни счастье от них не зависят нисколько, потому что самые счастливые люди – невежды, а слава – удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким. Тогда мне стало скучно...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 209); «Что ж? умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 289); «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 290); «Думая о близкой и возможной смерти, я думаю об одном себе; иные не делают и этого» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 292); «<...> я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книги» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 310). В наибольшей мере эсхатологические мотивы проявились в главе «Фаталист». Даже метафорические определения отражают эсхатологические мотивы: «<...> лишь изредка умирающий ветер шумел вершинами тополей, окружающих ресторацию» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 284). Для современной прозы эсхатологические мотивы характерны. Названные нами романы отражают трагические исторические эпохи нашей страны: тридцатые годы XX в. – Великая Отечественная война – 1993 год – 2012 год.

Отметим языковой процесс, названный нами графическая маркировка текста. Этот процесс в современной прозе занимает важное место. Однако явление графической маркированности – это тоже языковая традиция. Но, как и другие языковые процессы, в повести М.Ю. Лермонтова он едва намечен, однако отличается точностью, лаконичностью, образностью, разнообразием приемов ввода в текст и роли в повествовании. Например, графическая маркированность используется для изменения стиля – возможно, в целях юмористических, но, скорее всего, для раскрытия образа. Прием графической маркированности в повести – курсив: «Я понял его: бедный старик, в первый раз от роду, может быть, бросил дела службы для *собственной надобности*, говоря языком бумажным, – и как же он был награжден!» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 224). Используется данный прием и в том случае, когда вводится редкое слово, т.е. графическая маркированность исполняет роль стилистической пометы: «Спустился в один из таких оврагов, называемых на здешнем наречии *балками*, я остановился, чтобы напоить лошадь <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 254). Как композиционный прием курсив используется во внутренней речи главного героя – для передачи эмоционального состояния: «Возвратясь домой, я заметил, что мне чего-то

недостает. *Я не видел ее! – Она больна! Уж не влюбился ли я в самом деле? – Какой вздор»* (ЛЕРМОНТОВ 1981: 275). Один из эсхатологических мотивов в повести выделен также курсивом: «<...> она предсказала мне *смерть от злой жены*; это меня тогда глубоко поразило: в душе моей родилось непреодолимое отвращение к женитьбе...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 283). Встречается в повести традиционное дефисное маркирование, передающее произношение, то есть можно говорить о таком процессе, как виртуальное произношение в повествовании: «– Ага! – подумал я: – наконец-таки вышло по-моему» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 284); «Ага! – сказал грубый голос: – попался!.. <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 285). Эти традиции сохранились в русской литературе до сих пор. Не только сохранились, но и получили развитие в употреблении так называемого окказионального дефиса. Например, в прозе Е. Добровой: «И-они-его-бросили» (ДОБРОВА 2009: 160).

Вызывает интерес такой «вечный» языковой процесс, как межтекстовые связи. Конечно, важен не сам процесс, а его роль в тексте. Общая литературность повествования предполагает разнообразие языкового пространства. Одновременно с этим возникает вопрос, можно ли считать межтекстовые связи литературными традициями? Например, М.Ю. Лермонтов обращается к стихам А.С. Пушкина и к роману «Евгений Онегин», комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» – одновременно продолжая традиции реалистического построения текста. Межтекстовые связи вводятся в повествование как компонент авторского текста. На чужое авторство может указывать графическая маркированность – курсив, кавычки: «На запад пятиглавый Бешту синее, как «последняя туча рассеянной бури»; на север поднимается Машук <>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 236). Межтекстовые намеки в повествовании могут быть следствием неосознанного или осознанного неявного обращения к традициям. Например, в повести М.Ю. Лермонтова несколько раз встречаются строки, связанные с мазуркой: «Наконец с хор загремела мазурка <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 259); «Мазурка началась» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 273). В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» есть строки, с которыми вольно или невольно перекликаются строчки М.Ю. Лермонтова: «Мазурка раздалась. Бывало / Когда гремел мазурки гром»; «Но в городах, по деревням / Еще мазурка сохранила / Первоначальные красы».

Таким же невольным межтекстовым взаимодействием можно назвать начало главы «Фаталист» и начало повести А.С. Пушкина «Пиковая дама». В обоих произведениях – вечерняя игра в карты, а затем диалог – беседа о странных историях: «<...> офицеры собирались друг у друга поочередно, по вечерам играли в карты.

Однажды, наскучив бостоном и бросив карты под стол, мы засиделись у майора С*** очень долго; разговор против обыкновения был занимателен» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 305). – «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра. Те, которые остались в выигрыше, ели с большим аппетитом, прочие, в рассеянности, сидели перед пустыми своими приборами. Но шампанское явилось, разговор оживился, и все приняли в нем участие» (А.С. Пушкин. «Пиковая дама»).

В современной русской прозе развивается языковой процесс, связанный с резким изменением времени глагола. Подобный композиционный прием ярко представлен в рассказе Л.Н. Толстого «После бала». В повести М.Ю. Лермонтова, где основой повествования является прошедшее грамматическое время,

встречается композиционный отрезок, в котором происходит резкая смена грамматического времени. Такой прием используется в современной прозе или в разговорном языке, чтобы показать событие прошлого ярко, словно оно происходит прямо сейчас: «Я проворно соскочил, хочу поднять его, дергаю за повод – напрасно; едва слышный стон вырвался сквозь стиснутые его губы; через несколько минут он издох <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 301). Приведем пример из рассказа В. Дегтева «Шоколадный заяц», где прошедшее время резко меняется на будущее: «Их ребенок спал, разметавшись, причмокивая и улыбаясь во сне, с измазанными чем-то губами. Мама наклонилась над Павликом, чтоб подоткнуть одеяло, – и тут он проснется» (ДЕГТЕВ 2003: 8).

Невольные межтекстовые связи могут быть отражением собственных произведений. Например, строки повести М.Ю. Лермонтова перекликаются с его стихотворными строками из «Демона». Сравним: «Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльбрус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 295). – «Средь полей необозримых / В небе ходят без следа / Облаков неуловимых / Волокнистые стада» (Лермонтов. «Демон»). Образ паруса, известный по стихотворению М.Ю. Лермонтова, возникает и в повести: «<...> 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...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 305). Явной связи между произведениями нет, но сочетание «желанный парус» связывает два текста между собой.

Строки из Библии включаются в текст без комментариев, так как предполагается, что современники писателя хорошо знакомы с библейским текстом. Графически они выделены курсивом: «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*, подумал я, следуя за ним в таком расстоянии, чтоб не терять его из виду» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 227). Цитата из Библии не совсем точная: «И в тот день глухие услышат слова Книги, и прозрят из тьмы и мрака глаза слепых» (Книга пророка Исаяи. 29, 18). Подобные библейские мотивы не редкость в современной прозе. Например, в романе З. Прилепина «Обитель», где все действие происходит в Соловецком монастыре: «...В вышних живый, Христе Царю... на страсти вельми подвизался еси... спасай нас молитвой твоей, Серафиме... вся тварь тебе служит... Ты бое си Спас...» (ПРИЛЕПИН 2014: 669).

Романность повествования бывает связана с некоторой грамматической отвлеченностью, в частности, с употреблением субстантивированных прилагательных. М.Ю. Лермонтов пишет: «<...> кто-то в белом сидел на берегу <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 234). В современной прозе явления субстантивации усилились. Связано ли это с романностью повествования? Во всяком случае, это может свидетельствовать о традициях в построении текста. Приведем пример из романа З. Прилепина «Обитель»: «Сжал в дрожащей от усталости руке, потекло по пальцам густое и склизкое» (ПРИЛЕПИН 2014: 600); «Голос его снова выдавал хмельную и оползающую улыбку – белое с пюсовым – на лице» (ПРИЛЕПИН 2014: 571).

Традиция употребления фразеологизмов, устойчивых сочетаний как в их переносном значении, так и в прямом, проявляется и в современной прозе.

Композиционная роль в тексте этих выражений связана чаще всего с художественным образом. Например, в повести М.Ю. Лермонтова: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 235). Встречается в повести выражение, употребленное в несколько измененном виде (для юмористического эффекта), исторически уходящее в прошлое: «<...> дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры в костюмах, составляющих смесь *черкесского с нижегородским* <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 254). Выделенное автором курсивом выражение восходит к А.С. Грибоедову: «А, Гильоме!.. / – Здесь нынче тон таков / На съездах, на больших, по праздникам приходским / Господствует еще смешенье языков: французского с нижегородским?» Предполагается, что А.С. Грибоедов взял эту фразу из современного ему фольклора. Русские гусары после Отечественной войны 1812 г. придумали смесь шампанского с квасом, которую так и называли – «смесь французского с нижегородским». Позднее выражение стало использоваться для обозначения смешения языков. Подобная языковая игра продолжается в современной прозе, например, в романе З. Прилепина «Обитель»: «К утру весь снег размело: точно вчера сорок ведер снега доставили на заблудившейся штормовой туче, а сегодня и след его растаял» (ПРИЛЕПИН 2014: 449); «Артем уже спал, убитый» (ПРИЛЕПИН 2014: 332).

Интерес вызывает сочетание «водяное общество» в повести М.Ю. Лермонтова. Само сочетание означает собирательный образ дворянства, в описании которого раскрываются и черты современной ему эпохи: «Пойду к Елизаветинскому источнику: там, говорят, утром собирается все водяное общество...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 236). Выражение, введенное автором, встречается в своем первоначальном виде, и в видоизмененном: «<...> куда часто водяное общество ездит *en riqûenique*» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 254); «<...> видно, у них вся *водяная* молодежь была уже на перечеете <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 236); «<...> завистливые водяные медики <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 243). Можно сказать, что благодаря М.Ю. Лермонтову это выражение стало устойчивым в современном русском языке.

М.Ю. Лермонтов употребил в своей повести выражение, также ставшее устойчивым. Но при этом в тексте есть ссылка на А.С. Пушкина: «– Где нам дуракам чай пить! – отвечал я ему, повторяя любимую поговорку одного из самых ловких повес прошлого времени, воспетого некогда Пушкиным» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 271). Речь идет об одном из ближайших друзей А.С. Пушкина П.П. Каверине. Любитель поговорок собственного сочинения, он служил в лейб-гусарском полку, расквартированном в Царском Селе. Чай стоил дорого, не всякий мог себе его позволить. Выражение используется в значении – мы люди маленькие, бедные, ни на что не способные, не можем прожить без чужого совета.

Возможно, тема шинели-символа, проходящая через повесть, является неким смысловым и психологическим противопоставлением того, что есть, и того, что могло бы быть. Образ шинели повторяется на страницах повести. Приведем эти примеры: «<...> они привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 236). – «И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью?» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 239). – «<...> небо не хотело соединить ее с ним, потому что на нем была солдатская шинель, хотя под этой толстой,

серой шинелью билось сердце страстное и благородное...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 250). – «Дамы на водах еще верят нападением черкесов среди белого дня; вероятно поэтому Грушницкий сверх солдатской шинели повесил шашку и пару пистолетов: он был довольно смешон в этом геройском облачении» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 254). – «<...> солдатская шинель к вам очень идет, и признайтесь, что армейский пехотный мундир, сшитый здесь на водах, не придаст вам ничего интересного... Видите ли, вы до сих пор были исключением, а теперь подойдете под общее правило» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 266). – «– Ни за что! – в этой гадкой шинели...» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 270). – «Нет, лучше бы мне век остаться в этой презренной солдатской шинели, которой, может быть, я был обязан вашим вниманием... – В самом деле, вам шинель гораздо более к лицу... <...> – Не правда ли, мсье Печорин, что серая шинель гораздо больше идет мсье Грушницкому? <...> но еще недавно он вам казался интересен... в серой шинели?.. <...> – Пеняй на свою шинель или на свои эполеты <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 272-273).

Для современной прозы характерен ритмический рисунок – вольный или невольный. Нам кажется, связан он с тем, что поэзия, поэтическое восприятие мира является характерным для человека свойством. И сколько бы современный человек ни старался изгнать романтику из окружающей действительности, она возвращается в том или ином виде. Иногда она возвращается в ритме – потому что ритм является основой мира, основой языкового пространства. Приведем пример из повести М.Ю. Лермонтова: «– А если будете убиты? – Наследники отыщутся сами» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 292).

Первая реплика явно ритмична. Ритмичность усиливается повтором, который является важным показателем динамичности повествования. Повтор является характерным признаком индивидуального стиля З. Прилепина: «<...> и это чувство неразрешимости все длилось, и длилось, и длилось <...>» (ПРИЛЕПИН 2014: 348). В повести М.Ю. Лермонтова повторы проявляются в употреблении «прорастающего» образа солдатской шинели. Есть и прямые повторы: «<...> я подъехал к Кисловодску, измученный на измученной лошади» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 298); «Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 306).

Композиция повести связана не с развитием сюжета, а с тем, как постепенно раскрывается характер главного героя. Субъективация повествования, впервые, пожалуй, введенная в литературу А.С. Пушкиным, находит продолжение у М.Ю. Лермонтова: «<...> я чуть-чуть не упал, наткнувшись на что-то толстое и мягкое, но, по-видимому, неживое» (ЛЕРМОНТОВ 1981: 310).

О композиционно-стилистическом строении повести «Герой нашего времени» написал В.В. Одинцов (ОДИНЦОВ 1981). Интерес исследователей к языку и творчеству М.Ю. Лермонтова не иссякает до сих пор. Назовем, например, кандидатскую диссертацию И.С. Юхновой «Поэтика диалога и проблемы общения в прозе А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова» (ЮХНОВА 2011).

Языковые традиции, преобразуясь в языковые процессы, остаются живыми в современной русской прозе.

Литература

- АХМЕТОВА 2008 = АХМЕТОВА Г.Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX – XXI вв.). Новосибирск, Наука, 2008. 168 с.
- ДЕГТЕВ 2003 = ДЕГТЕВ В. Шоколадный заяц // Советская Россия. 30 декабря 2003 г. С. 8.
- ДОБРОВА 2009 = ДОБРОВА Е. А под ним я голая. М., АСТ: АСТ Москва; Владимир: ВКТ, 2009. 286 с.
- ЛЕРМОНТОВ 1981 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Том четвертый. Л., Наука. Ленинградское отделение, 1981. С. 183-314.
- ОДИНЦОВ 1981 = ОДИНЦОВ В.В. Заметки о прозе М.Ю. Лермонтова [«Вадим», «Герой нашего времени»] // Русский язык за рубежом. 1981. № 5. С. 18-24.
- ПРИЛЕПИН 2014 = ПРИЛЕПИН З. Обитель: роман. Москва, АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014. 746 с.
- ШАРГУНОВ 2013 = ШАРГУНОВ С.А. 1993: роман. Москва, АСТ, 2013. 568 с.
- ЮХНОВА 2011 = ЮХНОВА И.С. Поэтика диалога и проблемы общения в прозе А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова // Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2011. 41 с.

Е. Н. Бекасова
(Оренбург, Россия)

ОБРАЗЫ «СЛУЖИВЫХ ЛЮДЕЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ
А.С. ПУШКИНА И М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Abstract: In this article is considered the phenomenon of «soldiers of people» in A.S. Pushkin's and M.Y. Lermontov's creativity. The analysis of dynamics of the word meanings connected with concept service, and also their judgment in the period of XVIII–XIX shows not only withdrawal from a material and church form, but also promotion into the forefront of importance of recognition of merits before society and the fatherland, despite a certain devaluation of office eagerness in court circles. In these historical conditions images of the captain Mironov and Maxim Maksimovich not only keep the characteristics of Old Russian ratnik developed within centuries and typical employees modern times, but also head the gallery of «soldiers of people» which developed in the Russian literature.

Keywords: A.S. Pushkin, M.Y. Lermontov, images of Mironova and Maxim Maksimovich.

Начиная с XVI-XVII вв. слова *служба*, *служение*, *служить*, связанные со служением богу или кому-либо, начинают прирастать новыми значениями, определяющими выполнение обязанностей (в том числе и военных) в пользу государства. Судя по «Словарю русского языка XI-XVII вв.», первые фиксации словосочетаний «государева служба» относятся к 1593 г., «служилый человек» – к 1488 г., «служилые люди/служивые люди» – к 1550/1649 гг. (СлРЯ XI-XVII вв. 2000: 128-134). Безусловно, сфера деятельности таких людей расширяется и уже не ограничивается ратным боем и войной. Это нечто большее – уже отошедшее от работы в пользу и во благо кого-то, но в какой-то степени ещё пребывающее рядом с поклонением Богу и культовой обрядностью. Чем больше завладевает человеком государство – тем важнее становится именно этот аспект деятельности человека. Это движение значений весьма показательно в Словаре Академии Российской – сначала даются значения, определяющие исполнение по обязанности, званию и должности, затем – услуги, полезность и в конце – церковная служба (САР 1794: 551–554). Со временем переосмысливается и связь человека со *службой*, что отразилось в динамике лексических значений – вместо вытесненного «состояния и исполнения должности слуги» (САР 1794: 552) выдвигается и утверждается «отправление всякого рода службы (гражданской, военной)», а затем и включается просторечное значение *службы* как определения *служивого* (*ратного, военного, солдата*) (Сл. 1847: IV, 131).

XVIII в. вполне можно рассматривать веком расцвета государственной – гражданской и военной – службы. При этом эти две составляющие неразрывны, о чём прямо скажет главный «эксперт» по служению Отечеству и Государю того времени – Стародум из комедии «Недоросль» Д.И. Фонвизина: « В тогдaшнем веке придворные были воины, да воины не были придворные» (ФОНВИЗИН 1972: 67). Возникает своеобразная возвышенная философия службы как усердного служения Государю и Отечеству. Достаточно указать на целый ряд разнообразных

как по форме, так и по содержанию дидактических сочинений этого периода – так называемых поучений, наставлений, духовных увещаний, завещаний, записок и т.п., авторы которых осознавали не только свою индивидуальность, но и значимость своей жизни для следующих поколений, ограничивая свою «домашнюю историю» узким семейным кругом или претендуя на широкое общественное признание. Пройдя службу государеву со всеми, как верно подметил А.С. Пушкин, переворотами и «переобродами», они тем не менее утверждают правильность избранного ими пути и завещают его своим детям. Так, выходец из купеческой семьи, прошедший на службе путь от наёмного бухгалтера Оренбургской экспедиции до статского советника и первого члена-корреспондента Российской Академии, П.И. Рычков наставляет своих детей: «тщательно и трудолюбиво во всех случаях с несомненною надеждою Божеской и монаршеской милости наблюдать и исполнять простую пословицу: *За Богом молитва, а за царем служба никогда не пропадет*» (РЫЧКОВ 1905: 304). В такой же тональности «служилых людей» обращается к своему сыну Петровский гардемарин, дипломат в Константинополе, Киевский, Санкт-Петербургский губернатор и первый губернатор Оренбургского края, сенатор И.И. Неплюев: «Люби свое отечество, от коего весь род твой благодетельствован был и потомки будут, и в защищении того пользы не щади не токмо благосостояния, но и жизни. Подчинённым твоим и паче крестьянам будь больше отец, нежели господин, имея присно в памяти слово Божие: «милости хочу, а не жертвы», и что они такие же люди, как и ты, кроме чинов и власти, данной тебе гражданскими законами» (НЕПЛЮЕВ 1892: 187–189).

Однако в XVIII в., особенно когда «развратная государыня развратила своё государство» (ПУШКИН 1993-1994: V, 417), в высших эшелонах власти начинает выхолащиваться петровское рвение к службе. Об этом сожалеет вымышленный Стародум, ссылаясь на наиздания своего отца: «Служил он Петру Великому. Тогда один человек назывался ты, а не вы. Тогда не знали еще заражать людей столько, чтоб всякий считал себя за многих. Зато нонче многие не стоят одного. <...> Отец мой непрестанно мне твердил одно и то же: имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время. На все прочее мода: на умы мода, на знании мода, как на пряжки, на пуговицы <...> чины нередко выпрашиваются, а истинное почтение необходимо заслуживается; что гораздо честнее быть без вины обойдену, нежели без заслуг пожаловану» (ФОНВИЗИН 1972: 67–68). Об этом прямо говорит Екатерине реальный И.И. Неплюев: «Нет, Государыня, мы ученики Петра Великого; проведены им сквозь огонь и воду; инако воспитывались, инако думали и инако вели себя; а ныне инако воспитываются, инако ведут себя, инако мыслят. Итак, я не могу ни за кого, ниже за сына моего ручаться» (НЕПЛЮЕВ 1892: 168).

В XIX в. такое осмысление вырождения службы выливается в отточенную формулу – «служить бы рад – прислуживаться тошно». С этим горьким чувством живёт А.С. Пушкин, описывая «времен превратность» – от своего предка Рачи, который «мышцей бранной Святому Невскому служил» до попавших в «новую знать» торговцев блинами, чистильщиков сапог, придворных певчих, прыгучих хохлов и беглых солдат (ПУШКИН 1993-1994: I, 467–468).

Но понятие сути истинной службы уже было сформировано, что отразилось на соответствующей смене значений слов *заслуженное*, *заслуженный* – от «платы за

службу», «причитающегося за работу» (СлРЯ XI–XVII вв. 2000: 297) до «подвига, успешного выполнения полезного труда, отличия по службе, достойного признательности и поощрения» и «приобретшего заслугами права на уважение» (Сл. 1847: II, 36). Такое – как сейчас принято называть – патриархальное отношение к службе сохранялось в большей степени в «низовом слое», где не было страсти к чинам и сохранилось высокое, но отнюдь не пафосное отношение к службе. Первым этот феномен скромного служивого раскрыл А.С. Пушкин, а М.Ю. Лермонтов продолжил эту традицию, практически создавая его слепок в новых исторических и географических условиях.

Ивана Кузьмича и Максима Максимыча объединяет множество факторов их служба. Впервые мы знакомимся с ними в период относительного затишья на разных рубежах империи, где возможны в любой момент мятежи недавно вошедших в неё народов. Затишье между отдельными «вылазками», особые климатические условия, труднодоступность места службы определяли и некие послабления: с одной стороны, инвалидная команда капитана Миронова в крепости без «грозных бастионов», более похожей на лубочную деревеньку, где всё по-домашнему, с другой – одетый не по уставу в «офицерский сюртук без эполет и черкесскую мохнатую шапку» Максим Максимыч, также занимающийся более хозяйственными делами, нежели военными.

Представляется неслучайной и антропонимическая переключка в произведениях – Петра Гринёва в Белогорской крепости отводит на постой его отводит урядник, которого капитанша по-простому зовёт просто Максимычем (ПУШКИН 1993-1994: IV, 24).

У капитана Миронова славное прошлое, которое открывается только в горьких причитаниях Василисы Егоровны над телом мужа: «Свет ты мой, Иван Кузмич, удалая солдатская головушка! не тронули тебя ни штыки прусские, ни пули турецкие; не в честном бою положил ты свой живот, а сгинул от беглого каторжника!» (ПУШКИН 1993-1994: т. III, с. 50). Максим Максимыч в новых исторических условиях также проходит путь с самого низа и заслуживает свои звания в военных кампаниях: «Да, я уж здесь служил при Алексее Петровиче, – отвечал он, приосанившись. – Когда он приехал на Линию, я был подпоручиком, – прибавил он, – и при нем получил два чина за дела против горцев» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 458). Бесспорно, это не были награды за скалозубовское (вероятнее всего, также в кавказской войне) «засели мы в траншею».

Как и капитан Миронов и все боевые ветераны, Максим Максимыч не желает рассказывать о боевых схватках, констатируя лишь сам факт прежней мятежности горцев: «Вот, батюшка, надоели нам эти головорезы; нынче, слава богу, смирнее; а бывало, на сто шагов отойдешь за вал, уже где-нибудь косматый дьявол сидит и караулит: чуть зазевался, того и гляди – либо аркан на шее, либо пуля в затылке. А молодцы!..» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 460) <...> «Живущи, разбойники! Видал я-с иных в деле, например: ведь весь исколот, как решето, штыками, а все махает шашкой» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 467).

Вопреки ожиданиям автора услышать вслед за скромным «Как не бывать! Бывало ...» байки «старых кавказцев», охочих «поговорить, порассказать, поболтать» об опасностях и чудных случаях (ЛЕРМОНТОВ 1990: 460), Максим Максимыч рассказывает ему любовную историю. Все расспросы необстрелянного путешественника и «восторженного рассказчика на словах и на бумаге»

упираются в сдержанную констатацию штабс-капитана: «Да-с, и к свисту пули можно привыкнуть, то есть привыкнуть скрывать невольное биение сердца» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 475).

Для капитана Миронова и штабс-капитана Максима Максимыча военная служба – образ жизни, постоянная череда мира и военных действий без объявления войны. В этом есть нечто эпически сложившееся в традициях древнерусской литературы восприятия война в его повседневный труд как пахаря и жнеца, кровавой молотью собирающего *тугу по Русской земли*.

Зрелый возраст наших служилых людей и постоянная готовность к смерти позволяет им трезво оценивать суть своей жизни в человеческих, а не карьерных координатах. Отсюда и специфическое отношение к живущим рядом «диким» народам – с одной стороны некий снобизм в их характеристике как «жалких», плутовских людей и разбойников, с другой – поразительная «способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 474). Сложно трактовать эту способность, как делает автор, прощением «зла везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (Там же). Вероятнее всего, это приятие другого народа, понимания того, что это тоже люди, пусть и с другими обычаями и нравами, которые могут приниматься, перениматься или отторгаться. Но служба не только обязывает, но и требует осторожного обращения служивых с этими народами, которое поверялось в том числе и в бою.

Высшим мерилom жизни двух литературных героев становятся две ипостаси жизни, на которые, как показывают записки И. Посошкова, В.Н. Татищева, П.И. Рычкова, И.И. Неплюева, опираются «служивые» люди XVIII в., – семья как божье дело и служба как дело государево (см.: БЕКАСОВА 2014а, 214б, 2014в).

Супруги Мироновы, живя по природному человеческому свойству, сорокалетней жизнью и мучительной смертью подтвердили особость семейственного чувства, отличного от влюблённостей, любовных страстей и великой, но всё-таки досемейной, любви Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды. В минуту опасности по-человечески просто решают Мироновы судьбу своей семьи – главное спасти Машу, но сами расстаться не могут: «– Вместе жить, вместе и умирать. – И то дело, – сказал комендант» (ПУШКИН 1993-1994: IV, 47). Максим Максимыч не имеет «семейства»: «об отце и матери я лет двенадцать уж не имею известия, а запасть женой не догадался раньше, – так теперь уж, знаете, и не к лицу» (ЛЕРМОНТОВ 1990: 479). Но как и семейные Мироновы, он проявляет отцовские чувства и желание призреть младших по чину и возрасту – таково его отношение к Печорину, «тоненькому, беленькому» прапорщику, с которым стало «давно всё пополам», такова его «радость баловать» как дочь Бэлу...

Такое отношение к своим подчинённым и подопечным – родовая память древнерусских воинов, где все князья, независимо от их родственных связей, – братья, а дружина и вышедшие на битву – родня, младшие – чада. Достаточно привести поучение Владимира Мономаха: «Старья чти яко отца, а молодья яко братью. <...> На войну вышедь, не ленитесь, не зрите на воеводы; ни питью, ни еденью не лагодите, ни спанью; и стороже сами наряживайте, и ночь, отвсюду нарядивше около вои, тоже лязите, а рано встанете; а оружья не снимайте с себе

вборзе, не разглядаваше ленощами, внезапно бо человекъ погыбаеть» (ПОУЧЕНИЕ 1997: 462).

В этой ответственности за своих подчинённых – суть деятельности служивых людей, и мерило этой ответственности – жизнь и смерть. Такая историческая память о долге воина и «воеводы» сконцентрирована в последнем обращении капитана Миронова к «оробелому гарнизону»: «Что ж вы, детушки, стоите? Умирать так умирать: дело служивое!» (ПУШКИН 1993-1994: IV, 50). Бесспорно, с таким же, на первый взгляд, будничным, но глубоко укоренившимся «*не посрамимъ же земле Русьские, нъ ляземъ костьми; мертвые бо срама не имамъ*» (ПВЛ 1996: 21 об.) может закончить свой путь и штабс-капитан Максим Максимыч. Именно этот высокий дух и понимание главного долга своей службы объединяют образы служивых людей А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, которые при этом, безусловно, создавали живые, типичные образы, с разными характерами, недостатками и достоинствами. Но суть их – определяется сразу и с Далевской народной ёмкостью: *служака* – «старый, опытный, усердный служивый, более о военном» (ДАЛЬ 1998: 224). У них нет наполеоновских комплексов почитания «всех нулями, а единицами себя», они полностью лишены эгоизма и поэтому служат не для почёта, для чина и мундира – ими держится полк. И о них пословица: «Кто убился? бортник. А утонул? рыбак. А в поле убитый лежит? служилый человек» (Там же). Долг служения отечеству для них сильнее смерти. И поэтому, несмотря на всю свою кажущуюся примитивность, ироничное, а порой пренебрежительное отношение к ним со стороны Швабрин, Печорин и даже автора, именно капитан Миронов и штабс-капитан Максим Максимыч являются «солью земли и светом миру». Их жизненная правота была проверена всеми последующими реальными и описываемыми в литературе русскими войнами, вследствие чего в русской литературе постепенно складывается галерея «служивых людей», которые в определённой степени были и остаются матрицей в соответствующих исторических условиях капитана Миронова и следующим за ним штабс-капитана Максим Максимыча.

Литература

- БЕКАСОВА 2014а = БЕКАСОВА Е.Н. Феномен домашнего воспитания в творчестве А.С. Пушкина: «старинные люди» // А.С. Пушкин – первый исследователь Пугачёвского бунта (к 240-летию начала восстания 1773-1775 гг. и 180-летию посещения А.С. Пушкиным Оренбургского края). Пятые международные научные Пушкинские чтения: сб. статей / под ред. А.В. Фёдоровой. Оренбург, Издательский центр ОГАУ, 2014. С. 95-104.
- БЕКАСОВА 2014б = БЕКАСОВА Е.Н. «Записки» оренбуржцев И.И. Неплюева и П.И. Рычкова // Региональное речевое пространство в синхронии и диахронии [Текст]: материалы Всероссийской научной конференции, 13-14 декабря 2013 г. / ред. Н.В. Логунова, Л.Л. Мазитова. Соликамск, СГПИ (филиал) ПГНИУ, 2014. С. 3-8.
- БЕКАСОВА 2014в = БЕКАСОВА Е.Н. Пословица как концептуальная основа «домашних историй» второй половины XVIII в. // Вестн. Новг. гос. ун-та. Сер.: Филологические науки. № 77. 2014. С.159-162.
- ДАЛЬ 1998 = ДАЛЬ В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. Т. 4. М., Русский язык, 1998.
- ЛЕРМОНТОВ 1990 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Герой нашего времени // Сочинения. Т.2. М., Правда, 1990. С. 455-589.

- НЕПЛЮЕВ 1892 = Записки Ивана Ивановича Неплюева. СПб., Типография А.С. Суворина, 1892.
- ПВЛ 1996 = Повесть временных лет по Лаврентьевскому списку 1377 г. / Подготовка текста, перевод, статьи и комментарии Д.С. Лихачёва / изд-е 2-е, испр. доп. СПб., Наука, 1996.
- ПОУЧЕНИЕ 1997 = Поучение Владимира Мономаха // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб., Наука, 1997. Т. 1: XI-XII века. СЧ. 456-474.
- ПУШКИН1 1993-1994 = ПУШКИН А.С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. I-V. Санкт-Петербург, Библиополис, 1993-1994.
- РЫЧКОВ 1905 = Записки Петра Ивановича Рычкова // Русский архив. № 11. 1905. С. 289-340.
- САР 1794 = Словарь Академии Российской. СПб., 1794. Ч. V (от Р до Т).
- Сл. 1847 = Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук. Т. 1-4. СПб., 1847.
- СлРЯ XI–XVII вв. 2000 = Словарь русского языка XI–XVII вв. М., Наука, 2000. Вып. 25.
- ФОНВИЗИН 1972 = ФОНВИЗИН Д.И. Бригадир. Недоросль. Комедии. Свердловск, Средне-Уральское книжное издательство, 1972.

И. А. Беляева
(Москва, Россия)

ПЕЧОРИН КАК «СОВРЕМЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК»:
ФАУСТОВСКАЯ ГРАНЬ ОБРАЗА

Abstract: In the article Faustian face of Pechorin is considered not just as one of the possible typological and archetypical traits of the hero, but as the core of his image, which determines the structure of Lermontov's novel about the "modern man". The author of this paper defines the reference points of the "Faustian plot" in "A Hero of Our Time". The basic ones are: Pechorin decides the question of the fullness of being and is looking harmony in beauty. There is also a question of saving the sinner in Lermontov's novel put in Faustian key. Resolving this issue is at the level of composition and architectonics.

Keywords: Lermontov, Goethe, Pechorin, Faust, Russian Faust.

С момента появления «Героя нашего времени» в печати, Печорин всегда вызывал живые, неподдельные эмоции – от поклонения и подражания до неприятия и даже негодования. Современники Лермонтова, с иронической подачи «автора» Предисловия, склонны были видеть в герое «портрет, составленный из пороков всего <...> поколения» (ЛЕРМОНТОВ 1979–1981: IV, 184), а читатели последующих эпох усматривали в нем «лишнего человека», подчас вкладывая в это определение разные смыслы – от социально-классового до философско-онтологического. Однако сколь бы ни был широк спектр читательских суждений и мнений критиков, очевидно, что человеческая природа и масштаб личности Печорина позволяют говорить о нем как об интереснейшем эстетическом и антропологическом открытии Лермонтова-романиста.

Если признать, что существует «мир творческих типов» и что они имеют «свою географию и этнографию» и «целые родственные поколения подобий» (ГОНЧАРОВ 1980: 139), то в этом плане у Печорина богатая родословная: будучи «портретом» современника лермонтовской эпохи, с одной стороны, с другой – он вполне «архаичен». Прочные генетико-типологические связи объединяют его с Гамлетом, Манфредом, Дон Жуаном, Агасфером, Прометеем, Вампиром, Мефистофелем, Фаустом. Список этот очевидно можно расширить. Однако даже в ряду названных мифологических и литературных предшественников Печорина, близость к которым очевидна или, наоборот, едва уловима, но оттого не менее значима, именно последний обладает наиболее сильной позицией и составляет важнейшую грань лермонтовского образа. Во многом это объясняется теми задачами, которые ставил перед собой Лермонтов, работая над книгой, в которой ему хотелось одновременно рассказать о современности и вечности, быть занимательным и коснуться вековечных вопросов. В центре этой масштабной творческой задачи неизбежно должен был оказаться герой, в котором могли равно высказаться коренные черты настоящего времени и родовое свойство человечества.

Можно предположить, что для Лермонтова, работающего над художественным сочинением нового типа, который в новейших исследованиях справедливо

получил определение «русского классического романа», а в те годы только формировался, опыт И.-В. Гёте как создателя «Фауста» оказался весьма продуктивным. Это касается как художественной антропологии становящегося русского романа, так и общей архитектоники произведения и ее ключевых проблемных полей. Книга немецкого писателя могла послужить тем образцом размышления о человеке в его временных и вневременных связях с миром, что стал и своеобразной точкой опоры для целой ветви романного жанра в русской литературе. Основные мотивы «фаустовского сюжета», в центре которого находится поиск героем высшей гармонии, которая примирила бы его с миром и человечеством¹, питают и русский роман. К тому же открытые Гёте в Фаусте коренные черты человека Нового времени во многом предопределили доминирующий тип героя в европейской литературе, что шла вослед Гёте. Роман же, как жанр вечно становящийся и уже исходя из жанровой природы своей актуализирующий современность, видимо, в наибольшей степени нуждался в емком литературном образце для воссоздания героя Нового / своего времени. Не случайно так важен был Фауст для Пушкина-романиста, едва ли не впервые «сформулировавшего» сущностную черту русского варианта этого типа. Его Евгений Онегин – это Фауст скучающий, что для Пушкина, возможно, даже важнее, чем открытая Гёте в Фаусте двойственность, берущая начало в страдающем сомнении современного человека, в его безверии и одновременно жажде Богоприсутствия.

Лермонтов был первым, кто утвердил в русской литературе это открытие Гёте. Еще В.Г. Белинский усмотрел в печоринской рефлексии фаустовские истоки, отметив, что она «есть поэтический апотеоз рефлексии нашего века» и что Печорин, как и читатели-современники Лермонтова, «принадлежит к *нашему времени* не по одному году и числу месяца, в которые родился», а в силу своей душевной раздвоенности (БЕЛИНСКИЙ 1941: 104, 105. Курсив автора. – И.Б.). Лермонтов не отказался и от пушкинского видения этого типа: его Печорин скучает очень много и глубоко, но все же сам герой более чем определенно укажет на свою соприродность гётевскому Фаусту, признавшись доктору Вернеру *в причинах* своей мучительной скуки и тоски: «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, 442). Это почти прямая цитация из Гёте, у которого Фауст, отметив одноплановость природы своего коллеги и приятеля Вагнера, скажет о себе следующее: «Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, / Die eine will sich von der andern trennen; / Die eine hält, in derber Liebeslust, / Sich an die Welt mit klammernden Organen; / Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust / Zu den Gefilden hoher Ahnen» (GOETHE 1938: I, 46)².

¹ Мифологема дьявольского пари между Фаустом и Мефистофелем, которая важна для «фаустовского сюжета», оказалась не столь актуальной для его реализации в русском классическом романе XIX века, отчасти по причине объединения этих двух персонажных сущностей в одном герое, о чем речь пойдет позднее.

² «Ах, две души живут в больной груди моей, / Друг другу чуждые, – и жаждут разделенья! / Из них одной мила земля, – / И здесь ей любо, в этом мире, / Другой – небесные поля; / Где тени предков, там, в эфире» (ГЁТЕ 1962: 83).

Тут примечательна не только переключка «две души» / «два человека», но и внутренняя направленность этих составляющих: одна сторона представляет в герое его земное начало, другая – небесное. Словам Печорина о его раздвоенности трудно не доверять, поскольку они высказаны накануне дуэли с Грушницким, то есть в ожидании смерти. Герой признается, что одна грань его «я», то есть материальная форма, может вскоре закончить свое земное существование, но другая – не «простится с <...> миром навеки». Во всяком случае, он это допускает, отсюда и молчаливые паузы между словами, передаваемые на письме отточиями. Это само по себе предполагает устремленность души человеческой в сферы духовно-надмирные, то есть движение к «полям небесным». Ситуация признания героя приятелю с менее сложной внутренней организацией в сокровенной тайне, которую он ощущает как коренную причину своей неписанности в мироустройство, что мы наблюдаем и у Гёте, и у Лермонтова, могла бы показаться случайной, если бы не ее сильная позиция в структуре образа.

За этими признаниями стоят, по сути, фундаментальные вещи, определяющие характер бытия человека Нового / «нашего» времени, который оказывается раздвоенным не в силу своего дурного нрава или крайней распущенности, а из-за невозможности примирить в себе божеское / бесконечное и человеческое / конечное. Подобное состояние, возможно, более определено и в романтической системе координат опишет лирический герой раннего Лермонтова: «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Мученья происходят оттого» (I, 173). И хотя борьба «ангельского» и «демонского языка» в случае с Печориным скрыта за ходом повседневной романной событийности, которая вроде бы не предполагает «метафизических прений», «отбросить метафизику» в сторону книга Лермонтова не позволяет (IV, 314, 310). Это тем более, на наш взгляд, оказывается очевидным, если признать, что «Герой нашего времени», как спутниками, окружен поэмами, в которых метафизические и мистериальные смыслы подчас выходят на первый план³.

«Герой нашего времени» получает лироэпическую «оркестровку» в «Демоне» (последние редакции) и «Мцыри», и не случайно писатель работает над этими текстами почти одновременно, в конце 1830-х годов. В этих поэмах, во многом благодаря романтической модальности, отчетливо звучит вопрос об онтологической неписанности человека в существующий миропорядок. В Демоне явлена раздвоенность «послегрехопадной природы человека», показан его «промежуточный, неустойчивый статус между добром и злом, светом и мраком, небом и землей» (СЕМЕНОВА 2004: 183), что во многом органично и для гётевского Фауста. Лермонтовский Демон являет собой сгусток и максимум того внутреннего разлада, который скрыт едва ли не в каждом поступке или слове Печорина. Однако оба лермонтовских персонажа скорее сближаются в семантическом поле Фауста, чем напрямую: слишком сильно в Печорине человеческое, живое, романтически внеусловное, а его демонизм в романе не случайно не боится травестирования. Параллель Фауста с Мцыри несколько иная и основывается на деятельной природе обоих, что справедливо отмечается в

³ О соединении мистерии, мифа и восточной повести в «Демоне», в контексте проблемы единства трех финалов – в «Фаусте», «Демоне» и «Мастере и Маргарите» см.: (ЛОГИНОВСКАЯ 1999: 190-195).

исследовательской литературе (СТАДНИКОВ 1999: 29). Однако, думается, она может быть дополнена их общим стремлением к полноте бытия и особым отношением к мгновению. Для Мцыри три дня *жизни* лучше, чем долгое земное *существование*. Важно, что в его радости от обладания этими тремя днями счастья нет эпикурейских красок: герою нужно не наслаждение плоти, но высшее единение с миром, природой, своим народом, семьей (хотя бы могилами близких, если они уже умерли), оправдывающее все муки и страдания, на которые с детских лет он был обречен. Вне гармонии этого мгновения, равного вечности в ценностной системе координат лермонтовского Мцыри, для него нет смысла жить. И Мцыри готов на бунт против такого порядка вещей, в котором он всего этого лишен. Жажда героем жизни, «полной тревог» (II, 407) если не идентична, то сродни «исканью смутному» (ГЁТЕ 1962: 54) гётевского Фауста, который хочет в обладании мгновением полноты преодолеть тоску, вызванную сознанием своей земной ограниченности. К тому же в текстах лермонтовских поэм метафизическая проблематика – вопрос о вечности – сопрягается с пространством мистерии и актуализирует эсхатологическую тему, связанную с сюжетом о спасении, а также о бунте, в духе Иова, который актуален и для Гёте в «Фаусте».

Фаустовская грань Печорина, особенно в контексте смежных с романом поэм, оказывается уже не просто одной из черт или примет героя, в ряду других его характеристик, но ядром образа, определяющим структуру всей книги. Поэтому и сюжет, и композиция, и архитектоника «Героя нашего времени» в немалой степени подчинены «истории души» современного русского Фауста.

Романный герой Лермонтова, в отличие от своих героев-«спутников» из романтической лироэпики, в неизмеримо большей степени связан с живой современностью. Если в исторически и символически условных Мцыри и Демоне скорее запечатлены родовые черты человечества, то Печорин, сохраняя значения «общего», свидетельствует о достаточно продолжительной и в то же самое время конкретной эпохе человеческого существования, как и гётевский Фауст, который, по верному наблюдению И.С. Тургенева, выражает «начало новейшего времени», то есть тот период «в истории развития человеческого сознания», что разделяет «средние века от нового времени» (ТУРГЕНЕВ 1978: 207). В этом смысле «современный человек» Печорин является портретом не одного поколения, но фокусирует в себе тот достаточно большой и, по всей видимости, до сих пор еще не закончившийся этап в развитии человечества, который можно определить как «наше время». Лермонтов на другом национально-историческом материале и в не менее новаторской, чем «Фауст», форме своей книги «уточнил» то, что сказал о человеке Новых веков Гёте.

Все эксперименты, которые ставит над собой и окружающими Печорин, на первый взгляд, никак не связаны с деятельным задором Фауста, заключившим для своего главного опыта пари с Мефистофелем. У Печорина как «современного человека» нет метафизического «беспокойного спутника», если только за такового не счесть доктора Вернера, получившего у «водяной молодежи» прозвище Мефистофель и иронично соединившего в себе профессию Фауста – доктор – с inferнальным видом⁴. Его общение с Печориным заключается скорее в пассивном сочувствии «приятелю», а иногда даже и в возмущении поступками

⁴ Вернер одевается во все черное и проч. Описание внешности героя см.: (IV, 243).

последнего. Тем не менее скептицизм и даже материализм обоих, в особенности Вернера, темы разговоров, принимающих иногда «философско-метафизическое направление» (IV, 244), стилистический колорит бесед напоминают диалоги Фауста и Мефистофеля. Однако тут нужно учитывать тот факт, что современному Фаусту Мефистофель в принципе не нужен. Как справедливо заметил Тургенев, изложивший свои соображения о гётевском «Фаусте» в середине 1840-х годов, то есть практически в эпоху «Героя нашего времени», Мефистофель отлично себя чувствует в современном мире. Он есть «бес каждого человека, в котором зародилась рефлексия» (ТУРГЕНЕВ 1978: 210) и представляет собой часть Фауста. Поэтому Печорин сам есть столько же Фауст, сколько и Мефистофель. И все же присутствующие в «Герое нашего времени» указания на параллель между Фаустом / Мефистофелем и персонажами романа не могут считаться случайными, впрочем, как и многочисленные реминисценции из книги Гёте, которые рассыпаны по всему тексту⁵ – от иронического именованья Чертовой Долины, перекликающегося с народной топонимикой «чертова камня» и «чертова моста» (Teufelsstei, Teufelsbrücke) в «Фаусте», до размышлений Печорина о наслаждении от «обладания молодой, едва распустившейся душой», которую он сравнивает с цветком / бутоном, подобно тому, как Мефистофель уподобляет любовное чувство Фауста безжалостной силе, срывающей любой цветок ради временного удовольствия («jede liebe Blum für sich»). То есть присутствующие в романе Лермонтова отсылки к паре Фауст и Мефистофель актуализируют в подтексте ситуацию договора между этими двумя персонажами, который стал возможен, согласно Гёте, благодаря промыслительной силе Бога с целью Фауста спасти. Но прежде чем это произойдет, Мефистофелю позволено «завладеть его душой», «повести путем превратным за собою» и настоятельно велено «возбуждать» Фауста «к делу» (ГЁТЕ 1962: 53). Печорин у Лермонтова сам себя ведет «превратным путем» и неизменно сам же себя побуждает к действию – вернее, то его отрицательное, мефистофелевское начало, которое, по Тургеневу, живет в каждом человеке, которому доступно самосознание. И в самом себе он ищет спасения. Это признание Печорина вполне можно толковать как указание на то, что испытание им самого себя не так уж и неудобно Богу. И как, вероятно, справедлив был Д.С. Мережковский, уравнивающий Печорина с Лермонтовым, который, по мнению критика, «смутно и неотразимо чувствовал», что «в его непокорности, бунте против Бога есть какой-то божественный смысл» (МЕРЕЖКОВСКИЙ 2002: 376).

Печорин оказывается чрезвычайно деятельным, его словно что-то все время толкает допытываться и дознаваться. Его поступки вроде бы не выбиваются из бытовой сферы, обусловлены светскими интересами или привычками военной службы. Почти всё, что Печорин режиссирует или провоцирует, за исключением истории, когда он обезоружил пьяного казака, в той или иной степени связано с сердечными делами (истории с Бэлой, княжной Мери, Верой, дуэль с Грушницким) или с развлечениями, бытующими в офицерской среде (пари с Вуличем). Разве только последнее его предприятие, да амурно-детективное расследование в «Тамани» имели, и то отчасти, метафизический ореол, остальное

⁵ Отсылки к тексту «Фауста» в «Герое нашего времени» до сих пор детально не исследованы, не отмечены они и в существующих академических изданиях романа. См. их частичное описание: (БЕЛЯЕВА 2011: 71-94).

же – всё события обычного свойства. Однако и у Гёте Фауст проявляет себя во многом в бытовых делах: посещает погребок Ауэрбаха, добивается внимания Гретхен, сходится на поединке с Валентином, то есть он вполне вписывается в повседневное пространство, хотя, безусловно, легко общается еще и с ведьмами. И все же за всем этим собственно бытовым рядом у Фауста стоит проблема гносеологическая: постижение внутренней связи мира. Ему и Гретхен интересна как отголосок всеобъемлющей красоты, ведущей к абсолюту. А есть ли подобный выход у светской событийности в случае с Печориным? Одержим ли он вопросом, хотя бы отчасти схожим с фаустовской задачей?

Предыстория Печорина дана скупой, однако очевидно, что герой, во многом в силу опыта «прошедшего»⁶, наделен особым видением, понимает жизнь как-то иначе, знает о ней больше, чем рассказчики, именующие его «странным», и при этом не устает испытывать и себя, и жизнь. Он признается Максим Максимычу в том, что и общество, и науки не дали ему ожидаемой полноты бытия, и только Кавказ оказался «самым счастливым временем» в его жизни (IV, 209). Жестокое равнодушие и нравственная холодность, с которыми он губит Бэлу и всю ее семью, невнимание к бывшему сослуживцу, с которым делил тяготы военной службы, подчас не имеют объяснения, если не принимать в расчет существование чего-то тайного в его душе, какой-то неотступной боли. При всех негативных моментах своего характера, он все равно кажется больше, чем читателю говорится о нем. Очевидна и усталость Печорина от своего «знания» жизни и человека, отчаянная опустошенность, которые, в свою очередь, заставляют его все более и более изучать себя и жизнь.

Получается, что внутренней движущей пружиной событийности романа является не дающий герою покоя вопрос о смысле и сущности бытия, о возможности достижения того «высшего состояния самопознания», благодаря которому «человек может оценить правосудие Божие» (IV, 266). Поэтому все приключения, что случаются с Печориным, происходят не столько от праздности, сколько от его внутренней неуспокоенности и, как говорит сам герой, «из любопытства» к жизни (IV, 290). При этом он ощущает в своей душе «силы необъятные», чувствует «назначенье высокое» (IV, 289), и, несмотря на то, что многократно ошибается в «угадывании» этого назначенья, не устает искать и познавать истинный смысл бытия «современного человека». Это так похоже на ту жажду полноты жизни, поиск гармонии с миром, к которым стремится и Фауст у Гёте.

Печорина отличает тот же максимализм по отношению к миру, что и доктора Фауста, причем максимализм далеко не юношеский, а глубоко осознанный. Он, как и Фауст, хочет, в сущности, примириться с жизнью и все время ждет от нее ответных действий. Он рассматривает окружающий мир в отношении к себе во многом потому, что в нем ищет истоки своего самостояния, отсюда и

⁶ «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 всё те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего» (IV, 247). Эта цитата свидетельствует не только о личных качествах героя, например, о его злопамятности, но и об опыте душевном, который говорит о многих знаниях – как о многих печалях.

своеобразный печоринский вампиризм⁷. Его «ненасытная жадность» сродни фаустовскому вечному голоду, о котором скажет Мефистофель: «Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben; / Er wird Erquickung sich umsonst erflehn» (GOETHE 1938: I, 75)⁸. Утолить ее может власть над людьми, чувство свободы, прежде всего в выборе своей судьбы, в том числе возможность творить свою жизнь каждый час, каждую минуту. Последнее подтверждается знаменитым признанием лермонтовского героя: «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» (IV, 313). Нечто похожее испытывает и Фауст, пройдя путь своих экспериментов и обретя чувство полноты бытия только от одного «предчувствия» (Im Vorgefühl) возможности дела: «Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick» (GOETHE 1938: II, 285)⁹, от ощущения своего личного «боя за жизнь»¹⁰.

Объединяет Фауста и Печорина их особое отношение к красоте.

Фауст в красоте видит источник гармонии и полноты жизни. Поэтому он так стремится к союзу с Прекрасной Еленой, которую готов увидеть в хорошенькой земной женщине – и ему встречается Маргарита. Печорин, наоборот, имеет против красоты «предубеждение», подобно тому как он предубежден «противу всех слепых, кривых, глухих, немых, безногих, безруких, горбатых и проч.» (IV, 231, 226). Однако это недоверие к красоте с его стороны свидетельствует скорее о таинственном ее значении для него, о подспудном желании героя эту тайну разгадать и тем самым понять и загадку мира. В сущности, большая часть тех светских предприятий, которые совершает Печорин, связана с завоеванием красавиц. Его увлекает странность «не красавицы» ундины из «Тамани», что похожа на Гётеву Миньону, юная прелесть «прехорошенькой» княжны Мери, которая не является для него «непобедимой красавицей», но чрезвычайно мила, «инстинкт красоты душевной», что отличает таких женщин, как Вера, наконец, совсем иная, малопонятная и древняя «азиатская» красота Бэлы (IV, 231, 240, 264, 243, 209).

В сюжете о Печорине и Бэле отражается миф о похищении красавицы, сказавшийся и в истории античной Елены. Спартанскую царицу неоднократно похищают – сначала Тесей, затем, с ее согласия, от Менелая она похищается Парисом. «Княжескую дочь» (IV, 207) Бэлу тоже крадут, она оказывается в добровольном плену у Печорина, затем ее хочет похитить Казбич. И само имя черкешенки, как и семантический ореол имени античной царицы, акцентирует концепт «красота». С Бэлой Печорин пусть недолго, но счастлив. Однако, подобно гётевским Фаусту и Елене, символизирующим собой разные идеалы, в

⁷ «Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую всё, 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).

⁸ «Он будет рваться, жаждать, биться, / И призрак пищи перед ним / Над ненасытной главою будет виться; / Напрасно он покоя будет ждать» (ГЁТЕ 1962: 108). Более емко перевод Б. Пастернака: «Он будет пить – и вдоволь не напьется, / Он будет есть – и он не станет сыт» (ГЁТЕ 1976: 66).

⁹ «В предчувствии минуты дивной той / Я высший миг теперь вкушаю свой» (ГЁТЕ 1962: 517).

¹⁰ «Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß» (GOETHE 1938: II, 284). «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, / Жизнь и свободу заслужил» (ГЁТЕ 1976: 432).

лермонтовском романе союз естественной и современной цивилизации тоже обречен: «любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни» (IV, 210).

В истории Печорина и Бэлы можно усмотреть и отголоски линии Фауст – Гретхен. И Бэла, и Маргарита оказываются нестойкими к подаркам и вниманию, доверчивыми. Гибнет семья Гретхен – гибнет и семья Бэлы, и невольно именно героини являются виновными в трагедии своих родных, хотя первоначальная причина всех несчастий кроется, конечно, в бездушии и нравственной холодности в одном случае Фауста, в другом – Печорина. Однако подобные переклички в сюжетах, думается, все же нельзя считать решающими. Важнее другое: Кавказ для лермонтовского героя представляется тем идеальным культурным топосом, где современный человек может быть счастлив, где он простится со своею спутницей скукой – по крайней мере в это ему хочется верить, в чем Печорин и признается Максим Максимычу. В русской традиции, таким образом, Кавказ оказывается аналогом той гармонии, которую немецкий герой искал в античном идеале. А общий для обеих историй сюжет о похищении красавицы позволяет увидеть сходство античного и естественно-природного идеалов у Гёте и Лермонтова. Общим оказывается и итог – возродить ценностные ориентиры прошлых эпох в современном мире невозможно.

Сюжет о Маргарите в большей степени реализован в повести «Княжна Мери». Юная княжна обладает всеми добродетелями фаустовской Маргариты: она сострадательна (подает стакан калек Грушницкому), мила, доверчива, ее можно довольно легко обмануть – как Гретхен попадает в сети шкапулки с драгоценностями, которые подбрасывает ей Мефистофель, так и она легко оказывается персонажем разыгрываемой Печориным пьесы, попадая в его ловушки. Обе героини напоминают едва раскрывшийся цветок / бутон (Blume), который скоро будет беспощадно сорван и брошен на дорогу. Это весьма емкая метафора для обеих героинь. Один из первых критиков романа дал княжне Мери странную, но в то же самое время точную характеристику – «девушка неглупая, но и не пустая» (БЕЛИНСКИЙ 1941: 121), особенно если ее соотнести с тургеневским определением гётевской Гретхен: «мила, как цветок, прозрачна, как стакан воды, понятна, как дважды два – четыре», «дышит стыдливой прелестью невинности и молодости; она, впрочем, несколько глупа» (ТУРГЕНЕВ 1978: 212). И другое их объединяет: княжна Мери, как и Гретхен, интуитивно прозорлива, обе они чувствуют зло и боятся его: одна – в Мефистофеле, другая – в Печорине, одна становится жертвой зла, вторая едва ли не побеждает его, признаваясь Печорину в том, что его ненавидит.

Однако княжна Мери отражает только одну, земную и юную грань гётевской Гретхен, другую, что свидетельствует о великой силе женской любви, воплощает Вера. Возможно, не случайно и их семейное родство: обе они Лиговские. Вера признается, что должна была бы ненавидеть Печорина (как это и делает в конце концов княжна), но она любит его. К тому же Вера – таинственная фигура, «неуловимая и неопределенная», отношения ее к Печорину «похожи на загадку» (БЕЛИНСКИЙ 1941: 121). Благодаря своей загадочности и таинственности, а также трагичности облика (Вера тяжело больна и ее ожидает скорая смерть), она является и земной, и в то же время словно надмирной ипостасью гётевской всепрощающей женственности (Ewig-Weibliche). Не случайно в характеристике героини с символическим именем Вера акцент сделан на музыке ее речи, что,

особенно в контексте лермонтовской поэзии («Есть речи – значенье...»), свидетельствует о духовных токах земной любви. Когда Печорин слышит музыку слов Веры, то на какое-то мгновение душа его раскрывается. Не случайно один из самых ярких своих человеческих поступков – герой бросается вслед за уехавшей Верой – он совершает тогда, когда понимает, что может потерять источник живительных сил и той «глубокой нежности», которая не зависит «ни от каких условий» (IV, 299).

Поиск красоты как первоосновы гармонии для лермонтовского варианта русского Фауста хотя и значим, но не в такой степени, как это будет позже, например, у Тургенева. «Оценить правосудие Божие» «современный человек» у Лермонтова может и должен не только погружаясь в сферу красоты, но и свободы, что наиболее ярко представлено в «Фаталисте», заключительной части «Героя нашего времени», которая в последние годы в науке о творчестве писателя справедливо рассматривается как жизнеутверждающая: в ней звучит близкая для позднего Лермонтова идея приятия мира (МОСКВИН 2007: 181–203), восходящая отчасти к натурфилософским стихам Гёте и к примиряющей интонации второй части «Фауста».

Построение лермонтовской книги, которая состоит из двух частей – первая заканчивается «Таманью», вторая начинается с «Княжны Мери», то есть граница проходит через «Журнал Печорина», – всегда вызывало много вопросов. Между тем примечательно, что вторая часть «Героя нашего времени» начинается очень похоже со второй частью «Фауста», где герой также пробуждается после тяжелых душевных потрясений, видит великолепные горы, гармонию природы и проникается ею. Обновленный и открытый миру Фауст лицезрит весенний цветочный дождь (Blüten Frühlingsregen), подобно тому как Печорин видит снегопад из лепестков цветущих черешен на своем столе. Оба героя ощущают живительные силы – «весело жить в такой земле!» – и в определенной мере каждый из них оказывается открыт для новой жизни. Поэтому все, о чем рассказывается в «Княжне Мери» и в «Фаталисте», то есть во второй части романа, было бы целесообразно прочитывать в том числе в фаустовском ключе.

В целом архитектоника лермонтовской книги такова, что «история души человеческой, хотя бы самой мелкой души» (IV, 225), то есть порочной и несущей с собой немало зла, не может быть осмыслена без вопроса о возможности ее спасения. У Гёте Фауст оказывается спасен, казалось бы, против всех правил и договоренностей с Мефистофелем. Но молитвами погубленной им Гретхен и благодаря промыслительной силе Бога, он возносится к небесам. У Лермонтова смертью Печорина роман не завершается, сюжетно-композиционное единство книги отвечает общей ее идее о том, что смерть – не есть конец, а дверь в инобытие души, и что даже самая дурная душа достойна молитвы за нее, как жизнь Печорина, изложенная в его дневнике, достойна чтения и понимания со стороны читателя. Герой романа никогда не умирает, потому что за его смертью следует повествование о его жизни, правда, уже ввиду памяти смертной. То есть история его души свидетельствует... о жизни бесконечной¹¹. Здесь включаются обусловленные сюжетно-композиционной организацией «Героя нашего времени», то есть сугубо художественные механизмы ответа на вопрос о спасении грешника,

¹¹ Этими словами заканчивается еще один роман о русском Фаусте – «Отцы и дети» Тургенева.

о восстановлении погрязшего в пороке «современного человека», на которые Лермонтов-поэт также стремился дать ответы в «Мцыри» и особенно в «Демоне».

Литература

- БЕЛИНСКИЙ 1941 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. М.Ю. Лермонтов: Статьи и рецензии. Ленинград, 1941.
- БЕЛЯЕВА 2011 = БЕЛЯЕВА И.А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра): учебное пособие Ч. I. Москва, 2011.
- ГЁТЕ 1962 = ГЁТЕ И.-В. Фауст. Трагедия. / Пер. Н. Холодковского. Москва, 1962.
- ГЁТЕ 1976 = ГЁТЕ И.-В. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. Б. Пастернака. Т. 2. Фауст. М., Художественная литература, 1976.
- ГОНЧАРОВ 1980 = ГОНЧАРОВ И.А. Собр. соч.: В 8 т. Т 8. Москва, 1980.
- ЛЕРМОНТОВ 1979–1981 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Ленинград, 1979-1981.
- ЛОГИНОВСКАЯ 1999 = ЛОГИНОВСКАЯ Е. Пушкин и литература вечных вопросов бытия. Бухарест, 1999.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 2002 = МЕРЕЖКОВСКИЙ Д.С. М.Ю. Лермонтов – поэт сверхчеловечества // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Санкт-Петербург, 2002. С 348-386.
- МОСКВИН 2007 = МОСКВИН Г.В. Смысл романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Москва, 2007.
- СЕМЕНОВА 2004 = СЕМЕНОВА С.Г. Метафизика русской литературы. Т. I. Москва, 2004.
- СТАДНИКОВ 1999 = СТАДНИКОВ Г.В. Лермонтов и Гете // Русская литература. 1999. №3. С. 22-31.
- ТУРГЕНЕВ 1978 = ТУРГЕНЕВ И.С. Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. Т. 1, Москва, 1978.
- ГОЕТНЕ 1938 = GOETHE J.-W. Faust. Der Tragödie. I–II. Engels, 1938.

О. К. Гоосен – Л. А. Ходанен
(Кемерово, Россия)

ПОЭТИКА ЦВЕТОПИСИ И МОТИВ СЕМОТЕНИ В ПОЭМАХ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ДЕМОН» И «МЦЫРИ»

Abstract: The article is devoted to oeuvre of Lermontov. It focused on research and colorwriting motive chiaroscuro in his poem "The Demon" and "Mtsyri", due to the proximity to the author's method of artistic brushwork of Rembrandt, based on the play of light and shadow. The purpose of the article – highlight the relationship between the color and the development of the conflict in the poems. Analysis showed that the color contrast detects a conflict of poems and colors themselves are one of the characteristics of the characters. This reflects the tradition of creating a portrait of Rembrandt.

Keywords: Lermontov, poem, painting, color, chiaroscuro.

Стиль Лермонтова и как художника нельзя назвать светлым: его пейзажи неяркие, а сам он тяготеет к контрастам, из-за чего главным законом природоописаний и портретов в его словесных и живописных произведениях становится светотень и именно она является ключом к пониманию поэтики цветописи в его картинах и в словесных текстах.

В этой черте его художественного мира можно увидеть влияние Рембрандта и Рафаэля, особенно Рембрандта, который был любимым художником Лермонтова. «Рембрандтовское освещение» в его словесных текстах отметил в свое время одним из первых Б.М. Эйхенбаум (ЭЙХЕНБАУМ 1987: 252). Но несмотря на поиски, результаты которых обобщены в статье Е.А. Ковалевской в Лермонтовской энциклопедии (МАНУЙЛОВ 1981: 465), остается неизвестным, какие конкретно работы Рембрандта Лермонтов мог видеть к этому времени, были ли это оригиналы или копии.

В России к этому времени имелось несколько полотен великого голландца: знаменитая «Даная» появилась в эпоху Екатерины Второй, позднее коллекция стала пополняться благодаря С.Г. Строганову, известному меценату и собирателю произведений живописи, который в 1807 году издает каталог картин Рембрандта, имеющих у него, и делает выставку в Академии художеств в Петербурге. С этого времени стиль голландского художника привлекает внимание русских мастеров. Особенностью живописи Рембрандта являются резкие переходы цвета и света, так называемая светотень. Лица на портретах художника выступают из темноты, как бы лепятся из света и тщательно прописываются. Этот прием портретирования возникал потому, что Рембрандта – художника интересовала психология его героев.

По наблюдениям исследователей, Лермонтов применяет разработанный Рембрандтом прием светотеневых контрастов. Наряду с этим, многие лермонтоведы отмечают общую пиктографичность стиля поэта: слово у него становится краской. Вследствие этого проявляется особая связь живописного и словесного образов. Но специальных работ, посвященных развитию рембрандтовской стиливой манеры в словесных произведениях Лермонтова, насколько нам известно, нет. Цветовой мир Лермонтова изучен сравнительно

мало, тогда как он является значимой деталью в его художественной картине мира. Среди произведений, особенно насыщенных цветовыми и световыми рефлексам, особое место занимает «Демон». Мы остановимся на редакции 1841 г. ввиду наиболее проявленной в ней цветописи.

Прежде чем перейти к рассмотрению рембрандтовских традиций живописи в поэме «Демон», необходимо напомнить, что в словесных художественных текстах цвет как элемент поэтики может играть особую роль. Е. Фарино, известный польский литературовед, пишет, что если «в плане звука литература может «звучать» в той или иной степени из-за тесной связи со словом и даже со звуком, так как определенная ритмическая последовательность наблюдается даже в прозаическом тексте, то по отношению к цвету она решительно ахроматична. Цвет в литературном тексте непременно должен получить свое вербальное выражение» (ФАРИНО 2004: 323).

Цвет и свет играют особую роль в развитии конфликта поэмы, в создании образов героев, формируя свою поэтику художественного текста. В нашу задачу входит рассмотрение цветописи в связи с рембрандтовской эстетикой создания портрета и использованием светотени в создании хронотопа.

Можно сказать, что в «Демоне» тяготение к цвету и свету особенно ярко проявилось потому, что сюжет поэмы развернут в природном и космическом пространстве и связан с небожителями и земным миром. Цветовые оппозиции красок небесного и земного мира определяются основным конфликтом. Рассматривая их, мы глубже понимаем характер и разрешение коллизии в поэме.

Весь многокрасочный мир этой поэмы организован в связи с главным противопоставлением земли и неба, поэтому цвета можно разделить на земные, это цвета природы и грузинского топоса, и небесные, как само небо, вечные и неизменные.

В первой части поэмы качество красок определяется такой принадлежностью. Исходя из этого основания цвета, присущие небу, запечатлены навсегда и повторяются: «лазурная высота», «золотые облака» (лазурь и золото). Цвета природного мира и пространства, где живут герои, подвижны, переменчивы: «Уж поздно. На вершине снежной / Румянец гаснет; встал туман...», «Лишь только месяц золотой / Из-за горы тихонько встанет / И на тебя украдкой взглянет...». Белый, румяный, золотой, темный в их переходах отличают краски природы.

К земному хронотопу в первой части поэмы можно отнести ущелье, где гибнет жених, и дом Гудала. Они отмечены богатством цветовых оттенков и деталей. В первую очередь, это цвета Кавказа как страны гор и плодоносных долин. Вечные снега блещут на солнце, белые снежные вершины скал напоминают алмазы, им противопоставлена черная тьма глубоких ущелий. Взглядом Демона автор передает «красы живые» садов Грузии: «Столпообразные раины, / Звонко-бегущие ручьи / По дну из камней разноцветных, / И кущи роз, где соловьи / Поют красавиц безответных / На сладкий голос их любви; / Чинар развесистые сени, / Густым венчаные плющом...». Уже здесь многокрасочный мир природы оживает с палящим солнцем, замирает в пещерах и блещет разноцветьем камней на дне бегущей воды, представая трехмерным в своей высоте, разлитости в пространстве грузинских долин и в глубине горных вод. Пестрота красок грузинского пейзажа сочетается с постоянными переходами света и тьмы, представленных дневной и ночной панорамой, залитой солнцем долиной и влажной ночью.

Краски топосов, где происходят события сюжета в первой части поэмы (гибель жениха, подготовка к свадьбе), отмечены чертами этнографизма: белая чадра Тамары-невесты, ковры, устилающие кровлю, где она танцует с бубном, цветные вышивки на одеждах жениха, блестящие насечки на его оружии и украшенное цветным шелком седло коня. Цветовые тона здесь подчеркнута пестры благодаря упомянутым рукотворным орнаментам на одежде и оружии, тканям, цвету одежд.

Ущелье, в котором гибнет жених Тамары, повествователь описывает, отмечая, как происходит погружение в сумерки и темноту природного мира с его зелеными берегами светлой Арагвы, когда краски меняются, «гаснет румянец на вершине снежной», встает туман. Выделены в этом пространстве старинная часовня на дороге и крест, который будет воздвигнут на память о гибели князя Синодала. В связи с этим в пейзаже отмечается перспектива движения вверх с молитвой к небесам о прощении и спасении. От темной ночной картины гибели намечено символическое движение к духовности, свету небес.

В художественном пространстве второй части поэмы выделяются три топоса: монастырь, кладбище и небеса. Цветовая палитра в связи с этим меняется, её основу составляет переход в монохром и более яркое, по сравнению с первой частью, развитие приема светотени в изображении пространств и портрета.

Монастырь – это мир полумрака, в котором есть источники света, созданные людьми. Свеча является первым из них. Глубокий символический смысл этого образа формируется на основе христианских представлений о небесном свете, о жертве, о духовном горении. В лермонтовской поэме «блеск свеч» освещает алтарь, «под сводом сумрачного храма», где страдает и молится героиня. Отметим, что, создавая портрет Тамары-монахини, Лермонтов дважды помещает рядом с ней лампаду как ещё один источник света в монастырском мире. Она освещает келью «грешницы молодой» и видна в окне. Являясь рамой, окно формирует эффект своеобразного живого портрета, в котором полумрак фона едва освещен этим источником. Собственно портрета героини нет, она в полутьме, а лампада напоминает о её духовном стяжании и, одновременно, в аспекте живописания создает яркий контраст. Среди ночи «её окно, / Озарено лампадой, блещет...».

Также следует обратить на особую символику свечи и лампы в христианстве, где свеча означает не только связь с богом и бескровную жертву, но и символ краткости человеческой жизни, в то время, как свет лампы означает свет вечный.

С мотивом светотени связан портрет Демона. Демон – герой ночи, тьмы и полумрака: «Он был похож на вечер ясный: Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!...». Но когда герой появляется перед Тамарой, свет, исходящий от него, нестерпим. Это качественно другой свет, он сравнивается с молнией, с кинжалом, это не ласкающий свет. Демон появляется из вечерней мглы и окружен тьмой, а взор его горит во мраке ночи. Когда он приходит в келью Тамары, говорит о своей любви, взгляд его прожигает тьму: «Над нею прямо он сверкал, / Неотразимый, как кинжал». В исповеди Демона мотив светотени приобретает смыслообразующий характер. Это герой, который погружен во тьму, живет в грозах, ураганах и во мраке, но мечтает о небесах и о свете. Полюбив и мечтая возродиться, он рисует для Тамары красочный идеальный мир. Здесь появляются образы «золотого венца», «цветы с полночной росой», «румяный луч заката»,

«бирюза и янтарь» – они контрастны цветам того мира, где Демон живет сейчас. Здесь он уподобляет себя «метеору», блуждающему «во мраке полночи глубокой».

В монохромной гамме второй части особую роль играет белый цвет. Он превалирует в топосе кладбища. Лицо умершей Тамары видится повествователю «белей и чище покрывала». На похоронах седой Гудал садится на белогривого коня. Есть здесь и другие краски, но они застыли как цветы в мертвой руке княжны. Краски небесного мира во второй части поэмы становятся еще более насыщенными – выделяются «синева эфира» и «золотые крылья» Ангела, уносящего душу Тамары.

Особое место следует уделить эпилогу, где светотень вновь сменяется богатством красок живой природы («Земля цветет и зеленеет») и людского мира, где рядом с живописными развалинами дома Гудала рассыпан между деревьями чернеющий аул. В аспекте цветовой картины всей поэмы образ церкви «на крутой вершине», которую сторожат черные граниты, покрытые белым снегом, с горящим льдом «вместо лат» и седыми стенами, актуализирует мотив контраста. Но светотень сменили вариации подвижных образов белизны – метель, которая «дозором ходит», облака, «плывущие на поклоненье» – становясь символами святости, чистоты, вечности. Миф о схождении Демона на землю «варьируется в цветописи и природоописаниях, создавая эффект циклического повторения» (ХОДАНЕН 2008: 24).

Необходимо заметить, что цветовые и светотеневые контрасты подчеркивают конфликт и его развитие у Лермонтова не только в поэме «Демон», но также в поэме «Мцыри», хотя там их сравнительно меньше, но, анализируя их, можно выделить два топоса, различающихся своими красками. Это монастырь и природный мир, мир Кавказа, откуда пришел Мцыри и куда он стремится вернуться.

Пространство монастыря отмечено темными тонами: «сумрачные стены» формируют образ замкнутого мира, отделенного от всего окружающего пространства не только преградой, но и цветовой приглушенностью.

Перед глазами Мцыри, покинувшего монастырь, открывается другой мир. Разноцветье, ароматы растений, птичьи голоса открывшейся природы напоминает герою «Божий сад», который вписан в более широкую пространственную перспективу. Он видит «груды темных скал», «выси в небе голубом», облака, плывущие по небу «как будто белый караван», седой Кавказ, «в снегах, горящих, как алмаз». Палитра красок подчеркнута многообразна и полна переходов. Растительный мир переливается радужными цветами, небо полно «кровной синевой» и так глубоко, что «ангела полет прилежный взор следить бы мог». Герой вспоминает в своей исповеди «мрак очей» молодой грузинки, голубой дымок над кровлей сакли, сияющую луну, серебриющиеся в ночи вершины горной цепи, темный лес, отливающую серебром шкуру барса. Этот мир распахнут, неохватен в своем многообразии. По сравнению с природоописаниями «Демона», в поэме «Мцыри» контрасты ночи и дня не являются главным приемом цветописи, здесь сделан больший акцент на динамике, созданной с помощью переливчатости красок. В центре этого мира оказывается заветное воспоминание Мцыри о родине, представленное как яркая живописная картина: аул в тени скал, смуглые старики, блеск ножен и ружья, золотой песок.

Поэтика светотени по-особому содержательна в описании внешности героя. Портрет Мцыри как бы лишен цвета. Первоначально таким вспоминает его старик-монах «Он страшно бледен был и худ». А в исповеди героя эта деталь получит символическое содержание благодаря параллелизму. Герой сравнивает себя с темничным цветком, выросшим на каменных плитах, который ждал солнца, но перенесенный в сад, «в соседство роз», погиб от его лучей.

И, тем не менее, его смерть несет в себе гораздо больше смысла, чем может показаться на первый взгляд. В передаче его оказывается значима цветопись. С последними словами исповеди Мцыри в описание монастырского тоposa начинают проникать посторонние цвета: герой просит похоронить его на месте, где раньше росли «акаций белых два куста», где растет густая трава, а воздух «прозрачно золотист» и где герой сможет увидеть в последний раз «сиянье голубого дня», заветный Кавказ. Таким образом, происходит разрушение границ, сближение между двумя мирами, гармония, к которой изначально стремился Мцыри, покидая место, где он чувствовал себя чужим.

Рассматривая мотив светотени и поэтику цветописи в «Демоне» и «Мцыри», мы пришли к следующим выводам:

1. Цветовой мир поэм определяет контраст, формируемый главным конфликтом.

2. Краски небесного мира и земного различны по своей палитре и динамике.

3. Мотив светотени играет особую роль в создании образов главных героев. Демон – герой тьмы, ночи, полумрака, контраст светотени резко проведен в его изображении. Тамара – героиня, постоянно находящаяся в мире света. Это солнечный день накануне свадьбы в первой части, а во второй – это свет в храмовом пространстве, символизирующий духовное горение.

4. Рембрандтовская традиция создания портрета отчетливо появляется в связи с обращением к внутренним состояниям героев, их лица тогда выступают из тьмы, окружены полумраком.

5. Мотив светотени является организующим для всего художественного мира «Демона», варьируя в цветовых контрастах главное противопоставление, определяющее конфликт поэмы.

6. В поэме «Мцыри» сохраняется контраст как ведущий прием создания цветовой палитры всей картины мира, но он связан с суточным ритмом смены ночи и дня и противопоставлением монастыря и мира природы.

7. Краски небесного и земного мира в «Мцыри» дифференцируются в связи с иным, чем в «Демоне», хронотопом.

6. В портрете героя доминирует мотив исчезновения красок.

Литература

МАНУЙЛОВ 1980 = МАНУЙЛОВ В.А. (ред.) Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х томах. Изд. 2., исправленное и дополненное Т. 2. 1980.

Все цитаты из поэм «Демон» и «Мцыри» приведены по этому изданию.

МАНУЙЛОВ 1981 = МАНУЙЛОВ В.А. (ред.) Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1981.

ХОДАНЕН 2008 = ХОДАНЕН Л.А. Миф в художественном мире М.Ю. Лермонтова: учебное пособие. Кемерово, 2008.

ФАРИНО 2004 = ФАРИНО Е. Введение в литературоведение: учебное пособие. Пер. с польск. Санкт-Петербург, 2004.
ЭЙХЕНБАУМ 1987 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. О литературе. Работы разных лет. Москва, 1987.

Й. Догнал

(Брно, Чешская республика – Трнава, Словацкая республика)

ЛЕРМОНТОВСКИЙ «КАВКАЗЕЦ»

Abstract: The article deals with the small prose work (ocherk) «Кавказец» by M. Yu. Lermontov as an evidence of the transition of his method to the realistic one. The use of irony, showing the writer's critical view of the position of the subject in the Caucasus war, smells with realistic depiction of the change in his model of the world, which leads to his mental being named as half Russian, half Asian.

Keywords: M. Yu. Lermontov, «Кавказец», ocherk, irony, transition towards realistic method.

Тема Кавказа имеет в творчестве М. Ю. Лермонтова свое прочное место, как и в творчестве других представителей русской литературы эпохи романтизма. Однако, она нашла свое место не только в известных стихах, но и в маленькой прозе, написанной под самый конец творчества великого русского поэта и названной просто «Кавказец».

Если в стихах Лермонтов сосредоточивал свое внимание прежде всего на своем отношении к Кавказу как среде, в которой был счастлив (напр. стихотворение «Кавказ»), или как на месте, в котором автобиографический субъект эго стихотворения способен найти убежище от преследования («Прощай, немытая Россия, ...»), то это сжатое прозаическое произведение, определяемое с точки зрения жанра как очерк¹, отходит от воспоминаний о Кавказе к какому-то обобщенному взгляду на то, как именно кавказская среда действует на человека, которому пришлось некоторое время там побывать, служив в русских войсках. Значит, объектом изображения в произведении становится человек, который приходит на Кавказ из России не по своей воле, не из-за своих, а из-за государственных интересов, скорее как человек, на долю которого выпало боевать во имя интересов России против кавказских народов, понимаемых как вражеские.

Интересно в этом отношении уже четкое определение «кавказца» в начале данного произведения: «Кавказец есть существо полурусское, полуазиатское, склонность к обычаям восточным берет над ним перевес, но он стыдится ее при посторонних, то есть при заезжих из России» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 143). Лермонтов показывает, как от постоянного контакта с кавказской средой и общения с тамошними жителями происходит довольно резкое изменение во взглядах побывающего там русского – он начинает постепенно менять свои взгляды, так что в конце в качестве результата становится «кавказцем», теряя таким образом в своем миропонимании изначальное «русское» и заменяя его «полурусским», что предполагает определенные сдвиги в пользу «азиатского», т.е. того, что входит в суть его взглядов отчасти от контакта с кавказской средой и – как Лермонтов показывает – и от опыта с отдаленной Россией и ее властями.

¹ О судьбе очерка и о его связи с физиологическими очерками начинающей развиваться натуральной школы см. «К вопросу о "пушкинской плеяде" поэтов. А.А. Дельвиг, П.А. Вяземский, Н.М. Языков, Е.А. Боратынский» (КУЛЕШОВ).

Изменения во взглядах описываются в тексте довольно подробно, но писатель утверждает, что настоящие «кавказцы» именно те, которые «рождаются» на линии соприкосновения с горцами, т.е. там, где проходят время от времени сражения, в которых русским приходится участвовать. Описывая это, Лермонтов пользуется обобщением, описывая постепенные сдвиги в поступках и в мышлении молодого человека, поступающего в качестве молодого военного на Кавказ. По его мнению, таком молодой человек поступает из кадетского корпуса офицером, воспитанным в духе русской литературы (Лермонтов приводит «Кавказского пленника») в восхищении Кавказом. Но приезжая после долгого пути туда («...с большими надеждами и маленьким чемоданом...») (ЛЕРМОНТОВ 1976: 143), как говорится в тексте), он сталкивается с реальной жизнью в полку.

С определенной иронией рассказывает автор о первых впечатлениях и шагах молодого офицера – о том, что он влюбляется в казачку, и потом приходит его первая экспедиция, первые боевые столкновения. В них молодой офицер ведет себя так, как положено выпускнику кадетского корпуса – будучи патриотически настроен, он с самого начала боев самоотверженно «...кидался всюду, где только провизжала одна пуля. Он думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 143). Его нереальные представления, наталкиваясь на то, как на самом деле проходит жизнь в полку, постепенно меняются, меняется и он сам. Вот именно процесс изменений привлекает внимание Лермонтова, так что основным предметом изображения становится именно какой-то алгоритм изменений.

Если представления молодого офицера изображались с иронией, то она сменяется трезвым тоном, при помощи которого изображается картина человека, привыкающего к среде и к тому, что его мечты были, как оказывается, в высокой степени наивны и односторонни: «Между тем хотя грудь его увешана крестами, а чины нейдут. Он стал мрачен и молчалив; сидит себе да покуривает из маленькой трубочки; он также на свободе читает Марлинского и говорит, что очень хорошо; в экспедицию он больше не напрашивается: старая рана болит! Казачки его не прельщают, он одно время мечтал о пленной черкешенке, но теперь забыл и эту почти несбыточную мечту» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 144). Романтические представления о Кавказе равно как представления о героизме и последующем за ним продвижении, чине сменяются буднями, юношеские сны сменяет приобретенный опыт, появляется опасность, что такой офицер станет «лишним человеком» специфического типа, близким, наверно, к Печорину, или найдет лучшего друга в водке и картах.

Но это не так – опытный офицер по Лермонтову начинает серьезно заниматься не природой, а людьми, ищет контакты, информации, начинает видеть в горах скорее людей другой культуры, с которой стоит познакомиться, причем Лермонтов опять с определенной иронией намекает и на то, что такой герой мог бы в такой же мере уделить внимание и собственной истории. т.е. истории России: «Эта страсть родилась вот каким образом: последнее время он подружился с одним мирным черкесом, стал ездить к нему в аул. Чуждый утонченностей светской и городской жизни, он полюбил жизнь простую и дикую; не зная истории России и европейской политики, он пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного. Он понял вполне нравы и обычаи горцев, узнал по именам их *богатырей*, запомнил родословные главных семейств. Знает, какой

князь надежный и какой плут; кто с кем в дружбе и между кем и кем есть кровь» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 144). Интерес переходит в страсть и на такой путь вступивший офицер начинает не только одеваться по-ихнему, но в его речь начинают входить и татарские слова. В разговорах с новичками он показывает свой опыт и свое превосходство, включая именно свои знания среды и случаи, которые с ним произошли. Такой офицер полностью приспосабливается жизни в данной среде и внешне, т.е. одеждой, разговорами, отходом от комфорта, и внутренне, своими взглядами: «Хотя ему порой служба очень тяжела, но он поставил себе за правило хвалить кавказскую жизнь; он говорит кому угодно, что на Кавказе служба очень приятна» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 145).

Кажется, психологически глубоко обоснованной можно считать ту часть лермонтовского очерка, в котором говорится о постепенном спаде готовности боевать и пожертвовать своей жизнью во имя отечества. Офицер, прослуживший более длительный срок на линии соприкосновения с кавказскими бойцами, начинает дорожить своей жизнью больше, чем победой. «Но годы бегут, кавказцу уже сорок лет, ему хочется домой, и если он не ранен, то поступает иногда таким образом: во время перестрелки кладет голову за камень, а ноги выставляет на *пенсион*; это выражение там освящено обычаем. Благодетельная пуля попадает в ногу, и он счастлив» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 145). Факт, что Лермонтов подчеркивает роль опыта, возраста, отсутствия «чинов», т.е. продвижения куда бы то ни было, роль знакомства с кавказской историей и более близкого ознакомления с тамошней культурой, даже с конкретными представителями кавказских народов, с которыми «кавказец» дружит, создает условия для предпочтения своих личных взглядов и целей целям государственным. Вот дела...!

Очерк знакомит читателя и с последующими изменениями в жизни такого офицера – Лермонтов не забывает повествовать о том, что, уезжая лечиться, офицер, привыкший к Кавказу, преувеличивает, разговаривая с теми, которым жизнь на Кавказе незнакома и кто верит и небылицам, которые он им рассказывает, добиваясь таким образом того, чего ему не хватало от вышестоящих – одобрения и почтения, заслуженных доблестью в боях. Да и о том, как кончает жизнь «кавказца» не забывает Лермонтов упомянуть, приводя два возможных варианта: «..., большею частью он (т.е. «кавказец» – Й.Д.) слагает свои косточки в земле басурманской. Он женится редко, а если судьба и обременит его супругой, то он старается перейти в гарнизон и кончает дни свои в какой-нибудь крепости, где жена предохраняет его от гибельной для русского человека привычки» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 145-146).

В рамках кольцевой композиции в самом конце очерка Лермонтов как будто возвращается к упоминанию о разных типах «кавказцев» в самом начале – о «кавказце» грузинском и статском, приводя основные различия, вытекающие прежде всего из того обстоятельства, что ни один из других типов по сути дела не борется с горцами, занимается своим делом и не попадает в настолько тесный контакт с живой культурой кавказских народов и с их способом жизни и мышления.

Очерк «Кавказец» примечателен сам по себе, так как в нем разработана тема, о которой в наше время толковали бы как о «межкультурном диалоге». По своей форме и по содержанию он свидетельствует о том, насколько в романтически настроенную традицию вкрапливаются другие элементы. В нем можно находить

отход от отголосков оппозиции между Россией и Кавказом – не важно, понимается ли она положительно или отрицательно –, а мотивы какого-то моста, по которому внимательный субъект продвигается к пониманию другой среды – кажущейся сначала вражеской по своему внешнему облику и по тем сведениям, которые субъект получает от других в рамках воспитательной работы в корпусе, привлекающей, с другой стороны, из-за романтической окраски прочитанных литературных произведений, на которых субъект воспитан, но меняющейся в его индивидуальном восприятии по его конкретному личному опыту на месте. Ведь коротко намеченный путь от молоденького выпускника кадетского корпуса без малейшего опыта к опытному офицеру, который бросил односторонний взгляд на горцев, познакомившись с их жизнью, историей, традициями в рамках общения с конкретными представителями кавказских племян – это огромный сдвиг не только в его личной жизни, а в подходе русского к горцам. Лермонтов ведь не говорит об одном человеке, он пользуется приемами типизации, обобщая не только названием «кавказец», но и тем, что находит определенный след отдельных шагов, которые постепенно меняют воззрения и способ жизни изображаемого типичного героя.

Примечательно в ходе изображаемых изменений и то, насколько меняется призма видения собственной позиции субъекта в конфликте с горцами. Изначально восторженное патриотическое стремление усердно бороться, подставляя себя пулям, по ходу времени и по приобретаемому опыту меняется в рациональное стремление сохранить свою жизнь, даже ценой поступка, который в молодости назвал бы трусливым – он же сам ищет возможности получить увечье, чтобы можно было уйти из Кавказа и вернуться домой. Патриотическое исчезает, оно заменяется сугубо индивидуальными интересами. Меняется – хотя текст это не приводит откровенно – и понятие врага. Враг теряется, нету его конкретного образа, он – какой-то фантом. Сначала это были горцы, но с некоторыми («мирными») «кавказец» познакомился, стал с ними дружить – значит, это больше не враги. Враги те, которые в него стреляют – но и они, попав в его ногу, оказались, как это ни звучит парадоксально, его помощниками, так как фактически помогают ему освободиться от будущих столкновений и вернуться хоть на время на родину. Не то что врагом, а во всяком случае и не покровителем становятся русские власти, которые недооценивают поступки борющегося офицера, не доставляя ему ничего из того, чего он хочет. Лермонтов тут как будто напоминает о Бестужева-Марлинском – не случайно приводится в очерке его имя и напоминание о его кавказских произведениях. Он так же рисковал своей жизнью, отличался доблестью, но его продвижение не состоялось. И умер он «в земле басурманской» так же, как и герой лермонтовского очерка. Нарочно ли это совпадение или нет, трудно угадать, но оно напрашивается...

Тяготение к реализму отражается и в том, что обобщенный герой движется на жизненном пути от идей к познанию реальной жизни, от чужих сведений и на них основанных представлений к собственному выстраданному опыту, от возвышенных целей ставших штампами к сугубо реальной оценке событий, к прагматическим поступкам.

То же самое можно наблюдать и в сфере языковых средств – использование оригинальных названий, как напр. *гурда*, *шаллох*, *базалай*, подчеркивает знание реалий, близость кавказской среде, аутентичность повествования. Овладение

этими словами и их значением – сигнал того, насколько кавказские реалии вошли уже в саму языковую картину мира «кавказца». То же самое касается и других элементов – и одежды, и отношения к традициям, к истории, и способа жизни; все это помогает постепенно менять молодого человека изнутри, вызывая изменения и в его внешнем облике и в действиях.

Некоторые части очерка явно ироничны. В них, может быть, сказывается собственная история Лермонтова, связанная с Мартыновым, как об этом пишет Сергей Чекалин (ЧЕКАЛИН 1983: 11), предполагающий, что «Мартынов был замечательный эгоист и льстец; был очень навязчив и пользовался не особенно завидной репутацией в Пятигорске. Желая подражать во всем тогдашним горцам, он завел черкеску, брил не раз голову, украсил себя серебряным оружием, вполне нарушая этим ту простоту, которая составляла неотъемлемую принадлежность одежды черкесов. В этом наряде он всегда казался спешным, и поэтому не удивительно, что и Лермонтов посмеивался над ним» (ЧЕКАЛИН 1983: 11). По нашему мнению, если бы тут и сказывалось определенное отрицательное отношение между Лермонтовым и Мартыновым, то это не снижает способность Лермонтова уловить характерные детали, обобщить их и создать облик определенного типа героя. Кроме того, больше иронии чувствуется и там, где повествуется о выпускнике кадетского корпуса, и в тех частях текста, которые говорят о других типах «кавказцев», «кавказце» грузинском и «кавказце» статском. В них по тону лермонтовского повествования намного больше позерства, так как они не выносят тех препятствий и страданий, с которыми сталкивается военный. Кажется, если и Мартынов послужил отчасти моделью, то только как один из возможных источников сатирически изображаемых явлений.

Очерк «Кавказец» можно, значит, считать произведением, которое свидетельствует о близости позднего творчества Лермонтова поэтике натуральной школы с ее тяготением к реальности, к типизации и критическому отношению к социальным явлениям, в данном случае к изображению малого интереса властей к судьбе индивида, борющегося от его имени за его интересы; в определенной мере можно данное произведение считать и намеком на то, что культурой кавказских народов нельзя пренебрегать, хотя она во многом отличается от русской.

Литература

- КУЛЕШОВ = КУЛЕШОВ В.И. История русской литературы XIX века. Москва 1997.
Цитируется по: <http://hi-edu.ru/e-books/xbook049/01/index.html>. (Доступ 19. 10. 2014)
- ЛЕРМОНТОВ 1976 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Кавказец // Полное собрание сочинений в 4 т. Т. 4. Москва, 1976. С. 143-146.
- ЧЕКАЛИН 1983 = ЧЕКАЛИН С. Новое о дуэли. Неизвестные страницы воспоминаний о М.Ю. Лермонтове // Неделя. 1983. № 35. С. 11.
<http://www.tverlib.ru/lermont/ler-02.htm>. (Доступ 24. 10. 2014)
- ЗЫРЯНОВ О.В. Романтизм vs. реализм в литературной классике XIX в. (круговорот понятий и подходов). // Романтизм vs. реализм: парадигмы художественности, авторские стратегии. Екатеринбург, 2011. С. 12-36.
- KŠICOVÁ D. Poéma za romantismu a novoromantismu. Brno, 1983.
- SVATOŇ V. Titanismus a romantická ironie. K Puškinovu titanismu. // SVATOŇ V. Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře. Praha, 2002. С. 183-194.

В. А. Доманский
(Санкт-Петербург, Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО М.Ю. ЛЕРМОНТОВА В
ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕЙЗАЖЕЙ И ПОРТРЕТОВ*

Abstract: The article presents the consonance of the two facets of Lermontov's talent – his gift in both literature and fine arts. The author studies the history of the perception of Lermontov's fine arts legacy within the scholarly circles to find out the interconnection between Lermontov's verbal and pictorial landscapes. Special attention is paid to the landscapes in the short story “Bela” and the ekphrases in the novel “Princess Ligovskaya”.

Keywords: Lermontov, artistic skills, landscape, portrait, ekphrasis.

Одаренность М.Ю. Лермонтова – явление уникальное. Он был не только поэтом, писателем, но и талантливым живописцем, графиком.

Художественные способности проявились у него с раннего детства, даже раньше, чем поэтические, которые он постоянно развивал. Первым его учителем рисования был А.С. Солоницкий¹, готовивший юного Лермонтова для поступления в пансион при Московском университете. Сначала, судя по его письму к тетушке М.А. Шан-Гирей (осень, 1827 г.), будущий поэт учился копировать, точнее «рисовать контуры» картин других художников (ЛЕРМОНТОВ 1962: IV, 533). Из другого письма (декабрь, 1828 г.) к тому же адресату мы узнаем, что Солоницкий** учит своего ученика рисовать бюсты и пейзажи, что вызывает у 14-летнего юноши восторг: «Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов ... какое удовольствие! К тому же Александр Степанович мне показывает также, как должно рисовать пейзажи» (IV, 534).

В 1830-е годы юный Лермонтов берет уроки рисования и живописи у художника П.Е. Заболотского***, автора самого известного портрета поэта. Уроки профессионального художника способствовали росту таланта Лермонтова-портретиста, расширению его художественных исканий, связанных с искусством старинных мастеров – художников-фламандцев, а также русских художников – К.Брюллова, О.Кипренского А.Орловского, А.Венецианова.

* Печатается при финансовой поддержке гранта РГНФ №12-34-10210 “Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей”.

** Солоницкий Александр Степанович (г. рожд. неизв. – умер после 1843), художник, домашний учитель рисования, готовивший Л. к поступлению в Пансион. Солоницкому принадлежала тетрадь ранних стихов Лермонтова и его рисунок «Черкес с лошастью». См. (ЛН 1948: 57).

*** Заболотский Петр Ефимович [1803-1866, русский живописец. Родился в г. Тихвине. Учился в петербургской Академии художеств (1826-31), с 1857 академик. В 1836-37 обучал рисованию М.Ю. Лермонтова. В 1842-1848 преподавал в Рисовальной школе общества поощрения художеств. В своих портретах, жанровых сценах и видах интерьеров был близок венециановской школе. См. (САВИНОВ 1954).

В дальнейшем живописное мастерство Лермонтова совершенствовалось в сотворчестве с Н.И. Поливановым¹ и князем Г.Г. Гагариным². Несмотря на то, что многое из его живописного наследия утрачено, оно удивляет своим богатством: более десятка картин, написанных маслом, свыше 350 рисунков и акварелей. Но пока отсутствует монография, в которой живописное наследие поэта изучалось бы системно и комплексно. Большинство имеющихся статей посвящены исследованию частных вопросов: уточнению датировки рисунка, его описанию, систематизации художественного наследия поэта, реже – установлению связи того или иного лермонтовского произведения с его рисунками. Издание Пушкинским Домом в юбилейном году Сводного каталога его рисунков может стать хорошим подспорьем для написания такой монографии (ЛЕРМОНТОВ 2014).

Особенность художественного мастерства Лермонтова заключалась в том, что зрительные образы, картины природы, читательские впечатления воплощались в творчестве поэта в живописные картины. В свою очередь, выработанные изобразительные приемы, художественное мастерство помогали отлить в чеканные формы литературные пейзажи и портреты, интерьеры и картины жизни, более убедительно выразить отдельные мотивы и образы в художественном произведении.

Первым из литературных критиков, кто подметил эту взаимосвязь искусства слова и изобразительного искусства в творчестве поэта, был Ф.В. Булгарин. В своей рецензии на только что вышедший в свет роман Лермонтова «Герой нашего времени», высоко оценивая творение писателя как «создание высокое, глубоко обдуманное, выполненное художественно» (БУЛГАРИН 2013: 70), он отмечал живописную манеру письма его автора: «... роман этот – прелесть, от первой страницы до последней. Картины, портреты написаны мастерской кистью, слог живой, увлекательный...» (БУЛГАРИН 2013: 74).

Вместе с тем Булгарин изобразительное мастерство Лермонтова видит не только в самой манере письма, но и пытается обнаружить сходство созданных автором портретов героев с картинами конкретных художников. В частности, это касается картин, изображающих Максима Максимыча, лицо которого, по мнению автора рецензии, «написано карандашом Гораса Вернета и кистью Тениера и Ван-Дейка» (БУЛГАРИН 2013: 71)³.

Верно схваченная Ф.В. Булгариным отличительная особенность изобразительной манеры письма Лермонтова в современной литературоведческой

¹ Николай Иванович Поливанов – приятель детства Лермонтова (1814-1874). Они вместе учились в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (1832-1834 гг.). В собрании музея Института русской литературы (Пушкинский Дом) и в коллекции Ульяновского областного художественного музея хранятся альбомы рисунков Н. И. Поливанова. Некоторые из рисунков, по мнению специалистов, могли принадлежать М. Лермонтову, так как они напоминают манеру письма Лермонтова и связаны общностью жизненных переживаний и ситуаций. См. (ЛЭ 1981: 425).

² Князь Г.Г. Гагарин (1810–1893) известен как художник «лермонтовского круга». Его с М.Ю. Лермонтовым его связывали большая дружба и сотрудничество в Петербурге и на Кавказе. Соавтор М. Ю. Лермонтова по акварельным композициям «Эпизод из сражения при Валерике» и «Эпизод Кавказской войны».

³ Там же. С. 71. Следует уточнить написание Булгариным фамилий художников:

Горас Вернет (Орас Верне – французский художник-баталист; 1789-1863);

Тениер (Давид Тенерис Младший – фламандский художник, мастер бытовых сцен; 1610-1690);

Ван-Дейк (Антонис ванн Дейк – фламандский художник-портретист; 1599-1641).

науке рассматривается как внутритекстовая связь литературы и живописи (ДОМАНСКИЙ 2010: 6-12). Она проявляется в том, что писатель, запечатлевая зрительные ощущения, создает иконописные образы. При этом он опирается на свои ассоциации, познания в области живописи, художественный контекст. Слово, художественный образ в литературном тексте выступает условным знаком предметов и понятий, в то время как в изобразительном искусстве художник передает зримые подобию изображаемых предметов при помощи красок, линий, тонов, цвета. Это опосредованно-визуальное свойство литературы называют пластикой. Микеланджело в свое время высказал очень интересную мысль о сходстве поэзии и живописи, называя живопись немой поэзией, а литературу – говорящей живописью. Глубинные связи словесного и живописного искусства в творчестве Лермонтова, хотя и были уже отмечены современниками, пока только изучены на начальном уровне. До недавнего времени исследователи свое главное внимание уделяли живописному наследию поэта и изобразительным средствам языка его литературных произведений, хотя в научном плане ценность живописного наследия поэта стала рассматриваться довольно поздно.

Долгое время никаких определенных оценочных суждений о живописном наследии Лермонтова не существовало. В 1910-х годах издавалось полное собрание сочинений поэта, приуроченное к его столетнему юбилею. В нем в составе критических материалов была помещена статья Н.Н. Врангеля, в которой ее автор попытался составить свое мнение о Лермонтове-художнике. Давая высочайшую оценку таланту Лермонтова, Н.Н. Врангель, однако, называет его живопись дилетантской, считая при этом, что все же следует к ней внимательно относиться, так как в живописном наследии поэта запечатлены штрихи духовной жизни автора. «Лермонтов должен быть причислен к гениям слова, – утверждал Врангель, – и в области изобразительных искусств он не оставил следа. Но, как характеристика его мысли и ощущений, как пример разносторонних попыток его воплотить свою мечту, – и многочисленные рисунки и редкие картины Лермонтова должны быть рассматриваемы с величайшим вниманием и интересом. Ибо каждый штрих его, хотя и слабое, хотя порой и “косноязычное“, но все же – выражение его мысли» (ВРАНГЕЛЬ 1913: 211).

Сейчас, когда художественное наследие поэта в определенной мере изучено, становится понятным, как поверхностно и несправедливо оценивал Н.Н. Врангель художественное дарование Лермонтова.

Вместе с тем мнение Врангеля о живописи Лермонтова на некоторое время закрепилось в критике и литературоведении. Живописное наследие поэта главным образом рассматривали как своеобразный лирический дневник, служащий для передачи романтического мироощущения его автора.

Впервые профессионально к живописному наследию поэта подошел в своей статье «Лермонтов-художник» Н.Ф. Белявский. Сопоставив несколько литературных и изобразительных сюжетов, он убедился, что наблюдается определенная связь между ними, хотя графические и литературные образы сближаются «не столько по сюжету, сколько общностью тематики». «Его рисунки, – отмечал исследователь, – дышат тем же неукротимым жизненным темпераментом, экспрессивностью и эмоциональной напряженностью, что и его стихи. Они всегда значимы как своеобразный спутник творчества, как параллельный ассоциативный ряд, раскрывающий художественные устремления

поэта» (БЕЛЯВСКИЙ 1939: 5-6).

Разумеется, не только в этом художественно-эстетическое значение живописного наследия Лермонтова. В нем недостаток выработанной техники (а ведь многие живописные произведения создавались на ходу, в походных условиях!) устраняется способностью автора при помощи нескольких штрихов или деталей передать драматизм ситуации, создать зрительный образ, сцену жизни. Вместе с тем живопись поэта является и ключом к разгадке его биографии и литературного творчества, отражением его художественных вкусов. По мысли Е.А. Ковалевской, «рисунки поэта всегда экспрессивны, остры, полны живых и непосредственных впечатлений, поражают меткостью наблюдений, точностью зрительной памяти <...>. Руку Лермонтова почти безошибочно можно определить, у него есть свой почерк, а недостаточность технического мастерства возмещается то оригинальностью замысла, то подлинным драматизмом сюжета или тонкостью колорита» (КОВАЛЕВСКАЯ 1954: 9).

Наиболее значительной работой, посвященной теме «Лермонтов-художник», является обширная статья Н.П. Пахомова «Живописное наследие Лермонтова», в которой собраны богатые факты биографии поэта, дано подробное описание его картин и рисунков, установлена их датировка, уточнено авторство, рассмотрена история их создания. Исследователь впервые дает классификацию всего изобразительного наследия поэта, выделяя в нем пять групп: живописные произведения на военную тему, пейзажи, портреты, иллюстрации и автоиллюстрации, а также карикатуры, наброски, фрагменты невоплощённой композиции, рисунки безотносительно к натуре (ПАХОМОВ 1948).

Высокую оценку живописи Лермонтова в наше время дал К.Н. Григорьян, который видел заслугу Лермонтова в том, что он, следуя достижениям русского романтизма в изобразительном искусстве, внес значительный вклад в его развитие, и живописное наследие поэта следует рассматривать как «существенное звено в развитии русского романтического пейзажа» (ГРИГОРЬЯН 1979: 283).

Действительно, можно согласиться с исследователем, что живопись Лермонтова, несмотря на некоторые недочеты в технике, – явление самобытное и оригинальное, и это касается прежде всего его кавказских пейзажей и сцен: «Вид Тифлиса» (1837; картон, масло; ГЛМ); «Вид Пятигорска» (<1837-38>); картон, масло; ГЛМ); «Кавказский вид с саклей». («Военно-Грузинская дорога близ Мцхеты») (1837-38; картон, масло, ИРЛИ); «Кавказский вид возле селения Сиони» («Военно-Грузинская дорога, ущелье близ Коби» (1837-38; холст, масло; Государственный заповедник «Тарханы»); «Вид горы Крестовой» (1837-38; картон, масло; Музей Лермонтова в Пятигорске); «Кавказский вид с верблюдами» («Развалины скалы Тамарасихе близ селения Карагач») (1837-38; холст, масло; ИРЛИ); «Воспоминание о Кавказе» (1838; картон, масло; ИРЛИ); «Сцена из кавказской жизни» (1838; дерево, масло; ГЛМ); «Перестрелка в горах Дагестана» (1840-1841; холст, масло; ГЛМ).

Пейзажи Лермонтова, прежде всего горные пейзажи, одушевлены романтическим восприятием природы их автором, для которого Кавказ стал колыбелью его поэзии. У их зрителей эти картины вызывают восторг перед суровой и гордой красотой Кавказа, возвышают над обыденной жизнью. По сути, Лермонтов в живописи является первооткрывателем и главным создателем романтического пейзажа Кавказа. В поэзии его справедливо называют певцом

Кавказа, которому он посвятил десятки стихотворений, восемь поэм, начиная с самой первой поэмы «Черкесы» (1828) и последних – «Мцыри» (1838) и «Демон» (1841) в окончательной редакции. Кавказ, его природа, люди, обычаи составляют главное содержание его прозаических произведений – сказки «Ашик-Кериб», очерка «Кавказец», романа «Герой нашего времени». Имеются все основания говорить о кавказском тексте Лермонтова, включающем в себя мифологию края, его климатологию и метеорологию, геодезию и топонимику, этнологию и этнографию, устойчивые культурные знаки и коды.

Кавказские горные пейзажи, их каменистые склоны, снежные вершины, грозные пики, окутанные облаками, ущелья, заполненные туманом, стали излюбленным предметом изображения для русских поэтов. Картины природы обрамляют их стихи и поэмы, являются местом действия романтических героев. Но для Лермонтова изображение кавказской природы имеет особое значение. «Они, – по мнению В.Г. Белинского, – дышат грандиозностью и роскошным блеском фантастического Кавказа. <...> Кавказ делается его поэтической родиной, пламенно любимой им: на недоступных вершинах Кавказа, венчанных вечным снегом, находит он свой Парнас...» (БЕЛИНСКИЙ 1978: III, 274).

Белинский точно подметил, что экзотический Кавказ для Лермонтова значит больше, чем для большинства русских романтиков. Его природа – не только фон для действия мятежного героя. Она коррелирует с его переживаниями, используется для утверждения идеи свободы, независимости, непокорности вольного народа, а главное – кавказский горный пейзаж возвращает человека в мир детства, свободного от условностей общества, превращает его в поэта, возвышает над обыденной жизнью.

Именно эту мысль выражает писатель в повести «Бэла» словами «странствующего офицера»: «...какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было как-то весело, что я так высоко над миром – чувство детское...» (IV, 304-305). Кавказские пейзажи переносили поэта в край его светлых видений, возвышали над обыденностью:

Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор?
Не переменит их надменный вид
Ничто: ни слава царств, ни их позор
<...>

Кто близ небес, тот не сражен земным (I, 189).

Лермонтов объясняет причину своего страстного желания описывать, рисовать необыкновенные пейзажи Кавказа: «Тот, кому случалось, как мне, бродить по горам пустынным и долго-долго всматриваться в их причудливые образы и жадно глотать животворящий воздух, разлитый в их ущельях, тот, конечно, поймет мое желание передать, рассказать, нарисовать эти волшебные картины» (IV, 305). И поэт постоянно их рисует, воссоздает при помощи слов, красок, потому что пейзажи Кавказа заключают в себе квинтэссенцию самой поэзии; бурные – олицетворяют поединок высших страстей, недоступных человеку, влекущую к себе бездну, а мирные, спокойные – ассоциируются с райским садом, местом присутствия самого Бога. Эта амбивалентность лермонтовского пейзажа очевидна

в описаниях природы в поэме «Мцыри», где грозные природные стихии и демонические силы контрастируют с эдемом, райским садом:

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.

Кругом меня цвел божий сад;
Растений радужный наряд
Хранил следы небесных слез,
И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж дерев
Прозрачной зеленью листов;
И грозды полные на них,
Серег подобье дорогих,
Висели пышно... (II, 476).

Но гармония и умиротворенность – редкое состояние кавказской природы. В ней, по утверждению М.Н. Эпштейна: «Всё напряжено, всё рвётся из своих границ, рождая атмосферу зловещей неустойчивости. Ведь горы, возникшие в результате вулканических потрясений Земли, так и запечатлевают в себе дух этого гигантского порыва, застывшего в напряжённом покое. <...> Поэтому в горах постоянная тревога, дух колебания и мятежа» (ЭПШТЕЙН 1990).

Можно вычленить устойчивые признаки кавказского пейзажа Лермонтова. Это прежде всего вертикальное измерение пейзажа с его дихотомией «верха» и «низа». Доминанта «верха» – вершины, покрытые снегами, ночью – мерцающие звезды на черном небе; «низ» – «мрачные, таинственные пропасти», клубящиеся туманы. Почти постоянно в текстах поэта присутствует небо. Оно противопоставляется земле как мир горний, предел мечтаний и устремлений героев. Горы соединяют небо с землей, на их вершинах отдыхают облака; горы – это ступени, ведущие на небо.

Горизонтальное измерение кавказских пейзажей Лермонтова – гребни гор, уходящие в синеву, серебряные нити рек, отроги гор, переходящие в широкие долины и степные просторы.

Литературные кавказские пейзажи суггестивны по своей сути. Это постоянно движущиеся картины, разворачивающиеся в разных ракурсах. Преимущественно это грозные картины природы. Они наполнены звуками и шумами: грохотом обвалов, свистом ветра, гулом метели, ревом грозы, шумом и рокотом горных рек. Приведу в качестве примера один из самых динамичных кавказских пейзажей поэта:

Терек воет, дик и злобен,
Меж утесистых громад,

Буре плач его подобен,
Слезы брызгами летят (I, 458).

Цветовая гамма кавказских пейзажей также подчеркивает суровую красоту дикой природы: «золотая бахрома снегов» на горных вершинах, «красноватые скалы, обвешанные зеленым плющом», желтые обрывы, серебряные реки, «мрачные, таинственные пропасти». Устойчивый мотив «бездны», «провала», «глубоких расселин» вызывает у реципиента ощущение хрупкости, неустойчивости бытия, вечной тревоги.

Кавказские пейзажи Лермонтова реалистичны в своих подробностях и точности изображения природы. Вместе с тем это и романтические пейзажи – пейзажи настроения, в которых природа и вписанные в нее объекты культуры живые и одухотворенные, наделены своей таинственной жизнью, влекут своей свободой. Весь окружающий поэта мир всегда эмоционально насыщен, психологизирован, выражает сложные человеческие отношения, эмоции и страсти:

И скалы тесною толпой,
Таинственной дремоты полны,
Над ним склонялись головой,
Следя мелькающие волны;
И башни замков на скалах
Смотрели грозно сквозь туманы –
У врат Кавказа на часах
Сторожевые великаны! (II, 506).

Эти «сторожевые башни» или старинные крепости являются характерной особенностью кавказского пейзажа, что хорошо понимал Лермонтов, часто изображая их на своих картинах, как, например, на своей романтической картине «Башня в Сиони» (1837-1838 гг.).

В ткань своих пейзажей Лермонтов искусно вплетает литературные реминисценции, поэтические сравнения и метафоры, создавая цепочки зрительных и смысловых ассоциаций: «И Терек, прыгая, как львица/ С косматой гривой на хребте,/ Ревел...»; «...внизу Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывается из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью и сверкает, как змея своей чешуею» (IV, 277); «На запад пятиглавый Бешту сияет, как ”последняя туча рассеянной бури”»; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка» (IV, 356).

Еще одна особенность лермонтовских пейзажей – присутствие в них руссоистских настроений. Поэт трагически переживает разлад между природой и человеком. Природа гармонична и возвышена, а человеческие страсти, жестокость и вражда приводят к дисгармонии и тотальному злу. Очень отчетливо эти мысли в его антимилитаристской поэме «Валерик»:

А там вдали грядой нестройной,
Но вечно гордой и спокойной,
Тянулись горы – и Казбек
Сверкал главой остроконечной.

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: «Жалкий человек.
Чего он хочет!.. Небо ясно,
Под небом места много всем,
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он – зачем?» (I, 503-504).

Следует также отметить панорамность и грандиозность лермонтовских кавказских пейзажей, которые содержат в себе чуть ли не космические масштабы и философские обобщения. Этого особого формата изображения природы автор добивается тем, что смотрит на мир с небесной высоты. Наиболее отчетливо это их свойство можно проследить в поэме «Демон»:

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял... (II, 505).

Особого разговора заслуживают кавказские пейзажи лермонтовской повести «Бэла», которые отличаются своей изобразительностью и живописностью. Некоторые из них могут быть сопоставлены с рисунками и картинами Лермонтова-художника. В первую очередь наиболее убедительное сопоставление описания Крестовой горы в повести «Бэла» и в живописной работе Лермонтова «Крестовый перевал», которая выполнена автором в 1837-1838 гг. по зарисовкам, сделанными с натуры в конце 1837 года.

Живописуя словом, в повести «Бэла» Лермонтов смог очень точно передать то же впечатление, которое вызывает Крестовая гора, изображенная на полотне. Поражает удивительное сходство общей композиции, панорамное изображение горы, цветовая палитра и множество общих деталей: «Вот и Крестовая! – сказал мне штабс-капитан, когда мы съехали в Чёртову долину, указывая на холм, покрытый пеленою снега; на его вершине чернелся каменный крест, и мимо его вела едва-едва заметная дорога, по которой проезжают только тогда, когда боковая завалена снегом <...>. И точно, дорога опасная: направо висели над нашими головами груды снега, готовые, кажется, при первом порыве ветра оборваться в ущелье; узкая дорога частью была покрыта снегом налево зияла глубокая расселина, где катился поток, то скрываясь под ледяной корою, то с пеной прыгая по чёрным камням» (IV, 307-308).

Живописное полотно Лермонтова словно является автоиллюстрацией к приведенному выше пейзажу. Белоснежной пеленой покрыта огромная гора, на вершине которой угадывается упомянутый в повести крест. Опоясывает гору «боковая дорога», проложенная в снегу. Но, в отличие от литературного пейзажа, на картине зияющая расселина и бушующий в ней поток находятся на переднем плане, а не слева, как на картине. Это происходит оттого, что Лермонтов-

художник избрал другую точку зрения на гору, чтобы более объемно изобразить горный пейзаж.

Конечно, у каждого искусства – словесности и живописи – свой особый язык, свои изобразительные средства. Картина передает суровость и величие Кавказских гор своей панорамностью изображения мира. Все на ней подчинено этой задаче: белые зубцы вершин, покрытые девственными снегами, голые отвесы красных скал, кипящий внизу поток, темные ущелья.

Близкое по своему колориту настроение создает и литературный пейзаж Лермонтова. Но на нем Крестовая гора открывается постепенно, по мере передвижения рассказчика по горной дороге. Он не только живописует словом, но и комментирует изображаемое, передает свои эмоции, чувства и размышления по поводу увиденного. Это изображение другого рода, которое требует работы воображения читателя, включения его ассоциативной памяти. Поэтому живописный и литературный пейзаж в данном случае не только дополняют друг друга, но и способствуют активизации работы эмоциональной сферы реципиента, его воображения и мышления.

Живописные портреты Лермонтова менее удачны, и они требуют особого разговора. Но, несомненно то, что работы Лермонтова-портретиста способствовали формированию у него таланта создавать живописные экфрасисы, которыми изобилуют его произведения и, прежде всего, роман «Княгиня Лиговская». Прежде всего это подробное описание в романе загадочного портрета мужчины, который висел в кабинете Печорина: «... одна единственная картина привлекала взоры, она висела над дверьми, ведущими в спальню; она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения, и которому никто об нем не позаботился намекнуть. – Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная. – Лицо это было написано прямо без всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо, – казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное; глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая...» (IV, 172).

По классификации Е.В. Яценко, это неатрибутированный имплицитный экфрасис, не содержащий открытого указания на автора или картину. Он в тексте романа задает читателю установку на восприятие. «Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются «изобразительные» характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа» (ЯЦЕНКО 2011: 48). Н.Н. Пахомов без всяких сомнений связывал данный экфрасис с живописью Лермонтова: «Это не что иное, – отмечал исследователь, – как точнейшее описание картины поэта «Предок Лерма» (ПАХОМОВ 1948: 73).

Действительно, такая аналогия напрашивается сама собой, потому что лермонтовская картина, несмотря на пока еще слабую живописную технику в

общих контурах перекликается с рассматриваемым экфрасисом. Сам юный Лермонтов, пытаясь создать себе романтическую биографию, придавал особое значение своей первой картине в красках – «Портрет герцога Лермы» (1832-1833). Изображенному на картине легендарному предку юный художник придал канонические романтические черты: напряженная скорбь в глазах персонажа картины, потаенная страсть, которую подчеркивают плотно сомкнутые губы.

Вместе с тем этот неатрибутированный лермонтовский экфрасис можно соотнести и с наброском испанца, который был изображен автором на полях первой главы «Княгини Лиговской». В этом мужчине с длинными волосами и усами, в рубаше с белым воротником, гордо вззирающем на мир, можно усмотреть не только один из вариантов легендарного Лерма, но и явное увлечение Лермонтова загадочными, сильными, умными и ироничными натурами, которыми изобилует мужской портрет 16-17 вв. в испанской и голландской живописных школах.

Другим видом живописного экфрасиса в «Княгине Лиговской» является «портретный карнавал», который представлен многообразием различных картин, украшавших столовую в доме Печорина. Лермонтов указывает на эти картины, но не описывает их подробно, выделяя лишь характерные детали одежды и портрета, при этом не называя ни художников, ни названий картин. Обратимся к описанию этого портретного карнавала: «Столовая была роскошно убранная комната, увешанная картинами в огромных золотых рамах: их темная и старинная живопись находилась в резкой противоположности с украшениями комнаты, легкими, как всё, что в новейшем вкусе. Действующие лица этих картин, одни полунагие, другие живописно завернутые в греческие мантии или одетые в испанские костюмы – в широкополых шляпах с перьями, с прорезными рукавами, пышными манжетами. Брошенные на этот холст рукою художника в самые блестящие минуты их мифологической или феодальной жизни, казалось, строго смотрели на действующих лиц этой комнаты, озаренных сотнею свеч...» (IV, 210).

Посредством этого «портретного карнавала», Лермонтов создает некий собирательный образ прошедших культурных эпох. Здесь нет ни конкретных лиц, ни характеров, есть только фигуры и маски. В эти художественные зеркала смотрятся действующие лица реального карнавала – гости, присутствующие на обеде в доме Печорина и его матери: «В одежде этих людей, так чинно сидевших вокруг длинного стола, уставленного серебром и фарфором, так же как в их понятиях, были перемешаны все века. В одеждах их встречались глубочайшая древность с самой последней выдумкой парижской модистки, греческие прически, увитые гирляндами из поддельных цветов, готические серьги, еврейские тюрбаны, далее волосы, вздернутые кверху *à la chinoise*, букли *à la Sévigné*, пышные платья наподобие фижм, рукава, чрезвычайно широкие, или чрезвычайно узкие. У мужчин, прически *à la jeune France*, *à la Russe*, *à moyen âge*, *à la Titus*, гладкие подбородки, усы, испаньолки, бакенбарды и даже бороды, кстати было бы тут привести стих Пушкина: "какая смесь одежд и лиц!" Понятия же этого общества были такая путаница, которую я не берусь объяснить» (IV, 217).

Изображая людей высшего света как средоточие фальши и лжи, ярмарку тщеславия, где каждый кичится своим богатством и происхождением, Лермонтов в своем описании гостей Печорина также использует этот прием маскарада, карнавала, подчеркивая их претенциозность в одеждах и стилистике внешнего

облика. Люди света здесь предстают, как «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски» («Первое января», 1838).

Характерным изобразительным приемом у Лермонтова является метонимическая изобразительность, посредством которой он дает язвительные характеристики светскому обществу, насыщает изображение иронией и сарказмом, подменяя при этом реальные описания лиц деталями одежды или внешности. Этот же прием изобразительности, или так называемой внутритекстовой наглядности он будет неоднократно использовать для обрисовки собирательного портрета разных слоев петербургского общества, как, например, в описании зрителей Александринского театра и прежде всего их женской половины.

С любовной интригой романа – темой любви и мести Печорина – связан еще один экфрасис, который вслед за американским исследователем Тейлором можно обозначить как толковательный экфрасис (TAYLOR 1980: 129). В нем, кроме изображения, дается толкование главного символического смысла картины в тексте художественного произведения. Поэтому здесь важна не столько сама изображенная словесно картина, а ее истолкование и образ интерпретатора. В тексте романа таким экфрасисом является «старинная картина», висевшая в столовой дома Печорина. «На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» (IV, 222-223).

Печорин интерпретирует эту аллегорическую картину в присутствии своей бывшей возлюбленной. Сюжет произведения неоднократно встречается у художников эпохи барокко как наглядное изображение коварства и расчета молодой женщины, предающей свою любовь ради денег. Печоринская интерпретация – это явная месть Вере, которая, как ему кажется, по расчету вышла за старого князя Лиговского, обманув его чувства и разрушив веру в женскую любовь. Но, увидев, как страдает Вера и понимая, что она продолжает его любить, Печорин раскаивается, вместе с тем не может дать себе «подробного отчета», зачем ему «это мелочное мщение» (IV, 223). Таким образом, посредством этого экфрасиса и следующей за его истолкованием сценой Лермонтов объясняет одну из причин противоречивой природы героя, наделенного байроническими чертами.

В структуре романа «Княгиня Лиговская» рассмотренная выше картина также аллегорически объясняет и поведение Лизаветы Николаевны Негуровой, в свое время подававшей надежды на свою любовь юному Печорину, а затем оттолкнувшей его, выбрав по своему расчету другого поклонника. Печорин тоже мстит ей, но на этот раз при помощи анонимного письма. Здесь уже поступок Печорина является не просто мелочным мщением, в котором он раскаивается, как в первом случае. Теперь уже это месть в лице Негуровой всем лживым женщинам света, не способным на искренние чувства и постоянно ведущим свою коварную игру.

В романе «Герой нашего времени» художественные эфрасисы практически отсутствуют. Они уступают место литературным портретам, техникой создания которых искусно владеет автор. Здесь мы встречаем целую галерею героев литературных портретов героев, манеру создания которых возможно сопоставить с живописной. Так, портреты второстепенных героев можно сопоставить с карандашными зарисовками, набросками. В этом плане показательна портретная зарисовка Бэлы: «... высокая, тоненькая, глаза черные, как у горной серны, так и заглядывали к вам в душу» (IV, 287).

Такую же портретную зарисовку представляет собой описание внешности Казбича. Как и в первом случае, здесь важны одна-две характерные детали, которые подчеркивают сущность натуры изображаемого персонажа. В первом случае – глаза, во втором – лицо («рожа»), фигура и оружие: «...рожа у него была самая разбойничья: маленький, сухой, широкоплечий... А уж ловок-то, ловок-то, как бес! Бешмет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре» (IV, 288).

В иной манере выполнен портрет Вернера. Это романтический портрет с демоническими чертами изображенного на нем героя, который создается посредством ряда характерных приемов: оксюморона (соединением противоположных черт – маленькое туловище и огромная голова, неправильные черты лица и высокая душа), использования темных тонов, приема двойного сопоставления героя с Байроном и Мефистофелем.

Создавая портрет Веры, Лермонтов невольно опирается на свой акварельный рисунок В.А. Лопухиной-Бахметьевой (оригинал утрачен, сохранилась акварельная копия, выполненная художником Я. Шульцем, 1882 г.) На нем изображена возлюбленная поэта Варя Лопухина, которая представлена сидящей на диване и подпирающей голову правой рукой. Черные глаза грустные, задумчивые, над левой бровью заметна черная родинка. На голове ее находится блондовый чепец, а на плечах – платок с пестрой каймой. Сопоставляя описание акварели Лермонтова с портретом Веры, нетрудно заметить некоторое сходство, которое видится не столько во внешних деталях, сколько во внутреннем психологизме: «На каменной скамейке сидела женщина в соломенной шляпке, окутанная черной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо» (IV, 379). Еще больше сходства добавляет черная родинка, которая упоминается также и в романе. Правда она здесь, в отличие от акварельного рисунка, располагается не над левой бровью, а на правой щеке.

Центральное место в романе «Герой нашего времени» отведено портрету Печорина, соединяющему в себе точные реалистические, а точнее физиономистические подробности с романтической таинственностью и загадочностью: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными <...>. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, – верный признак некоторой скрытности характера» (IV, 332-333).

Портрет героя словно сфокусировал в себе в общих чертах его главную сущность, которую предстоит читателю разгадать в процессе дальнейшего чтения романа. Но главную тайну заключают в себе «карие глаза» героя, которые словно жили своей отдельной жизнью: «Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-

то фосфорическим блеском..., то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный, взгляд его – непродолжительный, но пронизательный и тяжелый» (IV, 332).

Создавая сложный психологический портрет Печорина, Лермонтов находит необыкновенно точные средства изобразительности и мимической экспрессии для передачи тончайших нюансов и психологических изменений, происходящих в душе героя. Кажется, что это уже не портрет, а следующих одна за другой живописных мизансцен.

В романе «Герой нашего времени» писатель-портретист словно соперничает с художником, создавая портреты своих героев средствами слова. Все это свидетельствует о том, что литературное творчество Лермонтова необходимо рассматривать в тесной взаимосвязи с его живописью, которая осуществляется как на уровне общих тем, мотивов и образов, так и в использовании сходных способов и приемов изобразительности. Лермонтов-художник и Лермонтов-писатель дополняют друг друга, и это является отличительной особенностью его таланта.

Литература

- БЕЛИНСКИЙ 1978 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 3. М., 1978.
- БЕЛЯВСКИЙ 1939 = БЕЛЯВСКИЙ Н.Ф. Лермонтов-художник. // Искусство. 1939. № 5.
- БУЛГАРИН 2013 = БУЛГАРИН Ф.В. «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова. // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. Личность и идейно-художественное наследие М.Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей. Антология. Том 1. СПб., РХГА, 2013.
- ВРАНГЕЛЬ 1913 = ВРАНГЕЛЬ Н.Н. Лермонтов-художник. Обзор художественных работ Лермонтова. Иллюстрированные издания Лермонтова. Оттиск с 5 т. Полн. собр. соч. Лермонтова М.Ю. В 5 т. Под ред. Д.И. Абрамовича. СПб., 1913.
- ГРИГОРЬЯН 1979 = ГРИГОРЬЯН К.Н. Живопись Лермонтова. // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., Наука. Ленингр. отд-ние, 1979.
- ДОМАНСКИЙ 2010 = ДОМАНСКИЙ В.А. – Кафанова О.Б. – Шарафадина К.И. Литература в синтезе искусств. В 3 т. Т. 1. Сад и город как текст. СПб., СПбГУТД, 2010.
- КОВАЛЕВСКАЯ 1964 = КОВАЛЕВСКАЯ Е.А. // М.Ю. Лермонтов. Картины и рисунки поэта. Иллюстрации к его произведениям. М.–Л., 1964.
- ЛЕРМОНТОВ 1962 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.–Л., 1962.
- ЛЕРМОНТОВ 2014 = М.Ю. Лермонтов. Сводный каталог материалов из собраний Пушкинского Дома. СПб., 2014.
- ЛЭ 1954 = Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 425.
<http://uliyarovsk.bezformata.ru/listnews/risunki-m-yu-lermontova-vizvali-bolshoj/20356424/>
- ЛН 1948 = Литературное наследство. Т. 45-46. М., 1948. Кн. II.
- ПАХОМОВ 1948 = ПАХОМОВ Н. Живописное наследство Лермонтова // Литературное наследство. Т. 45-46. М., 1948. С. 55-222.
- САВИНОВ 1954 = САВИНОВ А.Н. П.Е. Заболотский. // Русское искусство. Первая половина 19 в. М., 1954.
- ЭПШТЕЙН 1990 = ЭПШТЕЙН М.Н. Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
<http://www.nvkz.kuzbass.net/dworecki/other/e/4/lermont.htm>
- ЯЦЕНКО 2011 = ЯЦЕНКО Е.В. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. // Вопросы литературы. 2011. № 11.
- TAYLOR 1980 = TAYLOR J.C. Two visual excursions. The language of images. Chicago, 1980.

С. Н. Ефимова
(Берлин, Германия)

О СИНКРЕТИЗМЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА М.Ю. ЛЕРМОНТОВА:
РАБОЧИЕ ТЕТРАДИ И «СЦЕНА ПИСЬМА»

Abstract: The article is devoted to the creative process of Mikhail Lermontov that is analyzed in its medial materiality using the concept of the “writing scene” by Rüdiger Campe. The early working notebooks of Lermontov combine his literary drafts with the notes typical of a classic notebook or a diary. Such a practice of not dividing different types of notes between different writing-books and incorporating all of them into a larger creative context could be defined as a syncretism. The similar tendency was also found in the last manuscript of Lermontov – in the notebook that was given him by Vladimir Odoyevsky.

Keywords: “writing scene”, syncretism, notebook, diary, drafts, typological parallels.

В 1981 г. в «Лермонтовской энциклопедии» Б.Т. Удодов констатировал, что творческий процесс М.Ю. Лермонтова изучен сравнительно мало, и объяснял это отчасти «пробелами в общей теории художественного творчества» (УДОДОВ 1981: 565). В последние полтора десятилетия в Германии и Швейцарии был разработан новый инструмент для изучения творческого процесса и архива писателя – теория «сцен письма». Это понятие было введено в 1991 г. Рюдигером Кампе (CAMPE 1991) и затем развито в рамках масштабного научного проекта «О генеалогии письма. Литературная история сцены письма с раннего Нового времени до современности» (с 2001 г., Базель и Дортмунд). Сцена письма – это ансамбль из трех основных компонентов, образующих литературное творчество: языкового (структура и семантика создаваемого текста), материального (инструмент и материал для письма, обстановка) и телесного (например, движение рук, почерк)¹. Теоретическое объединение всех этих компонентов подчеркивает нераздельность и взаимообусловленность духовной и материальной составляющих творчества. Представляется возможным взглянуть на рабочие тетради и наброски М.Ю. Лермонтова сквозь призму этой концепции, переходя от материальных деталей конкретного носителя текста к содержательным особенностям.

Творческая обстановка, характерная для поэта по воспоминаниям современников, была красочно описана С.Н. Дурьлиным в книге 1934 г. «Как работал Лермонтов»: поэт «писал при всяких условиях, во всякое время года, при людях и в тишине, на юнкерской скамье и на гауптвахте, на светском балу и на походном бивуаке» (ДУРЬЛИН 1934: 6). Эту привычку подтверждает один из известных источников лермонтовских текстов – «тетрадь Чертковской библиотеки», где собраны отдельные листы разного формата с записями разных лет. Важно, что для Лермонтова не имела решающего значения работа в кабинете за письменным столом, типичная для многих писателей. Его творческий процесс был хаотичен, фрагментарен (отдельные листы) и при этом почти непрерывен,

¹ О понятии «сцена письма» см. также (STINGELIN 2004).

поскольку он практически не оставлял поэту свободного от литературных занятий времени.

У многих классиков XIX и XX вв., начиная с Н.М. Карамзина, также была потребность делать записи в пути, за пределами дома – но для этой цели обычно использовались записные книжки. Так, молодой Л.Н. Толстой приказывал себе: «Иметь при себе всегда карандаш и тетрадку, в которой записывать все замечательные сведения, наблюдения, мысли <...>» (ТОЛСТОЙ 1937: 288). С.А. Раевский вспоминал: «<...> и я бывал свидетелем, как во время размышления противника в его шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки <...>» (цит. по МАНУЙЛОВ 1960: 169). О подобных случаях нередко упоминают применительно к записным книжкам разных авторов. Например, Е.Я. Чехова писала об А.П. Чехове: «Бывало, еще студентом Антоша сидит утром за чаем и вдруг задумается, смотрит иногда прямо в глаза, а я знаю, что он уж ничего не видит. Потом достанет из кармана книжку и пишет быстро, быстро. И опять задумается...» (цит. по ПАПЕРНЫЙ 1976: 127). Однако М.Ю. Лермонтов практически не прибегал к записным книжкам. По свидетельству современников, он часто писал на первых попавшихся листках и клочках бумаги, которые потом нередко терял. Если учесть, что записные книжки уже получили широкое распространение в русской культуре первой половины XIX в., то знаменитый подарок В.Ф. Одоевского, преподнесшего М.Ю. Лермонтову записную книжку в апреле 1841 г. перед его последним отъездом на Кавказ, можно трактовать как предложение «рационализировать» и систематизировать творческий процесс: небольшая (115 x 192 мм) книжка, которую сложно потерять, вместо множества разрозненных листков. Одоевский сам вел заметки в записных книжках, которые сейчас хранятся в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки (фонд 539), и, наверное, поэтому понимал, как хорошо этот способ записей подходит для Лермонтова. Дарственная надпись говорит о том, что и эта книжка ранее принадлежала самому Одоевскому: «Поэту Лермонтову дается сия моя старая и любимая книга с тем, чтобы он возвратил мне ее сам, и всю исписанную» (цит. по МИХАЙЛОВА 1941: 44).

Чем же заполнил поэт подаренную ему записную книжку? Основные типы среди его заметок – это деловые записи для памяти, краткий прозаический набросок, черновые и беловые тексты стихотворений, записи мыслей («Шулер имеет разум в пальцах», «У России нет прошедшего <...>»). Подобный набор заметок в целом характерен для записных книжек и встречается у разных авторов (Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.А. Блок и многие другие). Возвращаясь к материальному компоненту сцены письма, отметим, что, как и другие авторы записных книжек, М.Ю. Лермонтов делал записи преимущественно карандашом – скорее всего, из-за скорости и удобства носить его с собой. При этом самое важное – беловые варианты стихотворений – он записывал чернилами, которые, в отличие от карандаша, не стираются со временем. Есть один случай, когда Лермонтов обвел чернилами заметку, сделанную ранее карандашом. Это практика, к которой позднее часто прибегал Л.Н. Толстой: чернила маркируют «значимость» записи для автора, который хочет непременно сохранить ее от выцветания. И у Лермонтова чернила добавляют веса обведенной заметке, которая впоследствии стала широко известна: «У России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем. Сказывается сказка: Еруслан Лазаревич сидел сиднем 20

лет и спал крепко, но на 21 году проснулся от тяжелого сна – и встал и пошел... и встретил он тридцать семь королей и 70 богатырей и побил их, и сел над ними царствовать. Такова Россия» (ЛЕРМОНТОВ 1957: 384-385). Тем самым записная книжка, жизненно необходимая многим авторам XIX-XX вв., в 1841 г. оказалась вполне органичной и для Лермонтова.

Однако заметки в книжке В.Ф. Одоевского поэт вел менее чем два месяца в апреле-мае 1841 г., незадолго до своей гибели. Что же касается творчества Лермонтова до 1841 г., то сохранились многие его юношеские рабочие тетради (1828-1932; см. описания А.Н. Михайловой и Б.Л. Модзалевского²). «Тетрадь» – универсальное название, которое может подразумевать разные форму и содержание. Так, среди многочисленных рабочих тетрадей А.С. Пушкина исследователи выделяют в том числе «Дневник» (ПД 843), две «Записные книжки» (ПД 830 и ПД 840) и «Дорожную записную книжку» (ПД 844)³. Для ряда более поздних авторов было характерно наличие и записных книжек, и творческих рукописей, а также – в некоторых случаях (например, у Л.Н. Толстого) – и отдельного дневника. Эти документы представляли собой разделение мыслительно-эмоционально-творческого процесса на части, на разные типы рукописей.

В тетрадях М.Ю. Лермонтова, напротив, обнаруживается слияние воедино и творческих рукописей, и дневников, и записных книжек. В отличие от «Рабочих тетрадей» А.С. Пушкина, изданных факсимиле в 1995-1999 гг., тетради Лермонтова остаются недоступны широкому читателю как единый текст. Тем не менее отдельные записи, не принадлежащие к тексту произведений, были опубликованы в Полном собрании сочинений в 5 тт. (1935-1937), а затем в академическом издании Сочинений в 6 тт. (1954-1957). Если в первом из этих изданий все записи были объединены в один раздел под названием «Заметки, планы и сюжеты» (т. 5), то во втором была проведена формально-тематическая дифференциация: «Планы, наброски, сюжеты», «Автобиографические заметки», «Наброски стихотворений», «Заметки на рукописях» (т. 6). Эти тексты выходят за рамки черновых вариантов произведений; «автобиографические» записи по форме и содержанию близки к дневнику, а все остальные – к заметкам из записной книжки.

Классические дневниковые записи бывают датированы и посвящены событиям прошедшего дня. Точные даты (даже с указанием времени суток) встречаются несколько раз и у Лермонтова: «Записка 1830 года, 8 июля. Ночь» (тетрадь VI), «2-го декабря: св. Варвары. Вечером, возвратясь» (тетрадь XI)⁴ (ЛЕРМОНТОВ 1957: 385, 388). Некоторые заметки поэта связаны с происшествиями или переживаниями дня: «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепьяно, чтоб они не возмутили моего слуха» (тетрадь V); «Я читаю Новую Элоизу. Признаюсь, я ожидал больше гения, больше познания природы, и истины» (тетрадь X), «Вчера еще я дивился продолжительности моего счастья! Кто бы подумал, взглянув на нее, что она

² (МИХАЙЛОВА 1941), (МОДЗАЛЕВСКИЙ 1950).

³ См.: (ПУШКИН 1995-1999).

⁴ Согласно комментаторам, здесь Лермонтов по какой-то причине ошибся, поскольку эта запись по расположению в тетради XI относится к 1831 г., а Варварин день пришелся в том году на 4-ое декабря (ЛЕРМОНТОВ 1957: 682).

может быть причиною страданья?» (тетрадь XI) (ЛЕРМОНТОВ 1957: 385, 388). Некоторые записи – воспоминания о чувствах в прошлом, например: «Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет отроду? <...> Я не помню, хороша собою была она или нет. Но ее образ и теперь еще хранится в голове моей; он мне любезен, сам не знаю почему. <...> Я тогда ни об чем еще не имел понятия, тем не менее это была страсть, сильная, хотя ребяческая: эта была истинная любовь: с тех пор я еще не любил так. <...> о эта загадка, этот потерянный рай до могилы будут терзать мой ум!..»; «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услышал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать»; «Я помню один сон; когда я был еще 8-ми лет, он сильно подействовал на мою душу» (все три записи – тетрадь VI) (ЛЕРМОНТОВ 1957: 385-386). Среди заметок поэта можно также встретить авторефлексию, несколько наблюдений о своем сходстве с Байроном (тетради V, VII; ЛЕРМОНТОВ 1957: 385, 387). Все это – типично дневниковое содержание, но количество подобных записей в общем контексте рукописей Лермонтова невелико, и все они ранние (1830-1831 гг.). Кроме того, очевидно, что эти заметки содержат мотивы, которые напрямую или косвенно получили развитие в творчестве Лермонтова. Автобиографизм – отличительная черта его ранней лирики; в качестве яркого примера Л.Я. Гинзбург приводила строки из стихотворения «На жизнь надеяться страшась...» (1830), где прямо назван возраст поэта: «Лицо мое вам не могло / Сказать, что мне пятнадцать лет» (ГИНЗБУРГ 1940: 64). Комментаторы даже установили связь записи из рабочей тетради о первой любви в 10 лет на Кавказе с конкретным стихотворением «Кавказ» 1830 г. (ЛЕРМОНТОВ 1957: 680). А заметки Лермонтова о песне матери и о своем сне в восемь лет напрямую отозвались, к примеру, в строках сатиры «Булевар» 1830 г.: «<...> в уме моем / Головка та ничем не изгнанá, / Как некий сон младенческих ночей / Или как песня матери моей» (ЛЕРМОНТОВ 1954: 143). Таким образом, в 1830-1831 г. среди творческих черновиков поэта были разбросаны «дневниковые» записи, которые затем в этой форме исчезли со страниц его рукописей, хотя исповедальные ноты сохранились в лирике Лермонтова до самого конца.

К ряду стихотворений 1829-1830 гг. Лермонтов сделал в рабочих тетрадях II, V и VI приписки с прямыми автобиографическими или «дневниковыми» комментариями, например: «При случае ссоры с Сабуровым» (к стихотворению «Посвящение. N.N.» 1829 г.); «К Сабурову. (Как он не понимал моего пылкого сердца?)» («Пир» 1829 г.); «Напоминание о том, что было в ефремовской деревне в 1827 году – где я во второй раз полюбил 12 лет – и поныне люблю» («К Гению» 1829 г.); «(А. С.) (Хотя я тогда этого не думал)» («К...»), «Не привлекай меня красой...» 1829 г.); «К Сабуров<u>» – наша дружба смешана с столькими разрывами и сплетнями – что воспоминания об ней совсем не веселы. – Этот человек имеет женский характер. – Я сам не знаю, отчего так дорожил им» («К N.N.» 1829 г.); «(Великим постом и после). Я слышал этот рассказ от одного путешественника» («Джюлио» 1830 г.); «Меня спрашивали, зачем я не говорю с одной девушкой, а только смотрю» («К глупой красавице» 1830 г.); «После разговора с одно<й> известной очень мне старухо<й>, которая восхищалась и читала и плакала над Грандисоном» («Моя мольба» 1830 г.); «Прочитав жизнь Байрона <написанную> Муром» («К***» 1830 г.); (ЛЕРМОНТОВ 1957: 389-391). Эти «дневниковые» приписки к текстам художественных произведений особенно

ярко подчеркивают нераздельность «дневника» и творческой рукописи у раннего Лермонтова. Особенно примечательно, что все приписки к стихотворениям 1829 г. были сделаны позднее самих текстов, а приписки 1830 г. – одновременно с текстами⁵. Исходя из этого, можно предположить, что как раз к 1830 г. прямая творческая «дневниковость» из подспудной стала для Лермонтова центральной, а после 1831 г. отошла на второй план.

Для раннего творчества поэта характерен еще один тип заметок, который сохраняется и в 1831 г. Это также приписка к тексту стихотворений или поэм, но на этот раз – с детальным указанием времени и / или места работы над ними, т.е. времени и места создания комментируемого текста в рабочей тетради. Перечислим эти краткие заметки из тетрадней II, VI, X и XI: «В пансионе»; «В Средниково»; «(В Воскресенске). (Написано на стенах жилища Никона) 1830 года. (Там же в монастыре)»; «Сидя в Средниково у окна»; «(На кладбище написано) 1830»; «При выезде из Средникова к Miss black-eyes⁶. Шутка – преположенная от М. Kord»; «Средниково: ночью: у окна»; «(Средниково). (В мыльне). (Ночью, когда мы ходили по па пугать)»; «(Средниково. Вечер на бельведере). (29 июля)»; «7-го августа. В деревне на холме, у забора»; «Писано в пансионе в начале 1830 года» (ЛЕРМОНТОВ 1957: 390-392). Это больше, чем классическая датировка стихотворений, и в части случаев больше, чем просто указание населенного пункта, где находился поэт (например, «Средниково»). Как представляется, эти заметки говорят о повышенном внимании Лермонтова к собственной сцене письма, к творческому процессу в его материальном измерении: «в мыльне», «на бельведере». Поэт сам указывал на то, что сочинял многое в пути, а не за письменным столом: «на кладбище», «при выезде из Средникова», «на холме, у забора». С одной стороны, в этих записях еще ощутима «дневниковость», а с другой – в них появляется типологическая связь с записными книжками, которые обычно используются для набросков вдали от письменного стола. Подобные наблюдения спустя почти столетие появились в брошюре В.В. Маяковского «Как делать стихи» (1926 г.), которую можно назвать «похвалой записной книжке». Маяковский писал о том, что точно помнит, где создавались отдельные образы и строки, которые он повсюду вносил в свою записную книжку. Например: «Улица. Лица У... (Трамвай от Сухаревой башни до Срет. ворот, 13 г.). Угрюмый дождь скосил глаза, – А за... (Страстной монастырь, 12 г.) Гладьте сухих и черных кошек. (Дуб в Кунцеве, 14 г.) Леевой. Левой. (Извозчик на Набережной, 17 г.). Сукин сын Дантес. (В поезде около Мытищ, 24 г.)» (МАЯКОВСКИЙ 1959: 92). Здесь наблюдается то же внимание автора к собственной сцене письма, что и у Лермонтова. Более того, есть и сходство в творческой топографии: «Страстной монастырь» (Маяковский) – «в монастыре» (Лермонтов); «Извозчик на Набережной» (Маяковский) – «При выезде из Средникова» (Лермонтов); «Дуб в Кунцеве» (Маяковский) – «В деревне на холме» (Лермонтов).

Количественное присутствие в рабочих тетрадях Лермонтова заметок, характерных для записных книжек, более значительно, чем в случае «дневниковых» записей. В основном это краткие наброски и сюжеты, относящиеся к 1830-1832 гг. (рабочие тетради IV, VI, VII, X, XI). Их формальные

⁵ См. комментарии: (ЛЕРМОНТОВ 1957: 684-687).

⁶ «Мисс черноглазая» (англ.)

признаки типичны для записных книжек писателей: заголовок «Сюжет», императив самому себе «Написать», указание на память «Мемог» (лат. «для памяти»), например: «Написать записки молодого монаха 17-ти лет», «Мемог: написать трагедию: Марий, из Плутарха» (ЛЕРМОНТОВ 1957: 375). Легко провести параллель между этими заметками и позднейшими записными книжками других авторов, например: «Написать повесть всё людей дурных, таких же, как я. Не хороших, каким я хочу, чтоб меня считали, и не дурных, которые не имеют со мной ничего общего» (ТОЛСТОЙ 1952: 138); «Memento. – На всю жизнь. 1. Написать русского Кандида. 2. Написать книгу об Иисусе Христе» (ДОСТОЕВСКИЙ 2000: 155).

Большинство заметок-набросков Лермонтова связано с поиском новых литературных форм, к которому приступил молодой поэт, к 1830 г. уже имевший двухлетний опыт в создании лирики и романтических поэм. Этот период метко охарактеризовал Б.М. Эйхенбаум: «Лермонтов переживает на себе эту историческую борьбу форм и жанров – он лихорадочно бросается от лирики к поэме, от поэмы к драме, от драмы к повести и роману. В 1830–31 гг., кроме лирики и поэм, написаны уже драмы – „Испанцы“ (в стихах), „Menschen und Leidenschaften“ и „Странный человек“, а в 1832 г. – повесть „Вадим“ (неоконченная)» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 31). Образ «лихорадочных метаний» подтверждается тем, что большинство проектов поэта, за исключением трех⁷, так и не были реализованы; перед нами – множество пестрых идей, посещавших Лермонтова и отвергнутых им по зрелом размышлении. Большинство из них – замыслы драм, в первую очередь, трагедий. «Замысел» в случае Лермонтова – это чаще всего сюжетное ядро, не случайно само слово «сюжет» присутствует в заголовках нескольких записей: трижды «Сюжет трагедии», «Сюжет», «Демон. Сюжет»⁸ (ЛЕРМОНТОВ 1957: 374, 375, 379, 382). В общей сложности в рабочих тетрадях обнаруживается приблизительно семь замыслов трагедий; с некоторыми из них связано несколько заметок.

Все же Лермонтов искал себя не только в драме, но и в новых формах малого стихотворного жанра и поэмы. Именно в этот период были созданы две его единственные сатиры: «Булевар» (1830) и «Пир Асмодея» (конец 1830 г. или начало 1831 г.). Среди заметок поэта – следы этого направления поисков; в тетради VII соседствуют (л. 1 и 2) два наброска: «Эпитафия плодовитого писаки. Здесь покоится человек, который никогда не видал перед собою белой бумаги» и «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу <...>» (к «Булевару») (Лермонтов 1957: 375). Лермонтов стремился также испробовать комическое или сатирическое начало в поэме: «Написать шутивную поэму, приключения богатыря»; «Мемог: написать длинную сатирическую поэму:

⁷ Три записи, воплотившиеся в художественные произведения, дают ценный материал для анализа: «В следующей сатире всех разругать, и одну грустную строфу. Под конец сказать, что я напрасно писал и что если б это перо в палку обратилось, а какое-нибудь божество новых времен приударило в них, оно – лучше» (сатира «Булевар» 1830 г.); «(Написать записки молодого монаха 17-и лет. – С детства он в монастыре; кроме священных книг не читал. – Страстная 20 душа томится. – Идеалы...)» (поэмы «Исповедь» 1829-1830 гг. и впоследствии «Мцыри» 1839 г.); «Написать поэму «Ангел смерти». Ангел смерти при смерти девы влетает в ее тело из сожаления к любезному и раскаивается, ибо это был человек мрачный и кровожадный, начальник греков <...>» (поэма «Ангел смерти» 1831 г.) (ЛЕРМОНТОВ 1957: 375, 378).

⁸ Это еще не тот сюжет, который воплотился в творчестве.

приключения демона» (ЛЕРМОНТОВ 1957: 375, 379). Наконец, рабочие тетради хранят и одно свидетельство размышлений об опытах в прозе: «Метог: перевести в прозе: The Dream of Lord Byron – pour miss Alexandrine»⁹ (ЛЕРМОНТОВ 1957: 375).

Тот факт, что разнообразные типы записей («дневниковые» и подобные записной книжке, тексты произведений), соседствующие в рабочих тетрадях поэта 1828-1832 гг., не делятся автором на черновики, записные книжки и дневники, позволяет высказать предположение о синкретизме творческого процесса раннего Лермонтова. Его юношеские тетради можно сопоставить со «Сводными тетрадями» М.И. Цветаевой, созданными из-за невозможности взять с собой все рукописи при возвращении в Россию из эмиграции. В эти тетради Цветаева переписывала наиболее ценные черновики, дневниковые записи, заметки из записных книжек. Но если она делала это специально и постфактум, то для юного Лермонтова своеобразные сводные тетради были естественной формой творческого и мыслительного процесса.

Примечательно, что после 1832 г. дневниковые записи исчезают из рукописей поэта, а заметки с замыслами-сюжетами появляются потом только дважды, в тетради Чертковской библиотеки: «Я в Тифлисе у Петр. Г. – ученый татар<ин> Али и Ахмет; иду за груз<инкой> в бани <...>» (1837 г.); «Алекс<андр>: у него любовница, которую он взял из жалости <...>» (конец 1830-х гг.) (ЛЕРМОНТОВ 1957: 383). С одной стороны, эту тенденцию можно связать с наступлением творческой зрелости поэта и переходом к новому творческому периоду. Возможно, количество новых замыслов у зрелого Лермонтова уже не было столь разнообразным и обширным, чтобы не уместиться в памяти и требовать записи с пометкой «Метог» (в 1830-1932 гг. эта пометка была четырежды использована при записи замыслов). С другой стороны, не исключено, что какие-то записи были утрачены, поскольку рукописи Лермонтова сохранились далеко не целиком. Т.П. Голованова приводит ужасающую статистику: «Неизвестны донныне ок. 100 автографов стихотворений Л. (прибл. четвертая часть их общего числа), среди них: «Нищий», «Умиравший гладиатор», «Бородино», «Ветка Палестины», «Дары Терека», «Воздушный корабль», «Завещание», «Из-под таинственной холодной полумаски», «Прощай, немытая Россия», частично «Смерть поэта» и др. Из поэм утрачены автографы полного текста «Сашки», а также автографы «Моряка», «Хаджи Абрека», «Монго», «Песни про ... купца Калашникова», «Тамбовской казначейши», последней ред. «Демона»» (ГОЛОВАНОВА 1981: 478).

Тем не менее в 1841 г. в «записной книжке Одоевского» снова можно увидеть признаки творческого синкретизма, присущего юношеским рабочим тетрадям Лермонтова. Эта книжка объединяет в себе деловые записи, краткие наброски и записи мыслей, черновые и беловые варианты стихотворений. Черновые тексты Лермонтов писал карандашом, начиная с конца записной книжки, а с начала записной книжки переписывал эти стихотворения набело чернилами (описание см. в: МИХАЙЛОВА 1941: 40-44). Тем самым в одной книжке неразрывно существовали как бы два разных текста, отличающихся друг от друга не только содержанием, но и инструментом письма.

⁹ Сон лорда Байрона для мисс Александрины (англ. и фр.).

Нужно отметить, что для записной книжки писателя как типа текста в истории русской литературы XIX-XX вв. в целом было характерно соединение разнородных записей, в том числе черновиков стихотворений и отдельных «дневниковых» заметок (например, у А.А. Блока). Можно было бы предположить, что и рабочие тетради Лермонтова представляют собой разновидность записных книжек. И все же эти тетради не до конца вписываются в формат классической «записной книжки», поскольку в них доминируют творческие рукописи, включая тексты целых поэм. Тем не менее творческий синкретизм Лермонтова типологически приближается к этому формату, и в данном отношении символично появление «записной книжки Одоевского» в самом конце жизни поэта. Но и в ней, по сравнению с классическими записными книжками, необычно стремление тщательно зафиксировать конечные беловые варианты стихотворений.

С одной стороны, явление синкретизма объясняется известным в лермонтоведении тезисом о некотором творческом «легкомыслии» поэта, для которого литература не была способом заработка. Лермонтову не требовалось кропотливого ведения творческого «хозяйства», разделения заметок и тщательного хранения всех рукописей. С другой стороны, синкретизм творческого процесса свидетельствует об особой степени концентрации мыслей и чувств, направленных в первую очередь на литературную рукопись и не оставляющих времени и места для создания дополнительных «побочных» текстов. Творческая сцена письма вместила в себя короткую жизнь Лермонтова почти без остатка и сохранила ее следы не в обширном архиве, не в дневнике, не во множестве заметок, не в письмах, часть которых была утеряна – а в тексте художественных произведений.

Литература

- ГИНЗБУРГ 1940 = ГИНЗБУРГ Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Ленинград, 1940.
ГОЛОВАНОВА 1981 = ГОЛОВАНОВА Т.П. Рукописи Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1981. С. 478-480.
ДОСТОЕВСКИЙ 2000 = ДОСТОЕВСКИЙ Ф.М. Записные книжки. Москва, 2000.
ДУРЫЛИН 1934 = ДУРЫЛИН С.Н. Как работал Лермонтов. Москва, 1934.
ЛЕРМОНТОВ 1954 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 1. Стихотворения, 1828-1831. Москва; Ленинград, 1954.
ЛЕРМОНТОВ 1957 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Сочинения: В 6 т. Т. 6. Проза, письма. Москва–Ленинград, 1957.
МАНУЙЛОВ 1960 = МАНУЙЛОВ В.А. (ред.). М.Ю. Лермонтов. Семинарий. Ленинград, 1960.
МАЯКОВСКИЙ 1959 = МАЯКОВСКИЙ В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. Москва, 1959. С. 81-117.
МИХАЙЛОВА 1941 = МИХАЙЛОВА А.Н. Рукописи М.Ю. Лермонтова. Ленинград, 1941.
МОДЗАЛЕВСКИЙ 1950 = МОДЗАЛЕВСКИЙ Б.Л. Автографы Лермонтова // Бюллетени рукописного отдела. Вып. II. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР. Ленинград, 1950. С. 5-22.
ПАПЕРНЫЙ 1976 = ПАПЕРНЫЙ З.С. Записные книжки Чехова. Москва, 1976.
ТОЛСТОЙ 1937 = ТОЛСТОЙ Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Юбилейное издание (1828—1928). Т. 46. Москва, 1937.
ТОЛСТОЙ 1952 = ТОЛСТОЙ Л.Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Юбилейное издание (1828—1928). Т. 51. Москва, 1952.

- ПУШКИН 1995-1999 = ПУШКИН А.С. Рабочие тетради: В 8 т. Санкт-Петербург–Лондон, 1995-1999.
- УДОДОВ 1981 = УДОДОВ Б.Т. Творческий процесс Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1981. С. 565-568.
- ЭЙХЕНБАУМ 1924 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Ленинград, 1924.
- CAMPE 1991 = CAMPE RÜDIGER. Die Schreibszene. Schreiben // Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt am Main, 1991. S. 759-772.
- STINGELIN 2004 = STINGELIN MARTIN. „Schreiben“. Einleitung // Martin Stingelin (Hrsg.), "Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum". Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München, 2004. S. 7-21.

Ф. Х. Исрапова
(Махачкала, Россия)

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ. «ОНИ ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА
ТАК ДОЛГО И НЕЖНО...»:
“SIE LIEBTEN SICH BEIDE; DOCH KEINER...” HEINE

Abstract: The article analyzes the poem ‘They loved each other so long and tenderly...’ by M.Y. Lermontov presenting a translation of Heine’s poem ‘Sie liebten sich beide, doch keiner...’.

Special significance is acquired by the fact that Lermontov uses the first two lines of the original text as an epigraph to his poem.

The given translation hereby implements the idea of the poet, who ‘responds’ to the precedent poetic tradition, confirming B.M. Eikhenbaum’s thesis of Lermontov’s propensity for the use of ready material.

Keywords: Translation, epigraph, responding lyrical subject.

Стихотворение М.Ю. Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» было напечатано в двенадцатом номере журнала «Отечественные записки» за 1843 год (Гиллельсон 1979: 262):

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt’ es dem andern gestehn.
(Heine)

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
Но, как враги, избегали признанья и встречи,
И были пусты и хладны их краткие встречи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видали.
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.
(ЛЕРМОНТОВ 1964: 118)

Это стихотворение, как полагает Б.Я. Бухштаб, было «с самого начала задумано и выполнено Лермонтовым не как перевод, а как самостоятельное произведение, лишь навеянное стихотворением Гейне, цитированным в эпиграфе» (БУХШТАБ 1988: 185). Исследователь имеет в виду восьмистишие Гейне “Sie liebten sich beide, doch keiner...” (1823), две первые строки которого, с указанием имени автора, Лермонтов использует в качестве эпиграфа.

М.И. Гиллельсон указывает на то, что и беловой, и черновые автографы стихотворения содержатся в записной книжке, подаренной Лермонтову В.Ф. Одоевским в Петербурге перед отъездом поэта на Кавказ в апреле 1841 г.: «Как известно, это перевод “Sie liebten sich beide” Гейне (с изменённой концовкой); в

автографе есть эпитафия из этого стихотворения. В публикации «Отечественных записок» эпитафия отсутствует; стихотворение явно напечатано в журнале не по записной книжке В.Ф. Одоевского, где эпитафия имеется, а по другому списку (или другому автографу)» (ГИЛЛЕЛЬСОН 1979: 264).

В «Лермонтовской энциклопедии» данный случай использования эпитафии описан как один из ему подобных: «Некоторые эпитафии у Лермонтова являются указанием на “первоисточник” лермонтовского произведения. <...> Эпитафия к стихотворению “Они любили друг друга так долго и нежно...” указывает на оригинал перевода – “Книгу песен” Г. Гейне» (МАНУЙЛОВ 1981: 632). Таким образом, смысл эпитафии состоит здесь как будто в том, чтобы читатель понял, что имеет дело с переводом из Гейне, и приступил бы к его сопоставлению с оригиналом.

Аналогичной ситуацией отмечена и история создания Лермонтовым другого перевода из Гейне – «На севере диком стоит одиноко...» (это стихотворение было написано в апреле 1841 г. (ЛЕРМОНТОВ 1936: 248), то есть раньше, чем «Они любили друг друга...», на автограф которого от 10 мая 1841 г. указывает Б.М. Эйхенбаум (ЛЕРМОНТОВ 1936: 255). Первоначально Лермонтов снабжает и этот перевод эпитафией, в роли которой выступают две начальные строки переводимого текста. Текст первой редакции этого стихотворения выглядел так (беловой автограф):

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
(Heine)

На холодной и голой вершине
Стоит одиноко сосна,
И дремлет... под снегом сыпучим,
Качаясь, дремлет она.

Ей снится прекрасная пальма
В далёкой восточной земле,
Растущая тихо и грустно
На жаркой песчаной скале.

Строчки эпитафии Б.М. Эйхенбаум называет «цитатой из стихотворения Гейне» (ЛЕРМОНТОВ 1936: 246). Приведём текст подлинника (стихотворение было написано Гейне в 1822 г.):

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert: mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert

Auf brennender Felsenwand.
(HEINE 1972: 41)

В окончательной редакции перевода автор снимает и эту цитату-эпиграф на немецком, и имя ее автора:

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.
(ЛЕРМОНТОВ 1964: 105)

Почему же в конечном варианте текста эпиграф не состоялся? Ответ нужно искать в том, на что указывали в своих комментариях к данному стихотворению Б.М. Эйхенбаум (ЛЕРМОНТОВ 1936: 247) и Л.В. Щерба (ЩЕРБА 1957: 98–99), – в изменении категории рода как характеристики главного персонажа. Тот факт, что немецкое слово *Fichtenbaum*¹ – мужского рода, а соответствующее ему у Лермонтова дерево – женского, определяет смысл разницы между оригиналом и переводом: «<...> сущность стихотворения Гейне сводится к тому, что некий мужчина, скованный по рукам и по 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» (ЩЕРБА 1957: 104).

Интересно сопоставить с этим выводом Л.В. Щербы мнение Н.Я. Берковского, игнорирующего указанное несовпадение подлинника с переводом: «“На севере диком...” – “Ein Fichtenbaum steht einsam...” – в контекстах Лермонтова, а не самого Heine. Дело же не в том, что Ивана Ивановича и Марию Петровну сгустили каждого в образ одного дерева и другого дерева, дело не в переброске простых человеческих эмоций в древесный мир. Дело в добавлениях и изменениях, которые получают при этой переброске. Сосна и пальма – их немота, их несуетность, безмолвное величие их любви, недоступное обыкновенным персонажам. Прочность их любви, устойчивость этих душ, внедрённых в свои стволы. Героическая прочность страсти и масштабы времени, лежащие за пределами обыденно человеческими, – страсть на век, на века, молчаливая, в себя ушедшая, сверхвременная» (БЕРКОВСКИЙ 1985: 337–338).

Если бы эпиграф – две начальные строки из переводимого стихотворения – был сохранен, читатель, направляемый им, должен был бы сосредоточиться на выяснении родовой разницы между «*Fichtenbaum*» и «сосной», и цельность впечатления от русского текста была бы утрачена. Между тем в окончательном,

¹ В современных словарях оно переводится как «ель»; Л.В. Щерба считает, что, «по всей вероятности, Гейне под *Fichtenbaum* понимал именно “сосну”» (ЩЕРБА 1957: 98).

без эпиграфа, варианте «На севере диком...» на первый план выступает смысл того, что по-немецки выражается словом «Traum» – грезы, мечты, сновидения, ср. в первой строке второй строфы: «er träumt» – «и снится ей все». Л.В. Щерба пишет: у Лермонтова «появляется совершенно новый мотив: мечтания о чем-то далеком и прекрасном, но абсолютно и принципиально недоступном, мечтания, которые в силу этого лишены всякой действительности. Мотив этот широко распространен в поэзии Лермонтова» (ЩЕРБА 1957: 105).

Выражение «сниется ей все» указывает не только на традицию мотива мечтаний, но и на сюжет сновидения. «Одинокое существо, которому снится такое же, как оно само, одинокое существо», – это сюжет преодоления человеком своего одиночества во сне.

Лермонтов в обеих редакциях переводит безличную конструкцию «ihn schläfert» («его клонит ко сну») как «дремлет»; а во сне сосны – «er träumt» – эмоциональное действие пальмы «горит, скорбит, печалится» («trauert») уступает физическому действию «растет» в соответствующих формах глагола и причастия. Последовательность «ihn schläfert – er träumt» напоминает о себе в предсмертном стихотворении Лермонтова «Сон» (автограф – в альбоме В.Ф. Одоевского; написано в мае-июне 1841 г.), удваиваясь в зеркальном отношении пары «герой – героиня»: «спал я мёртвым сном. / И снился мне сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне. <...> И в грустный сон душа её младая / Бог знает чем была погружена; / И снилась ей долина Дагестана <...>» (ЛЕРМОНТОВ 1964: 117). Снятие эпиграфа в окончательной редакции «На севере диком...» может означать: Лермонтову, который разрабатывал сюжет сна и в других стихотворениях², немецкий текст был важен как материал для этого сюжета; эпиграф же, который обязательно адресовал бы читателя к стихотворению Гейне с его любовным сюжетом («Fichtenbaum – Palme», «мужчина – женщина»), препятствовал бы уяснению сновидческого сюжета стихотворения, удерживая читателя в области противоречий между оригиналом и переводом.

Вернемся теперь к ситуации с эпиграфом в стихотворении «Они любили друг друга...». Вот текст гейневского стихотворения 1823 г.:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wußten es selber kaum.

(HEINE 1972: 66)

Сделаем прозаический перевод: «Они любили друг друга, но никто (из них) / Не хотел в этом признаться другому; / Они смотрели друг на друга так враждебно, / И

² Например: «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами...») (1830), «Видение» (1831), «Выхожу один я на дорогу...» (1841).

хотели умереть от любви. / Они расстались наконец и видели друг друга / лишь иногда во сне; / Они уже давно умерли, / И едва ли знали об этом сами».

Выберем из лермонтовского текста вначале те фрагменты, которые отражают текст оригинала:

Они любили друг друга – Sie liebten sich beide
Но, как враги – so feindlich
избегали признанья – doch keiner / Wollt es dem andern gestehn
Они расстались – Sie trennten sich
И милый образ во сне лишь порою видали – und sahn sich / Nur noch zuweilen im Traum
И смерть пришла – Sie waren längst gestorben

Выделим теперь те фрагменты, которым нет аналога в гейневском тексте: «так долго и нежно»; «с тоской глубокой и страстью безумно-мятежной»; «[избегали] встречи»; «и были пусты и хладны их краткие речи»; «в безмолвном и гордом страданье»; «милый образ»; «наступило за гробом свиданье»; «но в мире новом друг друга они не узнали». Сюжетная разница очевидна: у Гейне речь идёт о том, что расставшиеся влюблённые, видевшие друг друга только во сне, едва ли поняли, что они уже давно мертвы (причем, в соответствии с принципом художественной модальности (БРОЙТМАН 2001: 267–268), «Sie waren längst gestorben» может означать факт как физической, так и духовной смерти влюбленных); у Лермонтова враждебность любящих при жизни приводит к тому, что после смерти им не дано будет узнать друг друга при встрече.

«Вполне вероятно, – считает М.И. Гиллельсон, – что адресат стихотворения “Они любили друг друга так долго и нежно” – В.А. Лопухина, к которой Лермонтов многие годы испытывал сильное и мучительное чувство. Всё содержание стихотворения чётко проецируется на сложный характер их отношений» (ГИЛЛЕЛЬСОН 1979: 264).

Если мы согласимся с таким предположением, то есть допустим, что в образе враждующих любящих из стихотворения Гейне Лермонтов представил В.А. Лопухину и себя, мы сможем объяснить, почему Лермонтов сохраняет в качестве эпиграфа две первые строки переводимого текста. Заверенные именем Гейне, эти немецкие строчки должны были увести читателя от возможности автобиографического прочтения стихотворения, сосредоточив его внимание на переводческой стороне дела. Чтобы любовный сюжет стихотворения не рождал бы в читателе желание узнать, кто реально стоит за его героями, автор должен был усилить фактор «чужого» события, – такому заданию и соответствовали оставленные в качестве эпиграфа начальные строки оригинала.

Лермонтов явно отходит от Гейне: под конец почти буквальный перевод становится новым стихотворением. При всех частных отклонениях Лермонтова от гейневского текста в 1 – 6 строчках перевод ещё очень близок оригиналу. В первой половине седьмой строки – «и смерть пришла» – он тоже удерживается ещё в границах гейневской лексики; но «наступило за гробом свиданье» и «но в мире новом друг друга они не узнали» представляет собой собственно авторский текст. С первой по шестую строки текст перевода то совпадает, то расходится с оригиналом: как замечает Б.М. Эйхенбаум, «вторые половины лермонтовских

строк не имеют аналогий в оригинале» (ЛЕРМОНТОВ 1936: 254), но седьмая и восьмая строчки уже мало напоминают текст Гейне.

Любовный сюжет и биографический контекст объяснения эпитафия-цитаты в начальной редакции перевода «Ein Fichtenbaum...» и в переводе «Sie liebten sich beider...» могут быть дополнены в результате современного изучения субъектно-образной структуры русской лирики. Один из вариантов такого понимания намечает С.Н. Бройтман, когда говорит о «потенциально диалогической» позиции Лермонтова: диалогизированный субъект его лирики «становится *отвечающим*, а не просто говорящим <...>». Разбирая стихотворение Лермонтова – «Есть речи – значенье...», ученый отмечает «”отвечающую” природу лермонтовского слова, стремящегося стать адекватным тому, к чему оно обращено <...>» (БРОЙТМАН 1997: 137, 140). В переводных текстах это свойство поэтической речи Лермонтова проявляется еще заметнее.

Сделанный ученым вывод позволяет нам не только осознать «отвечающий» смысл лермонтовского обращения к Гейне, но и разглядеть в эпитафии-цитате подтверждение тезиса о перформативной стратегии лирического дискурса (ТЮПА 2013: 122). Новейший этап его теоретического изучения связан с представлением о том, что «адекватное восприятие лирики <...> это не размежевание, а сопряжение рецептивной и креативной позиций, это ответное внутреннее проговаривание, *исполнение* (одно из значений слова *performance*) предлагаемого текста <...>» (ТЮПА 2013: 119). Эпитафии-цитаты из переводимых текстов Гейне оказываются буквально местом «сопряжения» позиций Лермонтова – читателя Гейне – и Лермонтова – творца собственного художественного мира.

Русский поэт-романтик в данном случае оказывается близок той рецептивной версии формирования немецкой романтической мысли, которую О. Вайнштейн выразила следующим образом: «<...> творческая энергия реализуется через контакт, соприкосновение с Другим Я. Автор не в состоянии создать что-либо в пустоте, нужно второе встречное сознание» (ВАЙНШТЕЙН 1994: 67–68). В границах «формального метода» подобное понимание лирики Лермонтова отстаивал в 1924 г. Б.М. Эйхенбаум в своей работе «Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки». Утверждая, что «художественное творчество есть *работа*, художественное произведение, как продукт этой работы, есть *вещь*. Пользование готовым материалом так же законно, естественно и необходимо в этой работе, как во всякой другой» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 61), и одновременно опираясь на мнение С.П. Шевырева о «необыкновенном протеизме таланта» Лермонтова (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 15), ученый приводит множество примеров из его произведений, свидетельствующих о том, что «Лермонтов не создает нового материала, а оперирует готовым» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 60).

Итак, обратившись к стихотворению Лермонтова «Sie liebten sich beide, doch keiner...», мы вспомнили о позиции «отвечающего» лирического субъекта и вернулись к идее поэзии как работы с готовым предшествующим материалом. Актуальность этих представлений еще более очевидна в контексте исторического развития европейской лирики. Выясняя литературную сущность архаической лирики (VII – V вв. до н.э.), Н.П. Гринцер убедительно доказывает, что «единство ”лирики” определяется <...> постоянным стремлением соотнести себя с предшествующей традицией» (ГРИНЦЕР 2007: 35).

Литература

- БЕРКОВСКИЙ 1985 = Заметки Н.Я. БЕРКОВСКОГО о Лермонтове. Публикация Л.А. Виrolайнен // Лермонтовский сборник. Л., ЛО, 1985.
- БРОЙТМАН 1997 = БРОЙТМАН С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура). М., 1997.
- БРОЙТМАН 2001 = БРОЙТМАН С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
- БУХШТАБ 1988 = БУХШТАБ Б.Я. К истории текста стихотворения Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...» (Публикация Г.Г. Шаповаловой) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том 47. № 2. 1988. С. 181-185.
- ВАЙНШТЕЙН 1994 = ВАЙНШТЕЙН О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994.
- ГИЛЛЕЛЬСОН 1979 = ГИЛЛЕЛЬСОН М.И. Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., ЛО, 1979.
- ГРИНЦЕР 2007 = ГРИНЦЕР Н.П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и суть явления // Лирика: генезис и эволюция. М., 2007. С. 13-53.
- ЛЕРМОНТОВ 1936 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Полное собрание сочинений в 5 томах. Т. 2. М.–Л., 1936.
- ЛЕРМОНТОВ 1964 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. М.Ю. Собр. соч. в 4-х томах. Том I. М., 1964.
- МАНУЙЛОВ 1981 = МАНУЙЛОВ В. А. (гл. ред.) Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- ТЮПА 2013 = ТЮПА В.И. Дискурс / Жанр. М., 2013.
- ЩЕРБА 1957 = ЩЕРБА Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворения. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 97-109.
- ЭЙХЕНБАУМ 1924 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
- Электронный ресурс: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/eich24/eich24.htm>
- HEINE 1972 = HEINE. Werke in fünf Bänden. Erster Band. Gedichte. Berlin und Weimar. 1972.

А. А. Калинина
(Йошкар-Ола, Россия)

**МЕДИТАТИВНЫЕ ВОПРОСЫ
В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА**

Abstract: A meditative question (question-reflection, reflexive question, lyrical question) is a functional kind of interrogative sentences used for transferring thoughts, reflections of the author or the hero of a work of art. Meditative questions transfer a condition of lyrical reflection of the author (the lyrical hero) in lyrical poetry. It is a type of emotionally painted questions penetrated by sad, elegiac feeling.

Meditative questions are organic for Lermontov's lyrics. Lyrical questions of the poet, as well as his lyrics on the whole, are often full of despair and melancholy; heavy grief, the poet had, streams in them. A distinctive feature of questions - reflections in Lermontov's poetry is made also by the degree of the force, the intensity of the emotions expressed in them; civil pathos inherent to many of them. Thanks to all that the meditative question has some lines of a rhetorical question.

Keywords: question, meditative question, internal monologue.

Медитативные вопросы (от лат. *meditatio* – «размышление», «обдумывание») – вопросительные предложения, используемые в качестве средства передачи раздумий, размышлений автора или героя художественного произведения.

Вопросы, передающие раздумья, размышления, в лингвистической литературе обозначаются также как «вопросы-размышления», «рефлексивные вопросы», «вопросы внутренней речи». В «Русской грамматике 1980» данная группа вопросов определяется как «вопросы-раздумья» (РГ 1980: 395).

В прозаических текстах вопросы-размышления воспроизводят «поток сознания» героев художественного произведения в составе т.н. внутренней речи, внутреннего монолога. В лирической поэзии вопросы данного вида представляют собой стилистический прием, воссоздающий особое интеллектуально-эмоциональное состояние лирического героя – состояние лирического размышления. По основной сфере употребления – сфере лирической медитации – данные вопросы получили наименование «медитативные вопросы» (ЭЙХЕНБАУМ 1969; СКОВОРОДНИКОВ 2005), «лирические вопросы» (КОВТУНОВА 1986).

В поэзии М.Ю. Лермонтова представлены блестящие образцы лирических вопросов-размышлений. Ср.:

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чём?
(«Выхожу один я на дорогу...»)¹

¹ Тексты стихотворений цит. по: (ЛЕРМОНТОВ 1964). Курсивы наши – А.К.

Сплошную цепь медитативных вопросов представляет собой и стихотворение «Смерть»:

<...> Пора. Устал я от земных забот.
Ужель бездушных удовольствий шум,
Ужели пытки бесполезных дум,
Ужель самолюбивая толпа,
Которая от мудрости глупа,
Ужели дев коварная любовь
Прельстят меня перед кончиной вновь?
Ужели захочу я жить опять,
Чтобы душой по-прежнему страдать
И столько же любить? Всесильный бог,
Ты знал: я долее терпеть не мог.

В этих строках в полной мере отразились общая тональность лирических размышлений поэта и владеющее им лирическое чувство. Вопросы-размышления Лермонтова, как и его лирика в целом, проникнуты разочарованием и скорбью, «дума» поэта зачастую полна отчаяния и тоски. Не менее показательны в этом плане и другое известное стихотворение – «И скучно и грустно...», буквально пронизанное медитативными вопросами:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
Желанья!.. *что пользы напрасно и вечно желать?..*
А годы проходят – все лучшие годы!

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 всё там ничтожно...

Что страсти? – ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, –
Такая пустая и глупая шутка...

Это стихотворение стало предметом анализа В.Г. Белинского, который дал ему следующую характеристику: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни!» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 258).

Характерно, что сам поэт описывал свое эмоциональное состояние, порожденное размышлениями, в таких выражениях, как: «странная тоска», «бесплодная тоска», «буря тягостных сомнений и страстей», «пытки бесполезных дум» и под., ср.:

Я жду *с тоской бесплодною*,
Мне грустно, тяжело... (Свиданье);

И *странная тоска* теснит уж грудь мою...
Под бурей *тягостных сомнений и страстей*
(«Как часто, пестрою толпою окружен...»);

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. *Желанье и тоска*
Тревожат беспрестанно эту грудь
(1831-го июня 11 дня)

Широко известна общая характеристика лирики Лермонтова, данная В.Г. Белинским: «В первых лирических произведениях Лермонтова <...> виден избыток несокрушимой силы духа и богатырской силы в выражении; но в них уже нет надежды, они поражают душу читателя безотрадностью, безверием в жизнь и чувства человеческие, при жажде жизни и избытке чувства... Нигде нет пушкинского разгула на пиру жизни; но везде вопросы, которые мрачат душу, леденят сердце...» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 238). Критик связывал эти черты лирики Лермонтова с особенностями современной ему эпохи: «Наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, "рефлексии". Вопрос – вот альфа и омега нашего времени» (Там же, 252); «... наш век есть век размышления. Поэтому рефлексия (размышление) есть законный элемент поэзии нашего времени, и почти все великие поэты нашего времени заплатили ему полную дань...» (Там же, 253).

Многие стихотворения поэта отражают процесс мучительных, мрачных размышлений над извечными проблемами бытия, раздумья о судьбе поэта, «не удовлетворяющей его русской жизни», о современном ему обществе. Итогом размышлений автора становится признание невозможности найти ответ на волнующие его вопросы (объективное отсутствие ответа), либо ответ представляется ему неутешительным. Ср.:

И было ль то привет стране родной,
Название ли оставленного друга,
Или тоска по жизни молодой,
Иль просто крик последнего недуга,
Кто скажет нам! твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье
Потеряно...
(Памяти А.И. Одоевского)

Не говори: я трус, глупец!..
О! Если так меня терзало
Сей жизни мрачное начало,
Какой же должен быть конец?.. (К ...)

Другую сторону «думы» поэта составляют медитативные вопросы, окрашенные чувством глубокой, но тихой грусти, более задушевные, «отраднo успокаивающие душу» (В.Г. Белинский), хотя и менее напряженные по силе заключенных в них

мыслей и чувств. «Это тихая, кроткая грусть души сильной и крепкой <...>» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 263). Характерные образцы лирических вопросов данного типа находим в стихотворении «Памяти А.И. Одоевского»:

Дела твои, и мненья,
И думы, все исчезло без следов,
Как легкий пар вечерних облаков:
Едва блеснут, их ветер вновь уносит...
Куда они, зачем? – откуда? – кто их спросит...

Эмоции – немаловажная составляющая медитативного вопроса. Характер эмоции определяется объектом размышления. Так, вопросы-размышления, окрашенные элегическим чувством, как правило, возникают у поэта при созерцании явлений природы, произведений искусства, ср. знаменитый «Парус»:

Белеет парус одинокой
В тумане моря голубом!..
Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?..

Обычно лирическое размышление касается конкретного события личного характера. Но иногда объектом размышления поэта становится общественно значимое событие. Такие вопросы насыщены патриотическими, гражданскими чувствами, что также весьма характерно для поэтического творчества Лермонтова, где элегия соседствует с сатирой, глубокое лирическое чувство с гражданским пафосом. В семантике вопроса усиливается степень апеллятивности высказывания, возрастает и степень интенсивности выражаемых эмоций. Ср.:

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда на голос мщенья,
Из золотых ножен не вырвешь свой клинок,
Облитый ржавчиной презренья?..
(Поэт)

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?
(Журналист, читатель и писатель)

Медитативные вопросы – функциональная разновидность вопросительных предложений, отличающихся от собственно вопросов прежде всего особой сферой функционирования, – употреблением в составе внутреннего монолога, что накладывает отпечаток и на семантическую структуру этого вида вопросов и обуславливает их структурное своеобразие.

Для постановки медитативного вопроса может быть использована структура как местоименного (частного), так и неместоименного (общего) вопроса. Из

неместоименных вопросов в сфере поэтической медитации чаще всего используются вопросы с частицами *ли* (*не...ли*), *неужели* (*ужели*, *ужель*):

Найду ль там прежние объятья?
Старинный встречу *ли* привет?
Узнают *ли* друзья и братья
Страдальца, после многих лет?
(«Спеша на север из далека...»)

Медитативные *ли*-вопросы в поэзии Лермонтова – это вопросы-сомнения, полные уныния и отчаяния по поводу того, что обозначенная в них перспектива не устраивает поэта, представляется ему нежелательной, пугает его.

Вопросы с *неужели* (*ужели*, *ужель*), наряду с *ли*-вопросами, также служат выражению опасения, душевной тревоги, тоски и отчаяния – чувств, сопряженных с нежелательностью видеть осуществленным (реализованным) то, что с помощью вопроса представлено как вероятное, ср.:

Стою – *ужель* тому ужасно
Стремленье всех надземных сил,
Кто в жизни чувствовал напрасно
И жизньню обманут был?
(Гроза)

Ужель я для него писал?
Ужели важному шуту
Я вдохновенье посвящал,
Являя сердца полноту?
(Посвящение)

Медитативный вопрос не содержит в себе «чистого» вопроса. Это разновидность вопроса-предположения. Поэтому в цепи последовательно развертывающегося размышления каждый вопрос представляет собой одновременно и один из возможных ответов, один из способов решения поставленной проблемы. В таких условиях медитативный вопрос принимает характер делиберативного вопроса, с помощью которого выдвигаются и обсуждаются варианты ответа на поставленные перед самим собой вопросы. Союз *или* (*иль*), нередко используемый для оформления вопросов данного вида, совмещает функцию разделительного союза и вопросительной частицы. Ср.:

Аллах *ли* там, среди пустыни,
Застывших волн воздвиг твердыни,
Притоны ангелам своим?
Иль дивы, словом роковым,
Стеной умели так высоко
Громады скал нагромоздить,
Чтоб путь на север заградить
Звездам, кочующим с востока?

Вот свет всё небо озарил:
То *не* пожар *ли* Царяграда?
Иль Бог ко сводам пригвоздил
Тебя, полночная лампада,
Маяк спасительный, отрада
Плывущих по морю светил?
(Вид гор из степей Козлова)

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.
Кто же вас гонит: судьбы *ли* решение?
Зависть *ли* тайная? злоба *ль* открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая? <...>
(Тучи)

Среди местоименных (частновопросительных) предложений в лирике Лермонтова частотны вопросы, вводимые местоименным наречием *зачем* (для чего). «Вторичной функцией любого ВП [вопросительного предложения. – А.К.], вводимого вопросительным словом **зачем**, является выражение отрицательного отношения говорящего к соответствующей ситуации» (КОБОЗЕВА 1988: 44–45), что в полной мере подтверждают тексты лирических стихотворений М.Ю. Лермонтова. Ср.:

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?
<...> Я здесь был рожден, но нездешний душой...
О! зачем я не ворон степной?...
(Желание)

Для чего я не родился
Этой синею волной?
(«Для чего я не родился...»)

Мое грядущее в тумане,
Былое полно мук и зла...
Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала?

К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?..
(«Мое грядущее в тумане...»)

Медитативный вопрос не предполагает наличия собеседника и употребляется в монологической речи автора (персонажа). Тем не менее встречаются медитативные вопросы, обращенные к собеседнику (-ам), т.е. медитативные вопросы допускают возможность адресата, однако и в этом случае они сохраняют свое основное функциональное назначение – передать ход мыслей говорящего. В стихах Лермонтова можно найти обращение к неодушевленным предметам, к лицам, отсутствующим в момент речи либо совсем не существующим. Звательная функция таких обращений имеет фиктивный характер (не служит для установления контакта) и не свидетельствует о реальном обращении поэта к называемым им предметам, явлениям, лицам. Ср., напр.:

Я к вам пишу случайно; право,
Не знаю как и для чего.
Я потерял уж это право.
И что скажу вам? – ничего!
Что помню вас? – но, боже правый,
Вы это знаете давно;
И вам, конечно, всё равно
(Валерик)

Может ли любви страданье,
Нина! некогда пройти?
Бури света волнованье
Чувств горячих унести?
Иль умрет небесный жар,
Как земли ничтожный дар?...
(К Нине)

Ср. также обращение к неодушевленным предметам:

Скажи мне, ветка Палестины:
Где ты росла, где ты цвела?
Каких холмов, какой долины
Ты украшением была?

У вод ли чистых Иордана
Востока луч тебя ласкал,
Ночной ли ветер в горах Ливана
Тебя сердито колыхал? <...>
(Ветка Палестины)

Медитативные вопросы принципиально не требуют ответа. Функционально значима лишь сама постановка вопроса как способ обозначения темы размышления, а также выявление интеллектуального и эмоционального состояния говорящего в момент раздумья, размышления. «Текст-рассуждение в поэтической речи характеризуется большим количеством вопросов к самому себе и другим, поисками ответов на них. Вопросы позволяют показать не результат раздумий, а

сам ход размышлений, процесс сложной мыслительной деятельности, обычно эмоциональный» (БАБАЙЦЕВА 2004: 371).

В связи с этим медитативные вопросы, как вопросы, не требующие ответа, иногда не отграничиваются от риторических (ср.: КВЯТКОВСКИЙ 1966: 246–247). Риторические вопросы отождествляются с медитативными и в «Кратком справочнике по современному русскому языку» (ЛЕКАНТ 1995: 276). Г.Г. Мухаметова считает, что медитативные вопросы «как бы занимают промежуточное положение между собственно вопросами и риторическими вопросами» (МУХАМЕТОВА 1980: 14).

Четко разграничивает эти типы вопросов А.П. Сковородников: «В отличие от собственно-вопросительных предложений М.в. [медитативные вопросы. – А.К.] не предполагают внешних ответов; в отличие от риторических вопросов этот ответ не заключен в них самих, он как бы растворен в окружающем контексте, часто – в контексте всего произведения» (СКОВОРОДНИКОВ 2005: 174).

Во внутренней речи автора (персонажа) есть место и для риторических вопросов. Ср. отрывок, в котором чередуются риторический вопрос (выделенное предложение) и медитативные вопросы (последующие предложения):

Нет... мне ли властвовать умами,
Всю жизнь на то употребля?
Пускай возвышусь я над вами,
Но удалюсь ли от себя?
И позабуду ль самовластно
Мою погибшую любовь,
Всё то, чему я верил страстно,
Чему не смею верить вновь?
(«Безумец я! Вы правы, правы!...»)

Риторический вопрос, помещенный в контекст медитирования, отличается от риторического вопроса во внешней речи. У такого вопроса есть вполне определенный адресат. Он обращен автором, в первую очередь, к самому себе. Будучи вопросами внутренней речи, они передают прежде всего горечь разочарования, сожаление и другие отрицательные чувства, владеющие говорящим, т.е. риторический вопрос в составе внутренней речи приобретает некоторые признаки медитативного, или, наоборот: в ряде случаев медитативный вопрос предельно сближается с риторическим.

Вопросов смешанного типа, обнаруживающих черты как медитативного, так и риторического вопроса, достаточно много в лирике М.Ю. Лермонтова. Такие медитативные вопросы заключают в себе и вопрос, неотделимый от сомнения, и категорическое отрицание или утверждение: *Любить... но кого же?..* – «не знаю, можно ли (стоит ли) любить» и категорическое «не стоит, некого любить». Ср. также:

Да и притом что пользы верить
Тому, чего уж больше нет?..
Безумно ждать любви заочной?
В наш век все чувства лишь на срок;

Но я вас помню – да и точно,
Я вас никак забыть не мог!
(Валерик)

Следует также уточнить, что медитативные вопросы не требуют ответа в том смысле, что не содержат установки на получение реального ответа извне со стороны кого бы то ни было. Ответ на такой вопрос может дать только сам автор, напр.:

Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? кто
Толпе мои расскажет думы?
Я – или бог – или никто!
(«Нет, я не Байрон, я другой...»)

Медитативные вопросы, сопровождаемые ответом самого говорящего, сохраняют значение внутреннего размышления и обращены говорящим к самому себе. Ответ на такой вопрос представлен как итог мучительных раздумий, внутренних размышлений, а вопросно-ответное единство функционирует в сфере внутренней речи.

Безусловный интерес в контексте творчества поэта представляет функционирование слова-предложения «нет», посредством которого опровергаются высказанные в вопросе предположения. Ср.: *Чего он ищет здесь? – спокойствия? – о нет!* («Блистая, пробегает облака...»).

Эмоционально окрашенное *нет!* и следующий за ним ответ-опровержение после цепи глубоких, мучительных рассуждений, в ходе которых автор склоняется к безрадостному для себя выводу, отрицают этот вывод и звучат вполне оптимистично и жизнеутверждающе. В этом диалектическом противоречии проявляется еще одна грань личности поэта, отмечаемая многими исследователями: глубокий пессимизм соседствует у него с жизнеутверждающим началом. В качестве наиболее показательного приведем следующий отрывок:

Ужели также вдохновенье
Умрет невозвратно с ним?
Иль шуму светского волненья
Бороться с сердцем молодым?

Нет, нет, – мой дух бессмертен силой,
Мой гений веки пролетит;
И эти ветви над могилой
Певца-страдальца освятит
(Дереву)

Подведем некоторые итоги.

Медитативные вопросы – функциональная разновидность вопросительных предложений (несобственно вопросов), в которых вопросительная структура служит средством передачи размышлений автора (лирического героя). Они

отличаются особой сферой функционирования – употреблением в составе внутренней речи.

Это тип эмоционально окрашенных вопросов. Важно заметить, что выражаемое в них лирическое чувство неотделимо от состояния грусти, от элегического настроения, сопутствующего размышлению, чему немало способствует вопросительная форма высказывания, поскольку эмоционально насыщенный вопрос насыщен именно отрицательными эмоциями.

Медитативные вопросы вполне органичны для лирики Лермонтова. Долгие и мучительные размышления поэта о том, что его волнует, бесконечный поиск ответов на сложные вопросы, глубокие переживания и душевные муки обрели свою форму в его вопросах-размышлениях. В медитативных вопросах, в изобилии представленных в его лирических стихотворениях, находит выражение тяжкая грусть, томившая поэта, изливаются его тоска, отчаяние, разочарование и скорбь.

Литература

- БАБАЙЦЕВА 2004 = БАБАЙЦЕВА В.В. Энтимема в поэтическом тексте // Бабайцева В.В. Избранное. 1955–2005. Москва–Ставрополь, 2005. С. 369–389.
- БЕЛИНСКИЙ 1978 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 3. Москва, 1978. С. 216–277.
- КВЯТКОВСКИЙ 1966 = КВЯТКОВСКИЙ А.П. Поэтический словарь. Москва, 1966.
- КОБОЗЕВА 1988 = КОБОЗЕВА И.М. О первичных и вторичных функциях вопросительных предложений // Текст в речевой деятельности (перевод и лингвистический анализ). Москва, 1988. С. 39–45.
- КОВТУНОВА 1986 = КОВТУНОВА И.И. Поэтический синтаксис. Москва, 1986.
- ЛЕКАНТ 1995 = ЛЕКАНТ П.А. (ред.) Краткий справочник по современному русскому литературному языку. Москва, 1995.
- ЛЕРМОНТОВ 1694 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собрание сочинений: В 4-х томах. Под ред. И.А. Андроникова и Ю.Г. Оксмана. Том I. М., Художественная литература, 1964.
- МУХАМЕТОВА 1980 = МУХАМЕТОВА Г.Г. Вопросительные предложения в поэтической речи: (На материале русской поэзии 1-й половины XIX в.) АКД. Ленинград, 1980.
- РГ 1980 = РУССКАЯ ГРАММАТИКА: В 2-х т. Т. 2. Синтаксис. Москва, 1980.
- СКОВОРОДНИКОВ 2005 = СКОВОРОДНИКОВ А.П. Медитативный вопрос // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты. Москва, 2005. С. 172–175.
- ЭЙХЕНБАУМ 1969 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Ленинград, 1969. С. 327–511.

Л. В. Карасев
(Москва, Россия)

РОГАТИНА, КОНЬ И ШИНЕЛЬ
(ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ДВОЙНИКАХ У ЛЕРМОНТОВА)

Abstract: The article reveals some specific elements of the internal structure of Lermontov's "Mtsyri" and "A Hero of Our Time" in terms of ontological poetics. The object of analysis are the things or beings symbolically underlined and playing the role of so-called "ontological doublers" of the characters. Their destiny – whether alive or dead – depends on the type of "behavior" of their ontological doublers. Certainly, it is only one of the many different aspects of the text, but the analysis of these things allows to reveal the meanings belonging to deep levels of the text's structure.

Keywords: Lermontov, ontological poetics, ontological doublers.

«Онтологический двойник» – один из терминов онтологической поэтики – был предложен мной (как и сам термин «онтологическая поэтика») много лет назад в статье «Гоголь и онтологический вопрос» для обозначения разного рода «отмеченных» предметов или существ, которые символически связаны с персонажами и от «поведения» которых зависит судьба и даже жизнь или смерть этих персонажей (КАРАСЕВ 1993: 84). В рамках онтологической поэтики на первое место выходит рассмотрение бытийного основания текста, той его глубинной смысловой основы, которая в самом широком виде может быть определена как антитеза жизни и смерти, как утверждение ценности жизни в ее принципиальном противостоянии силам стирания и разрушения (КАРАСЕВ 2001: 9-44). «Отмеченные» предметы и существа, о которых шла речь выше, также попадают в рубрику названного противостояния. По разным причинам они сами могут действовать тем или иным образом, или же на них что-то может воздействовать тем или иным образом: например, какая либо значимая в символическом отношении вещь может испортиться, пропасть или, напротив, найтись, в широком смысле слова, выжить или погибнуть – так, как это случилось с шинелью Акакия Акакиевича в гоголевской повести: он умирает не потому, что простудился, а потому, что пропала его шинель. У Оскара Уайльда в «Портрете Дориана Грея» персонаж наносит смертельный удар своему портрету-двойнику и погибает сам.

Собственно, именно поэтому двойники, о которых идет речь, могут быть названы «онтологическими»: они имеют решающее воздействие на судьбу персонажа, то есть, иными словами, на его собственную персональную онтологию. Онтологические двойники очень часто появляются в сочинениях самых различных авторов, не отдающих себе отчета в том, какая потребность заставляет их встраиваться в длинный ряд писателей, прибегших к помощи этого приема; ряда в принципе неотслеживаемого, поскольку его начало скрывается в тумане архаической мифологии. Что же касается самой потребности в такого рода «удвоении» персонажа, то она идет от уже упоминавшегося фундаментального противоположения жизни и смерти, которое среди различных своих символических выражений, дает и такой вариант, как создание онтологического

двойника.

В поэме Лермонтова «Мцыри» эта потребность проявилась в весьма выразительной и неожиданной форме, сказавшись даже в форме того предмета, с которым Мцыри сражался с барсом.

Когда Мцыри покинул монастырь, сюжет предоставил ему две возможности, каждая из которых являлась отрицанием другой: одна обещала жизнь, другая вела к гибели. Днем Мцыри встречает девушку, а ночью – барса. Оба случая похожи по форме своего проявления. Мцыри видит девушку, а она его нет. Так же как и в случае с барсом: Мцыри наблюдает за играющим в лунном свете барсом, оставаясь для него незамеченным. Иначе говоря, Мцыри находится в положении, когда только от него самого зависит, что делать: выйти из укрытия, принять решение, от которого будет зависеть его судьба, или же остаться в тени и таким образом от вызова отказаться.

Мцыри мог легко обойти барса стороной или же дожждаться момента, когда он уйдет, то есть схватки вполне могло и не быть, тем более, что сам барс, как следует из текста, битвы не искал и был в хорошем настроении: «ласково» мотал хвостом и «весело визжал». Однако Мцыри все же дождался той минуты, когда барс почувал врага и схватка стала неминуемой.

Почему же Мцыри так хотел сразиться с барсом? И даже не просто хотел, а, сказать точнее, не мог не сразиться? Для того, чтобы понять смысл этой странной для монастырского жителя, послушника жажды «борьбы и крови», нужно обратить внимание на форму произошедшего события: в особенностях этой формы, в их онтологической определенности и можно найти ответ на интересующий нас вопрос. Мцыри и барс – не просто «братья по крови», в символическом смысле они вообще представляют собой единую сущность, разделенную на две половинки и обретшую форму послушника и барса. В такой ситуации мотив двойственности, двойничества становится ведущим, поскольку наиболее полно выражает суть исходной идеи тождественности дикого зверя и человека-затворника. Между ними существует некая витальная связь и поэтому барс может быть назван «онтологическим двойником» Мцыри. Ну, а где двойники – там пары и двойки.

Вначале говорится о «двух огнях» барсовых глаз, затем описываются два прыжка, которые сделал барс, а в финале схватки – двойное упоминание двойки: «сплестясь, как пара змей» и «обнявшись крепче двух друзей». Двойка в сцене битвы главенствует над всем, а если учесть, что этот эпизод в поэме – центральный в смысловом и композиционном плане, то мотив двойственности оказывается ведущим для всего текста, что сказывается, например, в его присутствии в начале и конце поэмы. В финале умирающий Мцыри просит положить себя под два дерева («акаций белых два куста»), а в самом начале это картина сливающихся рек, у которых стоял монастырь («Обнявшись будто две сестры // Струи Арагвы и Куры»). Неслучайным здесь выглядит не только появление двойки, но и само сравнение двух рек с обнявшимися сестрами, перекликающееся с подобным сравнением из сцены схватки («обнявшись крепче двух друзей»).

Интересен и предмет, который оказался в руках у Мцыри во время битвы с барсом. Онтологически ориентированная поэтика обращает особое внимание на форму события и составляющих его элементов, поскольку то, как именно

представлены действия и вещи в художественном тексте – и есть онтология этих вещей и событий, их бытийственная определенность. В данном случае, это может оказаться сущностно важным: поэтическое сознание создает особую реальность, особое бытие и, следовательно, формы этого бытия обязаны своим видом, своей конкретикой тем смыслам, которые автору в данный момент были важны и поэтому требовали своего выражения в именно в таком, а не каком-то ином виде.

Ко мне он кинулся на грудь;
Но в горло я успел воткнуть
И там два раза повернуть
Мое оружие... (II, 63)

Рогатина, с помощью которой Мцыри одолел барса, оказывается предметом неслучайным: она также попадает в столь важный для поэмы ряд двоек или парных предметов. Мцыри мог попытаться задушить барса руками или ударить его камнем. Однако он взял обломок ветви, устроенной вполне определенным образом: это был «рогатый сук», или, на языке охотников, «рогатина» – толстая ветка, расходящаяся на два острия. На фоне общей числовой символики схватки «двух друзей» это раздвоение не выглядит случайным.

«Я ждал, схватив рогатый сук». И далее – уже упоминавшееся действие: Мцыри успел воткнуть рогатину в горло барсу и «два раза повернуть» ее внутри горла. Картина довольно напряженная и насыщенная противоречивыми смыслами. Двойной поворот внутри горла, которое представляет собой объем разделяющийся на два отверстия. Если попробовать представить себе форму произошедшего события, то сделать это будет непросто. Как Мцыри держал сук – за рога или же за ствол, а рога загнал в пасть барсу? В тексте ничего об этом не сказано, поэтому можно предположить и первый вариант и второй. Однако тут и появляется проблема: если сук вошел в горло двумя рогами, тогда его нельзя было там повернуть не два и ни один раз. Повернуть сук можно было в том случае, если Мцыри держал рога в руках, но в этом случае вращение прямой ветки в пасти барса теряет смысл. Иначе говоря, описанное событие не вполне реально и, скорее, имеет символическое значение. Для автора было важно еще раз напомнить о двойках, и он сделал это, не заботясь о том, насколько правдоподобно это выглядит.

Двойка символизирует раздвоенность человека и мира. Человек двойствен по своей природе, его мир составлен из антитез, преодолеть которые он не состоянии. В этом смысле схватка Мцыри с барсом предстает как бой человека с самим собой, с собственной смертной природой. Неудовлетворенность устройством земной жизни, ее онтологической ущербностью – важнейший мотив лермонтовской поэзии и прозы («Душа сама собою стеснена»). В «Мцыри» эта тема становится центральной: схватка юноши с барсом это схватка с самой жизнью; причем не ради обретения иной, надземной онтологии, это своего рода протест против того, как устроена жизнь земная. Барс для Мцыри – орудие самоубийства, выход из того тупика, в который человек загнал себя мечтой о земном бессмертии.

Если определить исходный смысл поэмы таким образом, тогда становится объяснимыми те многочисленные противопоставления, пары и двойки, которыми она полнится. Все это – иносформы исходного смысла жажды бессмертия и

невозможности его обретения. Отказавшись от эфемерного и бесплотного Рая, мцыри выбрал земную жизнь, которая была лучше небесной во всем, кроме одного – того, что она конечна, зажата, омрачена грядущей смертью. Оттого и победа мцыри над барсом становится для него гибельной, ведь убив барса, он убивает своего онтологического двойника. В этом смысле ситуация безысходная и в то же время предопределенная: сама постановка вопроса не оставляла герою ни одного шанса на победу, которая с необходимостью должна была стать его поражением.

Другой вариант взаимосвязи персонажа и его онтологического двойника можно увидеть в «Герое нашего времени». В самом начале романа идет речь о Казбиче и Карагезе: человек и конь настолько слиты друг с другом, что в символическом смысле представляют собой единое целое. И именно благодаря этой слитности, неразрывности они спасают друг друга в момент опасности. Казбич скачет на коне, уходя от погони: «Прилег я на седло, поручил себя аллаху и в первый раз в жизни оскорбил коня ударом плети. Как птица нырнул он между ветвями. <...> Вдруг передо мною рывтина глубокая; скакун мой призадумался – и прыгнул. Задние его копыта оборвались с противного берега, и он повис на передних ногах. Я бросил поводья и полетел в овраг; это спасло моего коня: он выскочил. Казаки все это видели, только ни один не спустился меня искать: они, верно, думали, что я убится до смерти, и я слышал, как они бросились ловить моего коня. Сердце мое облилось кровью; <...> До поздней ночи я сидел в своем овраге. Вдруг, что ж ты думаешь, Азамат? во мраке слышу, бегают по берегу оврага конь, фыркает, ржет и бьет копытами о землю; я узнал голос моего Карагеза: это был он, мой товарищ!.. С тех пор мы не разлучались» (IV, 18).

Как видно, положение здесь противоположное тому, что было в «Мцыри», где человек и барс должны были убить друг друга. В том, что Казбич ударил коня плетью не было злого умысла, это был жест отчаяния, который, возможно, и помог спасти положение (тем более, что Казбич сам осуждает себя за этот удар). Так или иначе, Казбич спасает коня, прыгнув в овраг и рискуя разбиться, а спасенный конь возвращается, чтобы спасти хозяина. Можно сказать, что в «Мцыри» единый витальный смысл, единая сущность разделяется на две части, тогда как в случае Казбича и Карагеза две сущности сливаются в единое целое.

Историю спасения человека и коня в «Герое нашего времени» можно было бы и не разбирать столь подробно, если бы не эпизод с погоней, в котором рассказывается, как Печорин скачет на коне по имени Черкес, надеясь застать Веру в Пятигорске. Печорину, так же как и Казбичу, нужно было скакать как можно быстрее, поскольку от этого, как он думал, зависела его дальнейшая судьба. «Я беспощадно погонял измученного коня, который, храпя и весь в пене, мчал меня по каменистой дороге». И далее: «Я скакал, задыхаясь от нетерпенья. Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! – одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ей руку <...> И между тем я все скакал, погоняя беспощадно. И вот я стал замечать, что конь мой тяжелее дышит; он раза два уж спотыкнулся на ровном месте <...> Все было бы спасено, если б у моего коня достало сил еще на десять минут. Но вдруг поднимаясь из небольшого оврага, при выезде из гор, на крутом повороте, он грянулся о землю. Я проворно соскочил, хочу поднять его, дергаю за повод – напрасно: едва слышный вздох вырвался сквозь стиснутые его зубы; через несколько минут он издох» (IV, 141).

Как видим, типологически эпизоды с погоней весьма схожи, хотя это и не бросается в глаза. Скачка на пределе сил (у Печорина – уже за пределом), которая в обоих случаях заканчивается тем, что седоки спрыгивают со своих коней. Спрыгивают, правда, по разным причинам: Казбич спасает коня, Печорин – себя. В эпизоде с Печорином и Черкесом есть даже свой «овраг», который, как и в случае с Казбичем и Карагезом, обрывает погоню. Здесь важно не то, что овраг был небольшой («поднимаясь из небольшого оврага») и что коню не нужно было перепрыгивать овраг, как Карагезу; важно, что в «нужном» месте явилось слово «овраг», напомнившее о погоне в начале романа. О ней же напоминает и слово «траву»: Печорин «упал на траву», Казбич – пополз «по густой траве». Наконец, упоминается и ночь: Казбич просидел в овраге до «поздней ночи», Печорин – после падения с коня попробовал идти, но не смог («долго я лежал неподвижно»). Настолько долго, что наступила ночь («ночная роса»). Вот тут и появляется важное различие: за Казбичем вернулся конь, Печорин же вынужден был идти назад пешком те самые пятнадцать верст, которые он смог бы проехать на Черкесе, если бы не был к нему так жесток. Можно, конечно, задаться вопросом о том, почему Печорин, когда он уже успокоился, и его «мысли пришли в обычный порядок», не прошел оставшиеся пять-шесть верст до места смены лошадей, а решил пойти назад и таким образом преодолеть расстояние почти в три раза большее, однако в данном случае это обстоятельство сути дела не меняет.

Предположив, что в разбиравшихся ситуациях погони (как и в случае схватки мцыри и барса) наличествует онтологическая подоплека, витальная связь между человеком и животным, мы увидим картину причин и следствий, хотя причины заложены на одном смысловом уровне, а следствия проявляются на другом и как будто с ними не связаны. Здесь речь вообще идет не о следствиях и причинах в обычном смысле слова, а о своего рода «магических» действиях, которые могут привести к определенным результатам.

Казбич лишь раз в жизни коснулся коня плеткой. Печорин же был предельно жесток и «беспощадно погонял измученного коня», наверное зная, как человек полжизни проведенный в седле, чем это кончится (жестокость Печорина сказывается и в том, что, сгубив коня, он ни разу более о нем не вспоминает). Загубив коня, он губит и свое будущее – во всяком то будущее, которое (гипотетически) могло сложиться в том случае, если бы ему удалось застать Веру.

Еще один кандидат в ряд онтологических двойников – шинель Грушницкого: «Грушницкий – юнкер. Он только год в службе, носит, по особому роду франтовства, толстую солдатскую шинель» (IV, 69). Новелла «Княжна Мери» буквально переполнена упоминаниями об этой шинели: как только речь заходит о Грушницком, сразу же появляется и его шинель. Это чем-то напоминает гоголевскую повесть, правда, с той существенной разницей, что для Акакия Акакиевича шинель была желанной целью, тогда как Грушницкий хотел как можно быстрее от шинели избавиться и сменить ее на офицерский мундир.

Одежда как двойник героя, его иноформа, как нечто такое, что способно повлиять на его жизнь, судьбу: в этом смысле все связки такого рода похожи друг на друга, включая сюда и историю с куском «шагреновой кожи», который хотя и не был одеждой, но все же представлял собой материал, из которого делается обувь и одежда. В этом плане отказ героя от его одежды или, напротив, стремление

получить какую-то одежду, которая – по каким-то «внутренним» основаниям – ему не подходит, находят свое выражение в решениях сюжета и различного рода символических подробностях.

В случае Грушницкого солдатская шинель была той одеждой, которая ему «симпатизировала», дополняла «образ» Грушницкого смыслами, которые в нем самом отсутствовали. Она была не «печатью отвержения», как думал Грушницкий, а его ангелом-хранителем. Шинель создавала Грушницкому самое выгодное положение, делая его, по словам Печорина, «героем и страдальцем» в «глазах всякой чувствительной барышни». И как только Грушницкий меняет шинель на офицерский мундир, отношение к нему резко изменяется.

«– Вы меня мучите, княжна! – говорил Грушницкий, – вы ужасно переменялись с тех пор, как я вас видал... – Вы также переменялись, отвечала она, бросив на него быстрый взгляд, в котором он не умел разобрать тайной насмешки... – Я? я переменялся?...». Примечательно то, что Грушницкий сразу же переводит разговор на тему одежды: «– Я думал, безумный, что, по крайней мере, эти эполеты дадут мне право надеяться... Нет, лучше бы мне век остаться в этой презренной солдатской шинели, которой, может быть, я был обязан вашим вниманием... – В самом деле, вам шинель гораздо более к лицу...» (IV, 109).

Грушницкому кажется, что все это дело случая, однако то, что он сам же связывает охлаждение интереса к нему с одеждой, выглядит весьма символично. И дело тут не в том, что шинель была ему «гораздо более к лицу», а в том, что авторское сознание (подсознание) наделило этот предмет одежды столь важными полномочиями. Не только княжна, но и другие персонажи отреагировали на то, что Грушницкий расстался с шинелью соответствующим образом. Доктор Вернер (непонятно почему) отказывается поздравить его с производством в офицеры («Я вас не поздравляю»), и когда Грушницкий спрашивает о причине, тот отвечает: «...Солдатская шинель к вам очень идет, и признайтесь, что армейский пехотный мундир, сшитый здесь, на водах, не придаст вам ничего интересного...» (IV, 102). Точно так же и Печорин связывает охлаждение Мери к Грушницкому с переменой одежды. Когда Грушницкий уходит после слов Печорина о том, что в мундире он выглядел еще «моложавее», чем в шинели, Печорин обращается к княжне и еще раз высказывается по интересующему нас поводу: «– А признайтесь, – сказал я княжне, – что хотя он всегда был очень смешон, но еще недавно он вам казался интересен... в серой шинели?...» (IV, 110). Как видим все персонажи, будто сговорившись, связывают судьбу Грушницкого с его одеждой, с шинелью или мундиром.

Показательна общая картина появлений шинели и мундира: сначала безраздельно господствует серая солдатская шинель, упоминания о ней идут буквально на каждой странице. Затем возникает офицерский мундир, и шинель отступает, вынужденная делить с ним право на упоминание.

Последнее такое совместное упоминание шинели и мундира ставит их, как соперников, друг против друга. Печорин: «Пеняй на свою шинель или на свои эполеты». И тут же (речь идет о княжне Мери) поясняет: «...Зачем же обвинять ее? Чем она виновата, что ты ей больше не нравишься?» (IV, 110). В самом деле, то упорство с которым Печорин в третий уже раз указывает на одежду Грушницкого, как на подлинную причину его неудач, заставляет поверить, что в ней, как сказал Отелло о платке, «наверно, что-то скрыто». После этого случая в тексте нет более

ни одного упоминания ни о шинели, ни о мундире, хотя Грушницкий присутствует еще на двух десятках страниц, и, разумеется, в одежде. Даже в сцене дуэли, где Печорин долго и пристально рассматривает своего противника, ни слова о его мундире и эполетах не сказано.

Почему же исчезают шинель и мундир? Потому, что противостояние, поединок двух символических (и вместе с тем онтологических) форм исчерпан. Грушницкий отказался от шинели и выбрал мундир. Это означает, что он изменил той одежде, которая на онтологическом уровне была его защитницей и помощницей. Пока шинель «обнимала» тело своего хозяина, удача была на его стороне: он был замечен княжной и даже мог сделаться героем романа. Если придерживаться такой логики, то произнесенные Грушницким слова «презренная шинель» и «гадкая шинель», должны были иметь плохие последствия, как и в случае с гоголевским чиновником, который посмеялся над своим старым капотом.

Как только Грушницкого произвели в офицеры, звучит символическое «приглашение на казнь» от Печорина: сразу после слов Грушницкого «О, эполеты, эполеты! Ваши звездочки, путеводительные звездочки... Нет! я теперь совершенно счастлив», следует вопрос Печорина: «Ты идешь с нами гулять к провалу?» (IV, 102). А вскоре они действительно совершают «прогулку» в горы, после которой тело Грушницкого в новом мундире с «путеводительными звездочками» летит с обрыва в пропасть. Примечательно, что кровью еще не произошедшей дуэли, он отмечен уже в момент примерки нового офицерского мундира: когда Грушницкий надел мундир, «лицо его налилось кровью».

Печорин сказал «бедная шинель», Грушницкий – «гадкая», и онтологическая правота оказалась на стороне Печорина, сохранив его от всех опасностей, включая сюда и выстрел Грушницкого. Еще раз оглядываясь на гоголевскую повесть, можно сказать, что Башмачкин и Грушницкий оказались товарищами по несчастью: они прожили совершенно разные жизни, но погибли по одной и той же причине, если, конечно, смотреть на дело исключительно с обозначенной мной точки зрения. С переменой одежды их онтологический статус был подорван: первого сгубила новая шинель, второго – новый мундир.

Литература

ЛЕРМОНТОВ 1958 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч. В 4-х т.т. М., 1968.

КАРАСЕВ 1993 = КАРАСЕВ Л.В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. 1993. № 8.

КАРАСЕВ 2001 = КАРАСЕВ Л.В. Вещество литературы. М., 2001.

О. Б. Кафанова
(Санкт-Петербург, Россия)

СИПРИЕН РОБЕР – КРИТИК ЛЕРМОНТОВА*

Abstract: Cyprien Robert – a specialist in Slavic languages and literature, professor at the Collège de France, who criticized M. Lermontov's "The Song of the Merchant Kalashnikov" for its ideological pathos in 1854. The reasons for such a judgment are explained by the common at that time in France negative attitude towards Russia as a despotic country, suppressing every individual and independent-minded artist. On the other hand, Robert wrongfully considered "The Song" to be a work of folk songwriting. Critic gives a brief translation and exposition of the poem, which is introduced into the study of literature for the first time.

Keywords: critic, translation, imitation, folk songwriting.

Сиприен Робер (Robert) (1807 г.) – французский публицист и филолог, приехал в Париж изучать литературу и языки. В 1842 г. он вошел в редакцию авторитетного литературно-публицистического журнала "Revue des deux mondes", активным сотрудником которого был на протяжении ряда лет. С 1845 по 1857 гг. Робер возглавлял кафедру славянских языков и литературы в Коллеж де Франс, сменив на этом посту Адама Мицкевича. Перу этого критика принадлежит первая очень негативная оценка во Франции «Песни о купце Калашникове» М.Ю. Лермонтова. Понять причины этой очень несправедливой критики помогает изучение контекста, в котором она появилась.

Кафедра славянских языков и литературы в Коллеж де Франс, первая в Западной Европе, была создана по распоряжению французского министра просвещения В. Кузена в 1840 г. Ее создание можно расценивать как реакцию на «русскую угрозу» и возросшее участие в европейской политике России. «Славяне все более и более привлекали внимание Европы; все менее и менее допустимым становилось, чтобы университет продолжал совершенно игнорировать славянский вопрос» (CORBET 1967).

В середине XIX в. во Франции, а именно в Париже, поселилась большая часть польской эмиграции, недовольная политикой правительства России, подавляющей национально-освободительные движения. Среди польской диаспоры оказался и выдающийся поэт, «польский Пушкин», Адам Мицкевич. Его лекции в Collège de France были публичными и собирали большую и разнообразную аудиторию, значительную часть которой составляли представители светского общества (ЛАРИОНОВА 2010: 184-185).

Робер, хоть и не славянин по своей национальности, идейно разделял чаяния славянских эмигрантов; он принимал участие в работе особых клубов, в которые входили проживавшие в Париже бельгийцы, поляки, немцы, испанцы, итальянцы, добивавшиеся у французского правительства помощи освободительному

* Печатается при финансовой поддержке гранта РГНФ №12-34-10210 «Личность и идейно-художественное наследие М. Ю. Лермонтова в оценках отечественных и зарубежных исследователей и мыслителей».

движению в своих странах. Активную пропаганду вооруженной помощи народам, боровшимся за свободу и независимость, вел «Клуб освобождения народов». Существовало и особое «Общество борьбы за эмансипацию славянских народов», председателем которого и был Сиприен Робер, секретарь «Славянского общества» в Париже. В составе обоих клубов преобладали представители либеральной интеллигенции.

Мицкевич на посту профессора кафедры славянских языков и литератур впервые познакомил Европу со славянским миром. При этом он выступил оппонентом своему маститому современнику, Ф. Гегелю. Немецкий философ в своих лекциях по философии истории примерно в это же время выражал свойственное многим европейцам нежелание признавать славян равноправными участниками европейской цивилизации. «Вся эта масса исключается из нашего обзора потому, – утверждал он, – что она до сих пор не выступила как самостоятельный момент в ряду обнаружения разума в мире» (ГЕГЕЛЬ 1992: 368).

Первая лекция Мицкевича состоялась 22 декабря 1840 г., последняя – 28 мая 1844 г. Всего за четыре неполных «семестра» преподавания он прочел более 100 лекций (MICKIEWICZ 1949: 9-10). Мицкевич оказался близким тем французским деятелям культуры, которые в силу своих республиканских и утопических социалистических взглядов поддерживали польских эмигрантов в их оппозиции к России. С одной стороны, Мицкевич получил поддержку Жорж Санд (George Sand), ставшей позже музой революции 1848 г. и защитницей приговоренных к разным видам наказания республиканцев. Сближение Ф. Шопена с Жорж Санд способствовало формированию оппозиционного центра вокруг этой четы. С другой стороны, польский поэт познакомился и пользовался дружбой крупного французского философа и публициста Ф.Р. Ламенне (Lamennais), с которым сотрудничала, в свою очередь, и Жорж Санд.

Мицкевич в своих лекциях ярко продемонстрировал дух самодержавия, утвердившийся в России уже в средние века: «Правит дух государя, дух государя является двигателем и конечной точкой любого действия. Это осознается всеми, и слово *служба* является девизом России. Тот, кто не служит своему государю, лишен гражданских прав, подобно рабу, он не принадлежит к государству. <...> Мы уже упоминали Ивана Грозного, который по своей прихоти провозгласил некоего татарина великим князем московским и спокойно жил как частное лицо в своем имении, откуда по своему усмотрению правил Россией, пока не решил сместить великого князя, которого сам сотворил. Напомню также пример царя Петра, который еще будучи великим князем, назначил себе заместителя, князь-папу Ромодановского. <...> Император ничего не должен своим подданным, он имеет право на все виды их службы; он считает их обязанным себе, он не вознаграждает их. <...> Напомню вам, что по понятиям монголов, солдат обязан своему суверену. Государь не платит в России за службу: вознаграждение, которое получают слуги и солдаты, зовется *жалованье* – знак милости или благосклонности, собственно говоря, дар благотворения. Это благодеяние, которое император оказывает своим подданным. Общественные *институты* в современном значении этого слова не существуют в России...» (MICKIEWICZ 1949: 485-487).

Несмотря на явную тенденциозность и исторические несоответствия, образ России, созданный Мицкевичем, воплощал в его концепции «физическую мощь», при которой трудно сохранить индивидуалистическое начало.

Именно в таком контексте оппозиции России как стране крепостничества, насилия и подавления личности и следует рассматривать очень недоброжелательный отзыв Сиприена Робера о произведении Лермонтова, вдохновленном славянским фольклором. В своей статье «Современная славянская поэзия XIX в. Ее характеристика и источники» он значительное место отвел «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова».¹ Он отнес это произведение к жанру *gouslo*, который определил в примечании следующим образом: «Как известно под этим термином понимается устная поэзия, славянские рапсоды которой, исполняемые под гусли (*gouslé* или *gouzla*), являются наиболее репрезентативными» (ROBERT 1854: 161).

В первой части статьи рассматриваются военные песни славян, способы отражения в поэзии природы, флористики, роль в них таких известных рек, как Волга, Дунай. Особому анализу подвергается сборник сербских песен, изданных в 1829 г. Эммануилом Коларовичем (*Kolarovič*). Вторая часть статьи посвящена сочинениям народного песенного жанра сербских монахов, а также боснийского поэта Милутиновича (*Milutinovič*). Робер говорит о возрождении этого жанра поэзии в современных славянских странах.

Поэму Лермонтова Робер также ошибочно рассматривает в рамках народного песенного творчества, а главное его недовольство вызвано идейным пафосом произведения: его возмущает безнравственность автора, не осуждающего царский произвол и деспотизм. Поскольку статья Робера никогда не переводилась на русский язык, приводим ее с небольшим сокращением в собственном переводе:

«Просматривая русскую поэзию Державина, Пушкина или Лермонтова, рассматривая, какие новые горизонты, какие неизвестные источники открыла им народная поэзия (*gouslo*), мы поймем, что чувство народной поэзии и национального идеала только едва начинает пробиваться в них; но, по крайней мере видно, что оно появляется. И если оно расцветает в России с такой медлительностью, приводящей в отчаяние, то этому есть много причин. Во-первых, русская народная поэзия (*gouslo*) на фоне отупляющего угнетения *мужиков*, пришло в состояние, близкое дикарству. *Песни*, собранные Козаком Якубовичем, более известным под псевдонимом Кириша Данилов, изобилуют чертами, приводящими в дрожь. Они отдают татарским и монгольским духом. Женские песни свидетельствуют о плачевной нравственной деградации. Только героические песни сохраняют еще всю энергию, если не примитивную чистоту. Чувствуется, что академические поэты Санкт-Петербурга испытывают к народной поэзии (*gouslo*) сильное отвращение. Жуковский и Батюшков, несмотря на весь их гений, умеют только переводить на русский язык иностранные идеи. У Державина, конечно, есть кое-то более местное, но он вдохновляется в особенности древними памятниками священной литературы.

Космополит Пушкин, кажется, первым угадал в России народную поэзию (*gouslo*) <...>

¹ ROBERT C. La poésie slave au dix-neuvième siècle. Son caractère et ses sources = Revue des deux mondes Paris, 1854. T. 6. P. 140-169. Лермонтову отводится часть третьего раздела статьи (p. 161-165). Перевод мой. – О.К.

Лермонтов – еще один байронист, это поклонник Сатаны и его триумфов; он прославляет *героев эпохи* и обожествляет преисподнюю со страстностью, не свойственной ни одному из современных романистов; однако чувствуется, что его пыл к сатанизму истощается... Безотчетно он усмирен таинственной силой, секрет которой он не знает сам. Несмотря на свое горделивое пренебрежение к примитивной поэзии, он вынужден ею восхищаться, и старается ею вдохновиться, прибегая к тону наполовину насмешливому, наполовину святотатственному, что видно из его длинной *Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца*² *Калашникова*.

«Тебе, жестокий царь Иван Васильевич, твоему молодому опричнику и храброму купцу Калашникову посвящаю я эту песнь. Мы сложили ее на странный лад, мы ее спели под *гусли*. Слушая ее, православный народ возрадовался; боярин Матвей подал нам кружку, наполненную пенистым медом: его молодая белая супруга усадила нас за свой стол и положила перед нами, на серебряное блюдо шелковую салфетку, и угощали нас три дня и три ночи, и не уставали слушать нашу песню.»

Солнце прячется в небесах, и лазурные облака не могут больше им любоваться, потому что на земле сидит в своем Кремлевском дворце увенчанный ослепительной диадемой грозный Иван Васильевич: его стольники стоят за его спиной, по обеим сторонам от него расположились опричники, а перед ним находятся *бояре* и *князья*. Пир весел: царь пьет во славу Бога, за свою собственную славу и в свое удовольствие; потом, беря свой золотой *черпак*, наполненный лучшим заморским вином, он велит поднести его своим опричникам, которые поочередно пьют во славу царя. Один среди них, молодой и отважный герой, не пьет, он склоняет свой гордый и печальный лоб на широкую грудь, в которой бьется могучее сердце. Как только царь замечает поведение молодого человека, он устремляет на него свои разгневанные взоры, словно коршун, который с высоты облаков выслеживает бедную голубку; потом с силой стукнув своим кулаком по столу, он кричит ужасным голосом: «Кирибеевич, слуга мой, что ты сидишь с мрачным видом? Ты устал мне служить или, может быть, мечтаешь о моей славе? Когда луна появляется на небе, звезды радуются при виде нее, и самые темные облака светлеют при ее приближении; но для тебя это не так, Кирибеевич. Веселость твоего царя тебя омрачает». Молодой человек простирается перед грозным царем: «Государь, если твой недостойный раб прогневил твою душу, прикажи ему тотчас же отрубить голову; она сама предложит себя палачу! – Чего же тебе не хватает? – снова заговорил царь. Износился ли твой кафтан из расшитого золотом сукна, разорвался ли твой соболий *колтак*? Или захромал твой конь? Или сам ты, сын *гостя* (*gost*), нарушил правила состязания в кулачном бою на берегах Москвы?».

Все это превосходная национальная русская поэзия; но к концу четвертой страницы Лермонтов от нее устает. Несмотря на то, что он еще пытается заставить вибрировать народную поэзию (*gouslo*), он извлекает из нее только фальшивые звуки. Молодой Кирибеевич отвечает царю, что его дикий конь весело под ним скачет, что его кафтан не износился, что его колпак еще сверкает, но его сердце смертельно ранено несчастной любовью. Он заставляет царя поверить, что та,

² Вместо слово «купец» Робер употребляет постоянно слово «гость» (*gost*), мы в переводе сохраняем слово «купец».

которую он любит, – молодая девушка и, что, поскольку он не в силах смягчить сердце жестокой, все ему стало горьким в жизни. Он умоляет царя отпустить его к вольным казакам на Волге, где он найдет под каким-нибудь мусульманским копьём желаемую смерть, сражаясь с татарами, врагами креста и родины. Вот без сомнения начало спиритуалистической любви по народному славянскому образцу; но это не что иное, как приманка поэта для того, чтобы обмануть простые души, а затем воздействовать на них, уже более по своему усмотрению, ледяным скептицизмом. Царь, растроганный, решаетея богато одарить своего телохранителя, и женить его на той, которую он любит. На этом автор завершает первую часть своей поэмы, восклицая: «*Эй*³, *гусляр*, пой верно. Проглоти в честь гостей кружку пенистого вина, и настрой свои *гусли*».

Вечер приближается, солнце заходит за храмы Кремля. Сидя перед своей лавкой, после того как он целый день зазывал прохожих ласковым голосом купить у него какой-нибудь богатой шелковой материи, молодой купец (*gost*) Стефан⁴ Калашников закрывает свой магазин на немецкий замок. Он оставляет там в качестве охраны собаку со смертоносными зубами и идет к своей молодой супруге, Алене Дмитриевне; но он не находит ее дома, а его маленькие дети еще не уложены спать, и они плачут и мучаются, не зная почему, как будто умирают. Отсутствие молодой жены в такой поздний час смущает душу Калашникова. Он с беспокойством смотрит в окно на улицу, которую покрывает темная ночь, и где снежные хлопья стирают всякий след ноги человеческой. Наконец, он слышит поспешные шаги, дверь его жилища открывается. О, сила крестная! Перед ним появляется его молодая жена с распущенными волосами, покрытая обледенелым снегом, глядящая сумасшедшими глазами и бормочущая неразборчивые слова. Затем она падает на колени перед своим разгневанным мужем: «О мой господин, солнце моего сердца, убей меня, если хочешь; я не боюсь ни смерти, ни осмеяния людей: больше всего на свете я боюсь лишь потерять любовь твою!» И она рассказывает ему, как была схвачена на улице, под снегом молодым царевым опричником Кирибеевичем, под взрывы смеха всех соседей, которые смотрели из окон, и только оставив в его руках часть своей одежды, она смогла вырваться из его объятий.⁵ Оскорбленный супруг решаетея вызвать молодого опричника на кулачный бой. Он просит своих младших братьев быть его свидетелями и отомстить за него, если он погибнет. Преданные своему старшему брату, они ему отвечают: «Когда, готовясь к приближающемуся страшному бою, орел простирает свои когти к небесам, тотчас его птенцы прилетают на его призыв. Ты наш второй отец: мы всюду за тобой следуем, и если потребуетея, последуем в могилу».

Тем временем восходит заря; с высоты небес она улыбается земле и рассматривает себя, как Венера, в блестящих позолоченных куполах Кремля. Царь со своей *дружиной* и двором выходит из дворца и направляется в сопровождении своих опричников на большую площадь Москвы, белую от снега. Там он

³ Междометие «ай» переводится Робером как *hé*.

⁴ Русское имя и отчество «Степан Парамонович» заменяется Робером на иностранное «Стефан», что вместе с его обозначением «гость», т.е., приезжий, а также упоминанием отсутствующего у Лермонтова «немецкого замка», на который он закрывает свою лавку, указывает на польское или немецкое происхождение главного героя.

⁵ Последние детали, как и повторное упоминание о том, что нападение Кирибеевича происходило «под снегом», отсутствует у Лермонтова.

приказывает образовать большой круг в 25 сажень с помощью серебряной цепи, закрепляемой столбами. Когда образовался круг, и стала собираться толпа, царь кричит своим опричникам: «А теперь кто из атлетов⁶ готов начать борьбу со своим противником? Пусть он войдет в круг. Позабавьте своего батюшку,⁷ дети! Тот, кто убьет кого-нибудь, я его за это вознагражу, а кто будет убит ради удовольствия царя, того вознаградит Бог». Никто не вызывается. Наконец, молодой Кирибеевич, чтобы понравиться своему государю, устремляется на арену и вызывает самых смелых из граждан. Вдруг толпа любопытных размыкается, купец (gost) Калашников выходит вперед, падает ниц перед свирепым царем и просит разрешения сразиться с его опричником, и, получив его, входит в роковой круг. Оскорбленный супруг устремляет на своего врага взгляд, в котором отражается вся его ярость. Бесстрастный молодой опричник ему говорит: «Отважный борец, не желаешь ли ты сообщить мне свое имя и имя твоей семьи, чтобы я знал после боя, за кого заказать заупокойную службу?» – Я, отвечает противник, – Стефан Калашников, доброй и честной фамилии. Я жил согласно закону Господа. Я не соблазнял жены другого. Я не крался за ней по пятам, как ты, чтобы ее обесчестить в потемках, вдали от ясного дня. И ты правильно сказал, завтра, без сомнения, по одному из нас двух споют заупокойную!»

Замешкавшись от этих упреков, обидчик бледнеет, его глаза помрачаются, ледяная дрожь пронимает его до костей; но взяв себя быстро в руки, он устремляется на своего противника, и одним ударом кулака в грудь заставляет его плевать кровью. Купец отвечает ему другим ударом в левый висок. Молодой опричник испускает легкий вздох и валится мертвым в снег. «– Что ты сделал? Кричит при виде этого свирепый царь. Ты с умыслом или не желая того убил моего лучшего борца? – Царь правоверный, отвечает купец Калашников, я убил твоего охранника Кирибеевича по умыслу. Теперь мучай меня, предай любой смерти, какой хочешь; но не оставь двух моих бедных сирот и моей молодой вдовы. – Хорошо, раз ты отвечаешь с такой откровенностью, я за свой счет воспитаю твоих двух сыновей и дам пенсию твоей вдове. Что касается тебя, дитя мое, поднимись сюда на место лобное, чтобы отдать голову в жертву царскому топору...» – Погребальный колокол *собора* (храма)⁸ предвещает агонию. Молодой купец обращает к Богу последнюю молитву, покрывает поцелуями ковчезек, изображающий Киев, висевший у него на шее, передает братьям свою бедную вдову и детей, потом поднимается к палачу, который его ждет, чтобы срубить голову.

Такова самая несправедливая жестокая сила, от имени так называемого царского правосудия обезглавившая защитника морали, мученика семейного долга! И поэт не роняет ни единого вздоха по поводу этой жертвы. В конце песни он восклицает: «Эй вы, мои дорогие гости, смочите теперь горло *гусляра*. Мы хорошо начали, и закончим так же хорошо. Каждому почет и справедливость! Щедрому хозяину⁹ *слава* (slava)¹⁰! Его прекрасной супруге *слава*! И всему честному люду *слава!*»

⁶ В тексте Лермонтова употребляется слово «молодец», более уместное в русском обиходе.

⁷ К этому слову у Робера дается примечание: «Так было принято обращаться к царю на Руси».

⁸ Внутритекстовое пояснение автора.

⁹ Робер упрощенно передает все языковые особенности поэмы: у Лермонтова «тороватому боярину слава!», что соответствует речевому дискурсу эпохи Ивана Грозного.

Эта поэма, по нашим сведениям, единственная, в которой Лермонтов выказывает очевидное намерение взять за образец народную поэзию; но Лермонтов явно насмехается над этой примитивной поэзией. Для этого космополита, опьяненного своими экспериментами, пресыщенного всякой *вещью*, *потому* что он злоупотреблял всем, вернуться к сельской безыскусственности, к детской простоте народных песен было бы слишком унижительным. Он предпочел насмеяться над ней: это гораздо легче».

Из приведенного текста видно, что Робер сопровождает свою критику кратким переводом-пересказом произведения, не известного во Франции. Начало «песни» он воспроизводит довольно точно, хотя при этом исчезают все особенности песенной стилистики, использованной Лермонтовым (ЛЕРМОНТОВ 1962: 415)¹¹. Сокращенный перевод, сделанный Робером, не лишен поэтичности: в нем сохранены сравнения, метафоры, образные эпитеты; передано своеобразие колоритной речи царя и Кирибеевича, стилизованные в народно-поэтической манере. Но если отдельные детали переданы близко к подлиннику, в целом исчезают все приметы фольклорно-песенной культуры, гениально использованные Лермонтовым. Кроме того, по-видимому, для усиления впечатления помпезности, блеска «свирепого» царя (по контрасту черная душа/сверкающий антураж) Робер вводит более блестящий убор – «сверкающую диадему» (вместо традиционной золотой короны), тем самым сближая русского царя с европейскими монархами. Есть и еще другие детали, связанные с ослаблением национально-исторического русского колорита. Он не только заменяет слово *купец* на *гость* (т.е. *приезжий*), но вводит упоминание несуществующего у Лермонтова *немецкого замка*, которым он закрывает дом, а *Степана Парамоновича* превращает в *Стефана*, по сути наделяя Калашникова иностранным (то ли польским, то ли немецким) происхождением. Борцов он называет *атлетами*, в то время как у Лермонтова «молодец», слово, свойственное русскому фольклору. В тех случаях, когда он точно передает ту или иную реалию, он делает пояснения в примечаниях. Например, он комментирует фразу: «Позабавьте своего батюшку, дети!» В примечании Робер поясняет: «Так было принято обращаться к царю на Руси».

¹⁰ Внутритекстовое пояснение автора.

¹¹ Сравните:

Ох ты гой еси, царь Иван Васильевич!
Про тебя нашу песню сложили мы,
Про твое любимого опричника,
Да про смелого купца, про Калашникова;
Мы сложили ее на старинный лад,
Мы певали ее под гуслирный звон
И причитывали да присказывали.
Православный народ ею тешился,
А боярин Матвей Ромодановский
Нам чарку поднес меду пенного,
А боярыня его белолица
Поднесла нам на блюде серебряном
Полотенцо новое, шолком шитое.
Угощали нас три дни, три ночи,
И всё слушали – не наслушались.

В целом Робер высоко оценивает художественные достоинства песни, и это чувствуется в его стремлении сохранить стилистику колоритной прямой речи персонажей, изобилующей тропами (например, ответ братьев Калашникова, которые сравнивают себя с орлятами, спешащими на зов родителя, готовящегося к смертельной схватке).

Но идейная концепция произведения превалирует в восприятии французского критика над его эстетическими достоинствами. Больше всего возмущения у Робера вызывает царский суд и отношение к нему автора. Поэтому по мере приближения к финалу тон статьи становится все более резким и непримиримым. При этом в переводе наблюдается все больше отступлений и новых ничем не мотивированных вкраплений. Например, он вводит отсутствующее у Лермонтова упоминание «ковчежека, изображающего Киев», который висел у него на шее и который Калашников покрывает поцелуями перед казнью.

Итак, перевод Робера давал лишь приблизительное представление о произведении Лермонтова, и оценка его была крайне негативной. Первая причина резкой критики была вполне объяснимой и, к сожалению, довольно распространенной во Франции этого времени. Она была связана с негативным отношением к России как жандарму Европы. Подобное мнение разделяли многие деятели культуры середины XIX в., среди которых не были только поляки и другие эмигранты, но и, например, Жорж Санд, которая считала, что деспотическая страна, подобная России, не может иметь самостоятельно мыслящих художников. На протяжении 1830-х и 1840-х гг. Жорж Санд упоминала о России только в негативном ключе в связи с существованием в ней рабства.

В письме к Л. Дезажу 1837 г. Россия называется в ряду самых антигуманных стран: «В Азии, в России и т.д. рабы белые. В Америке рабы черные» (SAND 1967: 10). В апреле 1846 г. Санд с возмущением писала американцу Ж. Самнеру (Sumner), хорошо знавшему Россию, что «все благородные и цивилизованные нации» должны были бы подняться и сбросить «антигуманные правительства Австрии и России» (SAND 1970: 307).

Можно было бы объяснить позицию Ж. Санд ее близостью к Ф. Шопену и другим полякам, эмигрантам. Но подобное мнение было не единичным во Франции. Маркиз А.-Л.-Л. де Кюстин (Custine, 1790-1857) в своей книге «Россия в 1839 году» ("La Russie en 1839") упомянул о ссылке Лермонтова, не назвав его имени, продемонстрировав тем самым свое равнодушие к русской литературе, а, возможно, и ее полное отрицание. Он запечатлел восприятие России как страны «варваров» и рабов, всеобщего страха и «бюрократической тирании», в которой не может появиться творческий гений. Ответственность за это он перекладывал на систему антидемократического воспитания, виновную в унификации умов.

Вслед за Кюстином еще некоторые французские критики воспринимали Россию в очень негативном ключе как жандарма Европы, и, как следствие, отказывали русским писателям, в том числе и Лермонтову, в оригинальности. Например, известный писатель и публицист, Жюль Амеде Барбе д'Ореви́льи (Barbey d'Aurevilly, 1808–1889), был уверен в «отсутствии оригинальности в России». В его представлении вся русская литература сводится к подражанию, и даже Пушкин и Лермонтов – «самые прославленные в своей стране» – как и все русские, искали «ярмо (le joug) европейской идеи» (DE GRÈVE).

Но помимо этого идейно-политического давления, которое не позволяло объективно взглянуть на художественное произведение русской литературы, Робер оказался несостоятельным критиком в эстетическом плане. Он неправоммерно отнес «Песню...» Лермонтова к жанру *guslo*, то есть устной поэзии, фольклору, чего нельзя делать, если речь идет о сочинении большого художника слова. Для Лермонтова это произведение явилось своеобразным итогом его работы над русским фольклором. Возможно, поэт, находившийся в дружеских отношениях с будущими славянофилами, был знаком с полемикой вокруг фольклористических проблем. Какие-то факты он мог почерпнуть из Истории Государства Российского Н.М. Карамзина (т. IX), другие – из книги Кириши Данилова (1818) (ЧИСТОВА 1981: 410). Отношения купца и опричника оцениваются в песне с народной точки зрения: Калашников, олицетворяющий героическое начало и способность к бунту, явился выразителем народных представлений о правде, чести, достоинстве. На народную традицию Лермонтов опирался и в создании образа царя Ивана Грозного. Поэт, по-видимому, не принял концепцию Карамзина, а впоследствии и славянофилов, считавших тиранию и деспотизм Грозного следствием извращенности его характера. Позиция Лермонтова оказалась близкой В.Г. Белинскому, который в поступках царя видел «отражение конфликта между условиями исторического развития России и нереализованными возможностями Ивана IV как исторического деятеля» (ЧИСТОВА 1981: 411).

Вместе с тем именно Белинский, давший прекрасный анализ произведения в статье «Стихотворения М. Лермонтова» (1840) выразил по сути дела полемическое по отношению к точке зрения Робера мнение. Он утверждал, что песню «никак нельзя сравнить с народными легендами, носящими на себе имя их собирателя – Кириши Данилова: то детский лепет, часто поэтический, но часто и прозаический, нередко образный, но часто символический, уродливый в целом, полный ненужных повторений одного и того же; поэма Лермонтова – создание мужественное, зрелое и столько же художественное, сколько и народное. Безыменные творцы этих безыскусственных и простодушных произведений составляли одно с веющим в них духом народности; они не могли от нее отделиться, она заслоняла в них саму же себя; но наш поэт вошел в царство народности как ее полный властелин и, проникнувшись ее духом, слившись с нею, он показал только свое родство с нею, а не тождество ...» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 250).

В центре поэмы проблема соотношения царской власти, закона и милосердия. Это один из главных вопросов всей русской литературы начала XIX века. Внимание Лермонтова сосредоточено на нравственных и политических проблемах своей эпохи, судьбе и правах человека в ней. Его не может не волновать вопрос о том, нужны ли его времени люди чести, нужна ли сильная личность власти. И обвинения Лермонтова в космополитизме выглядят крайне несправедливыми и надуманными.

Белинский приветствовал «Песню...» как произведение, проникнутое духом подлинной народности, в которой автор «является не безыскусственным певцом народности, но истинным художником, – и если его поэма не может быть переведена ни на какой язык, ибо колорит ее весь в русско-народном языке, то тем не менее она – художественное произведение, во всей полноте, во всем блеске

жизни воскресившее один из моментов русского быта, одного из представителей древней Руси» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 251). Русский критик считал также, что «в этом отношении после Бориса Годунова больше всех посчастливилось Иоанну Грозному: в поэме Лермонтова колоссальный образ его является изваянным из меди или мрамора...» (БЕЛИНСКИЙ 1978: 251).

Суждения Белинского представляются справедливыми и сейчас, хотя его размышления о непереводаемости «Песни...» были актуальными больше для XIX в. и, в частности, для представленного конкретного перевода. Анализ критического восприятия произведения Лермонтова Сиприеном Робером, считавшегося специалистом по славянским литературам, показывает, насколько непросто проходила рецепция за рубежом сочинений русской словесности и как искажалась их рецепция из-за идеологических и политических причин.

Литература

- БЕЛИНСКИЙ 1978 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1978.
- ГЕГЕЛЬ 1992 = Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории / Пер. с нем. А.М. Водена. СПб., 1992.
- ЛАРИОНОВА 2010 = ЛАРИОНОВА Е.О. Курс лекций Адама Мицкевича в Collège de France: «Русская идея « в зеркале польского мессианства // К истории идей на Западе: «Русская идея». Сборник статей. СПб., 2010.
- ЛЕРМОНТОВ 1962 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М.–Л., 1962.
- ЧИСТОВА 1981 = ЧИСТОВА И.С. «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
- CORBET 1967 = CORBET Ch. À l'ère des nationalismes. L'opinion française face à l'inconnue russe (1799-1894). Paris, 1967.
- DE GRÈVE = DE GREVE C. Problèmes de la réception de la littérature russe en France // revistas.ucm.es/index.php/THEL/article.../35458. Дата обращения 1.10.2014.
- MICKIEWICZ 1949 = Les Slaves. Cours professé au Collège de France, par Adam Mickiewicz. Paris, 1949. T. I.
- ROBERT 1854 = ROBERT C. La poésie slave au dix-neuvième siècle. Son caractère et ses sources // Revue des deux mondes Paris, 1854. T.6.
- SAND GEORGE 1968 = SAND GEORGE. Correspondance. T. IV. Paris, 1968.
- SAND GEORGE 1970 = SAND GEORGE. Correspondance. T. VII. Paris, 1970.

К. Кроо
(Будапешт, Венгрия)

СЕМАНТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЧТЕНИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРСОНАЖА И ТЕКСТА
В РОМАНЕ ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

Abstract: The paper entitled “The Semantic Model of Reading the Literary Hero and the Text of *A Hero of Our Time*” raises the problem of reception (aesthetic reading) as projected to the semantic and semiotic models of *reading and writing* poetically conceptualised within the literary text. These models can be identified at different levels of the text-construction, involving the heroes’ interpretation of reality in various role-incarnations. The emphasis is made to the metapoetic semantics of the modelled reading and writing patterns, which tells not only about Lermontov’s relation in his poetics to various literary paradigms, but also gives information on the intersemiotic translation processes demonstrating the creativity of poetic language – an idea belonging to the *ars poetics* formulated in “A Hero of Our Time”. The concrete material for the case study consists of the foreword of Lermontov’s novel, parts of the chapter “Princess Mary” and “The Fatalist”.

Keywords: “A Hero of Our Time”, semantic models of writing and reading, literal and metaphoric meaning, semiotic translation, intersemiotic system

В настоящей статье мы поднимаем вопрос о том, в каких формах в романе Лермонтова «Герой нашего времени» создается семантическая модель чтения (читательского восприятия) такого типа, в рамках которого толкования характера литературного персонажа и самого художественного текста проецируются друг на друга. Такой подход к роману основывается на предположении взаимосвязанности, с одной стороны, семантизации личности героя и замысла, кроющегося в его целостной поэтической фигуре, а с другой, самого литературного текста. При этом мы исходим из изучения связи *поэтики характерологии персонажа* (Печорина) и формирования того семантического слоя в романной конструкции, в котором реализуется поэтика авторефлексивности текста, т.е. разрабатывается *поэтика автохарактерологии*. В установлении этой связи выполняет важную функцию осмысление текстом разных форм возможного чтения, к которому принадлежит и создание семантической модели чтения целостного лермонтовского романа «Герой нашего времени». Для изложения данной проблемы требуются три предварительные контекстуализации с уточнениями в плане 1) терминологического определения – речь идет о понятии «семантической модели»; 2) методологии толкования авторефлексивности текста; 3) включения данной проблематики в историю изучения родственных вопросов в традиции критической интерпретации «Героя нашего времени».

1) Под *семантической моделью* чтения подразумевается разработанная в самом художественном произведении *форма семантизации чтения – чтения как мотива и как самой практики восприятия художественного текста*. «Герой нашего времени» в своем смысловом мире сильно сосредоточивается на идее

чтения и интерпретации на разных уровнях текстопостроения. Наглядным и простым примером этому служит Предисловие к роману¹, в котором обсуждаются аспекты соотношения художественного изображения и читательского восприятия романа. Такая тематизация оказывается лишь компонентом гораздо более сложно созданной модели чтения текста, один дальнейший аспект которой мы постараемся разобрать в настоящей статье.

2) В плане методологии изучения и следует уточнить, что помимо тематических форм в построение рефлексивности текста входят автореференциальные сегменты с своеобразной функцией. Они соединяют и относят друг к другу текстовые места, где сюжетный план романа или характерология героя интерпретируется с двух сторон – с точки зрения определения личности литературного персонажа и с точки зрения оценки возможности восприятия «личности» текста, т.е. с точки зрения самоопределения текстом признаков собственной текстовости в смысле его автохарактерологии.

3а) В истории научного исследования авторами классических работ (напр. ЭЙХЕНБАУМ 1962, ДРОЗДА 1985 и т.д.) уже давно была выяснена связь между нарратологическим своеобразием «Героя нашего времени» и его стратегией чтения, как заложенным в самой нарративной структуре романа императивом для определенного образа восприятия, т.е. чтения и интерпретации художественного произведения. Одним из общих мест изучения «Героя нашего времени» является и толкование того, как литературные герои воспринимают («читают») друга друга в разных жизненных ситуациях (как бы «сценах»), представляющих собою инсценировки (сценические воплощения) литературных произведений (см. напр.: САВИНКОВ 2010: 28-29), преобразованных в биографическую реалию и определенные ролевые инкарнации персонажей. В этом отношении больше всего говорилось о романтической модели чтения литературы, и был акцентирован прежде всего байронизм в аспектах поведения героев и драматизированных ими ролей и т.д (см. напр. в статье: ШМИД 1993).

3б) Отдельно укажем на многосторонний подход к поставленной проблематике, применяемый в венгерской монографии Жофии Силади. Исследовательница рассматривает значение взаимообусловленности разных текстовых частей и системности их восприятия. Данный вопрос связывается, с одной стороны, с главным замыслом поэтики фигуры Печорина, сводимым к значению поиска персонажем индивидуальной смерти, а с другой, с тем, как моделируется рост фиктивного писателя как творческой личности, в то время как толкование разнообразных текстов различными персонажами (например, дневника Печорина – путешествующим офицером, или рассказанной Печориным истории в «Фаталисте» – Максимом Максимычем, об этом см. ниже) управляет все более и более богатым читательским восприятием «Героя нашего времени» как целостного романа, охватывающего многосоставную систему моделей писания и чтения (SZILÁGYI 2002).

3в) Выбранный для настоящей статьи аспект толкования лермонтовского романа, проблема модели чтения, в других аспектах затронута нами в двух статьях², где мы изучали семантическую функционализацию прекращения и

¹ О генезисе «Предисловия» см. напр.: (ЭЙХЕНБАУМ 1961: 283-285; МАНУЙЛОВ 1966: 56-60).

² КРОО К. «Прерванный и продолженный текст Журнала Печорина в “Герое нашего времени” (К вопросу связности текстовых уровней и их семантической реконструкции)». Доклад прозвучал в

продолжения Журнала Печорина в главе «Кяжна Мери». Продолжим начатый в указанной статье анализ, выявляя дальнейшие аспекты поэтического моделирования *писания и чтения* в «Герое нашего времени». Осветим с новой точки зрения раньше уже подвергнутое к разбору обозначение продолжения Журнала Печорина (после записи от 16-го июня).

Рассматриваемое место романа воплощает кульминационный момент в разработке модели чтения: оно способствует завершению семантизации главного трансформационного сюжета фигуры Печорина и вместе с тем авторефлексивного определения самого лермонтовского текста. Этому последнему, наряду со многочисленными эквиваленциями в реляции самого обозначения продолжения Журнала и записи от 16-го июня с более развернутым затем ее продолжением, способствует явная семантическая спаянность изучаемого места с Предисловием (начало романа) и завершением «Фаталиста» (конец романа). Промежуточная позиция прекращения Журнала между Предисловием и концом лермонтовского произведения связана также с тем, что здесь мотивы *границы / предела / рамки* приобретают многократное смысловое определение.

Во-первых, тематизируется временное прекращение процесса писания Печориным своего журнала, чем и имплицитно определяется понятие *рамок* текста в смысле *конца* (предыдущей части) и *начала* (следующей части, т.е. продолжения): «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно; ветер свищет и колеблет ставни. Скучно! *Стану продолжать свой журнал, прерванный* столькими странными событиями. *Перечитываю последнюю страницу*: смешно! – Я думал умереть; это было невозможно: я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить. Как все прошедшее ясно и резко отлилось в моей памяти! Ни одной черты, ни одного оттенка не стерло время. Я *помню*, что *в продолжении ночи* <...>» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 339³).

Это значит, что в процессе продолжения текста мы пребываем на грани начала и заканчивания этого начала в дневнике, а начало и конец сочетаются авторефлексивным осмыслением указанной процессуальности, которая все же хранит в себе установления границ. Эти границы, следовательно, не лишь пространственные и временные, но и отмечают предел текстовости и метатекстовости. Но не только. Речь идет и о пределах жизненного переживания и текстового опыта его осознания – они параллельно осмыслены через идею *продолжения*: воспоминаниями о «продолжении ночи» *продолжается* и текст, «прерванный» жизненными событиями. В результате того, что изучаемый сегмент, как говорилось, наглядно отсылает и к началу и к концу «Героя нашего времени» как целостного художественного текста, следует также учесть интеграцию всех перечисленных реляций и в контексте авторефлексивного

Будапеште на конференции «Поэтика М. Ю. Лермонтова и его наследие в европейской культуре». Юбилейная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова (10–11 октября 2014. г.). Работу см. в коллективном сборнике статей под ред. Дьендеши М., Кроо К., Сабо Т., Будапешт, 2015.; КРОО К. Буквальный повтор и перевод в свете семиотического перевоплощения в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Универсалии русской литературы. Под. ред. А.А. Фаустова. Воронеж, Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2014. В печати.

³ Курсив в цитатах наш – К.К.

самоописания лермонтовского произведения. Можно даже предположить, что рассматриваемый нами сегмент предлагает модель чтения целого романа согласно логике семантизации *mise en abyme* по определению Люсьена Далленбаха (DÄLLENBACH 1989). Этим объясняются тесные связи данного места с мотивным миром «Героя нашего времени» в целом.

Какие отсылки налицо к началу и концу романа в продолжении Журнала после его прекращения? И как сами начало и конец «Героя нашего времени» взаимосвязаны до такой степени, что отсылки к этим местам в продолжении Журнала могут сильно участвовать в построении семантической модели чтения в лермонтовском произведении? «Фаталист» – как это акцентирует Жофия Силади (SZILÁGYI 2002: 144–148) – заканчивается на представлении простодушного толкования Максимом Максимычем рассказанных Печориным случившихся с ним событий, заключенных затем в его журнале. По определению автора монографии Максим Максимыч показан в роли «наивного читателя», и тем и создается конкретная модель чтения. Она, подобно тематизации дилеммы о предопределении (через лексический мотив *писания*: «уж так у него на роду было написано...») [ЛЕРМОНТОВ 2000: 366]), имплицитующем мотив *чтения* (вспомним, что и Печорин по ходу всей главы «читает» знак смерти на лице будущей жертвы), заставляет и реципиента «Героя нашего времени» заново читая, переосмыслить целый роман. Читатель мотивирован ретроспективно осознавать, как *встреча со смертью* становится ключевой сюжетной, мифопоэтической и символической темой. В ней поставлен вышеупомянутый вопрос о свободе индивида найти личную и творческую форму своей самобытной смерти (Там же). С точки зрения выдвинутой в настоящей статье проблематики обратим внимание на сочетание моделирования смерти в смысле *последнего события* (*конца, завершающего человеческое бытие* в том физическом и духовном пространстве, которое лермонтовский роман противопоставляет символическому пространству «там»: см. толкование «Тамани» [Там же, 93]) с осмыслением *конца самого текста*. Это сочетание подкрепляется формулировкой метафизического вопроса о завершенности или незавершенности человеческого бытия через мотивы *писать* и *читать* (см. маркированный вопрос о том, написан ли на лице знак предопределенной смерти и можно ли этот знак читать по лицу).

В рассматриваемой части романа, вместе с продолжением Журнала Печорина, текст и метатекст о конце также сильно опираются на мотивы *писать* и *читать*. С одной стороны, Печорин перечитывает последнюю страницу уже написанного своего дневника, чем и подчеркивается идея ретроспективного толкования прошлого проспективного взгляда, когда сталкиваются предсказание Печорина до дуэли о его возможной смерти («И, может быть, я завтра умру!...») [ЛЕРМОНТОВ 2000: 338]), и ретроспективная проверка данного предугадания будущего («Я думал умереть; это было невозможно...») [ЛЕРМОНТОВ 2000: 339]). С другой стороны, столкновение предугадания (как бы *вычитывания* будущей судьбы в книге предопределений) и толкования правильности такого типа *предвещающего чтения*⁴ судьбы рифмуется с подобным чередованием мотивов *чтения* и *писания* в представлении бессонницы Печорина в последнюю ночь до дуэли: «Я помню, что

⁴ О *чтении* жизненных знаков *пишет* Печорин в продолжении Журнала после того, как он *прочитал* написанного 16-го июня о том, как он раньше дал свое *чтение*-предугадание в своем жизненном тексте (см. дилемму о предопределении: «может быть...»).

в продолжение ночи, предшествовавшей поединку, *я не спал* ни минуты. *Писать я не мог долго*: тайное беспокойство мною овладело. С час я ходил по комнате, потом сел и *открыл роман Вальтера Скотта*, лежавший у меня на столе: то были «Шотландские пуритане». *Я читал* сначала с усилием, потом забылся, увлеченный волшебным вымыслом. Неужели *шотландскому барду* на том свете не платят за каждую отрадную минуту, которую *дарит его книга?*..» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 339).

Последовательное чередование то эксплицитных, то имплицитных тематизаций *чтения* и *писания* вырисовывает следующий ряд: 1) Печорин *пишет* свой Журнал, хотя и не долго → 2) начинает *читать* книгу «Шотландские пуритане» – приводится характеристика *чтения* Печорина-читателя → 3) оценивается автор книги, чем и перемещается смысловой акцент на *писателя* и его *писание* (см.: писатель, благодаря своей написанной книге, заслуживает небесное награждение) → 4) возвращается тема *читателя*, когда оценка *писателя* опирается на учет влияния книги на *читателя* (см. об «отрадной минуте», полученной читателем от книги). Семантический ряд останавливается не здесь. После всего этого последует тематизация «бессонницы» при изображении того, как Печорин, всматриваясь в зеркало, обнаруживает «следы мучительной бессонницы». Мотив *бессонница* в данном контексте коннотирован значением топоса творческой деятельности⁵, чем и модель чередования чтения и писания окончательно встраивается в контекст *художественного творения* и *восприятия художественного текста реципиентом* – уже на метафорическом уровне, отделяющемся от изображения действия романа. В то же время обращает на себя внимание, что в данном сегменте приводится объяснение, почему Печорин не продолжал в ту ночь своего Журнала, и таким образом мотив *бессонница* семантически начинает действовать на стыке двух текстовых уровней – пластов моделирования условной действительности (события до дуэли) и моделирования продолжения попозже (после дуэли) создания дневника. А в данном контексте этот последний акт коннотирован смыслом *творческого действия*, из чего вытекает, что в модели прекращения и продолжения Печориным своего Журнала осмысливается еще один аспект *предельности*: переход от личного писания к творческому писанию (простая автокоммуникация → творческая автокоммуникация и его перевоплощение в форму художественного произведения).

Переход к метафорическому уровню и реконструируемой выше семантической модели *творения художественного текста* интересным образом призывает читательское восприятие данного места «Героя нашего времени» к осмыслению его связи с взаимопроецированными друг на друга Предисловием и концом романа. Явным призывом к такому осмыслению является варьирование в данном месте *метафизической* темы смерти. Оно наглядно отсылает к концу «Фаталиста», где в контексте *смерти* Вулича и дилеммы предопределения через мотив *писать и читать знаки судьбы* тематизируется присутствие именно *метафизической* проблемы. Роман заканчивается на утверждении Печорина о том, что он больше «ничего не мог добиться» от Максима Максимыча, так как «он

⁵ См. толкование литературной традиции с точки зрения истории рецепции эмблематического в данном тематическом контексте изложения бессонницы в пушкинском стихотворении: (СПРОГЕ – СИДЯКОВ 1995).

вообще не любит *метафизических* решений» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 366). «Наивное чтение», опирающееся на практический личный жизненный опыт и освещающее непосредственно через этот эмпирический личный опыт смысл «письма» судьбы, таким образом, резко противопоставлено отвлеченному «метафизическому» толкованию. А метафизическую ориентированность, как противоположный тип «чтения» действительности воплощает Печорин, который в том же конце романа говорит, что он любит «сомневаться во всем», и вопреки принятию неминуемости смерти он связывает свое метафизическое сомнение («...но кто знает наверное, убежден ли он в чем или нет?...») с ценностью личности (через вопрос характера): «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!» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 366).

Идея *смерти не миновать* предлагает почти буквальный повтор слов есаула, высказанных казаку немного раньше в той же главе: «... нечего делать: своей судьбы не минуешь» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 365). Мысленный ответ Печорина на такое сообщение звучит: «Подобно Вуличу я вздумал *испытать судьбу*» (Там же), а такое толкование рифмуется с его решением *идти смело вперед, не зная, что принесет судьба*. Однако, судьба в этом свете уже не предписывает, наоборот, подвергается активному испытанию. *Испытать судьбу* становится мотивом утверждения личности по ходу всего романа, и он через мотив *любопытства*, и последовательную активизацию мифологемы *бесовского испытания* пронизывает весь текст. *Любопытство* в Продолжении журнала Печорина соотносится с ожиданием новости жизни в форме *нового слова*⁶.

Когда Печорин в описании своего чтения Вальтера Скотта варьирует метафизическую тему на фоне идеи смерти и в рамках создания семантической модели *писания и чтения* (в форме дилеммы о потустороннем награждении писателя), то его любопытство к жизни – через семантические переносы и в связности данной части текста с концом романа – определяется как *испытание жизни через слова журнала*. Это испытание, как мы видели, должно в то же время перенести автокоммуникацию на уровень творческой коммуникации под креативной инспирацией бессонницы. Поэтому нельзя считать случайным, что после автохарактеристики Печорина, утверждающей его «решительный» характер, он возвращается в крепость («Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу...») [ЛЕРМОНТОВ 2000: 366]), которая является пространственным атрибутом (независимо от фабулярной хронологии) продолжения Журнала в главе «Княжна Мери». Ср.: «Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; <...> Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями...» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 339).

Из сказанного явствует, что семантическая модель прекращения и продолжения Журнала Печорина действительно теснейшим образом связана с концом романа, а в этой связи подтверждается та характерологическая черта образа Печорина, которая проблематику характера и личности связывает с

⁶ Определение переноса значения ожидания новости на ожидание нового слова, семантическая реализация которого и воплощается в Журнале Печорина см.: (КРОО 2012: 77–79).

разными моделями *писания* и *чтения*. Эксплицитное характерологическое самописание Печорина в то же время соотносится и со всеми другими самоопределениями героя. Среди них выделенное значение предоставлено известному месту в записи от 16-го июня, где Печорин говорит о своем ненасытном сердце, которое поглощает все чувства тех, кого он любит. Именно это самоопределение предшествует тематизации *любопытства* героя, которым он, ожидая «чего-то нового», все же живет, несмотря на дилемму «...стоит ли труда жить?» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 339). Мотив *жить из любопытства*, осмысляемый в романе как *любопытство к новому слову*, которым и *испытывается судьба* человека (преодолевается его предопределение, *предписание* ему фатумом судьбы, – «уж так у него на роду было написано...», – знаки которого можно просто *прочитать*), следовательно, неразрывен с идеей *жажды жизни* как элементарной *любви* к ней («а все живешь...») [ЛЕРМОНТОВ 2000: 339]. Такой семантизации полностью созвучна автохарактеристика Печорина, которая связывает решительность характера и смелость личности как раз с сомнением человека в том, что возможно предвидеть предписанную судьбу и достаточно лишь вычитать знаки такого предопределения. Метафизическое размышление Печорина имплицитно отказ от того типа семиотической концептуализации мира, согласно которому знаки готовы, а познающий субъект лишь принимает к сведению уже написанные знаки. *Ожидание нового слова по любопытству* вытекает из желания *познания новых знаков испытанием судьбы*, которое и неразрывно с *творением новых знаков*. Отсюда постоянное стремление Печорина давать творческое завершение (конец) тому, что было без его творения начато (это и приводит к доминантности мотива *развязки*).

Если подвести итоги сказанному о конце «Фаталиста», рассмотренном в свете его взаимосвязи с моделью прекращения и продолжения Журнала Печорина, можно сделать следующий вывод. В конце романа семантизируются три разные модели чтения, метафоризирующие восприятие действительности как *мировосприятия в форме чтения историй и текстов*: 1) повседневное личное «наивное» чтение, опирающееся на конкретную эмпирическую реалию; 2) отвлеченное общее метафизическое чтение; и 3) семиотическое толкование, которое проявляется в двух вариантах на фоне двух разных концептуализаций отношения знакопотребителя к знаку как данному или как распознаваемому/творимому; в последнем акцент перемещается с идеи *дешифровки предустановленных знаков (узнавание)* на идею *творческого поиска создания знаков* (через указанное творение подчеркивается *познавание*) (см.: ИВАНОВ 1973: 15–17).

Последняя семантизация создается в широких смыслопорождающих рамках текстовой целостности «Героя нашего времени», в которых выделенную роль играет взаимопроецированность конца «Фаталиста» и модели прекращения Журнала Печорина с его развернутым продолжением в главе «Княжна Мери». В результате семантических процессов, происходящих в семиосфере проанализированной тесной взаимообусловленности двух частей, семиотическая модель *ожидания познания новых знаков и их творения* в романе толкуется как *творческое мышление*, т.е. творческое *знакотворение* (писание знаков) и их толкование (творческое чтение). Таким образом метафизическая проблема «предопределения» входит в саму модель *творческого писания и чтения*, создавая

ее авторефлексивный аспект, который формируется по линии отрицания (указывается на то, чем не может быть *творческое писание и чтение*). Связные смыслопорождающие процессы – на фоне взаимосвязи рассмотренных двух частей романа за счет эквиваленций – маркированно выдают заложенность в семантической модели творческого писания и чтения проблематики постоянного обновления знаковой системы на стыке проспективного и ретроспективного ее употребления и толкования. С этой проблематикой гармонирует то, что конец «Фаталиста» и изучаемая линия семантизации в «Княжне Мери» так тесно перекликаются и с Предисловием романа. В Предисловии *писательский опыт* чтения и знания глобального текста в его тотальной поэтической оформленности – ретроспективный взгляд на целое произведение и даже на его критический отзыв – приводится как предвещание правильной *читательской стратегии* для оптимального восприятия лермонтовского произведения⁷. В основе явного параллелизма между самым началом и самым концом «Героя нашего времени», следовательно, лежит тематизация *чтения*, которая, однако, неотделима от постановки вопроса *писания*. В устах повествователя в Предисловии не только предвещаются (опытным ретроспективным взглядом), но и становятся объектом для критики определенные образы и формы чтения лермонтовского романа. Общеизвестно, что среди критикуемых моделей чтения художественного текста подразумевается прежде всего романтическая, но с такою же подчеркнутостью тематизируется и «буквальное понимание» поэтической условности, при котором в рецепции отражается предположение созданности художественной модели по принципу мимесиса: «...Эта книга испытала на себе еще недавно несчастную *доверчивость* некоторых читателей и даже журналов *к буквальному значению слов*. Иные ужасно обиделись, и не шутя, что *им ставят в пример* такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что *сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...*» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 212).

Моделируется здесь читательская убежденность в том, что художественный текст буквально отражает действительность: герои произведения соответствуют настоящим живым образцам, поэтому и их можно поставить в пример для собственной жизни читателей; согласно этому девизу восприятия текста не только предмет изображения зеркально коррелирует с реальной эмпирией, но и поэтический язык художественного произведения следует привести в соответствие с общеязыковым, внепоэтическим словоупотреблением при толковании смыслового мира произведения. В указанном рецептивном подходе, в представлении модели чтения по аналогии с миметическим изобразительным принципом, имплицитно проблема реализма в свете восприятия художественной условности с точки зрения его знакового соответствия внетекстовой действительности.

В другом своем аспекте затрагивается данная проблема в девизе повествователя «Героя нашего времени», в котором он отказывается от позиции морального поучения, адресованного публике. Он ни в коем случае не старается «сделаться исправителем людских пороков», ограничивается лишь указанием

⁷ Изучаемый сегмент в «Княжне Мери» в то же время рифмуется и с Предисловием к самому Журналу Печорина. Именно в этот ряд эквиваленций включается конец «Фаталиста».

недостатков действительности, без обнаружения средств для излечения болезни: «Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить – это уж бог знает!» (ЛЕРМОНТОВ 2000: 213). Тем не менее, этот же повествователь утверждает и то, что его книга приспособляется к идее: «...нужны горькие лекарства, едкие истины» (Там же). Здесь само представление «едких истин» отождествляется с «горькими лекарствами», а в семантизации модели чтения, построенной через медицинскую лексику, «врачебный» метафорический круг срабатывает в том направлении, в котором проводится аналогия между изображением (писанием) и чтением. В самом художественном представлении имеется «лекарство», и в приведенных в эквиваленцию моделях писания и чтения кроется залог, гарантирующий соответствие произведения действительности. Однако, хотя здесь появляется явный параллелизм с указанной моделью чтения по принципу соответствия изображения и восприятия (когда само восприятие тоже создается по принципу мимесиса, ср. «реализм»), в этом втором представлении обнаруживается совсем новый элемент. Он сводится к отказу от морали (по сути дела от внедрения непоэтического элемента в художественный мир), которая обеспечивала бы корреляцию между художественным изображением и внетекстовой действительностью. Имплицируется отсутствие нарушения художественной условности тем непосредственным, «буквальным» значением, которое означало бы мораль (исключается внехудожественное). Согласно этой идеи соотношение художественного текста и действительности нельзя свести к буквальному переводу, и соответственно восприятие тоже не может отражать дословную переводимость. Художественный текст лишь моделирует, а реципиенту следует читать – как говорится в лермонтовском тексте – «указание» элементов действительности, а в этом «указании» найдется *больше* правды, чем в миметическом изобразительном переводе, реализованном на языке нравочения⁸. Согласно этому внушению правда заложена в том, что творение (писание) и восприятие (чтение) в равной мере не выходят за рамки художественной условности и текстовости.

Различение в Предисловии двух возможностей приведения в соответствие принципа изображения и принципа восприятия похоже на то, как «Фаталист» заканчивается на различении двух семиотических моделей чтения, зависимо от отношения к знаку как данному и в этом смысле *распознаваемому* или как *творимому*. Акцент как в конце романа, так и в его начале поставлен на язык художественной условности, которая должна исключить ту predetermined заданность, которая в Предисловии отмечается как «буквальность». На уровне семантизации *чтения* (семантической модели чтения) именно *предопределение заданностей* как «буквальность» соответствует тому, что в метафизическом толковании тематизируется как *предписание человеческой судьбы фатумом*. Семиотическая модель чтения в своих двух разветвлениях, как видно, играет огромную роль в связывании метафизической проблематизации начала и конца (человеческая жизнь и смерть) с проблемным кругом текстuality (вопрос

⁸ В том ассоциативном контексте литературных парадигм, в котором в Предисловии и в текстовом развертывании романа понятийно воспроизводятся *романтизм, реализм и натурализм*, установка на нравочение имплицирует *классицизм*, особенно на фоне тематизации возможностей употребления разных форм иронии. Соположение романтизма и классицизма в контексте лермонтовской поэзии на фоне характеристики романтического словаря см.: (БААК 1993: 9).

здесь состоит в том, какие заданности знаковых конструкций и их толкования повторяют «буквально» или переводят с буквальным значением текстовые формации, или, наоборот, где начинается такое перевоплощение текстов, в котором отражается уже творческое возобновление, творение новой знаковой системы; вопрос переносится на начало и конец знакотворения, имплицитующего процессы возобновления, связывающего пункты начала и конца текста). Проблематизация начала и конца на пластах метафизики и текстуальности определяет двухаспектную семантизацию поэтической модели чтения, в которой теснейшим образом связывается характерология литературного персонажа и автохарактерология самого художественного текста в «Герое нашего времени». В этой связи, в то же время, обнаруживается завершение художественного конструкта «Героя нашего времени». Создается окончательная семантическая концептуализация соотношения жизни и литературного текста через общий атрибут заложенного в них творческого, а не миметического семиозиса.

Литература

- ДРОЗДА 1985 = ДРОЗДА М. Повествовательная структура «Героя нашего времени» // Wiener Slawistischer Almanach. В. 15. 1985. 5–34.
- ИВАНОВ 1973 = ИВАНОВ Вяч. Вс. Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. 6. 1973. С. 5–44.
- КРОО 2012 = КРОО К. Все и ничего как состояние души, универсалия характерологии и форма семиотической авторефлексии в русской прозе XIX века // Универсалии русской литературы 4. науч. ред. А. А. Фаустов. Воронеж, Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2012. С. 73–94.
- ЛЕРМОНТОВ 2000 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. «Герой нашего времени» // Лермонтов М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6. М., 2000.
- МАНУЙЛОВ 1966 = МАНУЙЛОВ В.А. Роман М.Ю. Лермонтова. «Герой нашего времени». Комментарий. Москва–Ленинград, Изд. «Просвещение», 1966.
- САВИНКОВ 2010 = САВИНКОВ С.В. Три измерения героического. // Савинков С. В. – Фаустов А. А. Аспекты русской литературной характерологии. Москва, Изд. Кулагиной – Intrada, 2010. С. 6–83.
- СПРОГЕ – СИДЯКОВ 1995 = СПРОГЕ Л.В. – СИДЯКОВ Л.С. Из комментария к «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы» // Временник пушкинской комиссии. Вып. 26. СПб., Изд. «Наука», 1995. С. 86–94.
- ШМИД 1993 = ШМИД В. О новаторстве лермонтовского психологизма // Russian Literature. 34. 1993. С. 59–74.
- ЭЙХЕНБАУМ 1961 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Статьи о Лермонтове. Изд. Академии наук СССР. Москва–Ленинград, 1961.
- ЭЙХЕНБАУМ 1962 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. «Герой нашего времени» // История русского романа. Москва–Ленинград, 1962. С. 277–323.
- ВААК 1993 = van ВААК J. Субъект и мир у Лермонтова. Опыт семантического обобщения // Russian Literature. 34. 1993. С. 1–20.
- DÄLLENBACH 1989 = DÄLLENBACH L. The Mirror in the text. Chicago, University Press, 1989.
- SZILÁGYI 2002 = SZILÁGYI ZS. „volt benne valami különös”. M. Ju. Lermontov Korunk hőse c. regénye. Veszprémi Egyetemi Kiadó. Veszprém, 2002.

О. Н. Кулишкина
(Санкт-Петербург, Россия)

А.В. МИХАЙЛОВ О М.Ю. ЛЕРМОНТОВЕ

Abstract: The article deals with work of A.W.Mikhailov «“A Hero of Our Time” and historical thinking of the form» (2000).

Keywords: the novel of M.J.Lermontov “A Hero of Our Time”, A.W.Mikhailov, Russian literature and West-European art-aesthetic tradition.

Статья известного литературоведа и искусствоведа Александра Викторовича Михайлова (1938-1995) «“Герой нашего времени” и историческое мышление формы» впервые была опубликована в 2000 г. в составе книги «Обратный перевод» (МИХАЙЛОВ 2000: 293-310). Сокращенный, судя по всему, ее вариант – под названием «Сюжетно-композиционное своеобразие романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени” и западноевропейский роман начала XIX века» – был прочитан А.В. Михайловым в качестве доклада на конференции «М.Ю. Лермонтов и мировая литература», проходившей в ИМЛИ в октябре 1989 года и посвященной 175-летию со дня рождения поэта.

Как следует из краткой и предельно обобщенной аннотации, опубликованной в обзоре упомянутого форума на страницах «Известий АН СССР» (ШАКИРОВА 1990), «в докладе кандидата искусствоведения А.В. Михайлова говорилось о художественной организации романа “Герой нашего времени”; о его внешнем и внутреннем композиционном членении, о связи эстетических принципов Лермонтова-романиста с традициями европейской литературы конца XVIII-начала XIX веков» (ШАКИРОВА 1990: 189).

Заявленная проблематика (как и сама формулировка темы доклада) в конце 1980-х годов вряд ли вызвала бы у лермонтоведа сколько-нибудь повышенный интерес в силу своей сугубой традиционности: вопрос о соотносительности «Героя нашего времени» с европейской художественной и эстетической традицией, как известно, активно разрабатывался в отечественном лермонтоведении на протяжении всего XX века (ЗАМОТИН 1914, ГИНЗБУРГ 1940, АСМУС 1941, ТОМАШЕВСКИЙ 1941, ЭЙХЕНБАУМ 1941, НЕЙМАН 1968, УМАНСКАЯ 1971, УРАЗАЕВА 1990), специфика же «художественной организации» лермонтовского романа становится преимущественным направлением исследований начиная с 1960-х годов (ВИНОГРАДОВ 1964, КОПЫТЦЕВА 1977, МАРКОВИЧ 1981, КОПЫТЦЕВА 1985, КАЗАРИН 1987). Вместе с тем, однако – свидетельством тому текст соотносимой с докладом михайловской статьи – рассуждения и выводы исследователя способны поразить и сейчас, и прежде всего – удивительным сочетанием предельной «частности», конкретности и – предельной же обобщенности, точнее – масштабности постановки заявленной проблемы.

Начнем с масштабности. Михайлов весьма нетрадиционно ставит вопрос о месте лермонтовского романа в мировом (европейском) литературном процессе. По сути, вместо заявленного в заглавиях и доклада, и статьи привычного и обычного «Лермонтов *и...*» (английская литература, французская литература, Байрон, Мюссе, Вальтер Скотт, Шиллер – все эти конstellации, как уже было

сказано, были обозначены в лермонтоведении не раз) Михайлов (если иметь в виду, по крайней мере, статью) говорит о «Лермонтове *как...*».

«Герой нашего времени» – таков общий тезис статьи Михайлова, – приходится на [...] ключевой и при этом на удивление краткосрочный поворотный момент в истории не только русской, но и всей европейской литературы. Обыкновенно культурная история на столь глубоких уровнях не поворачивается столь стремительно, как то случилось в годы, когда создавал свое произведение М.Ю. Лермонтов, и наоборот, вся жизнь и вся творческая деятельность русского поэта словно нарочно были устроены таким образом, чтобы создание его шедевра пришлось именно на этот ключевой поворотный момент всей европейской литературной, культурной истории» (МИХАЙЛОВ 2000: 293), «на самый миг великого слома традиции» (МИХАЙЛОВ 2000: 310), «миг самой последней грани» (МИХАЙЛОВ 2000: 308-309), «прощания с античностью, окончательного прощания, оказавшегося неожиданным следствием необычайного сближения с нею» (МИХАЙЛОВ 2000: 308).

Не ошибемся, заметив, что с подобным масштабом к определению историко-литературного статуса лермонтовского романа до Михайлова не подходил никто.

Показательно, что в статье упоминается только один исследователь «Героя нашего времени» – Б.М. Эйхенбаум, автор книги «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924) и позднейших, вышедших уже после кончины автора, «Статей о Лермонтове» (1961) (к последним, судя по всему, и апеллирует Михайлов). Помимо сходной с михайловской установки на определение места и роли «Героя нашего времени» в историко-литературном процессе (не европейском, однако, а национальном, и в пределах более узкого временного отрезка – 20-30-е годы XIX века), Эйхенбаум (здесь мы переходим ко второй составляющей подхода Михайлова к лермонтовскому роману – конкретности, точнее – «частности» его оптики), как известно, реализует эту установку посредством рассмотрения одной конкретной, «частной» черты художественного строя романа. А именно той, что попадает в фокус и в статье Михайлова. Мы имеем в виду известную специфику построения «Героя нашего времени» – особую последовательность расположения составляющих романное целое повестей, или – «двойную композицию», или – так называемую нарушенную хронологию повествования о жизни «героя времени».

Первым, по сути, на эту «черту» лермонтовского романа обратил внимание В. Г. Белинский: «Части этого романа расположены сообразно с внутреннею необходимостью [...]» (БЕЛИНСКИЙ 1954а: 146); «несмотря на его эпизодическую отрывочность, его нельзя читать не в том порядке, в каком его расположил сам автор: иначе вы прочтете две превосходные повести и несколько превосходных рассказов, но романа не будете знать» (БЕЛИНСКИЙ 1954а: 146). Эта внутренняя необходимость – то есть семантическая нагрузка имплицитно подразумеваемой здесь «причудливой формы повествования» (Б. Эйхенбаум) – связана, по мысли критика, с задачей построения образа «героя времени» – как постепенно проясняемой загадки, собственно и составляющей для критика «основную идею романа»: «Во всех повестях одна мысль и эта мысль выражена в одном лице, которое есть герой всех рассказов. В «Бэле» он является каким-то таинственным лицом. [...] И вот автор тотчас показывает вам его при свидании с Максимом Максимычем [...] Но ваше любопытство не удовлетворено, а только

еще более раздражено [...] Наконец в руках автора журнал Печорина, в предисловии к которому автор делает намек на идею романа, но намек, который только более возбуждает ваше нетерпение познакомиться с героем романа. В [...] «Тамани» герой романа является автобиографом, но загадка от этого становится только заманчивее, и отгадка еще не тут. Наконец вы переходите к «Княжне Мери», и туман рассеивается, загадка разгадывается, основная идея романа [...] пристаёт к вам и преследует вас» (БЕЛИНСКИЙ 1954б: 199).

Впервые затронув вопрос об особой последовательности «цепи повестей», Белинский, по сути, надолго закрыл эту тему. Насколько нам известно, только в начале 1960-х годов И.И. Виноградов задался целью несколько скорректировать эту интерпретацию, задумавшись над словами критика о том, что хотя в «Фаталисте» «вы не находите ни одной новой черты, которая дополнила бы вам портрет «героя нашего времени», но, странное дело! вы еще более понимаете его, более думаете о нем ...» (БЕЛИНСКИЙ 1954б: 199). Так появляется статья «Философский роман М.Ю. Лермонтова» (о месте «Фаталиста» в структуре лермонтовского романа) (ВИНОГРАДОВ 1964), которая, вкупе с ранними статьями о «Герое нашего времени» В.М. Марковича (МАРКОВИЧ 1963, МАРКОВИЧ 1981), задает новый вектор осмысления печоринского образа, ломая устоявшуюся в XX веке жесткую детерминистскую концепцию «героя безвременья» («лишнего человека», жертвы обстоятельств, среды, более или менее широко понимаемой).

Вместе с тем в другом своем аспекте (мы имеем в виду проблему освоения большой повествовательной формы) вопрос об усложненном – «разноосновном» (МИХАЙЛОВ 2000: 306) – построении лермонтовского романа был, как известно, со всей отчетливостью поставлен в 1924 году именно Б.М. Эйхенбаумом: «[...] в «Герое нашего времени», – по мысли исследователя, – разрешены именно те повествовательные проблемы, которые стояли в центре беллетристики 30-х годов, и тем самым ликвидирована уже надоевшая и превратившаяся в наивный шаблон игра с формой, которую мы проследили в произведениях Марлинского, Вельтмана, Одоевского, Воскресенского. Новая задача состояла именно в том, чтобы найти удовлетворяющие мотивировки для описаний, характеристик, отступлений, ввода рассказчика и т.д.» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 148). Ключевую роль в решении данной задачи и сыграл, по мысли Эйхенбаума, отказ от «сплошного романа» в пользу «цепи повестей», которая «крепко спаяна» «не только извне, но и изнутри» единством героя; при этом – «вместо обычной временной последовательности, в которой располагается жизнь героя, мы имеем последовательность другую, – связанную не с героем, а с автором»; эта «второстепенная последовательность» («история знакомства автора с героем») и играет в романе конструктивную роль, «а основная последовательность (жизнь героя) так сдвинута, что даже по прочтении всего романа трудно расположить сообщенные события в хронологическом порядке» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 148).

От этих именно рассуждений Эйхенбаума и отправляется Михайлов, когда в конце 1980-х свою очередь обращает внимание на «причудливую форму повествования» в «Герое нашего времени», вопрос о которой на тот момент более чем полувека практически не интересует (в сколько-нибудь креативном аспекте) исследователей, превратившись в некое «общее место» отечественного лермонтоведения. При этом – заявляет в качестве исходного тезиса, что «как

можно видеть, это явление, вся эта причудливость, очень глубока по своим истокам» (МИХАЙЛОВ 2000: 306), что именно она и определяет то самое ключевое и поворотное местоположение лермонтовского романа в европейской культурной (литературной) истории.

А именно – местоположение на стыке двух различных эпох в истории осмысления (или – мышления) поэтического создания. Если говорить конкретнее – на повороте от мышления формы (произведения) «как пластического облика, как замкнутого в себе зримого облика, как смысла, который стал зримостью и весь, без остатка перешел в нее» (МИХАЙЛОВ 2000: 296) – к мышлению формы как «рассказывающей, повествующей самой о себе действительности» (МИХАЙЛОВ 2000: 309).

Первое из таковых осмыслений, как отмечает Михайлов, «было делом мыслителей от Винкельмана до Гете», вместе с которыми «вся европейская культура осваивала такую замкнутую в себе органическую цельность как идеальную меру художественного творчества» (МИХАЙЛОВ 2000: 296). Точно так же, как и явившийся прямым следствием такового «мышления формы в условиях новой творческой субъективности» (МИХАЙЛОВ 2000: 298) (когда художник мыслится – у Гете – как «владелец ... держатель своей внутренней формы», тогда как прежде «этот второй бог ... ходил “под Богом”» – [МИХАЙЛОВ 2000: 298]) распад органической формы и – «разделение целого как бы надвое» (МИХАЙЛОВ 2000: 298).

«Как только, – поясняет первое Михайлов, – органическая форма целого была в явном виде усвоена как некий идеальный постулат, так писатели, словно биологический экспериментаторы с почти неограниченными возможностями, стали выводить невиданные породы животных с шестью ногами и о трех головах – вместо гармоничного человеческого тела фантастические создания почти восточной фантазии» (МИХАЙЛОВ 2000: 298).

Одновременно – если говорить о втором («удвоении целого») – «утверждается презумпция цельности», когда любое созданное произведение считается и признается органической цельностью, каковая существует наряду с вложенной «как бы внутрь» этого «заведомо целого» «органикой того, что реально сложится в произведении, сложится как результат, и у этого результата тоже будет своя мера цельности, достигнутой или же не достигнутой» (МИХАЙЛОВ 2000: 299).

Отсюда – стремление писателей разрабатывать формы произведений, отчетливо выявляющие данную двойственность формы, преднамеренно обнажающие «зазор» между целым как оболочкой и – реально составляющими это целое различными, разнообразными «ингредиентами», формами, частями. Как результат – подобное преднамеренное обнажение внутренней гетерогенности, «составленности, механистичности» наилучшим образом «презентировало» единую «оболочку» в качестве материального носителя того смысла, который помещен внутрь нее, в качестве «знака внутренней формы в ее выявлении» (МИХАЙЛОВ 2000: 299).

Одновременно, однако, замечает исследователь, подобному «произведению как выявляемой внешне книге разнообразного состава, механистичность которого выставлена напоказ и лезет в глаза», произведению, «выставляющему внутреннюю устроенность [именно – построенность, возведенность посредством сложных каркасов. – О.К.] целого» (МИХАЙЛОВ 2000: 301), – такому

произведению нередко оказывается присущим и совершенно иной, противоположный принцип устройства. Михайлов называет его музыкальным, поясняя: «то есть тонкое, эстетически пронизательное соуравновешивание смыслов разного, смыслов разнообразных форм» (МИХАЙЛОВ 2000: 301). Подобная музыкальность может нарастать – постольку, поскольку данный «тип книги начинает постепенно фокусироваться на повествовании, на последовательном изложении сюжета» (МИХАЙЛОВ 2000: 301). И вот тогда «внутри книги ... создается тонкая конфигурация соуравновешиваемых смыслов частей, которая преодолевает механистичность состава как простого набора разного» (МИХАЙЛОВ 2000: 301).

Так – начинается постепенно совершаться переход к новому типу «мышления формы»; произведение, начиная выступать «как повествование в наипервейшем смысле, как история и рассказ», забывает, как говорит Михайлов, все «треволнения», связанные с интенсивным «осознанием и выявлением себя как формы-эйдоса», для чего и необходимы были все сложно выстроенные каркасы, обнажающие зазор между «оболочкой» и «вложениями»; «выбравшись из-под нагромождений воплощенного осмысления формы, повествование только покоряется задаче самого рассказа», «произведение дает прозвучать голосу “самой” действительности, о которой ведется рассказ, а эта действительность словно бы каждый раз должна сама строить свою форму для себя» (МИХАЙЛОВ 2000: 302).

Крайней хронологической «точкой» (именно точкой, а не границей) этого совершающегося в литературе переворота, в процессе которого «незатрудненное, уверенное в себе повествование» «выпрастывается ...из-под обломков «формы», что стала ему обузой, отбрасывая одновременно всю запечатлевшуюся в них высоту былой мысли» (МИХАЙЛОВ 2000: 302) и стал, как отмечает Михайлов, 1840 год – год первой публикации «Героя нашего времени», произведения, которое «представляет собою конфигурацию частей и отражает интенсивное осмысление формы как формы внутренней» (МИХАЙЛОВ 2000: 303). Развивая далее эту мысль, Михайлов обыгрывает стоящее на титуле определение «Сочинение Лермонтова»: это, говорит он, именно и буквально «со-чинение», «т.е. сопоставление хорошо подогнанных друг к другу частей, на какие делится, или почленяется, целое; механистичность их состава преодолевается через конфигурацию смыслов и через соуравновешивание эстетически тонко воспринятых частей. Итак, “Герой нашего времени” и есть такое со-чинение, и, как роман, он есть преодолевающее остающуюся пока механистичность состава, или набора, частей, со-чинение их в целое» (МИХАЙЛОВ 2000: 304).

Механистичность остается – и Михайлов подробно анализирует все безусловные приметы «двойной целостности» (удвоенного целого) в лермонтовском тексте: все сохранившиеся (и даже так или иначе акцентированные) «следы каркаса», возведения постройки. Пронумерованные сквозной нумерацией пять повестей дважды разделены внутри романа на две части – двумя различными принципами деления (условно говоря: внешним – как «часть 1» и «часть 2» – и внутренним – здесь выделяется особо «Дневник Печорина»), притом два этих принципа деления «налагаются» друг на друга, так сказать, перекрещиваются (поскольку первый фрагмент дневника отнесен в 1 часть всего романа). Лермонтов, замечает Михайлов, мог бы несколько

выровнять, упростить эту сложную конструкцию, если бы поставил, например, цифру «3» надо всем «Журналом Печорина» – «тогда три раздела сочинения встали бы в один ряд, сгладилась бы конструкция и упразднился бы один ярус иерархии частей» (МИХАЙЛОВ 2000: 307) – однако он этого не делает. Точно так же, как оставляет проистекающее, вероятно, по сугубо технически причинам, разнесение Дневника по разным частям книги.

Это, по мысли Михайлова, «не только не устраивало бы, очевидно, автора, но и устранило бы то самое, ради чего городился весь огород, – то есть выявляемое наружно и влекущее за собой некоторые неперенные импликации осмысления целого (или «идеи», или «что»)). Эту именно форму, замечает Михайлов, «вынужден мыслить автор на своем месте и в свое время, а вот уж внутри вынужденности он полагает и свою свободу. Там, на свободе, уже выросло и назрело, в значительной степени, и то *иное*, то новое, которое исподволь начинает стягивать к себе как к центру нового единства все прочее, в том числе и всякие итоги заданного мышления и формы-эйдоса в качестве строительных лесов для существенного нового типа построения произведений» (МИХАЙЛОВ 2000: 307-308). Или иначе – все те признаки «крепкой спаянности» «цепи повестей», которые в свое время отмечали в лермонтовском произведении Белинский и Эйхенбаум, приметы «выпрастывающегося повествования», «задуманного нового смысла», который с неперенностью – и вот это специфика «поворотного мига», в который появляется лермонтовский роман – «обязал реализовываться и устраиваться» «внутри такого трудно проходимого, пересеченного ландшафта» (МИХАЙЛОВ 2000: 308), какой являет собой сложно организованная иерархия цепи «разноосновных» повестей.

1840-й год, как замечает Михайлов, это «особо отмеченный год *прощания* с античностью, окончательного прощания, оказавшегося неожиданным следствием необычайного сближения с нею» (МИХАЙЛОВ 2000: 308): знак таковой амбивалентности исследователь видит в пришедшейся на этот год необыкновенной актуализации физиологического очерка – жанра, с одной стороны, тесно соотносимого с теофрастовыми «Характерами», но с другой – готового «к тому, чтобы окончательно выпустить на волю реалистическое повествование, какое стало характерным для середины XIX века» (МИХАЙЛОВ 2000: 308). Репрезентацией такового «мига самой последней грани» двух культурных эпох, «мига великого слома традиции» (МИХАЙЛОВ 2000: 310) стал, по мысли исследователя, и опубликованный в 1840-м году лермонтовский роман: «В “Герое нашего времени” Лермонтова книга как явление и репрезентант целого готовится к тому, чтобы – сквозь весь огород формальных членений – складываться воедино с повествованием как голосом действительности; все формально-конструктивное готовится к тому, чтобы умирать и преображаться в такой действительности. В одно и то же время *резко* отделено и *плавно* связано это со-чинение – оно отделено резкой чертой от почти тут же и в нем возникающей новой литературы, строящейся на иных основаниях, и оно плавным переходом связано с нею же, так как новое зарождается в нем изнутри прежней расколовшейся формы целого, словно прорастая в новую литературу, и она приняла это произведение как свое, как свое же блестящее начало» (МИХАЙЛОВ 2000: 309-310).

В очерченных статьею А.В. Михайлова историко-культурных масштабах роман Лермонтова обнаруживает свою не просто «причастность» мировой (европейской) культурной традиции, но являет нам саму традицию: традицию, которая свершается и складывается здесь и сейчас. Подобный ракурс рассмотрения, как известно, характерен для всех статей А.В. Михайлова на материале отечественной словесности: здесь достаточно вспомнить о том «напряжении вековых, тысячелетних стилистических пластов», каковое буквально визуализируется исследователем в тексте гоголевской поэмы (статья «Гоголь в своей литературной эпохе» [МИХАЙЛОВ 2000: 311-348]). Так – и в рассмотренной статье о лермонтовском романе ожидаемая очередная реплика в старом споре о том, «что есть мы в общем контексте человечества» (В.Ф. Одоевский), предполагающая рассмотрение национальной специфики усвоения, преломления, развития, преобразования и т.д. европейской традиции, оказывается на деле рассмотрением самого этого контекста, самой традиции, перипетий «определенного исторического движения, идущего широким потоком веков» (МИХАЙЛОВ 2000: 293).

Литература

- АСМУС 1941 = АСМУС В.Ф. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М., Изд-во АН СССР, 1941. С. 83-128.
- БЕЛИНСКИЙ 1954а = БЕЛИНСКИЙ В.Г. «Герой нашего времени». Сочинение М.Лермонтова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т.4. М., Изд-во АН СССР, 1954. С. 145-147.
- БЕЛИНСКИЙ 1954б = БЕЛИНСКИЙ В.Г. «Герой нашего времени». Сочинение М.Лермонтова // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т.4. М., Изд-во АН СССР, 1954. С. 193-270.
- ВИНОГРАДОВ 1964 = ВИНОГРАДОВ И.И. Философский роман М.Ю. Лермонтова // Новый мир. №10. 1964. С. 210-231.
- ГИНЗБУРГ 1940 = ГИНЗБУРГ Л.Я. Творческий путь Лермонтова. Л., ГИХЛ, 1940.
- ЗАМОТИН 1914 = ЗАМОТИН И.И. М.Ю.Лермонтов. Мотивы идеального строительства жизни. Варшава, Тип. Варшавского учеб. окр., 1914.
- КАЗАРИН 1987 = КАЗАРИН В.П. Поэтика романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени». Симферополь, Симфероп. гос. ун-т им. М.В. Фрунзе, 1987.
- КОПЫТЦЕВА 1977 = КОПЫТЦЕВА Н. М. «Герой нашего времени» М.Ю.Лермонтова: (Поэтика психологического романа): Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Л., 1977.
- КОПЫТЦЕВА 1985 = КОПЫТЦЕВА Н.М. Проблема сюжета в «Герое нашего времени» М.Ю.Лермонтова // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. 1985. № 4. С. 20-25.
- МАРКОВИЧ 1963 = МАРКОВИЧ В.М. Проблема личности в романе Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН КазССР. Серия обществ. наук. Вып. 5. 1963. С. 63-75.
- МАРКОВИЧ 1981 = МАРКОВИЧ В.М. О лирико-символическом начале романа Лермонтова «Герой нашего времени» // Известия АН СССР. Серия литература и язык. Т. 40. Вып. 4. 1981. С. 291-302.
- МИХАЙЛОВ 2000 = МИХАЙЛОВ А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: Проблема взаимосвязей. М., Языки русской культуры, 2000.
- НЕЙМАН 1968 = НЕЙМАН Б.В. Философские интересы М.Ю.Лермонтова // Вопросы русской литературы: сб. статей. М., МГПИ им. В.И.Ленина, 1968. С. 74-92.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1941 = ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43-44. М., Изд-во АН СССР, 1941. С. 469-516.

- УМАНСКАЯ 1971 = УМАНСКАЯ М.М. Лермонтов и романтизм его времени. Ярославль, Верх.-Волж. кн. изд-во, 1971.
- УРАЗАЕВА 1990 = УРАЗАЕВА Т.Т. О роли французской аналитической традиции в становлении русского психологического романа: (Лермонтов и Ларошфуко) // Проблемы литературных жанров. Томск, Изд-во Томск. ун-та, 1990. С. 72-73.
- ШАКИРОВА 1990 = ШАКИРОВА Л.Г. Лермонтовская конференция в ИМЛИ // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1990. № 2. С. 189-191.
- ЭЙХЕНБАУМ 1924 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., Гос. изд-во, 1924.
- ЭЙХЕНБАУМ 1941 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43-44. М., Изд-во АН СССР, 1941. С. 3-82.
- ЭЙХЕНБАУМ 1961 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Статьи о Лермонтове. М.-Л., Изд-во АН СССР [Лен. отд-ние], 1961.

Е. Ф. Манаенкова
(Волгоград, Россия)

«ЛЮБИЛ С НАЧАЛА ЖИЗНИ Я / УГРЮМОЕ УЕДИНЕНЬЕ...»:
ХАРАКТЕР ЭМОЦИОНАЛЬНОГО В ЛИРИКЕ
ЛЕРМОНТОВА-ПАНСИОНЕРА

Abstract: The analysis of the unique emotional world of the prime Lermontov's persona (1828-1830) is made of the achievements of modern psychological science. The selection of the emotive vocabulary shows the domination of the frustrative emotions in the Lermontov's lyric subject. It largely depends on the romantic tradition of the impossible happiness in the nonperfect world.

Keywords: lyric, poetic language, frustration, feelings, emotions, emotives.

Как отмечается в Лермонтовской энциклопедии, в период обучения в Московском университетском благородном пансионе с сентября 1828 г. по апрель 1830 г. Лермонтовым было написано около 60 стихотворений (см.: ЛЭ: 290). Ранняя лирика Лермонтова – лирика романтических страстей, отражающая «избыток чувств» (БЕЛИНСКИЙ 1954: 503) начинающего поэта. Его привлекает все, что связано с грандиозными страстями: места (стихотворения о Кавказе 1829 и 1830 годов: с Кавказом ассоциируется «крик страстей» (ЛЕРМОНТОВ 1986: 164); личности, окруженные романтическим ореолом, творящие «историю страстей» (134) (стихотворения «Наполеон» («Где бьёт волна о брег высокой») 1829 года, открывающее наполеоновский цикл в творчестве Лермонтова, и «Наполеон» (Дума) 1830 года, продолжающее предыдущую элегию).

Переживаемые «лермонтовским человеком» страсти лишены полутонов. Героя послания «Н.Ф. И...вой» (1830 г.) охватывают «буйные страсти» (150). В «Посвящении» («Тебе я некогда вверял») 1830 года лирический герой Лермонтова обуреваем «мятежной властью страстей» (175). «Портреты» (1829 г.) – серия стихов (6) в эпиграммном жанре «словесного портрета». В первом, написанном в романтической манере, предположительно, дан портрет самого Лермонтова (хотя, как известно, поэт это отрицал). Перед нами одинокий герой, на челе которого «...оставил рок / Средь юных дней печать страстей» (122). В портретных зарисовках под №5 и №6 также речь идет о «горячих» (123) и «губительных» (124) страстях. Стихотворением «Оставленная пустынь предо мной» (1830 г.) поэт открывает тему человека, который даже за монастырской стеной не может справиться с одолевающими его мирскими чувствами:

Он увидит,
Как сердце любит под конец
И бесконечно ненавидит,
Как ни вериги, ни кlobук
Не облегчают наших мук (169).

Эмоциональный максимализмом романтического героя Лермонтова сочетается с трагическим скептицизмом:

Но тот, на ком лежит уныния печать,
Кто, юный, потерял лета златые,
Того не могут услаждать
Ни дружба, ни любовь, ни песни боевые!.. (118)
(«К П[етерсо]ну», 1829г.)

Мироощущение героя «Песни» («Светлый призрак дней минувших...») 1829 года заключено в строках: «В сердце ненависть и холод / Водворились!» (129). Чувства «лермонтовского человека» явно гиперболизированы, предельны. «Мой демон» (1829 г.) – первое стихотворение, посвященное едва ли не главной теме всего творчества Лермонтова. Лермонтовский демон – «собрание зол», его портрет – «уныл и мрачен» (139). Лирический герой отождествлен с субъективным сознанием поэта, для которого свойственно неверие в силу добра и любви.

В стихотворении «Кладбище» (1830 г.), содержащем размышления лирического субъекта о жизни и смерти, человечеству дана крайне негативная оценка: «...сей царь над общим злом, / С коварным сердцем, с ложным языком» (174).

Начинающий поэт обращается к разным жанровым формам, позволяющим передавать многообразие переживаний лирического субъекта. Это прежде всего жанры медитации, (напр., стихотворение «К***») («Не говори: одним высоким...») 1830 года – юношеское послание философско-медитативного характера, посвященного чувству «глубокому» (148) – разочарованию), многочисленные элегии, послания, романсы, баллады. Нередко автор, видимо, для подчеркивания типичных жанровых признаков обозначение жанра выносит в заглавие произведения. Так, в пансионский период Лермонтовым написано две «Элегии» 1829 г. («О! Если б дни мои текли») и 1830 г. («Дробись, дробись, волна ночная...»). Для данного жанра свойственно непосредственное выражение эмоционального состояния человека. Например, в «Элегии» 1830 года изображается изгнанник, переживающий страдания среди простых рыбаков от любовной измены: «И сожаление мою тревожит грудь» (172).

В наследии поэта два «Романса», датированных 1829 годом. Русский литературный романс окончательно выкристаллизовался в эпоху сентиментализма, поэтому сентиментальность, апелляция к чувству была на протяжении столетия основной его качественной характеристикой. Лермонтовский «Романс» («Коварной жизнью недовольный...») об уезжающем в Италию друге, обманутом «низкой клеветой» (121) и убежденным, что страна далекая не загладит пережитые им «печали» (122). И «Романс» («Невинный нежною душою...»), герой которого не может сказать себе, что счастлив, поскольку «испытал отчаянья порыв» (130).

В ранних поэтических опытах Лермонтова имеет место «Баллада» – стихотворение 1829 года с лиро-эпическим сюжетом о жертве жестокости возлюбленной. Жанру баллады свойственна сосредоточенность на раскрытии чувств, преобладание эмоционального начала над рациональным. Герой лермонтовской баллады разуверился в любви, но идет ради нее на смерть: «...и печальный он взор устремил / На то, что дороже он жизни любил» (143).

Следует упомянуть два «Посвящения» 1830 года («Прими, прими мой грустный труд...»), («Тебе я некогда вверял»), а также «Эпитафию» (1830 г.), вероятно, посвященную памяти Д.В. Веневитинова, рано ушедшего поэта-романтика.

Для чувств он жизни не щадил
<...>
И в нем душа запас хранила
Блаженства, муки и страстей (172).

В своем герое юный автор подчеркивает те качества, которые ему особенно близки.

Кроме использования различных жанров, Лермонтов смело экспериментирует в области жанровых форм, добиваясь дополнительных возможностей для воспроизведения сердечной жизни лирического героя.

«Покаяние» (1829 г.) – первое стихотворение в жанре лирической исповеди с драматическими элементами: автор приводит «диалог» грешной девы и попа, призывающего «излить... страданья» в молитве, «сердечном покаянье» (125).

В послании «К***» («Мы снова встретились с тобой») 1829 года воспроизведена типичная элегическая ситуация и стилистика. Герой ищет «в душе своей волненья», но чувства «убило жизни тяготенье!..» (141).

Лермонтовым разрабатывается эпистолярный жанр. В послании «К...» («Простите мне, что я решился к вам...») 1830 года лирический монолог заключен в кавычки, в конце поэтического письма подпись «Евгений», что создает эффект независимости текста от автора.

Прими письмо мое. Твой взор увидит,
Что я не мог стеснить души своей
К молчанью – так ужасна власть страстей!
Тебя письмо страдальца не обидит... (170).

Ритмические перебои, спотыкающийся слог как бы непосредственно воспроизводят душевное волнение писавшего.

Зачисленный в пансион сразу в 4-й класс Лермонтов занимался с увлечением, брал дополнительные уроки по английскому языку, немецкой литературе. И уже первые его сочинения отражают влияние того или иного иностранного образца.

Первые переводы поэта относятся к 1829 году. В частности, это любовное послание «К Нине» (Из Шиллера) – перевод Лермонтова стихотворения Шиллера «An Emma» («К Эмме») 1796 года; «Встреча» (Из Шиллера) – перевод первых двух строф стихотворения Шиллера 1797 года «Die Begegnung» («Встреча»); «Баллада» – перевод двух баллад Шиллера 1797 года «Der Taucher» («Водолаз») и «Der Handschuh» («Перчатка»); «Перчатка» (Из Шиллера); «Дитя в люльке» (Из Шиллера) – перевод двестишестидесяти Шиллера 1796 года «Das Kind in der Wiege»; «К*» (Из Шиллера) – вольный перевод двестишестидесяти Шиллера 1796 года «An*». Таким образом, первый поэт, которого Лермонтов переводил, был немецкий поэт, философ, теоретик искусства и драматург Иоганн Кристоф Фридрих фон Шиллер. В 1830 году немецкого классика заслоняет для Лермонтова знаменитый английский поэт-романтик, покоривший воображение всей Европы мрачным

эгоизмом Джордж Ноэл Гордон Байрон. Стихотворение «Farewell» (из Байрона) 1830 года – перевод одноименного стихотворения Байрона 1808 года.

В своем раннем творчестве Лермонтов не столько подражатель, сколько начинающий автор, пробуемый свои силы и ищущий адекватные выражения своим идеям. Подчеркнем, юный поэт привносит в перевод свою индивидуальность, свой характер повествования. Так, например, кульминационная развязка стихотворения «Перчатка» (Из Шиллера) отражена в финале, который определяет гневная строка, отсутствующая у Шиллера: «Но, досады жестокой пылая в огне» (145) (см. подробнее: ФЕДОРОВ 1967). Тем самым Лермонтов акцентирует эмоциональную составляющую образа, усиливая психологизм изображаемого.

Гиперболичность эмоциональных состояний, столкновения противоборствующих страстей, чрезмерность их проявления определяют черты романтического стиля Лермонтова: мелодраматичность, подчеркнутую экспрессию поэтической речи. Лирическая экспрессия раннего Лермонтова поддерживается употреблением слов с качественно-эмоциональным значением. Именно они определяют образное движение лирической темы.

Психологическая гипербола – органичный элемент стилистики раннего Лермонтова: «веселие, уж взятое гробницей» (116) («Цевница», 1828 г.); «полный весь тоскою» (124) («К Гению», 1829 г.); «чувствовал напрасно / И жизнь обманут был» (159) («Гроза», 1830 г.); «...кровь, угасшая от грусти, от страданий, / От преждевременных страстей!» (141) («Элегия», 1829 г.) («О! Если б дни мои текли») и т.д.

В юношеских стихах Лермонтова преобладают эмоционально-активные, ценностно-ориентированные эпитеты: «грустные мечты» («Цевница», 1828 г.); «с душою пылкой» (121) («К друзьям», 1829 г.); «Коварной жизнью недовольный» (121) («Романс», 1829 г.); «горького упрека», «печальной клеветы» (132) («К N.N.», 1829 г.); «И нам горька остылой жизни чаша» («Монолог», 1829 г.) и т.д.

Обращает на себя внимание обилие и разнообразие сравнений, часто развернутых, которые под пером поэта-художника становятся зримой проекцией неуловимого внутреннего мира человека:

Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей (123) («Портреты», 1829 г.);

Он чувств лишен: так пень лесной,
Постигнут молнией, догорает (137) («Ответ», 1829 г.);

Но измена девы страстной
Нож для сердца вековой!.. (137) («Два сокола», 1829 г.);
Любовь пройдет, как тень пустого сна (140) («К другу», 1829 г.);
Мы, дети севера, как здешние растения,
Цветем недолго, быстро увядаем... (142) («Монолог», 1829 г.);

Живу, как камень меж камней,
Излить страдания скупясь... (166) («Отрывок», 1830 г.) и т.д.

Метафорические сравнения нередко перерастают в образы-символы: «жар души» (119) («Посвящение. N.N.», 1829 г.); «печать страстей» (122) («Портреты», 1829 г.); «злобы яд», «жизни чаша» (142) («Монолог», 1829 г.); «Преобрати мне сердце в камень» (146) («Молитва», 1829 г.) и т.д.

Лермонтову присуща тяга к оксюморонности, отражающей противоречия переживаемых лирическим героем чувств:

Я хладею и горю (135) («К N.N.***», 1829 г.);

Меж радостью и горестью срединной,
Мое теснилось сердце – и желал я
Веселие или печаль умножить
Воспоминаньем об убитой жизни:
Последнее, однако, было легче!.. (154) («Ночь II», 1830 г.);

...яд страстей / Ужасен был и мил сердцам людей (170)
(«Ночь III», 1830 г.) и т.д.

Порою вид тропа у юного поэта трудно определим, поскольку носит усложненный, комплексный характер. Это создает эффект предельной эмоциональной насыщенности лирического образа: «Может ли любви страданье, / Нина! Некогда пройти?» (132) («К Нине» (Из Шиллера), 1829 г.); «Мечтанье злое грусть лелеет...» (150) («Весна», 1830 г.); «Забьётся сердце медленней – свинец / Тоски на нем – и что всему конец!..» (165) («Прости, мой друг!.. как призрак я лечу...», 1830 г.) и т.д.

Уже раннему Лермонтову удалось создать особый стилистический строй. По тонкому наблюдению Л.Я. Гинзбург, поэт «широко пользуется ходовой в 30-х годах романтической фразеологией, но не попадает к ней в плен», он овладевает поэтическими штампами, «трансформирует их, заставляя работать на своего лирического героя» (ГИНЗБУРГ 1974: 154-155).

Лермонтовский романтический герой с его погруженностью в себя, поисками абсолютных ценностей («Но я ищу земного упоенья» (140) «К другу», 1829 г.) и разочарованностью в действительности («Коварной жизнью недовольный» (121) («Романс, 1829 г.) испытывает ощущение потерянности, одиночества.

Сделанная нами выборка эмотивной лексики Лермонтова-лирика свидетельствует, что в его стихотворениях пансионского периода, говоря языком современных психологов, преобладают фрустрационные эмоции. Эмотивы – особые единицы языка и речи, выражающие психологические (эмоциональные) состояния и переживания человека (см: ШАХОВСКИЙ 2008: 6). Понятие «фрустрация» (от лат. frustratio – расстройство (планов), крушение (замыслов, надежд) используется в нескольких значениях (см.: ИЛЬИН 2001: 163). Нас интересует фрустрация как эмоциональное состояние человека, возникающее после неудовлетворения какой-либо сильной потребности. К подобного рода эмоциям относят обиду, разочарование, досаду, гнев, печаль, уныние, тоску, горе.

В 1828 и 1829 годах в лермонтовских стихотворных текстах встречается 18 обозначений фрустрационных эмоций: печаль – 7; грусть (легкая печаль) – 4;

уныние (безнадежная печаль) – 3; тоска – 4. При этом даются предельные их описания: «обычную (постоянную – Е.М.) печалью» (124), «уныния печать», «безвременная тоска», «тоской холодной и немой» (135).

В 1830 году 27 обозначений фрустрационных эмоций: печаль – 10; грусть – 9; уныние – 2; тоска – 6. Помимо крайне эмоциональных характеристик: «печали роковой» (161), «печальных дум печальной цели» (150), «мечтанье злое грусть лелеет» (150), «грустный бред души моей» (158), «мой грустный труд» (173) – встречаются эмоциональные паттерны (комбинация эмоций, усиливающих эмоциональный эффект): «безумства и печали», «укоры зависти, тоска» (168), «И сожаление мою тревожит грудь» (172) и т.д. Кроме того, вышеперечисленные фрустрационные эмоции дополняет часто встречающаяся в ранних стихотворениях Лермонтова эмоция разочарования (7), сожаления об обманутых надеждах (см., напр., «Farewell» [из Байрона]). Также поэтом употребляется понятие «гнев» (5) и его синонимы – «злость» (5) и «досада» (2).

Уже с 19 века за Лермонтовым закрепилось определение «поэт грусти» (см.: КОТЛЯРЕВСКИЙ 1915: 21; КЛЮЧЕВСКИЙ 2002: 234). Однако представленный анализ эмотивной лексики свидетельствует, что уже в его раннем творчестве обнаруживается вся палитра фрустрационных переживаний лирического субъекта.

Нельзя, разбирая творческое наследие Лермонтова-пансионера, не учитывать его юного возраста, для которого свойственны коммуникативные эмоции, в частности, эмоция веселья.

Так, уже в одном из первых текстов 1828 года «Цевница» упоминается «веселие», но «... уж взятое гробницей» (116). В 1829 году насчитывается 11 словоупотреблений «веселье» и производное от них. Самое репрезентативное в этом смысле произведение Лермонтова – стихотворение, написанное в жанре легкой поэзии, которое так и называется «Веселый час». В лирических текстах 1830 года встречается 6 дефиниций с корнем «весел». Однако следует сделать существенную оговорку: не только в элегиях поэта веселье носит оттенок грусти, в разножанровых стихотворениях «веселость, звук чужой» (167) («Отрывок», 1830 г.) для начинающего автора. Веселье, полагает он, возможно лишь при условии уединения – «покоя и забвенья» (140) («Элегия», 1829 г.), в обществе же – «веселия пагубные» (171) («Элегия», 1830 г.). Реакция света на кончину юного поэта представляется ему таким образом: «И будут (я уверен в том), / О смерти больше веселиться, / Чем о рождении моем» (158) («Одиночество», 1830 г.).

Презрение – следующая по частоте коммуникативная эмоция в словаре юного Лермонтова (7 употреблений). Конечно, это далеко не случайно. Как пишет Е.П. Ильин, «презрение является специфическим проявлением враждебности..., человек... выражает ее в действиях, полных сарказма (злой иронии) или ненависти» (ИЛЬИН 2001: 189). «Лермонтовский человек» враждебен порочному миру, где попираются добро и справедливость, в этой связи он выражает сильнейшие негативные чувства. Характерный пример – стихотворение 1829 года «Два сокола», где дикие птицы делятся впечатлениями об увиденном на земле: «Ах, я свет возненавидел / И безжалостных людей», ему вторит другой персонаж: «Свет и я возненавидел...» (137).

Современные психологи, как правило, разводят эмоции и чувства. Среди их основных отличий А.Г. Маклаков называет максимальную представленность

чувств в нашем сознании, эмоции же связаны с областью бессознательного (см.: МАКЛАКОВ 2000).

Понятие «чувство» в поэтическом словаре Лермонтова рассматриваемого периода упоминается многократно, а именно 18 раз. Чувства лермонтовского героя обычно сопровождают определения «глубокие», «высокие», «горячие», либо другая крайность – «чувств лишен» (137) («Ответ», 1829 г.). Сильно выраженные чувства, страсти, используются поэтом еще больше – 28 словоупотреблений. Они «губительные», «пламенные», «буйные», «тяжелые», «мятежные», встречается метафора «яд страстей» (170) (Ночь. III, 1830 г.), властвующий над людскими сердцами. Нередко страсти лирического героя сопряжены с муками: «Так стон любви, страстей и муки / До гроба в памяти звучит» (136) («Черкешенка», 1828 г.). О муках, порой «нестерпимых» (154) («Ночь. II), юный поэт упоминает в 16 стихотворениях.

В лирике Лермонтова 1828-1830 годов все чаще появляется слово «страдание», мы насчитали 18 подобных словоупотреблений. Лермонтовский «страдалец» с его «противопоставленностью» (МАКСИМОВ 1964: 35) миру испытывает состояние одиночества. В стихотворных текстах пансионского периода 13 названий этого явления (1829 г. – 3, 1830 г. – 10). Преимущественно пока одиночество лирического героя абстрактное, заданное литературной традицией. Постепенно одиночество у Лермонтова-поэта приобретает личный характер, когда одинокий герой напряженно ищет свое место в мире, свою цель.

Любил с начала жизни я
Угрюмое уединенье,
Где укрывался весь в себя,
Бояся, грусть не утая,
Будить людское сожаленье;
Счастливы, мнил я, не поймут
Того, что сам не разберу я,
И черных дум не унесут
Ни радость дружеских минут,
Ни страстный пламень поцелуя
<...>

И, в жизни зло лишь испытав,
Умру я, сердцем не познав
Печальных дум печальной цели (149-150)
(«Н.Ф. И...вой», 1830 г.)

Глубоко личный характер приведенных строк придает чувству большую естественность, следовательно, и большую трагичность. «Один среди людского шума» (147) лермонтовский герой погружен во «мрак уединенья» (136) («Ответ», 1829 г.). Одиночество поэт выносит в заглавие одного из стихотворений 1830 года.

Характерные для раннего Лермонтова слова-образы – «мрачен» и «холоден» (соответственно – 10 и 8 словоупотреблений) вовсе не исключают стремления «лермонтовского человека» к счастью.

Понятие «счастье» – сложный комплекс человеческого существования, включающий в себя как когнитивный (оценка своего бытия), так и эмоциональный (отношение к себе как счастливому или несчастному человеку) компонент. В научной литературе существует множество определений этого понятия. Например, в 4-ом издании «Толкового словаря русского языка» счастье определяется как «чувство и состояние полного, высшего удовлетворения» (ОЖЕГОВ – ШВЕДОВА 2006: 783), в «Философском энциклопедическом словаре» – как чувственно-эмоциональная форма идеала, понятие морального сознания, «обозначающее такое состояние человека, которое соответствует наибольшей внутренней удовлетворенности условиями своего бытия, полноте и осмысления жизни, осуществлению своего человеческого назначения» (ФЭС 1983: 668). В то же время отмечается, что это понятие имеет нормативно-ценностный характер, так как выражает представление конкретного человека, что именно является для него счастьем. С.Г. Воркачев предпринял любопытную попытку типологизировать индивидуальные представления о счастье (см.: ВОРКАЧЕВ 2001: 47-58). Среди прочих автор выдвигает концепцию «неосознанности счастья», согласно которой, пока человек счастлив, он об этом не задумывается (Там же: 51-52). Для лирического героя Лермонтова вопрос о счастье довольно актуален.

Из 23 случаев использования Лермонтовым в стихотворениях пансионского периода слова «счастье» 7 употребляется в отрицательном смысле («несчастье», «несчастный»), в 4-х – речь о счастье в прошлом («былое счастье» («Песня», 1829); «Я был счастлив!..» (130) («Романс», 1829 г.); «счастье прежних дней» (131) («К Нине» (Из Шиллера) и др.) и в 3-х – об отрицании возможности быть счастливым («Зачем и счастья не найти» (118) («К П[етерсону]у», 1829 г.); «Не буду я счастливым близ прекрасной» (140) («К другу», 1829 г.); «Не мне о счастье бредить вновь» (171) «Farewell» (из Байрона), 1830 г.).

Так что же для лирического героя юного поэта счастье? Сам он осознает, «что путь ко счастью труден / От той страны, где царствует порок!..» (119) («Посвящение. N.N.», 1829 г.). В современной поэту философской лирике со счастьем сопоставлялся покой (см.: КОТЕЛЬНИКОВ 1994: 3-41). В ранних лермонтовских стихотворениях встречаются общеупотребительные эпитеты покоя: «спокойствие чудесное» (126) («Покаяние», 1829 г.), «сладостный покой» (140) («Элегия», 1829 г.) и т.д. Заметим, лирический герой Лермонтова изначально лишен покоя. В стихотворении «К Д[урнов]у» 1829 года говорится о друге, который «... вновь... возвратил покой!» поэту, разуверившемуся в «бескорыстных и простых» (119) отношениях. Но покой как жизненная позиция ему не по душе. Приведем строки из стихотворения 1829 года «Элегия»:

О! Если б дни мои текли
На лоне сладостном покоя и забвенья...
Тогда б я был с весельем неразлучен,
Тогда б я, верно, не искал
Ни наслаждения, ни славы, ни похвал...
Ищу измен и новых чувствований,
Которые живут хоть колкостью своей
Мне кровь, угасшую от грусти, от страданий,

От преждевременных страстей!.. (140-141).

Здесь покой передает ощущение чувственно-эмоционального голода, и уже сам поиск «новых чувствований» поэт называет «чувством счастья»:

Беден, кто, судьбы в ненастье
Все надежды испытав,
Наконец находит счастье,
Чувство счастья потеряв (157)
(«Совет», 1830 г.).

Хотя юный автор в «Романсе» 1829 года заявляет: «Не зная в юности страстей прилив, / Ты можешь, друг, сказать, с какой-то простотою: / Я был счастлив» (130), – счастье для него не в покое, а именно в страстях, то есть в поиске счастья. Такой вывод следует и из соотношения оппозиции «страсти» (28) – «покой» (10), и, главное, из смыслового контекста лирического наследия Лермонтова начальной поры.

Отсутствие покоя, по утверждению психологов, – свидетельство проявления такого свойства личности, как тревожность (см., напр.: ШОСТРОМ 1994). Тревогу относят к эмоциям ожидания и прогноза. Тревога понимается как эмоциональное состояние острого внутреннего мучительного беспокойства, связываемого в сознании индивида с прогнозированием неудачи, опасности или же ожидания чего-то важного, значительного для человека в условиях неопределенности (см.: ИЛЬИН 2014: 142-147).

В ранней лирике Лермонтов нередко говорит о тревогах души (5 словоупотреблений). Чувство тревоги романтического героя Лермонтова отражает, прежде всего, его стремление к счастью и вместе с тем неверие в его возможность (см. подробнее: МАНАЕНКОВА 2010: 55-60). Это во многом объясняет феномен преобладания негативных эмоций в лермонтовской лирике пансионского периода. Тенденция доминирования трагического мироощущения получает дальнейшее развитие в произведениях зрелого Лермонтова, что находит отражение даже в изображении комического (см. об этом: СЫТИНА 2013).

Литература

- БЕЛИНСКИЙ 1954 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. IV. Москва, 1954.
ВОРКАЧЕВ 2001 = ВОРКАЧЕВ С.Г. Концепт счастья: Понятийный и образный компоненты // Изв. АН Сер. лит. и яз., Т. 60. 2001. №6. С. 47-58.
ГИНЗБУРГ 1974 = ГИНЗБУРГ Л.Я. О лирике. 2-е изд. Ленинград, 1974.
ИЛЬИН 2001 = ИЛЬИН Е.П. Эмоции и чувства. Санкт-Петербург, 2001.
КЛЮЧЕВСКИЙ 2002 = КЛЮЧЕВСКИЙ В.О. Грусть (Памяти М.Ю. Лермонтова) // Лермонтов: pro et contra / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова, вступ. статья В.М. Марковича, коммент. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Завариной. Санкт-Петербург, 2002. С.230-302.
КОТЕЛЬНИКОВ 1994 = КОТЕЛЬНИКОВ В.А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. №1. С. 3-41.
КОТЛЯРЕВСКИЙ 1915 = КОТЛЯРЕВСКИЙ Н.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. 5-е изд. Петербург, 1915.
ЛЕРМОНТОВ 1986 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1. Москва, 1986.

Тексты стихотворений Лермонтова цитируются в работе по этому изданию с указанием в круглых скобках страницы.

- ЛЭ 1999 = Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В.А. Мануйлов. Москва, 1999.
- МАКЛАКОВ 2000 = МАКЛАКОВ А.Г. Общая психология. Санкт-Петербург, 2000.
- МАКСИМОВ 1964 = МАКСИМОВ Д.Е. Поэзия Лермонтова. М.–Л., 1964.
- МАНАЕНКОВА 2010 = МАНАЕНКОВА Е.Ф. Тревога как душевная константа «лермонтовского человека» // Проблемы «ума» и «сердца» в современной филологической науке: сб. науч. ст. по итогам V Международной науч. конф. «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре: Волгоград, 26-28 окт. 2009 г./ отв. ред. Е.Ф. Манаенкова. Волгоград, 2010. С. 55-60.
- ОЖЕГОВ – ШВЕДОВА 2006 = ОЖЕГОВ С.И. – ШВЕДОВА Н.Ю. Толковый словарь русского языка. 4-изд, доп. Москва, 2006.
- СЫТИНА 2013 = СЫТИНА Ю.Н. Феномен комического в творчестве М.Ю. Лермонтова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. № 10 (28). Тамбов, 2013. С. 162-164.
- ФЕДОРОВ 1967 = ФЕДОРОВ А.В. Творчество Лермонтова и западные литературы. Ленинград, 1967.
- ФЭС 1983 = Философский энциклопедический словарь. Москва, 1983.
- ШАХОВСКИЙ 2008 = ШАХОВСКИЙ В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. Волгоград, 2008.
- ШОСТРОМ 1994 = ШОСТРОМ Э. Анти-Карнеги, или человек-манипулятор. Москва, 1994.

И. О. Маршалова
(Ульяновск, Россия)

ЛЕРМОНТОВСКИЙ ПРЕТЕКСТ В РОМАНЕ В.С. МАКАНИНА
«АНДЕГРАУНД, ИЛИ ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»:
СПЕЦИФИКА ЗАГЛАВИЯ И ЭПИГРАФА

Abstract: The article analyzes the framework text in the novel “Underground, or a Hero of Our Time” by V.S. Makanin, reveals the ideological and thematic, semantic and metaphorical functions of title and epigraph.

Keywords: Lermontov, Makanin, “A Hero of Our Time”, framework text, title, epigraph.

Роман Владимира Семёновича Маканина (р. 1937 г.) «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998 г.) – произведение глубоко интертекстуальное, ведущее читателя от прямых цитат-указаний на первоисточник к скрыто-аллюзийным намёкам и полуреализованным мотивам «текстов-предшественников». Наряду с наиболее явно звучащими в романе «голосами» А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя, М. Горького¹, отчётливо «слышен» лермонтовский претекст в «Андеграунде», который осуществляет совершенно особую миссию в романе, ибо восстанавливается уже из рамочного текста², обладающего наиболее сильной в формосодержательном плане позицией в произведении.

Н.В. Алексеева в статье, посвящённой пушкинскому «следу» в рассказе В.С. Маканина «Кавказский пленный», показала развитие знаменитой метафоры Ап.А. Григорьева «Пушкин – наше все» в ёмкую фразеологическую единицу, ставшую «сегодня, если воспользоваться маканинским образом, “Великим Словом-вирусом”»: «“Кавказский пленник”, как, впрочем, и “Медный всадник”, “Полтава”, “Пир во время чумы”, “Капитанская дочка” и многие другие заглавные образы пушкинских произведений, в литературе XX века обретает художественно-смысловую знаковость некой целостной национально-эстетической модели, становится своеобразным литературным архетипом, способным к обретению в новом художественно-временном контексте новых смысловых значений» (АЛЕКСЕЕВА 2004: 295). Парадоксальным образом мысль о доминантности в новых и новейших русскоязычных текстах наследия Пушкина преломляется в не лишённом оснований утверждении Т.М. Горяевой о глубоком

¹ «Маканин на протяжении всего творчества, но особенно часто в 90-е гг., обращался к произведениям русской классики. В повестях «Сюжет усреднения» и «Последний лагерь», рассказе «Кавказский пленный», романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» писатель ведет активный диалог с классикой, переосмысливая идеи Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М.Ю. Лермонтова и в целом русской классической литературы. Парадоксальное преломление философии русских писателей XIX в. придает классическим героям и конфликтам современное, характерное для конца XX в. звучание» (КРАВЧЕНКОВА 2006).

² Лингвисты выделяют два массивных блока в структуре письменных источников: «... основной текст произведения и его побочный текст: заглавия и примечания, эпиграфы, посвящения, авторские предисловия, обозначения дат и мест написания ...» (ХАЛИЗЕВ 2007: 254). Последнее в литературоведении зачастую называют «рамой», «рамкой», «рамочными компонентами».

лермонтовском влиянии на русскую культуру в целом во вступительной статье к новейшему документально-художественному изданию «Лермантовъ»: «В истории нашей литературы традиционно принято ставить писателей и поэтов парами. Пушкин и Лермонтов, Маяковский и Есенин, Ахматова и Цветаева. Но при всем старании неизбежна расстановка приоритетов – первый и второй. С детства мы привыкли к тому, что Лермонтов написал лучшую поэму о Москве, лучшее стихотворение о море, о буре и об одиночестве. Возможно, Лермонтов – “не наше все”, но “лучший”» (ЛЕРМАНТОВЪ 2014: 9).

Во всяком случае, первым в смысловое поле романа Маканина «проникает» именно «Герой нашего времени» Лермонтова благодаря заглавию и эпиграфу. Несомненно, это наиболее сильные места единой текстовой системы и в смысловом, и в композиционном планах. «Большая роль в “установлении контакта” между читателем и книгой, – утверждает А.В. Ламзина, – принадлежит началу текста, которое создает у читателя определенную установку восприятия произведения» (ЛАМЗИНА 2000: 95). Заглавие и эпиграф в данном случае прочно взаимосвязаны, определяют проблематику романа и отмечены не только сильной смысловой, композиционной позицией: в них – концептуальный подход к непреходящей проблеме так называемого лишнего человека, оказавшегося и в современной России «за бортом» налаженных социальных отношений и бытового уюта, противопоставившего себя Системе (государству, правящим кругам, органам безопасности), для которой жизнь и благополучие отдельно взятой личности никогда не являлась безусловной ценностью.

Итак, лермонтовское заглавие органично влилось в структуру книги, подчеркнув её «героцентричный» характер³. Главное действующее (наблюдающее!) лицо в романе «Андеграунд», к тому же ведущее повествование, – бомж из общаги и одновременно подпольный писатель Петрович, по его словам, бросивший писать. Он не только необходимое звено, увязывающее в единый сюжет события, происходящие с ним, а также помыслы, действия других героев, но и самобытный творец разворачивающегося перед нами текста о злключениях современного, далеко незаурядного и глубоко несчастного человека, окружённого разнообразными «героями» его, Петровича, времени. Примечательно, Н.В. Алексеева, размышляя о цитатно-аллюзийно-реминисцентном поле в романе «Андеграунд», приходит к значимому выводу, что каждое слово героя, используемая им цитата, зачастую и речь других персонажей – всё это, в конечном итоге, «не “чужой” язык, не цитата, а его собственное, индивидуальное слово»: «... оно – свидетельство напряженного, непрекращающегося творческого процесса. <...>. Доказательство тому – его детище, роман. Это он – автор романа. И хотя за ним стоит единственно подлинный автор – Маканин, Петрович – не alter

³ Ср.: «С одной стороны, заглавие романа Лермонтова заимствовано автором в связи с его хрестоматийностью: важен не сам по себе “Герой нашего времени”, не в качестве книги с определённым содержанием, он важен как своеобразный символ всей классической русской литературы. Тогда авторская цель – показать сложные на нынешний момент отношения классической и андеграундной культуры, когда классическая литература вытесняется в “подполье”, а андеграундное искусство уже полноправно можно назвать классикой отечественной культуры». С другой же стороны, цитата из лермонтовского текста важна с точки зрения своего номинативного значения: герой нашего времени как некий обобщенный образ человека, обладающего чертами, характерными для людей определённой эпохи» (ШИЛИНА 2006: 19).

его Маканина. Он полноценное, самодостаточное писательское “я”, практически не заслоняемое и не перебиваемое автором» (АЛЕКСЕЕВА 2004: 280).

Поэтому именно литература (притом – русская!) для Петровича, покусившегося на жизнь другого человека и совершившего непоправимое действие⁴, оказывается абсолютной, уникальной в своём роде ценностью: «... представилось логичным, что, как у хорошего школьника, единственная ценность (которая и сейчас в цене) – известна. Единственный коллективный судья, перед кем я (иногда) испытываю по вечерам потребность в высоком отчете – это как раз то самое, чем была занята моя голова чуть ли не двадцать пять лет – Русская литература, не сами даже тексты, не их породистость, а их именно что высокий отзвук» (МАКАНИН 1998). Симптоматично, что именно литературу в своём предисловии к «Герою нашего времени» М.Ю. Лермонтов называет единственным средством указать «болезнь», поработившую умы и нравы современников, превратившую их в лжецов, проходимцев и просто равнодушных ко всему негодяев: «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. <...>. Ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал» (ЛЕРМОНТОВ 2008: 97). Поразительно, но с точностью до наоборот в своё время отреагировал на лермонтовский текст император Николай I, подчеркнувший в письме к императрице Марии Фёдоровне: «... нахожу вторую часть [романа – И.О.] отвратительной, вполне достойной быть в моде. Это то же самое изображение презренных и невероятных характеров, какие встречаются в нынешних иностранных романах. Такими романами портят нравы и ожесточают характер» (ЛЕРМОНТОВЪ 2014: 196). К слову сказать, в своём предисловии Лермонтов предупреждал о подобном прочтении и понимании идейного содержания и центрального персонажа «Героя нашего времени»: «Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина? Если вы любовались вымыслами гораздо более ужасными и уродливыми, отчего же этот характер, даже как вымысел, не находит у вас пощады? Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..» (ЛЕРМОНТОВ 2008: 97).

Первая часть «оправдательной речи» Лермонтова была избрана Маканиным несколько в усечённой форме в качестве эпиграфа к собственному творению: «Герой... портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии. М. Лермонтов» (МАКАНИН 1998). Так, Петрович хоть и заявлен личностью уникальной (человек без определённого места обитания, сторож в общежитии и одновременно философ,

⁴ Глава, посвящённая поединку Петровича с грабителем-кавказцем (!) имеет символическо-реминисцентное заглавие «Кавказский след», отсылающее сразу к нескольким литературным текстам: «Мотив “предпоединка-удара”, заявленный в “Квадрате Малевича”, находит реальное завершение и одновременно проецируется на “идеальный” (литературный) контекст главы “Кавказский след”. Семантически она адресует нас, с одной стороны, на автореминисценции из рассказа “Кавказский пленный”, опубликованный за три года до появления романа (1995), с другой, – на “Кавказского пленника” Пушкина: непосредственно на поэму и опосредованно через уже освоенный писателем пушкинский пласт (“след”) в рассказе» (АЛЕКСЕЕВА 2012).

агэшник⁵, для которого единственной материальной ценностью является пишущая машинка), но черты (и благочестивые – сострадание к ближнему, умение слушать и слышать собеседника, которому необходимо поделиться личной болью, и порочные – крайне неразборчивые связи, способность переступить через жизнь человека) в себе он воплощает общие не столько даже для определённой социальной группы людей, а шире – для всего населения страны, загнанного историей, волею правящих кругов, собственной натурой в самые тёмные и бедные углы отечества. Поэтому Петрович часто употребляет «соборное» мы, характеризуя собственные дурные поступки или скверное поведение окружающих:

«В былые века (рассуждал я) человек черту тоже пересекал, но по необходимости и мучительно: совершался тем самым сверхпрыжок в неведомое, от добра – к злу. От разделительной этой черты затанцевали все их мысли, идеи, законы и новшества. <...>. ... Нам, нынешним, их потуги, а то и мучения, умозрительны. Мы понимаем эти мучения, но мы не мучимся. Наш человек с чертой на “ты”. Ему не надо прыжков. Он ходит через черту и назад запросто – как в гости. <...>. Вполне человеческая, вполне закономерная наша переменчивость – такая же, скажем, в песочных часах, нет-нет и надо перевернуть. Переворачиваем, если угодно, и мы себя сами. От рухнувшего, от просыпавшегося песком зла – к песочку, к струящемуся, к насыпающемуся мелкой горкой добру» (МАКАНИН 1998).

Так, важный элемент рамы – эпиграф, демонстрируя глубокий интерес В.С. Маканина к нравственно-этическому опыту русской классической литературы, направляет весь текстовый материал в концептуальное русло. В целом, рамочный текст в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» помимо прямого отсыла к лермонтовскому «Герою», указывает и на неразрешимую по сей день проблему мирового зла, повсеместного насилия сильного над слабым, берущих начало в извечной невозможности полноправного сосуществования человека и человека, а также продуктивного диалога человека и общества.

Литература

АЛЕКСЕЕВА 2004 = АЛЕКСЕЕВА Н.В. Нравственно-эстетический опыт литературы XX века. Ульяновск, Симбирская книга, 2004. 336 с.

АЛЕКСЕЕВА 2012 = АЛЕКСЕЕВА Н.В. Семантика реминисцентных заглавий в романе В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» [Электронный ресурс] // Уральский филологический вестник. Серия «Русская литература XX–XXI веков: направления и течения» / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» / Гл. ред. Н.В. Барковская. Екатеринбург, 2012. №1. URL: http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=92&Itemid=165

КРАВЧЕНКОВА 2006 = КРАВЧЕНКОВА Е.А. Художественный мир В.С. Маканина: концепции и интерпретации: автореферат дисс. ... канд. филол. наук [Электронный

⁵ Относительно частого употребления и значения данного термина в романе Маканина весьма убедительно высказалась Р.С.-И. Семькина: «... у Маканина агэшники – категория конкретно-историческая, социальная группа, сообщество писателей и художников, пытавшихся в своих произведениях выразить оппозицию существующему “истеблишменту” – и оттого оказавшихся под запретом, не печатаемых, гонимых, преследуемых, нередко сурово наказуемых» (СЕМЬКИНА 2008).

- ресурс]. М., 2006. 24 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvennyi-mir-vs-makanina-kontseptsii-i-interpretatsii>
- ЛАМЗИНА 2000 = ЛАМЗИНА А.В. Заглавие // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В. Чернец. М., 2000. 556 с.
- ЛЕРМАНТОВЪ 2014 = ЛЕРМАНТОВЪ. Документально-художественный альбом / Предисловие Т.М. Горяевой; сост. Е.В. Бронникова, Т.Л. Латыпова, Е.Ю. Филькина; Федеральное архивное агентство, РГАЛИ. М., МФ «Поколения», 2014. 280 с. Настоящее издание передано в дар Историко-мемориальному центру-музею И.А. Гончарова (филиал ОГБУК «Ульяновский областной краеведческий музей имени И.А. Гончарова») руководителем Федерального архивного агентства А.Н. Артизовым.
- ЛЕРМОНТОВ 2008 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Княгиня Лиговская; Ашик-Кериб; Герой нашего времени; Кавказец; <Штосс> / Михаил Лермонтов; предисл. А. Немзера. М., Вагриус, 2008. 288 с. (Проза поэта).
- МАКАНИН 1998 = МАКАНИН В. Андеграунд, или Герой нашего времени [Электронный ресурс] // Знамя. 1998. № 1–4. URL: <http://lib.ru/PROZA/MAKANIN/underground.txt>
- СЕМЬКИНА 2008 = СЕМЬКИНА Р.С.-И. Локусы подполья в романе В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» [Электронный ресурс] // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. 2008. № 4. URL: <http://yandex.ru/clck/jsredir?>
- ХАЛИЗЕВ 2007 = ХАЛИЗЕВ В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. 4-е изд., испр. и доп. М., Высш. шк., 2007. 405 с.
- ШИЛИНА 2006 = ШИЛИНА К.О. Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (проблема героя): автореферат дисс. ... канд. филол. наук. М., 2006. 25 с.

А. Молнар – А. С. Тараков
(Сомбатхей, Венгрия – Алматы, Казахстан)

ОБЩНОСТЬ ФИГУР И СУДЕБ ПЕЧОРИНА И РАЙСКОГО

Abstract: Despite the negative attitude of Goncharov to Pushkin's Onegin and Lermontov's Pechorin, in his main hero of his latest novel "The Precipice", Rayskiy he created a rethinking these figures. In this brief issue about the topic we focus on the similarities in figures and structure, as well as on the interpretation of "destiny".

Key words: portret, secret, destiny, "A Hero of Our Time", "The Precipice"

Несмотря на отрицательное отношение Гончарова к образам Онегина и Печорина, в главном герое своего последнего романа «Обрыв» он создал своеобразное переосмысление именно этих фигур, в первую очередь Печорина. В нашем кратком обращении к теме мы фокусируемся на переключении в структуре фигур и в понимании «судьбы».

Портрет / артист

В романе Лермонтова глава «Максим Максимыч» отмечена отказом от романтических описаний природы. Путешествующий офицер, нарратор-автор постепенно преодолевает приемы сентиментализма, предпочитая простое чувствительному. Совершается и сдвиг от жанра путевых записок к портретизации. Этот процесс наблюдается в описании как Печорина, так и штабс-капитана.

Сначала о франтовстве Печорина нарратор судит под углом зрения штабс-капитана, который высказывается отрицательно о богатой коляске, не приспособленной к местной природе, и о высокомерном лакее. В этом проявляется намерение подвести образ Печорина под шаблон (денди, франт, Байрон), усиливая эффект сочувствия к Максиму Максимычу и пренебрежения Печорина. О чрезмерной чувствительности Максима Максимыча свидетельствует его обида уже в первой главе. Он сожалеет, что Бэла при смерти не вспоминает о нем. Утверждение «печального» в воспоминаниях об этом эпизоде усиливает сентиментальный характер «повести». Герой также принимает близко к сердцу «холодное» рукопожатие Печорина вместо объятия. В ходе текста составленный нарратором образ оказывается неуместным. Им подмечаются и противоположные черты характера героя.

Во-первых, Печорин ведет себя противоположным образом, чем казалось: при расставании он обнимает штабс-капитана, утверждая, что он не изменился: «– Ну полно, полно! – сказал Печорин, обняв его дружески, – неужели я не тот же?..» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 185). Во-вторых, не соответствует действительности, что Печорин не знает местных гор. О переосмыслении образа Печорина и семантической связи имени и фигуры Григория Печорина с горами детально писала венгерский лермонтовед Жофия Силади (SZILÁGYI 2002). Отметим также, что задумчивость героя, которая не вписывается в заданный шаблон, выражается его взглядом «на синие зубцы Кавказа» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 184).

В-третьих, коляска-кареeta является не только символом путешествия и жизненного пути, но в романе Лермонтова становится и ключевой метафорой

самопонимания Печорина (см. поэтический анализ Жофии Силади), к тому же с явной отсылкой на образы Онегина и Чацкого: «Что ж? умереть так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно. Я – как человек, зевающий на бале, который не едет спать только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 250). Вопреки же такой позиции героя перед делом, перед настоящей смертью он «кажется, вовсе не торопился в дорогу», однако довольно быстро садится в свою карету, упоминая о путях жизни: «Что делать?.. всякому своя дорога... Удастся ли еще встретиться, – бог знает!.. – Говоря это, он уже сидел в коляске, и ямщик уже начал подбирать вожжи» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 185). В следующем эпизоде «Княжна Мери» наблюдается внутритекстовый параллелизм. Вера перед дуэлью также беспокоится за Печорина, покидая его: «Но ты жив, ты не можешь умереть!.. Карета почти готова... Прощай, прощай... Я погибла» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 260). Она предчувствует свою смерть из-за расставания и болезни, – это метафоризируется ее уходящей каретой, которую Печорину не догнать.

В портрете, созданном нарратором о Печорине, усматриваются черты путешественника уже в складе фигуры: «способное переносить все трудности кочевой жизни» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 182). Герой оказывается не только путешественником в жизни, но и в письме (см. журнал). Одежда героя снаружи грязная, темная, а внутри чистая, белая. Это намекает на несоответствие между внешним и внутренним человеком, ведущего себя то по-детски, то по-старчески, и передвигающимся по дороге жизни и желающим найти дома, покоя. Такая двойственность проявляется в контрасте светлых волос, белых зубов и черных ус и бровей (приводится сравнение с породой белой лошади). Для наблюдателя, старающегося дать свою интерпретацию о человеке по внешним признакам, «не размахивание руками» обозначает «скрытность характера». Однако же он предупреждает, что его замечания сделаны по собственному опыту и претензии на статус писателя, и такой субъективный взгляд может быть неправильным из-за той интенции, чтобы описать человека в соответствии с заранее представленным прообразом («особенно нравятся женщинам светским»). Сравнение движения Печорина (опустился на скамью) с сидением «бальзаковой тридцатилетней кокеткой» после бала напоминает определение Онегина, отсылающее к первоисточнику – образу Чацкого: «с корабля на бал». Блеск несмеющихся глаз сравнивается с блеском «гладкой стали» по признаку «ослепительный, но холодный» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 183). А этот мотив переключается с ударом кинжала.

В отличие от Печорина у Бориса Райского «живая, чрезвычайно подвижная физиономия» (ГОНЧАРОВ 2004: 5). Писать его портрет с анализом («определить по лицу его свойства») сложнее Печорина, так как «лицо это было неуловимо изменчиво», а «нравственное лицо его было еще неуловимее» (ГОНЧАРОВ 2004: 41-42). К тому же, герою самому не ясно, «что же он такое» (ГОНЧАРОВ 2004: 49). Уже вначале своего жизненного пути Райскому выбирает поприще артиста. Однако это отношение проявляется пока в любительском отношении к искусству: герой довольствуется воссозданием увиденного образа в воображении или в эскизах, а познавать технику ему скучно. В романе с разных сторон освещается понятие артиста. Артистический образ жизни определяется опекуном героя как «беспутное, цыганское житье» (ГОНЧАРОВ 2004: 50), что реализуется в жизни

другого рода «артиста», Марка Волохова. Это говорит о близости их фигур. В этой связи наблюдается и мотив путешествия: «"Да, артист не должен пускать корней и привязываться безвозвратно, покажет людям – как они живут, любят, страдают, умирают... Зачем художник послан в мир!.." Райский тщательно внес в программу будущего романа и это видение» (ГОНЧАРОВ 2004: 150). Софья Беловодова упрекает Райского в том, что своей скукой, вызванной оседлостью, иногда наводит «на всех скуку» (ГОНЧАРОВ 2004: 29). Герой уезжает в Малиновку с целью преодоления скуки и в поисках самоопределения, вследствие чего главная сюжетная линия романа разворачивается в постижении задач художника / автора в тесной связи с путем самопонимания. После судьбоносных событий в своем имении Райский продолжает свое путешествие в поисках уже самого предмета творчества: «Какие цели у художника? Творчество – вот его жизнь!.. Прощайте! скоро уеду» (ГОНЧАРОВ 2004: 682).

Итак, акцентируется «странность, необыкновенность» героя Гончарова в восприятии других (ГОНЧАРОВ 2004: 217). В этом он похож на Веру, хотя для Веры он тоже является тайной. В своем письме подруге она пишет о Райском: «Сегодня холоден, равнодушен, а завтра опять глаза у него блестят, и я его боюсь, как боятся сумасшедших. Хуже всего то, что он сам не знает себя, и потому нельзя положиться на его намерения и обещания: сегодня решится на одно, а завтра сделает другое». Она повторяет определения, данные Марком и самим Райским: «Он "нервозен, впечатлителен и страстен": так он говорит про себя – и это, кажется, верно.» ... «бредит искусством, но, кажется, как и мы грешные, ничего не делает и чуть ли не всю жизнь проводит в том, что "поклоняется красоте", как он говорит: просто влюбчив по-нашему» (ГОНЧАРОВ 2004: 397). Райский огорчается, и не столько из-за непонимания со стороны Веры, сколько из-за того, что она для него равна идеалу женщины и творчества: «– И ты не веришь мне, и ты не понимаешь! Кто же поверит и поймет?» (ГОНЧАРОВ 2004: 504). Но впоследствии Райский постепенно приобретает веру и понимание Веры: «– Он не романтик, а поэт, артист, – сказала она. – Я начинаю верить в него. В нем много чувства, правды...» (ГОНЧАРОВ 2004: 524). Она замечает и ненадежную сторону его артистичности – непредсказуемость следующей роли, принятой им: «надеялась на его сердце, доверяла его уму, чувствам, но не доверяла его неуловимо-капризной фантазии и способности увлекаться» (ГОНЧАРОВ 2004: 709). Воображение и любопытство управляют героем в разгадывании как своей фигуры, так и судьбы других лиц. Это движет и сюжет романа Гончарова, как и в «Герое нашего времени».

Ключ/ тайна

Скука Печорина также преодолевается его любопытством, как и у Райского. Это неотъемлемая черта их артистизма, который определяется нами как «сочинительство судьбы»: «После этого стоит ли труда жить? а все живешь – из любопытства: ожидаешь чего-то нового...» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 250). Печорина в первую очередь интересуют женщины также, как и Райского: «вы мне должны описать маменьку с дочкой. Что они за люди?» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 208). Однако же он сам не раскрывается перед другими, а вступает с ними в игру в ожидании, чтобы другие отгадывали его тайны. Постоянное пребывание героем в стратегической игре («сочинителя») требует с его стороны тайн, отгадок и загадок. Он играет и с Грушницким: «Я утаил свое открытие; я не хочу вынуждать

у него признаний, я хочу, чтобы он сам выбрал меня в свои поверенные, и тут-то я буду наслаждаться...» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 212). В отношении княжны Мери Печорин пускает в оборот весь свой арсенал артистизма в форме показа отсутствия самолюбия, жертвенности, глубоких чувств и т.д. В целях успешности маневров он наблюдает за действиями своей «жертвы»: «Я пристально посмотрел на нее и принял серьезный вид. Потом целый день не говорил с ней ни слова... Вечером она была задумчива» ... «Я отошел подальше и украдкой стал наблюдать за ней: она отвернулась от своего собеседника и зевнула два раза» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 225-226). Печорин подсматривает и подслушивает события и действия людей, чтобы понять их смысл: «Мне это надоело, и я вышел, твердо решившись достать ключ этой загадки» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 192), «Я наблюдал за его движениями, спрятавшись за выдавшеюся скалою берега» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 190). Итак, базовая метафора артистической игры, желания управлять сюжетами и вмешательства в судьбу других людей – это «ключ» в рассматриваемом нами романе.

В «Обрыве» Райский также старается выведывать тайны, узнавать секреты окружающих. Как только удастся раскрыть ему образ, он приближается и тайне творчества: «"где же смысл, ключ к этому созданию?" "В самом создании!" – говорил художнический инстинкт: и он оставлял перо и шел на Волгу обдумывать, что такое создание» ... «Потом перед ним вырастали трудности: ... а там, сквозь художественную форму, пробивался анализ и охлаждал...» (ГОНЧАРОВ 2004: 248). Итак, гончаровский Райский метафорически ищет ключи к самому творчеству, осмысляя, что смысл создания в самом создании. Локусом этого осмысления становится имя героя «Малиновка» на Волге. Трудности созидания же вызывают в артисте скуку, а путешествие называется им же «странствием» в поисках идеала, женщины. Это вечное движение представляет процессуальность, нескончаемость созидания. «– я ищу женщины: вот ключ к моим поискам! ... где кончится это мое странствие?» (ГОНЧАРОВ 2004: 249). Уезд Райского из Петербурга, затем из Малиновки отмечается новым, завершенным этапом на этом пути. Каждое его творение является очередным результатом его артистических поисков – раскрытием тайны образа, «окаменелым образом»: он поймал «тайну фигуры Марфиньки» (ГОНЧАРОВ 2004: 271).

В романе данный мотив опредмечивается в образе бабушки, хранящей все ключи в Малиновке (ср. ее фамилия: Бережкова). У нее Райский выпрашивает «ключи от отцовской библиотеки в старом доме, куда он запирался» (ГОНЧАРОВ 2004: 50). Она доверяет «ключи от серебра, от кладовой» (ГОНЧАРОВ 2004: 174) хозяйшке, внучке Марфиньке, однако другая внучка, Вера хранит при себе ключи от секретов своей жизни как в буквальном, так и в переносном смысле. Бережкова в ответ занимает позицию сторожа: «– Я только, как полицеймейстер, смотрю, чтоб снаружи всё шло своим порядком, а в дома не вхожу, пока не позовут, – прибавила Татьяна Марковна» (ГОНЧАРОВ 2004: 430). Она охраняет Марфиньку (образное воплощение метапоэтического «семейного романа») и сама участвует в ее судьбе, однако остается вне «романтического романа» Веры (страсть к Марку), за развитием которого зорко следит Райский и старается угадать его исход. Вера любопытно узнать Марку, – это вызывает ее страсть: «А сама шла всё за ним, увлекаемая жаждой знать, что кроется за этой странной и отважной фигурой»

(ГОНЧАРОВ 2004: 659). Ее тайна скрывается для Райского в синем письме и выстрелах Марка.

Герой долгое время не в состоянии догадаться, кто является предметом любви Веры. Этот секрет раздражает его, хотя он сам признается, что если удовлетворит «она этому любопытству, тревога и пройдет. В этом и вся тайна» (ГОНЧАРОВ 2004: 400). Желание добиться, от кого получила Вера письмо, объясняется не просто тем, что для Райского важно знать, любит ли Вера и кого именно, а чтобы собственная страсть исчезла, и вслед за тем получился творческий акт. Знание того, кто автор письма, важно и по той причине, чтобы выяснить фигуру соперника как в любви, так и в «сочинительстве» судьбы Веры. Секрет, за узнавание которого Райский бился, тоже назван предметной метафорой: «А я бился, бился, а ларчик открывался просто! От попадьи.» ... «Он выпался за все три ночи, удивляясь, как просто было подобрать этот ключ, а он бился трое суток!» ... «У него лились заметки, эскизы, сцены, речи» (ГОНЧАРОВ 2004: 403).

Другие фигуры также являются объектом интереса Райского. Очерк является самой подходящей формой для вмещения в роман второстепенных лиц. Они кажутся непригодными для романа, который сосредоточен на Вере, но роман Гончарова создан из всех «созданных» героем материалов. Более весомые персонажи требуют оформления в других жанрах. К примеру, увлекаясь с Марфинькой, Райский (также, как и Печорин в случае княжны Мери) спрашивает себя, почему он не способен осуществить в жизни жанр «тихого семейного романа»? В ряд крупных персонажей входит и Бережкова, которую Райский также стремится разгадать: «Она – девушка! Он никак не мог добраться; бабушка была загадкой для него. Он напрасно искал ключа» (ГОНЧАРОВ 2004: 682). Бережкову угрызает совесть за потаенный грех потому, что он вышел наружу в судьбе ее внучки, Веры: «Я думала, грех мой забыт, прощен. Я молчала и казалась праведной людям: неправда! Я была – как ”окрашенный гроб” среди вас, а внутри таился неомытый грех! Вот он где вышел наружу – в твоём грехе! Бог покарал меня в нем... Прости же меня от сердца...» (ГОНЧАРОВ 2004: 686). Узнав секрет бабушки, Райский понял, откуда она черпает свою мудрость и силу, он уже завершил ее творческий образ: «У него в руках был ключ от прошлого, от всей жизни бабушки» ... «Образ старухи стал перед ним во всей полноте» (ГОНЧАРОВ 2004: 735). Давно минувшая история Бережковой превратилась в сплетню, поэтому и не может быть рефлексирована в форме драмы, в отличие от истории Веры.

Райский поймает также секрет фигуры Тушина, для которого не нужны романтические «кладоискания»; а достаточна проницательность Веры: «поверял наблюдением над ним все, что слышал от Веры – и все оправдывалось, подтверждалось – и анализ Райского, так услужливо разоблачавший ему всякие загадочные или прикрытые лоском и краской стороны, должен был уступить место естественному влечению к этой простой, открытой личности, где не было почти никакого ”лоска” и никакой ”краски”» (ГОНЧАРОВ 2004: 732-733). Функция Веры в романе помимо роли «Музы», «вдохновения» и «идеала» для творчества, заключается в разгадке человеческих фигур. Она обнажает и портрет Райского после того, как он добивается естественности и простоты своего дискурса: «– Брат, – сказала она, – ты рисуешь мне не Ивана Ивановича: я знаю

его давно, – а самого себя. Лучше всего то, что сам не подозреваешь, что выходит недурно и твой собственный портрет» (ГОНЧАРОВ 2004: 738).

Простой образ Тушина кажется, остается вне сферы тайн. Гейро и думает, что его желание жениться на Вере не остается секретом для нее: «Она проницательна, угадала давно мою тайну и разделяет чувство... волнуется, требует откровенного и короткого слова...» (ГОНЧАРОВ 2004: 647). Однако их неудавшееся объяснение становится предметом сплетни, «нетайной»: «И без того давно не тайна, что он любит Веру; он не мастер таиться. А тут заметили, что он ушел с ней в сад» (ГОНЧАРОВ 2004: 740). Когда история Веры перестает быть тайной, в речи бабушки разворачивается метафора ключей: прятать ключи, секретничать – это «воля»: «о чем ты секретничал с Верой? Ты, должно быть, знал ее тайны и прежде, давно, а от бабушки прятал ”ключи”! Вот что и вышло от этой вашей ”свободы”!» (ГОНЧАРОВ 2004: 740). Когда Тушин тоже узнает о том, что историю Веры обсуждает город, в том числе и лицемер Тычков, в тексте опять же отмечается мотив выстрела: «Тушин вдруг наострил уши, как будто услышал выстрел» ... «Теперь он срывает маску с нас...» (ГОНЧАРОВ 2004: 743). Он же считает, что любовь Веры принадлежит только ей: «Этой тайны вы не обязаны верить никому. Она принадлежит вам одной, и никто не смеет судить вас... Он едва договорил и с трудом вздохнул, скрадывая тяжесть этого вздоха от Веры». (ГОНЧАРОВ 2004: 653). Ей легче от того, что она поделилась своим поступком с ним и не потеряла его уважение: «как я дорожила вашей дружбой: скрыть от вас – это было бы мукой для меня. Теперь мне легче – я могу смотреть прямо вам в глаза, я не обманула вас...» (ГОНЧАРОВ 2004: 653). Итак, мотив раскрытия тайн является общим как в «Герое нашего времени», так и в «Обрыве».

Судьба

Общность главных героев романов Лермонтова и Гончарова раскрывается и в их отношении к судьбе. Судьбоносным оказывается поездка Печорина в Персию. Однако этот факт становится ясным только впоследствии. Печорин также старается понять и себя, и свою судьбу (смысл своего существования), как и Райский: «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...» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 250). По этой причине в своих искренних признаниях Печорин произносит «умные» заключения о мире и о себе. К примеру, утверждая свою «зависть» к любящей паре, оправдывает себя с отсылкой на поведение любого молодого человека. Это тоже носит обобщающий характер: как «дитя своего века», как все. Между тем также вырисовывается исключительная фигура. Печорин страдает от непонимания; это и отталкивает его больше всего от смерти – остаться непонятым, ведь дневник, в котором он старается растолковать себя, пишет только для себя: «И, может быть, я завтра умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 250).

В каждой главе романа повторяется действие «судьбы» как существующей инстанции: «Судьба вторично доставила мне случай подслушать разговор, который должен был решить его участь» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 246). Таким же подсобником «судьбы» является Вернер, поставляющий информации и известия, которые спасают жизнь Печорина и позволяют ему управлять своей судьбой и

историей других людей. Поступки Печорина по невольному «сочинительству» судьбы (любопытство, присутствие, участие в событиях) сравниваются им же с действием камня: «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!» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 197). (Силади объясняет этот мотив в мифологическом плане топора Перуна и в дискурсивном плане литературности: SZILÁGYI 2002: 153).

В отказе от женитьбы также используется данная метафора: «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» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 243). Герой дорожит своей свободой, согласно его же объяснению, от «врожденного страха», привитой гаданием, предсказанием «смерти от злой жены». Если верить тому, что Печорин предчувствует свою смерть, потому что детерминацию своей судьбы может предотвратить только словом, то «злая жена» же – это жизнь, которой нельзя управлять, так как она непонятая, будучи не овладеваемой словом. Итак, судьба быть непонятым преодолевается посредством акта письма – журнала, который освещает характер героя по-новому.

Вспомним также, что ревнивая Вера настаивает на том, чтобы Печорин не женился на княжне: «Не правда ли, ты не любишь Мери? ты не женишься на ней? Послушай, ты должен мне принести эту жертву: я для тебя потеряла все на свете...» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 260). Это тоже объясняет его отказ. К тому же, Печорин казнит свои увлечения как препятствия исполнению своего предназначения беспощаднее Райского, который видит в страстях главную цель жизни художника для творчества до поездки в Рим: «я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений – лучший свет жизни» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 250).

Отметим, что здесь кроется очередной отклик на установку героя создавать сюжеты по-своему. Печорин, перечитав свои опасения о непонятости после смерти, корректирует свое прежнее отношение: «смешно!» Он отказывается во-первых, от близкой кончины, а во-вторых, от книжного поведения: «я выжил из тех лет, когда умирают, произнося имя своей любезной» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 252). Он употребляет устойчивое выражение («Из жизненной бури»), которое разворачивается у Гончарова в одну из коренных метафор романа («гроза»). Как известно, в романе Лермонтова цитируется также первая строка стихотворения Пушкина «Туча» («Последняя туча рассеянной бури»), однако этот распространенный топос получает свое развитие в интертекстуальной игре.

В эпизоде «Фаталист» с разных сторон освещается отношение людей к детерминированности судьбы и свободной воле: «Рассуждали о том, что мусульманское поверье, будто судьба человека написана на небесах, находит и между нами, христианами, многих поклонников; каждый рассказывал разные необыкновенные случаи pro или contra» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 265). В самом рассказе слово «судьба» встречается часто. Печорин сильно поглощен мыслью о фатализме, однако низводит ее на бытовой уровень, т.е. относится к ней

критически: «Уж восток начинал бледнеть, когда я заснул, но – видно, было написано на небесах, что в эту ночь я не выплыву» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 270).

Образ Вулича тоже представляет собой некое альтер-эго Печорина. К примеру, «печальная и холодная улыбка», «все это будто согласовалось для того, чтоб придать ему вид существа особенного, не способного делиться мыслями и страстями с теми, которых судьба дала ему в товарищи». Поглащающая его «страсть, которой он не таил: страсть к игре», в которой был невезуч, но в долгах не оставался (ЛЕРМОНТОВ 1993: 265-266). Отметим, что в этом можно наблюдать родство с гончаровским героями. Влюбчивость Райского, как и карточная игра Аянова понимается как спасение от скуки (ГОНЧАРОВ 2004: 10). Обе формы деятельности метафоризируются как игры, в которых актанты проигрывают.

В романе Лермонтова для Вулича интригу составляет опять же Печорин, вступая в смертельную игру за деньги. Он противоречит Вуличу, утверждая, что «нет предопределения» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 266). После поступка Вулича другие участники пари осуждают героя («эгоист»), ведут себя как Вернер после дуэли, утверждая, что Печорин вмешался в жизнь другого человека. На само деле фаталисту переходит «таинственная власть», присущая Печорину. О метапоэтической функции чтения печати смерти на лице человека писала Жофия Силади (SZILÁGYI 2002: 155). Добавим, что воинский след в мотиве («многие старые воины подтверждали мое замечание» ЛЕРМОНТОВ 1993: 267) и «испытующий взгляд» свидетельствует о причастности данного мотива к теме артистичности: как можно авторски влиять на судьбу / историю / сюжет.

При русском рулете все присутствующие будто «окаменели», а после осечки и повторного выстрела только «дым наполнил комнату». Самодовольство предвещает смерть уже Грушницкого, а для Вулича друной приметой должно быть и то, что в первый раз он счастлив в игре. Появляется «вера» и в Печорине, что означает повторами морфем: «Происшествие этого **вечера** и раздражило мои **нервы**; не знаю **навверное, верю** ли я теперь предопределению или нет, но в этот **вечер** я ему **твердо верил**» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 269-270). Герой приобщаясь невольно к древним, которые веровали в предопределение, все-таки идет своей дорогой, этим опасным путем, прозаически оставаясь на земле, что и реализуется в необходимости «смотреть под ноги». Герой почти упадет, когда натывается на разрубленную свинью. Он сталкивается опять же со смертью. В этой связи отнюдь не случайно, что если до сих пор в тексте действовал романтический мотив луны (связан с образом женщиной: луна освещает «милые губки» дочери старого урядника, у которого живет Печорин), в описании данного эпизода вступает в силу метафорика месяца.

Слово Вулича вызывает судьбу, произнося аллегорический вопрос казаку, олицетворяющему судьбу-смерть: «?Кого ты, братец, ищешь? – ”Тебя!” – отвечал казак, ударив его шашкой, и разрубил его» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 271). Печорин как «сочинитель судьбы» «предсказал невольно бедному его судьбу». Он один понимает «темное значение этих слов»: читающий судьбу другого человека является одновременно и пишушим ее (ЛЕРМОНТОВ 1993: 271).

Зеркальное отражение эпизодов проявляется и в том, что храбрость пьяного казака такая же глупая, как у Грушницкого. Три офицера, пришедшие за Печориным, тоже сравниваются со смертью: «были бледны как смерть». Казак

также «бледный». Будучи трезвым, он честный христианин, а не мусульманин, верующий в детерминацию, но все-таки, как утверждают другие, если «грех твой тебя попутал», «своей судьбы не минуешь». Он не поддается судьбе, как и сам Печорин: «– Не покорюсь! – закричал казак грозно, и слышно было, как щелкнул взведенный курок» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 272). Предметной метафорой этой непокорности является не окровавленная шашка, а пистолет, «дым» от которого «подсобничает» Печорину, спасает его жизнь. Отметим, что Максим Максимыч не любит «винтовок черкесских», не русских. Это связано с тем, что простой (не метафизический) подход Максима Максимыча утверждает предопределение: «так у него на роду было написано!» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 273).

Подобно Вуличу, Печорин тоже собирается «испытать судьбу»: «пуля сорвала эполет» (ср. столь важный для Грушницкого). И герой остается вечно сомневающимся: быть фаталистом или принимать обман чувств за убеждение. Это наделает человека храбростью управлять судьбой: «смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает. Ведь хуже смерти ничего не случится – а смерти не минуешь!» (ЛЕРМОНТОВ 1993: 272-273). Смерть – это завершение произведения, а циклическая структура романа релятивизирует такой конец.

В романе «Обрыв» Бережкова суеверно верит в существование «судьбы», олицетворяя ее: «судьба подслушает, да и накажет», бабушка «даже боязливо оглянулась, как будто судьба стояла у нее за плечами» (ГОНЧАРОВ 2004: 169-170). Реализация фамилии героини «Бережкова» проводится в этом случае и в ее сентенциях народной мудрости о судьбе: «Судьба любит осторожность, оттого и говорят: ”Береженого Бог бережет”» (ГОНЧАРОВ 2004: 227). Она боится также суда людей, в первую очередь Тычкова, однако ее страх длится только до тех пор, пока ее природная мудрость, женская сила и гордость не берут верх и она выгонит лицемера: «кто вам дал право быть судьей чужих пороков?» (ГОНЧАРОВ 2004: 376). Имея опыт, Бережкова по-христиански понимает осуждаемые обществом проступки, в силу чего она и «не казнила Веру», хотя та «хотела строгого суда, казни» (ГОНЧАРОВ 2004: 678). Человеческая сплетня толкуется как божий суд, «удар ножа», и в ее отстранении принимают участие мужчины, Райский и Тушин, которые тоже по-человечески понимающе относятся т.н. «падению» женщин. Прощая друг другу грехи, женщины принимают какбы божье прощение.

Бережкова заражает своими страхами даже «продвинутого» Райского. Под влиянием старой мудрости и предостережений бабушки он начинает опасаться неожиданных поворотов «судьбы». Когда Райский размышляет об осуществлении программы «тихого, семейного романа», в его внутренней речи появляется мотив судьбы: «“Судьба” пошлет и мне долю, “удачу, счастье”. Право, не жениться ли?...» (ГОНЧАРОВ 2004: 229). Однако же испытание судьбы не появляется в романе Гончарова в том фаталистическом аспекте, как у Лермонтова. «Сочинительство судьбы» осуществляется в попытках главного героя управлять историей своей жизни и жизни других людей – «своих персонажей». И так, «суд/ьба», тоже становится предметом романа Гончарова, тесно связанным с коренными метафорами романа («обрыв» и «страсть»), но без нравоучительной цели, а с открытием для модернизма традиции романа об артисте.

Литература

- ГОНЧАРОВ 2004 = ГОНЧАРОВ И.А. Обрыв. // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т.7. Санкт-Петербург, Наука, 2004.
- ЛЕРМОНТОВ 1993 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Стихотворения. Поэмы. «Герой нашего времени». Москва, Олимп, 1993.
- СЕРМАН 1997 = СЕРМАН И. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836-1841. Jerusalem, 1997.
- ЭЙХЕНБАУМ 1962 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Герой нашего времени. // История русского романа. ред.: Г.М. Фридлендер. Москва-Ленинград, 1962. С. 277-323.
- SZILÁGYI 2002 = SZILÁGYI Zs. „volt benne valami különös.” M. Ju. Lermontov Korunk hőse című regénye. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.

Л. Ж. Мусалы
(Алматы, Казахстан)

СТИХОТВОРЕНИЕ М. ЛЕРМОНТОВА «ПАРУС»
В ПЕРЕВОДЕ АБАЯ КУНАНБАЕВА: ПРОБЛЕМА АДЕКВАТНОСТИ

Abstract: In this article we focus on the problem of the adequacy of the translation of poetic works; we compare the source and the target texts and analyze the types of the transformation used in the translation of the poem „The Sail” by M. Lermontov.

Key words: equivalence, adequacy, stanza, motif, transformation

В переводоведении проблема эквивалентности и адекватности перевода остается актуальной и по сей день. По мнению теоретика Дж. Кэтфорда, можно заключить, что термин адекватность трактуется как взаимозаменяемый с термином эквивалентность, где последний определяется как адекватность перевода. Иначе трактует это понятие известный специалист в области теории перевода В.Н. Комиссаров. По его мнению адекватный перевод должен приравниваться к хорошему переводу, обеспечивающему необходимую полноту межкультурной коммуникации в конкретных условиях. Рассмотрим проблему адекватности перевода стихотворения М.Ю. Лермонтова «Парус» в переводе великого казахского поэта А. Кунанбаева.

Знаменитое стихотворение «Парус» было написано Лермонтовым в 1832 году в Петербурге во время одной из прогулок по берегу Финского залива. Стихотворение несет в себе мотив одиночества, смысла человеческого бытия, тревожной неуспокоенности, поиска счастья в суете дней. Уже с первых строк оно поражает глубиной переживаний и чувств, яркой образностью и мелодичностью:

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 бури есть покой!

Это стихотворение известно казахскому читателю по переводу А. Кунанбаева, осуществленного в конце прошлого века. Следует заметить, что больше всего переводил Абай произведения М. Лермонтова – двадцать девять. Эти двенадцать строк, нашли свое отражение в переводе на казахский язык в следующем образе:

Жалау

Жалғыз жалау жалтылдап
Тұманды теңіз өрінде...
Жат жерде жүр не тыңдап?
Несі бар туған жерінде?

Ойнақтап толқын, жел гулеп,
Майысар дінгек сықырлап...
Ол жүрген жоқ бақ іздеп,
Қашпайды бақтан бойды ұрлап.

Астында дария — көк майдан,
Үстінде сәуле — алтын күн...
Қарашы, ол бүлік құдайдан
Сұрайды дауыл күні-түн.

Тема отрицания автором окружающей его действительности нашла свое отражение в трех четверостишиях (строфах) или шести перемежающихся двустиший, в которых также ощущаются революционные порывы автора.

В стихотворении автор использует инверсии *'парус одинокий'*, *'моря голубом'*, *'стране далеко'*. В переводе данная фигура речи не сохранена – наблюдается прямой порядок слов *'жалғыз жалау'*, *'жат жер'* и т.д. – хотя в казахском языке инверсия не исключена.

Глагол первой строки начальной строфы белеет передан А. Кунанбаевым методом логической синонимии как *'жалтылдап'* [букв. *ослепительно блестеть*]. Данный выбор оправдан, так как переводная единица является в условиях данного контекста ее синонимом, однако не является частью заменяемого понятия, что привело бы к методу конкретизации. Значение слова *'белеет'* полностью отражается смысловым значением слова *'жалтылдау'*, так как в обоих случаях парус, находящийся далеко в море, отчетливо идентифицируется. Эта языковая единица соответствует традиционному словоупотреблению в казахском языке в данной ситуации.

Само заглавие стихотворения переведено как *'Жалау'*, а не как *'Желкен'*. Последний вариант полностью соответствовал бы в плане содержания и не причинил урон размеру стиха [четырёхстопный ямб], так как и *'жалау'* и *'желкен'* состоят их двух слогов. Переводчик подобрал смысловой аналог из имеющегося синонимического ряда слова *'желкен'*. Абая Кунанбаева с М. Ю. Лермонтовым роднит гражданская позиция по отношению к своему народу. Возможно, выбор указанного варианта заглавия связан с революционным подтекстом стихотворения. В таком случае *'жалау'* несет в себе определенный коннотационный смысл.

Также в оригинале первой строфы преобладают сонорные звуки [л, н, м, р], тогда как в казахском варианте преобладают звуки [ж, т]. В первой строке использована тавтограмма [*Жалғыз жалау жалтылдап*], которая не наблюдается в оригинале.

Во второй строке первого четверостишия опущен эпитет *'голубой'*. Присутствует добавление *'өрінде'* – *'возвышение'*. К *'морю'* в переводе применен

эпитет *‘туманный’*, что соответствует состоянию моря во время начинающегося шторма.

В третьей строке не сохранена инверсия строка *‘далекая’ – ‘жат жер’*. Эпитет *‘далекая’* переведен методом логической синонимии [лексико семантическая замена], *‘далекый’* есть *‘чужой’*. Глагол *‘ищет’* также переведен вышеупомянутым методом как *‘жур тыңдап’*. Контекст от этого не пострадал. В четвертой строке применен метод модуляции: *‘кинул’ – ‘несі бар’*.

Во второй строфе опущено междометие *‘увы’*, отражающее сожаление героя о невозможности найти спасение от одиночества, даже противоборствуя стихии – буре. Последняя строка второй строфы приобрела в казахском варианте фразеологизм *‘бойды ұрлау’ – ‘бежаты’* взамен общепотребительному аналогу *‘қашу’*.

Третья строфа оказалась наиболее подверженной к преобразованию. К слову *‘струя’* в семантическом плане подобран наиболее отдаленный вариант из синонимического ряда данного слова – *‘дария’*. В переводе с казахского языка *‘дария’* означает *‘большая река’, ‘море’, ‘широкая’*, а *‘струя’* [оригинал] означает поток чего-либо в одном направлении, имеющий четкую границу. Однако выбор указанного варианта перевода является адекватным, так как представление о море соответствует семантике слова *‘дария’*. Также присутствует добавление *‘майдан’*. Первые две строки оформлены в виде назывных предложений, тогда как в оригинале они представляют собой односоставные простые предложения. Отсутствие междометия *‘Увы’* во второй строфе восполнилось вводным словом *‘қарашы’* в третьей строфе, где был применен прием добавления – расширение. Также присутствуют и другие добавления *‘құдайдан’ – у ‘Бога’, ‘күні-түн’ – ‘днем и ночью’*. Последняя строка вовсе не переведена, что восполняется расширением предыдущей строки. Здесь поэт несколько смягчил лермонтовский мотив, перефразировал третью и четвертую строки третьей строфы: *‘бедняга, он, мятельный, у бога днем просит бури ночи’*.

В целом стихотворение переведено качественно, и почти дословно. Сохранена ритмическая организация стиха и перекрестная рифмовка. Олицетворения и эпитеты, использованные на протяжении всего стихотворения, переданы неизменно. Сохранена пунктуация, например многоточия, которые призваны разделить паузой каждое из трех четверостиший. Пауза, которая обозначена графически многоточием, несет в себе глубокий смысл. Пейзаж, вполне реальный, не может слиться со строчками, рисующими психологическое состояние героя. Между ними пауза – многоточие. Именно такая расстановка знаков препинания помогает читателю понять стихотворение как глубоко психологическое и не относить его к пейзажной лирике. Однако отсутствуют восклицательные знаки во всех трех строфах.

Таким образом, перевод, осуществленный Абаем Кунанбаевым отвечает всем требованиям адекватного перевода, за исключением ряда особенностей плана содержания и плана выражения, объясняющимися особенностями традиционного словоупотребления принимающего языка [казахский язык], желанием переводчика прагматически адаптировать текст оригинала.

Литература

КОМИССАРОВ 1990 – КОМИССАРОВ В.Н. Теория перевода. Москва, Высш. шк., 1990.

ҚҰНАНБАЕВ 1989 – ҚҰНАНБАЕВ А. Шығармалары. Алматы, 1989.

CATFORD 1965 – CATFORD J. C. A Linguistic Theory of Translation: an Essay on Applied Linguistics, London, 1965.

В. А. Недзвецкий
(Москва, Россия)

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ: О ПОЭТЕ И ЕГО СУДЬБЕ

Abstract: The theme of the poet, his essence and his role in Russian society and in Russian literature runs from M. Lomonosov, G. Derzhavin to A. Blok, A. Akhmatova, S. Yesenin, B. Pasternak, A. Tvardovsky and J. Brodsky. The poet's social fate, for the most part, is interpreted tragically. In M. Lermontov's poems special emphasis is placed on the inevitability of a direct conflict between the poet as a carrier of human "Freedom, Genius and Fame" and the crowd being ruled by the power. However, Lermontov's poet's main opponent is not a single representative of the crowd, but its sinister Destiny as the Russian civil nobodies. It is directing the executioner's hand at conflict of the poet and the crowd, taking his violent death.

Keywords: The Poet, The Crowd, The Destiny, violent death, black blood, true blood.

Тема поэта, его сущности, назначения в мире и его судьбы в русской поэзии – одна из самых традиционных и устойчивых. М.Ломоносов посвятит ей свой «Разговор с Анакреонтом»; Г.Державин – стихотворения «Гений» и восходящий к «Egei monument...» Горация «Памятник» (где поставил себе в заслугу, что «дерзнул» «В сердечной простоте беседовать о Боге / И истину царям с улыбкой говорить»); А.Пушкин – стихи «Эхо», «Пророк», «Поэт», «Поэту», Поэт и толпа», «Осень» и свой «Памятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); Н.Некрасов – большой ряд стихотворных исповеданий своей поэтической позиции, с «Поэтом и гражданином» в его центре; Ф.Тютчев – катрен «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать»; А.Фет – послания «Поэтам», «Псевдопоэту»; А.Блок – стихи «За сон, что нынче снится, / А завтра нет...», «О, я хочу безумно жить...», «Поэты» («За городом вырос пустынный квартал, / На почве болотной и зыбкой...»); С. Есенин – строки «Быть поэтом – значит то же, / Чтобы правду жизни не нарушить, / Рубцевать себя по нежной коже...»; М.Цветаева – стихотворения «Поэт» и «Есть в мире лишние, добавочные / Не вписанные в окоем...»; В.Маяковский – декларации «Поэт-рабочий», «Разговор с фининспектором о поэзии», вступление к поэме «Во весь голос». И так до А.Ахматовой, Б.Пастернака, А.Твардовского и И.Бродского...

Не стал исключением здесь и М.Ю. Лермонтов, в свой черед самобытно осмысливший эту тему в стихотворениях «Поэт» («Когда Рафаэль вдохновенный...») (1828), «Русская мелодия» (1829), «Нет, я не Байрон, я другой» (1832), «Поэт» («Отделкой золотой блистает мой кинжал...») (1838), «Памяти А.И. Одоевского» (1839), «Журналист, читатель и писатель» (1840), «Пророк» (1841).

И, конечно, – «Смерть Поэта» (1837), в рамках нашей лекционной темы значимое вдвойне. Во-первых, оно интегрирует в себе мотивы предшествующих стихотворений Лермонтова на ту же тему и предвосхищает главные «идеи» последующих. Во-вторых, – сочетает в себе горячий отклик его автора на

потрясшую всю грамотную Россию трагическую гибель Пушкина с тем замечательным художественным обобщением этого реального события, которое и придало данному произведению значение, в равной степени и злободневное, и вечное.

В самом деле: написанное под сильнейшим впечатлением его автора от смерти Пушкина в результате дуэли с французским эмигрантом Жоржем Дантесом стихотворение Лермонтова тем не менее названо не «Смерть Пушкина», а «Смерть Поэта». То же самое и в имени его героя, означенном в первом же стихе, при этом, как пишется лицо собственное, *с заглавной буквы*: не «Погиб Пушкин...», но «Погиб Поэт...».

И такая замена не нарушала жизненной правды – ведь Пушкин был прежде всего *поэт* и какой! Вместе с тем этот почти неуловимый фактографический сдвиг в стихотворении совсем не случаен. Если героем «Смерти Поэта» и был Пушкин, то Пушкин *лермонтовский*, обрисованный в свете собственного поэтического опыта и эстетического идеала автора произведения. Заменяя *личное* имя *Пушкин* именем, так сказать, *родовым (Поэт)*, Лермонтов тем самым рассказывал уже не об одном создателе «Евгения Онегина», а о целый разряде («породе») творческих людей (не только стихотворцев, но и прозаиков, а также выдающихся деятелей искусства), каждый из которых его человеческими качествами и *в особенности* жизненным уделом оказывался *родственным* лермонтовскому Поэту.

Но каков же этот удел, согласно логике стихотворения?

Он, сразу же отвечает нам автор, не просто труден, жёсток или неблагоприятен, он – *трагичен*. Заметьте: рассказ о герое «Смерти Поэта» не завершается, а *начинается* констатацией: «Погиб Поэт!...». Лик смерти, не только преждевременной, но и насильственной, лермонтовскому Поэту сопутствует как бы изначально. Но почему?

Быть может, дело здесь в *романтическом понимании* творческой личности как существа боговдохновенного и идеального, уже по этой причине не находящего себе места в массе рядовых людей, погруженных в «насушенные» (Е. Баратынский) материальные заботы? Так, данью романтизму можно вроде бы объяснить совершенное одиночество (он *всегда* «Один как прежде...») лермонтовского героя и его *разительный контраст* с «насмешливыми невеждами».

Но таков он лишь отчасти. *Целостный* образ Поэта, дорожившего «мирными негами и дружбой простодушной» и, подобно многим людям, желавшего отомстить своим оскорбителям, намного ближе к облику его реального прототипа (А.Пушкина), чем к традиционным романтическим мечтателям с их непременно «возвышенными и пылкими» (К.Рылеев) чувствами и устремлениями.

Причина неминуемой трагической кончины *лермонтовского* Поэта заключается не в его обособлении от большинства людей, а в *неизбежном для него* столкновении с той их частью, нравственная сущность которой для него абсолютна неприемлема.

Обратим внимание: в знаменитом стихотворении Лермонтова присутствует не одна, а две воли и силы. Первую олицетворяет сам Поэт, названный «дивным гением» с «сердцем вольным и пламенными страстями», «гордой головой», «праведной кровью», что характерно и для даровитейших художников слова, и в целом для натур свободолюбивых, независимых и глубоко творческих. Силу вторую являет Толпа, основные свойства которой, напротив, – *безликость*,

раболепство и корыстолюбие (Вы, жадною толпой стоящие у трона...) – сказано о ее титулованных представителях).

Чем уже по ходу стихотворения становится пространство между этими силами, тем очевиднее их коренная противоположность и несовместимость.

«Смерть Поэта» и суть конфликт *творческой Личности*, или, согласно Лермонтову, *Гения* как человека в его божественно-природной норме с людьми, этой норме и чуждыми, и враждебными не меньше, чем те, чьими коварными усилиями был оклеветан и распят Иисус Христос. Ведь и недруги лермонтовского Поэта, вслед за врагами Богочеловека, по словам автора стихотворения, «И прежний сняв венок (т.е. венок народной славы. – В.Н.) – <...> венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него: / Но иглы тайные сурово / Язвили славное чело...». Сближению героя «Смерти Поэта» с Иисусом Христом служит и определение «он, с юных лет постигнувший людей», запечатлевшее ту редчайшую среди обычных людей способность, которая когда-то поразила в Богочеловеке его апостолов.

Яркий свет на конфликт «Смерти Поэта» и участь его героя бросает сравнение этого стихотворения со знаменитой пушкинской «Чернью» (1828), позднее переименованной автором в «Поэта и Толпу». Дело в том, что созданная девятью годами ранее «Смерти Поэта», пушкинская «Поэт и Толпа», очень близкая лермонтовскому стихотворению *тематически*, была в нем, несомненно, творчески учтена.

Действительно, в «Поэте и Толпе» также два «персонажа», предвосхищающие лермонтовских: бескорыстный и свободный творец поэзии («Поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал. / Он пел...») и – противостоящий ему «бессмысленный народ», не ведающий радости и ценности бескорыстного творчества. Уже у Пушкина непримирима и оппозиция между ними: «Он пел, – а хладный и надменный / Кругом народ непосвященный / Ему бессмысленно внимал». Интонационно схожи и заключительные фрагменты обоих произведений: «Подите прочь – какое дело / Поэту мирному до вас!» (таким возгласом поэта кончается стихотворение Пушкина); и – «А вы, надменные потомки / Известной подлостью прославленных отцов...» (так начинается финальная часть «Смерти Поэта»).

На фоне этих совпадений еще яснее проступает содержательное своеобразие стихотворения Лермонтова. В нем другие, чем у Пушкина, причины противоречия между Поэтом и Толпой, следовательно, и иные этого противоречия масштаб, характер и острота. У Пушкина оно определено *непониманием* Толпой труда художника и его общественной ценности (по слову Толпы, – «пользы»).

В Поэте (писателе, вообще художнике) Толпа хочет видеть моралиста и нравоучителя, а его труд измеряет «на вес», т.е. сугубо утилитарными его результатами. Вот каковы они в обращенных к Поэту требованиях Толпы:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев *исправляй*.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;

Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки.
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы послушаем тебя.¹

Здесь следует напомнить, что убеждение в том, «будто бы польза (в значении авторского назидания читателям с целью их нравственного исправления. – В.Н.) есть условие и цель изящной словесности» (ПУШКИН 1962-1966: VII, 404) в пушкинскую эпоху разделялось отнюдь не только «непосвященной» в сущность искусства частью русского и европейского общества. Так думали и теоретики французского и русского классицизма Буало, Баттё, Готшед, А.Сумароков. Даже замечательный поэт В.Жуковский, прочитав в 1824 году пушкинскую поэму «Цыганы», обратился к ее автору с вопросом; «Какая цель у “Цыганов”?». На что Пушкин ответил: «Вот на! Цель поэзии – поэзия...» (ПУШКИН 1962-1966: X, 141).

Как величайший, а, по мнению В.Белинского, и первый «поэт-художник Руси» Пушкин самой своей поэзией доказывал, что «цель художества есть идеал, а не *нравоучение*» (ПУШКИН 1962-1966: VII, 189). На тезис своего старшего собрата в поэзии, князя Петра Вяземского, что «обязанность всякого писателя» – «согреть (читателя. – В.Н.) любовью к добродетели и воспалить ненавистью к пороку», Пушкин с полным основанием отреагировал: «Ничуть, поэзия выше нравственности – или по крайней мере совсем иное дело» (ПУШКИН 1962-1966: VII, 550). А самооценку К.Рылеева «Я не поэт, а гражданин» парировал так: «Не поэт, так гражданствуй в прозе». В стихотворении под названием («Из Пиндемонти») Пушкин отстаивал и полную творческую независимость художника – все равно, от власти ли или «черни тупой», под которой разумел большинство светского бомонда («большого света») России, в одном из собраний которого однажды и прочитал – в ответ на навязчивые просьбы – «Поэта и толпу», добавив про себя «Впредь не будут просить!».

Выразительную отповедь светской черни устами Поэта дает Пушкин и в самом стихотворении «Поэт и толпа», завершая его такой тирадой:

Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас! <...>
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Утверждение *самоценности* художественной литературы (и искусства) как деятельности не педагогической, а эстетической, а также творческой свободы ее

¹ Курсив во всех цитатах наш. – В.Н.

создателей – вот смысловой пафос пушкинской декларации «Поэт и толпа». Такова и ситуация, в рамках которой возникает и разрешается конфликт между «действующими лицами» этого стихотворения.

В лермонтовской «Смерти Поэта» коллизия между теми же «персонажами» отмечена, однако, несравненно большей степенью напряжения. Герой Лермонтова также обладает «свободным, смелым даром» «чудных песен», которые тоже невняты и чужды толпе. Но не только по этой причине преследует Толпа своего антагониста, «коварным шепотом» отравляя даже «последние его мгновенья». Ведь «для потехи» раздувая «чуть затаившийся» в его душе пожар сердечных сомнений, она посягнула и на святое святых Поэта – его любовь и достоинство.

Конфликт в стихотворении Лермонтова становится, таким образом, *всеохватывающим*. Уже не творец искусства противостоит его вульгаризаторам, а человек «праведной крови» людям с кровью «черной».

Если пушкинский Поэт имеет возможность укрыться от его низкого противника в мире своего творческого труда и идеала, то Поэт Лермонтова принужден вступить со своими гонителями *в прямую физическую схватку* и, за явным неравенством сил, – погибнуть.

В стихотворении Пушкина враждующие станы разделены целыми строфами, в стихотворении Лермонтова – порой полярно противоположны даже смежные стихотворные строки: противники здесь *лицом к лицу* и *разойтись им невозможно*. Например:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный...

Или:

Не вынесла душа Поэта
Позора мелочных обид...

С начала и до конца лермонтовское стихотворение пронизывает мысль: гибель Поэта предрешена, ибо обусловлена самой объективной ситуацией. Способна ли раболопная посредственность, для которой сам облик свободного Творца – зеркало ее падения, смириться с его существованием? Но и Творец никогда не изменит своей природе. Прибавим к этому, что, великодушный и доверчивый, он «руку дал клеветникам ничтожным», «поверил их словам и ласкам ложным» и был вовлечен в их душный для него мир, который принять не мог («Восстал он против мнений света...»). Волен ли он отныне в своей жизни и смерти? Или же дело решит некая безлика, но неотвратимая сила?

И такая сила действительно появляется в стихотворении, при этом сразу же после сообщения о гибели Поэта:

Судьбы свершился приговор!

Итак, *Судьба* (русский аналог древнегреческого Рока и римского Фатума) – вот, согласно Лермонтову, главный источник гибели Поэта. Нет, называя его, Лермонтов отнюдь не снимает вины с той светской Толпы, что сначала лицемерно расточала Поэту «пустых похвал ненужный хор», а потом также лживо лепетала жалкие оправдания. Однако и множество завистливых светских невежд не

равнозначны жестокой Судьбе, которой Лермонтов именуется весь господствующий строй вещей, не стимулирующий, а преследующий независимые и творческие натуры. Так бывало во многие исторические эпохи и в разных странах. Но, как свидетельствует все литературное творчество Лермонтова, таким общественным порядком прежде всего ему виделась современная ословно-иерархическая Россия во главе с Николаем I.

И автор «Смерти Поэта» был в этом убеждении далеко не одинок. «Горька судьба поэтов всех времен, / – Тяжелее всех судьба казнит Россию», – перекликается с Лермонтовым в стихотворении «Участь русских поэтов» (1845) В.Кюхельбекер. Та же мысль в вызванном гибелью Лермонтова стихотворном реквиеме Евдокии Ростопчиной под названием «Нашим будущим поэтам»:

Не просто, не в тиши, не мирною кончиной, –
Но преждевременно, противника рукой –
Поэты русские свершают *жребий* свой,
Не кончив песни лебединой!..

Акцент на закономерности *трагической* гибели Пушкина, ставшего основным прототипом лермонтовского Поэта, сделал П.Вяземский. В противовес расхожим суждениям о том, что Пушкин пал жертвою «светского общества», своего «пылкого» характера, «бестактности» его жены и «ее неумения вести себя», он прежде всего назвал «жестокую судьбу, которая привязалась к нему (Пушкину. – В.Н.), как к своей добыче, и направляла всю эту несчастную историю (ВЯЗЕМСКИЙ 1936а: 434).

Но, быть может, лермонтовский Поэт имел возможность, если не отвлечь свою горестную Судьбу, то хотя бы смягчить ее, оградив себя от *насильственной* смерти? Не содержат ли упрека *ему лично* следующие строки «Смерти Поэта»:

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
Для сердца вольного и пламенных страстей?

Нет, не содержат. Тут необходимо вспомнить факты из жизни и главного прототипа лермонтовского героя и других русских писателей и деятелей искусства.

В одном из писем 1820 г. П. Вяземскому Пушкин подчеркнул: «Петербург *душен для поэта*. Я жажду краев чужих, авось полуденный воздух оживит мою душу» (ПУШКИН 1962-1966: X, 16).

В течение последующих семнадцати лет Пушкин многократно пытается преодолеть узкие для него пределы господствующего русского общества и крепостнической России в целом. В 1829 г., не уведомив об этом «опекающих» его шефа жандармов Бенкендорфа и самого Николая I, он сопутствовал русской армии до турецкой крепости Арзрум; спустя два года подает просьбу на поездку во Францию, Италию или по крайней мере в Китай.

Душевная и творческая потребность Пушкина собственными глазами увидеть и оценить зарубежный мир лишь обострилась у него после нового вступления на

службу и особенно после «дарования» ему звания камер-юнкера, обязавшего Пушкина соблюдать придворный этикет и бывать на царских приемах и официальных празднествах и балах, его тяготивших.

В проникновенном стихотворном обращении 1834 г. к жене («Пора, мой друг, пора...») поэт скажет:

На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная мечтается мне доля –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

Пушкин подает в отставку. Но «побег» для успокоения души («...покоя сердце просит») и занятия любимым творческим делом не удастся и на этот раз. *Замысел*, резко раскритиковал В. Жуковский, его, по-видимому, не разделяла супруга, «неблагодарность» Пушкина вызвала гнев российского самодержца. Это не все. *Слишком дорогой* оказывалась цена освобождения от еще более «душного», чем в 1820 г., для поэта Петербурга: перед ним закрывались *архивы*, без которых была невозможна и задуманная им «История Петра Великого»; поэту вновь грозили цензурные притеснения.

С годами все больше обнажалась иллюзорность и пушкинской мечты о «республике» ученых и поэтов, способных противостоять господствующим российским нравам. В условиях несвободной страны быстро таяло число единомышленников; от опередившего свое время художника отдалялись бывшие соратники и часть прежних читателей. Все это, вопреки желанию Пушкина, удерживало его в чуждом ему светском кругу.

Не меньшей безысходностью проникнуто общественное положение и самого автора «Смерти Поэта». Казалось бы, трагический опыт пушкинской кончины мог предостеречь Лермонтова от его потенциально жестокого противника. Между тем в 1838 – 1840 гг. он посещает не только душевно родственное ему семейство Карамзиных и литературно-музыкальный салон В.Ф. Одоевского, но и великосветские гостиные, балы и празднества, титулованные завсегдатаи которых взирают на него, как показывает роман В.А. Соллогуба «Большой свет», с высокомерной иронией.

Побуждая Лермонтова со своей стороны бросить им в лицо «железный стих, облитый горечью и злостью». Именно этими строками заканчивалось стихотворение «Как часто, пестрою толпою окружен...», навеянное впечатлениями Лермонтова от маскарадного бала в петербургском Дворянском собрании, на котором присутствовал сам Николай I.

Что влекло Лермонтова в мир, где он встречал только «образы бездушные людей, приличьем стянутые маски»? Возникшая на него «мода», его собственное «тщеславие и самолюбие», чувство победителя («было время, – пояснял его Лермонтов, – когда <...> двери аристократических салонов закрылись передо мной; а теперь в это самое общество я вхожу уже <...> как человек, добившийся своих прав»? Или потребность в «новой опытности» – «оружии» (ЛЕРМОНТОВ 1948: 503, 504) против коварного недруга, как в одном из писем к М.А. Лопухиной объясняет свои мотивы сам поэт?

Конечно, и это – ведь речь идет о двадцатипятилетнем человеке, живом, страстном, гордом отважном настолько, чтобы даже на смертельно опасные вызовы не медля отвечать: «Всегда готов». Однако намного больше истины в объяснении И.С. Тургенева, акцентировавшего причину прежде всего объективную: в тесный светский круг, где Лермонтов «внутренне, вероятно, скучал глубоко» и «задыхался», «его *втокнула Судьба*» (ТУРГЕНЕВ 1964: 237).

Она же предрешила и несвободный для Лермонтова «выбор» его между миссией высокодаровитого художника слова и официальным статусом *кавказского пехотного поручика*.

«...Уже, – писал В. Белинский, – кипучая натура его (Лермонтова. – В.Н.) начала устаиваться, в душе пробуждалась жажда труда и деятельности, а орлиный взор спокойнее стал вглядываться в глубь жизни» (БЕЛИНСКИЙ 1953-1959: 455). Поэт «нашел свой жизненный путь, понял назначение свое» (ПАНАЕВ 1950: 455), и, как явствует из наблюдений И.И. Панаева, В.А. Соллогуба, А. Краевского, сознательно готовился к роли большого национального писателя.

Требовалась *личная свободы*. Однако на трехкратное прошение о служебном отпуске (последний раз – всего на 14 дней) Лермонтов трижды получил отказ. Российскому дворянину, как следовало из резолюции Николая I по делу Лермонтова перед его ссылкой на Кавказ, полагалось «служить, а не быть праздным»². Автору же «непозволительных» стихов не дозволялось самому определять ни род службы, ни ее место. «Настоящим художникам, – заключал В.Соллогуб лермонтовский раздел своих воспоминаний, – еще нет места, нет обширной сферы в русской жизни. И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и Глинка были жертвами этой горькой истины» (СОЛЛОГУБ 1964: 275).

Читатель советского периода России, задумавшийся о жестокой жизненной участи Пушкина, Лермонтова, порой поддавался искушению противопоставить им удел Николая Некрасова, посвятившего-де свою лиру *русскому* народу и тем обретшему для себя широкую социальную опору. Представление это, конечно, наивно. Его опровергает сам автор «Мороза, Красного носа» и «Кому на Руси жить хорошо» следующим признанием из своих предсмертных песен:

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой моей не стяжал;
И таким же я чуждым народу
Умираю, как жить начинал.

(Некрасов: «Скоро стану добычей я тленья»)

Особая близость некрасовской поэзии к эстетическим и нравственным понятиям народа неоспорима, хотя она не меньше ощутима и в лермонтовских «Бородино», «Родина», «Завещание» («Наедине с тобою, брат, / Хотел бы я побыть...»), и в пушкинских «Борисе Годунове», «Капитанской дочке». Но для глубокого единения незаурядной творческой личности с народом необходимо *однородство* главных жизненных запросов обеих сторон. Его-то в России XIX столетия с ее придавленным вечной заботой о выживании и поневоле *темным*

² Слова из письменной резолюции Николая I на докладе генерал-аудиториата по делу о дуэли Лермонтова с сыном французского посланника Баранта (ЛЭ 1981: 650).

народом не было и быть не могло. О том времени, когда русский крестьянин понесет с базара сочинения Гоголя, Белинского и самого Некрасова, пока можно было только мечтать. Вот почему и Некрасов, говоря о типичной доле отечественных художников слова, вслед за Лермонтовым также поясняет ее безликим и зловещим понятием судьбы. Как в этих строках из стихотворения «В больнице»:

Братья-писатели! в нашей судьбе
Что-то лежит *роковое*...

Или в поэме «Мороз, Красный нос»:

Но не брат еще людям поэт,
И тернист его путь, и непрочен...

Определение «тернистый путь» восходит к тому же евангельскому прообразу, что и слова «И прежний сняв венок, – они венец терновый, / Увитый лаврами, надели на него», и, таким образом, сближает и некрасовское представление об участии поэта с *земным* уделом Богочеловека.

Обратимся еще раз к тем строкам «Смерти Поэта», которые можно принять за некий упрек Лермонтова своему герою: «Зачем от мирных нег и дружбы простодушной / Вступил он в этот свет завистливый и душный...».

Крайняя узость выбора, отмеренного, по мнению Лермонтова, современным ему российским обществом для людей с выдающимися дарованиями³ не позволяет нам считать эти строки осуждением Поэту. Точнее говоря, личная *вина* Поэта оборачивается здесь его *бедой*, а тем самым и обвинением уже наличным социальным обстоятельствам, в которых Поэт был вынужден существовать.

В последнем счете эти обстоятельства ответственны и за то, что лермонтовский герой, стал, как это следует из первой строки стихотворения, *невольником*, пусть и весьма необычным – «невольником чести».

Все же, впервые встретившись с этим определением, читатель «Смерти Поэта» способен испытать некоторое недоумение. Ведь ему хорошо известна несовместимость Пушкина как основного прототипа лермонтовского Поэта с *любой зависимостью*⁴. Не точнее ли была бы, может подумать он, в начальной строке стихотворения иная метафора – «рыцарь чести»?

³ Это убеждение Лермонтова сформулировано им уже в юношеском «Монолог»: «Поверь, ничтожество есть в здешнем свете. / К чему глубокие познания, жажда славы, / Когда мы их употребить не можем?»

⁴ Вспомним знаменитую соответствующую декларацию самого Пушкина как главного прототипа лермонтовского Поэта:

Зависеть от властей, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусствам и вдохновенья

Никакой неточности Лермонтов, однако, не допустил. Согласно толковому словарю Владимира Даля лексема «честь» имеет в русском языке несколько значений. Она может обозначать «условное, светское, житейское благородство, нередко, ложное, мнимое» (ДАЛЬ 1882: 599). Такова она в выражении «Не платить долгов можно, но честь требует уплаты карточных долгов». Или – выступать синонимом «высокого звания, сана, чина, должности» (например, в выражении «Прибавят чести, и дадут жалованья не мало») (ДАЛЬ 1882: 599). Или указывать на «внешнее доказательство отличия; почет, почесть, почтенье, чествование, изъявление уважения, признание чьего превосходства» (скажем, в высказывании «Академия оказала мне честь своим избранием») (ДАЛЬ 1882: 599). Добавим к этому употребление этого понятия в смысле доблести *сословной* («дворянская честь», «купеческая честь»), *военной* («честь офицера», «честь мундира»), *профессиональной* («честь ученого», «честь педагога» и т.п.), наконец, *мужской* и *женской* («не уронить честь мужчины», «девичья честь», «честь хозяйки дома»).

Ни одно из этих значений к лермонтовскому словосочетанию «невольник чести» не подходит. Но оно совершенно идентично, согласно В.Далю, семантическому ядру слова «честь». И это – «внутреннее нравственное достоинство человека» (ДАЛЬ 1882: 599). Или, по Пушкину, – «Самостоянье человека – залог величия его».

По свидетельству П.А. Вяземского, творец «Евгения Онегина», «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки» глубоко сознавал, что «он принадлежит всей стране (России. – В.Н.), а не только себе» (ВЯЗЕМСКИЙ 1936б: 158) и, добавим мы, дворянскому сословию, с которым был связан самим рождением. Отвечая тем своим недругам, кого Лермонтов назовет «надменными потомками известной подлостью прославленных отцов», т.е. придворным фаворитам из числа не древних и заслуженных русских фамилий, а нуворишей, отцы которых достигли почестей лакейством и угодливостью перед российским трон⁵, Пушкин сочтет должным напомнить им и о своем *шестисотлетнем* дворянстве. Но в ответ на клеветнические обвинения его Ф.В. Булгариным в «аристократизме» (и одновременном наименовании его, ввиду происхождения матери Пушкина якобы от «бедного негртенка», купленного «матросом за бутылку рома», – «всего лишь мещанином во дворянстве» [см. ПУШКИН 1966: 846]), поэт, помянув в стихотворении «Моя родословная» (1830) великого «нижегородского мещанина» Козьму Минина, с позиции не сословного, а собственно *человеческого* достоинства заключит:

Трепеща радостно в восторгах умиленья,
Вот счастье! Вот права...

(Пушкин: «Из Пиндемонти»)

⁵ В пушкинском стихотворении «Моя родословная» (1830), при жизни поэта не печатавшемся, но разошедшемся в списках, были прозрачно для современников обрисованы некоторые из них: *торговавший блинами* Меншиков; *ваксивший царские сапоги* камердинер Павла I граф Кутайсов; *певший с придворными дьячками* Разумовский, *князь из хохлов* – Безбородко.

Употребленное в «Смерти Поэта» слов «обломки» («пятою рабскою поправшие обломки / Игрою счастья обиженных родов...») говорит о том, что Лермонтов прекрасно знал пушкинскую «Мою родословную» с ее стихами: «У нас нова рожденьем знатность, / И чем новее, тем знатней. / Родов дряхлеющий *обломок* / (И по несчастью не один), / Бояр старинных я потомок; / Я, братцы, мелкий мещанин» (курсив наш. – В.Н.).

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил
И не якшаюсь с новой знатью,
И крови спесь угомонил.
Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

Невольником именно *этого* достоинства стал и лермонтовский Поэт, в чем его личной вины опять-таки, по существу, не было. Ибо поддерживать такое достоинство, не позволяющее ни унижать других людей любых социальных состояний, ни быть кем-то из них униженным, человек может в среде, где оно – в качестве высшей ценности – оберегается всеми и каждым. Но в сословно-иерархическом обществе, каким была феодальная Россия лермонтовского времени, человек официально воспринимался и оценивался не по его индивидуальным дарованиям и заслугам, а по своему месту в сословной иерархии, где сановитому дворянину были всегда и везде почет и место, а даровитому труженику из мещан и тем более крестьян всегда от ворот поворот.

Конечно, для лермонтовского Поэта был бы счастьем решительный разрыв с кругом людей «черной крови». Но силой обстоятельств он был втянут в мир бездуховной толпы, в равной мере раболепной и высокомерной. Безысходная ситуация постоянной угрозы его чести («позора мелочных обид») и превратила его в ее невольника.

Мы снова убеждаемся в ключевом значении понятия Судьбы для концепции «Смерти Поэта». Стягивая все смысловые нити «Смерти Поэта» в один узел, она в первую очередь гарантирует ему смысл общий и непреходящий.

Но как быть, возразят нам, с теми фрагментами стихотворения, в которых на первый план выходят фактические приметы события, давшего мощный толчок творческой фантазии Лермонтова? Особенно с этой характеристикой непосредственного убийцы Поэта?

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

Перед нами, в самом деле, вполне портретный образ, в котором современники без труда узнавали Ж.Дантеса. В финале стихотворения просматривается в самых общих чертах и царский двор, как известно, обласкавший молодого французского эмигранта, вопреки существующей традиции определенного в российские кавалергарды. Наконец, в нем есть строки, вне сомнения, адресованные известным лицам аристократического Петербурга:

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

И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?
Что ж? веселитесь...

Все это так. Но мы и не утверждали, что создатель «Смерти Поэта» абстрагировался в нем от потрясшего его вместе со всей честной Россией убийства Пушкина. Иное дело – обобщение этого события как первое условие художественной состоятельности создаваемого на реальной основе произведения. Им Лермонтов пренебречь не мог. В том числе и в указанных фрагментах стихотворения.

Обратим внимание: и безымянные гонители Поэта, и сам наведший удар убийца пребывают в контексте уже хорошо знакомой нам сверхличной фатальной силы. Если первые названы *после слов* о судьбе и ее приговоре («Судьбы свершился приговор»), то портрет второго ссылкой на нее и ее волю *завершается*:

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

Иноземец-убийца, стоящие за ним «надменные потомки» придворных слуг и угодников – только *орудия* жестокой судьбы Поэта. Более чем зауряден исполнитель преступления – один из тьмы карьеристов-проходимцев, неспособный даже понять, «на что он руку поднимал». И лишь потому, что его действия направлял сам *рок*, это ничтожество смогло одолеть Поэта на поединке, погубить выдающегося представителя человеческой *Свободы, Гения и Славы*.

При всей своей яркости стихотворение «Смерть Поэта» не было в лирике Лермонтова явлением ни спонтанным, ни исключительным. Уже быстрота, с которой оно вылилось на бумагу (за два дня: 28 января и 7 февраля 1837 г.), говорит о том, что оно итожило весь предшествующий опыт автора, жизненный и творческий. В злодейском убийстве Пушкина Лермонтов увидел факт, с особой силой подтверждающий к той поре уже зрелое его воззрение на общественную участь в современной ему России (да и в Европе: вспомним участи Фридриха Шиллера, Амадея Моцарта, Андрея Шенье) творческой личности. Доказательство тому – многочисленные переключки «Смерти Поэта» с предшествующими произведениями Лермонтова на ту же тему. Не знакомые ли образы – певца и толпы в их противостоянии друг другу – встречает мы, например, в «Русской мелодии», датированной 1829 г.:

Так перед праздною толпой
И с балалайкою народной
Сидит в тени певец простой
И бескорыстный и свободный!..

Намного раньше гибели Пушкина возникает в поэзии Лермонтова и понятие жестокого *предопределения*, изначально сопряженного с самобытной индивидуальностью;

И детям *рока* места в жизни нет,
Они его пугают жизнью новой,
Они блеснут – и сгладится их след,
Как в темной туче след стрелы громовой.
Толпа дивится часто их уму,
Но чаще обвиняет... («Измаил-Бей»)

Двустипшие из той же поэмы «Нет, не достать вражде твоей / Главы, постигнутой уж роком!», наконец, прямо предвосхищает отношения в «Смерти Поэта» между *судьбой* героя и всего лишь *палачом* – исполнителем ее приговора.

Лишь трагически разрешимое для Поэта его противостояние Толпе предсказывает аналогичную коллизию другого лермонтовского стихотворения на ту же тему – созданного в 1841 г. «Пророка». Одно из высочайших художественных созданий Лермонтова, оно, не имея, в отличие от «Смерти Поэта», реальных прототипов в современной ему России, обретает огромное обобщение благодаря параллели его героя с *ветхозаветным* пророком Иеремией. В чем подобно тематически идентичному ему пушкинскому «Пророку» (1826), восходящему, как известно, также к пророку Ветхого Завета, именно Исаии, прославившемуся тем, что «всецело отдавался своему высокому призванию» и «смело и безбоязненно говорил правду царям» (МИФЫ 1992: 650).

Единство темы и тождественность героев этих стихотворений, однако, призваны еще резче и заметнее для читателей Лермонтова оттенить различие между участью его Поэта-Пророка среди людей и уделом пушкинского.

Обоим Поэтам дано высшее знание рода человеческого: пушкинскому в результате своеобразной «операции», проведенной над ним «шестикрылым серафимом» (от *евр.* «огненный», «пламенеющий»), т.е. «ангелом, особо приближенным к престолу Бога» (МИФЫ 1992: 427); лермонтовскому – самим Творцом. Но если Поэт Пушкина с того момента стал, исполняя призыв Бога, «...обходя моря и земли, / Глаголом жечь сердца людей», то Поэт Лермонтова, провозглашающий людям «...любви / и Правды чистые ученья», вызывает в ответ лишь их всеобщую злобу и ненависть («В меня все ближние мои / Бросали бешено камень»).

Стихотворение «Пророк» в лирике Лермонтова явилось тем последним произведением, после которого оборвалась и сама жизнь его автора. Но не ту ли участь предсказывал себе еще *семнадцатилетний* Лермонтов, когда в поэтическом монологе «1831-го июня 11 дня», поминая «судьбу», писал:

Я предузнал *мой жребий*, мой конец,
И грусти ранняя на мне печать...

«Пророческая тоска», как удивительно точно назвал это чувство, а равно и способность, Лермонтов, присутствует и в его «Смерти Поэта»: в трагедии своего Гения автор предощущает и собственную. Разве не стал и сам он всего несколько

лет спустя «невольником чести»? И разве его столкновение-поединок с себялюбивой и злой посредственностью было возможно предотвратить?

Жуткое сходство лермонтовской кончины с пушкинской, как она интерпретирована в «Смерти Поэта», поразило уже первых ее свидетелей. «Невольно тогда, – говорит об одном из них А.М. Меринский, – приятелю моему пришли на память стихи убитого товарища:

Погиб Поэт! – невольник чести –
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и с жадой мести,
Поникнув гордой головой!..»
(МЕРИНСКИЙ 1964: 143)

«Он непременно, – писал о Лермонтове И.И. Панаев, – должен был кончить так трагически» (ПАНАЕВ 1964: 143). Развивая эту мысль, первый биограф поэта подчеркивал: «Причина здесь <...> лежала в тогдашней социальной жизни <...>, неизбежно долженствовавшей давить такие избранные натуры...» (ВИСКОВАТЫЙ 1891: 440). И заключал: «Роковое свершилось!.. Он пал под гнетом обыденной силы, ополчившейся на него, пал от руки обыденного человека, воплощавшего в себе ничтожество времени...» (ВИСКОВАТЫЙ 1891: 448).

Литература

- БЕЛИНСКИЙ 1953-1959 = БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр.: В 13 томах. М., 1953-1959.
ВИСКОВАТЫЙ 1891 = ВИСКОВАТЫЙ П.А. М.Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891.
ВЯЗЕМСКИЙ 1936а = Кн. П.А. Вяземский – А.О. Смирновой, февр. 1837 г. // Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1936. Т. II. С. 434.
ВЯЗЕМСКИЙ 1936б = Кн. П.А. Вяземский – Вел. князю Михаилу Павловичу 14 февр. 1837 г. // Щеголев Н.Е. Дуэль и смерть Пушкина. М., 1936. С. 158.
ДАЛЬ 1882 = ДАЛЬ В. Толковый словарь живаго великорусскаго языка. Второе издание. Том четвертый. С.-Петербург – Москва, 1882.
ЛЕРМОНТОВ 1948 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Полн. собр. соч.: В 4 томах. Т. 4. М.-Л., 1948.
ЛЭ 1981 = ЛЕРМОНТОВСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ. М., 1981.
МЕРИНСКИЙ 1964 = МЕРИНСКИЙ А.М. Воспоминания о Лермонтове // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 143.
МИФЫ 1992 = Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М., 1992.
ПАНАЕВ 1950 = ПАНАЕВ И.И. Литературные воспоминания. М., 1950.
ПАНАЕВ 1964 = ПАНАЕВ И.И. Литературные воспоминания // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 143.
ПУШКИН 1962-1966 = ПУШКИН А.С. Полн. собр.: В 10 томах. Изд. 3. М., 1962-1966.
ПУШКИН 1966 = А.С. Пушкин – А.Х. Бенкендорфу, от 24 ноября 1831 г. // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. X. М., 1966. С. 846.
СОЛЛОГУБ 1964 = СОЛЛОГУБ В. Из воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 275.
ТУРГЕНЕВ 1964 = ТУРГЕНЕВ И.С. Из литературных и житейских воспоминаний // М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964. С. 237.

Е. В. Никкарева
(Ярославль, Россия)

ЖАНРОВАЯ ТРАДИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО РОМАНСА
В ЛИРИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Abstract: This article is devoted to literary romance existing question in Lermontov's lyrics. Offered by the author genre concept is based on fundamental motifs his poetry, but works entitled «Романс» keep genre memory, in particular plot situation of parting of heroes represent to the different modifications.

Keywords: M.Y. Lermontov, literary romance, motif, genre tradition, plot situation.

Произведений, имеющих «жанровый авторефлексив» (термин О. В. Зырянова) романс, всего семь, и все они написаны в период с 1829 по 1832 годы. Это такие тексты, как «Романс» («Невинный нежною душою...») 1829 года (ЛЕРМОНТОВ 1975: I, 153); «Романс» («Коварной жизнью недовольный...») 1829 года (I, 140); «Романс» («В те дни, когда уж нет надежд...») 1830 года (I, 266); «Романс» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...») 1830-1831 годов (I, 303); «Романс к И.» 1831 года (I, 338); «Романс» («Стояла серая скала на берегу морском...») 1832 года (I, 417) и «Романс» («Ты идешь на поле битвы...») 1932 года (I, 424). Их жанровое своеобразие до сих пор не было освещено в исследовательской литературе. Если и встречаются отдельные упоминания о них, то только в контексте биографии Лермонтова (работы В. Кирпотина, И. Андроникова, Н.Л. Бродского) или же интертекстуальных связей его творчества (работы В.Э. Вацура, А.В. Федорова, Б.В. Неймана). Единственное известное нам исследование, в котором внимание обращено на формальные особенности некоторых из этих текстов, было проведено М.А. Пейсаховичем (ПЕЙСАХОВИЧ 1964), но в нем речь идет об особенностях строфики в творчестве Лермонтова в целом. Не привлекали романсы также и внимания критиков в связи с тем, что при жизни Лермонтова эти тексты не были опубликованы.

В целом невнимание к жанровой природе лермонтовского творчества, возможно, связано с тем, что за Лермонтовым закрепилась репутация «ниспровергателя» традиций. Тенденция к сближению или даже неразличению жанров проявляется и в работе А. И. Журавлевой «Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики», в которой хотя и отмечается, что «в ранней лирике Лермонтова наряду с наиболее характерным для него в этот период жанром философского монолога встречаем немало *элегий*, ничем почти не отличающихся от массовой романтической элегии», но с опорой на Б.М. Эйхенбаума указывается, что «к этому же жанру принадлежат и так называемые “романсы” и “мелодии”» (ЖУРАВЛЕВА 2002: 66). Подобный подход наблюдается и в самом, наверное, авторитетном издании, посвященном творчеству Лермонтова, – «Лермонтовской энциклопедии». Так, В.Э. Вацура в статье «Жанры поэзии Лермонтова», написанной для «Лермонтовской энциклопедии», отмечает, что для Лермонтова «нет сколько-нибудь четких различий между *романсом*, *литературной песней* и “*мелодией*”» (ВАЦУРО 2008: 358). Однако исследователь все же пытается проследить эволюцию романса в

соответствии с эволюцией всей лирики Лермонтова. «Первые опыты романсов Лермонтова сохраняют *«рефренную» композицию* [«Романс» («Невинный нежною душою»)] <...> В романсах 1830–1832 гг. *лирическая ситуация* обычно *объективирована*; однако, как правило, *объективация условна* или *аллегорична* [«Романс» («Стояла серая скала на берегу морском»)]» (ВАЦУРО 2008: 358–360).

Следует отметить, что такой подход не ограничивается творчеством Лермонтова. В начале XIX века в литературе в целом изменяется отношения к жанру. Он становится не отправной точкой при создании произведения, а способом его *художественного завершения*. Так, Лермонтов, на это указывает Л. М. Аринштейн, «стремится не *воспроизводить*, а *создавать* собственные содержательно-смысловые, стилевые, ритмико-интонационные и строфические комбинации, которые никакими ранее известными жанровыми нормами не предусматривались» (АРИНШТЕЙН 1985: 43). Это подтверждается и статистикой. Б. М. Эйхенбаум отмечает, что «названия стихотворений жанровыми или формальными терминами хотя и встречаются среди юношеских стихотворений «довольно часто [романс (7), мадригал (1), баллада (6), стансы (7), элегия (2), песня (5) – Е. Н.], но преобладают среди них формы не строгие и не связанные особыми правилами – как романс и стансы» (ЭЙХЕНБАУМ 1924: 30).

Однако Лермонтов, как и романтики в целом, подверг сомнению не существование самих жанров, а наличие *канонических границ между ними*. В связи с этим при рассмотрении жанровой традиции литературного романа в лирике Лермонтова встает проблема отграничения его от других жанров (баллада, песня, элегия) и жанровых модификаций самого романа (сентиментального и русского романа).

Отмеченная Д. Е. Максимовым «однострунность» лермонтовской поэзии, «сосредоточенность в определенном круге эмоций, оценок, тем и проблем, поставленных на очень широком и разнообразном материале» (МАКСИМОВ 1989), значительно усложняет выявление жанровой стратегии поэт на уровне содержания. Однако можно констатировать, что в 30-х годах XIX столетия Лермонтов на практике отрабатывает тот принцип, который будет теоретически осмыслен лишь учеными XX века. Он связывает событие (ситуацию), эмоцию (страсть), ее порождающую, и поведенческую реакцию человека на эту эмоцию. Для осуществления подобной связи в рамках лирического текста Лермонтову требуется найти мельчайшие семантические единицы, упоминание которых вызывало бы нужный контекст, позволяющий ему, не называя ни самой эмоции, ни реакции на нее (как это было у сентименталистов и ранних романтиков), представить эту эмоцию в виде риторического акта. Такими единицами и становятся мотивы – «устойчивые смысловые элементы литературного текста, повторяющиеся в пределах ряда фольклорных (где мотив означает минимальную единицу сюжетосложения) и литературно-художественных произведений» (ЩЕМЕЛЁВА 1999: 290). Система поэтических мотивов Лермонтова часто становилась предметом исследования. Этот вопрос рассматривали Б.М.Эйхенбаум, В.Асмус, Л.Я.Гинзбург, Д.Максимов, Ю.М. Лотман, В.И. Коровин, А.И.Журавлева, Л. Пумпянский, Е. Эткинд и др. и пришли к выводу, что вся лирика Лермонтова обладает рядом устойчивых мотивов, воспроизводимых в текстах независимо от их жанровой принадлежности.

Так, ведущим признаком в романах Лермонтова становится один из тех признаков литературного романа, который хотя и входит в состав доминантного ядра жанра, но сам по себе не может обеспечить жанровую идентичность. «Ситуация расставания», организующая пространственную разъединенность героев, выступающая основанием для развертывания серии сопряженных с ней мотивов.

Романсы, созданные Лермонтовым, являются логическим продолжением общей тенденции развития литературного романа конца XVIII – первой половины XIX в. – лиро-эпической модификации жанра романа, эпическая составляющая которой подчинена лирической. Для литературного романа характерна сюжетность, но особого рода, так как это не только и не столько наличие событийного ряда, сколько развитие романской ситуации на фоне развертывания лирического чувства, поэтому событийность в романсе представлена в первую очередь как рассказ о событии, особенностью которого является фрагментарность, нарушение причинно-следственных связей. Событием чаще всего оказывается ситуация разлученности героев, что определяет субъектную организацию романа: повествование чаще всего ведется от первого лица и обращено к отсутствующему или мыслящемуся как отсутствующий адресату, с которым героя однако объединяет совместное «переживание» происходящего, поэтому формально текст часто построен как «половинка диалога», следовательно, можно говорить о драматизации лирической формы. Для романа также характерны событийность как рассказ о событии, фрагментарность особого рода, эстетизация чувства (как вариант любовного), строфическая организация и развернутая мелодика.

Освоение романской традиции М. Ю. Лермонтов начинает с антэпифорического варианта романа – формы, по замечанию А. А. Добрицина, «обнаруженной Дмитриевым у продолжателей французского рококо» (ДОБРИЦЫН 2010: 116) и получившей довольно широкое распространение, особенно в жанре романа. И.И. Дмитриев переводит «Stances» (1800) поэта Буше, рефрен которого «*J'étais heureux!*» («Я счастлив был») неоднократно впоследствии варьировался в «антэпифорических» романах, как русских, так и зарубежных и сочеталась, как правило, с любовной тематикой слезно-чувствительного характера (ДОБРИЦЫН 2010: 117). При этом М. Ю. Лермонтов, вероятно, был знаком не только со «Стансами» Буше в оригинале или переводе И. И. Дмитриева, но и с опубликованным в «*Le Chansonnier des Grâces*» за 1814 г. стихотворением Ш. Симона «*J'étais heureux! Romance dédiée à M.me Louise Le S..., née Anastasie de La T...*», в точности повторяющие рефрен «Стансов» Буше, поскольку, как отмечает А.А. Добрицин, «намеченный у Симона мотив разочарования становится ведущим в «Романсе» Лермонтова», хотя «в первой строфе поэт сохраняет тот же мотив невинности, который имеется и в первых строфах романсов Буше и Симона [«Я счастлив был во дни невинности беспечной...» – Е. Н.]» (ДОБРИЦЫН 2010: 117).

Однако с романской традицией этот текст связывает не только строфическая форма, но и выбранная М.Ю. Лермонтовым коммуникативная стратегия. «Романс» («Невинный нежною душою...»), адресован другу поэта по пансиону Д.Д. Дурнову, о чем свидетельствует помета в автографе: «(Дурнову)». Текст организован как «половинка диалога», о чем свидетельствует обращение «друг», в 1 и 2 строфах, а также апеллятивный характер лирического высказывания. Так, если в первой строфе объектом речи, отправной точкой рассуждения становится

личность адресата («ты можешь...сказать»), то уже во второй строфе лирический герой выходит на уровень лирического обобщения («кто...живет, тот...может...сказать...»), в третьей строфе противопоставляя себя и адресату и этому обобщенному объекту («я... не могу сказать...»). Такая композиция высказывания по сути провоцирует адресата на ответную реакцию, а его исповедальный характер предполагает установку на эмоциональное единение субъекта и адресата.

Можно предположить, что «Романс» М.Ю. Лермонтова вступает в диалогические отношения с претекстом И.И. Дмитриева. Характерно, что Лермонтов отказывается от антэпифорической формы в полном смысле этого слова, сохраняя только рефрен «Я был счастлив», но изменяя его семантическое наполнение: указание на прошедшее счастье у Дмитриева в «Романсе» Лермонтова приобретает значение отрицания самой возможности счастья (Не могу сказать...: «Я **счастлив** был»), а «сердцу милые бури» в «Стансах» превращаются в «порыв отчаяния» в «Романсе». М.Ю. Лермонтов усложняет и метрику «Романса», постепенно удлиняя строку перед переходом к короткому рефрену (Я4, Я5, Я5, Я2), что также характерно для романсной лирики.

Все исследователи подчеркивают повышенный биографизм ранней лирики Лермонтова, отразившийся и в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») 1829 года. Так, И.Л. Андроников связывает его с отъездом С.П. Шевырева в Италию, полемикой С. Шевырева и Ф.П. Булгарина, по замечанию исследователя, он характеризует литературную среду, окружавшую поэта в это время (круг «Московского вестника») (АНДРОНИКОВ 1967). Эта версия принята большинством литературоведов. Однако В.Э. Вацуро в статье «Мицкевич в стихах Лермонтова» приводит свою систему доказательств, опровергающих гипотезу Андроникова и связывающих этот «Романс» с личностью А. Мицкевича, отмечая при этом, что история отъезда поэта в Италию была известна Лермонтову из устных источников, а «вокруг Мицкевича уже складывалась *изустная легенда*, – и ядром ее было представление о великом поэте-изгнаннике» (ВАЦУРО 2008: 190). Подобная биографическая мифологема оказывается близка Лермонтову и становится субстратом всего его творчества (основа новой «байронической» элегии), но первоначально находит наиболее адекватное воплощение именно в жанре романа.

«Романс» имеет довольно сложную композиционную и субъектную структуру. В экспозиции задается романсная ситуация «отъезда героя» и представляется лирический герой – «изгнанник самовольный». Он восходит к традиционному сюжету об изгнаннике, разрабатываемому поэтами-романтиками (Д.-Г. Байрон, П.А. Вяземский, поэты-декабристы, ранний Пушкин). Этот тип героя неоднократно воспроизводился и в рамках романской традиции (вспомним, например, «Меланхолик» И.И. Дмитриева и «Романс» («Я в Англии на свет родился...») П.И. Шаликова – переводы с французского «Je suis natif d'Angleterre») и эксплицирует ситуацию расставания и неразрывно связанный с образом чужбины, мотивом *изгнанничества* и мотивом *враждебности мира*. Однако в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») он приобретает нехарактерное для М.Ю. Лермонтова воплощение. Н.И. Осьмакова, анализируя этот мотив в лирике поэта, пишет: «Лермонтовский изгнанник – «невольный»,

ситуация изгнанничества сама должна настичь его: изгнанничество есть знак высшей отмеченности, который не может быть присвоен самолично. Он должен быть удостоверен приговором «гонителей», которым, при всем их «ничтожестве» в глазах героя, принадлежит роль значимого оппонента. Такие редкие в лермонтовском словаре выражения, как «добровольный изгнанник» («Элегия» – «Дробись, дробись, волна ночная...») или «самовольный» изгнанник: «Летел, изгнанники самовольный, / В страну Италии златой» («Романс» – «Коварной жизнью недовольный...»), являются прямыми заимствованиями из Пушкина – первое из «Цыган», второе из послания «К Овидию». В отличие от пушкинских стихов, где изгнанник и «беглец» – синонимы, у Лермонтова изгнанничество не равно ни уходу, ни бегству» (МАНУЙЛОВ 1999: 296). На наш взгляд, это подтверждает мысль о формульном характере данного текста, отражающем принцип работы Лермонтова с художественным материалом, когда элементы различных поэтических систем, как жанровых, так и индивидуально авторских, в сочетании с авторской субъективностью и дают нам новое целостное произведение, хотя данный «Романс» представляет собой начальный этап подобной работы, в результате чего мы и можем вычленив составяющие его элементы. В поздней лирике Лермонтова сделать это будет практически невозможно.

В «Романсе» Лермонтова экспозиция акцентирует внимание на внутреннем состоянии героя («коварной жизнью **недовольный**»), а также вводит в произведение социальный аспект («Обманут низкой клеветой...»). Следует отметить, что он станет неотъемлемой частью воспроизводимой Лермонтовым ситуации изгнанничества.

Далее следует монолог лирического героя, графически разделенный на ряд самостоятельных реплик, интонационно и тематически продолжающих друг друга и имитирующих процесс мышления и речепорождения (формально близок к потоку сознания в литературе XX века). Еще более интересной оказывается ситуация адресации речи. В тексте мы наблюдаем множественность адресатов, в числе которых наряду с живыми адресатами (друзи, душа души моей) оказываются и предметы неживой природы (севера вино, снега и вихрь зимы холодной, горячий взор московских дев, балалайки звук народный, томный вечера припев). Следует отметить, что хотя формально некоторые из них стоят в позиции прямого дополнения и не являются адресатами в полном смысле слова (например, «Снега и вихрь зимы холодной, // Горячий взор московских дев <...> изглядят в памяти моей...»), но, поставленные в единый ряд с обращениями, в контексте они принимают на себя эту функцию. Подобный набор адресатов, представляющих собой некие формулы, апеллирующие к памяти жанра (дружеское послание, пейзажная и любовная лирика, элегия, декабристская поэзия), свидетельствует о соединении в тексте интимного и гражданского пафоса¹, что характерно для творчества Лермонтова в целом, но гражданская (народная) тема, наряду с дружеской, только обозначена и не получает дальнейшего развития. К финалу стихотворения на первый план выходит личное переживание, что обуславливает в итоге выбор одного доминантного адресата, обозначаемого как «душа души моей»

¹ В «Романсе» отразился ранний интерес Лермонтова к проблеме народности, занимавшей участников кружка Раича, Любомудров, сотрудников «Московского вестника» (многозначительна здесь строка: «И балалайки звук народный...») (ЧИСТОВА 1999: 473).

и местоимением Ты (тебя). Однако, руководствуясь только текстовыми реалиями, нельзя сказать однозначно, кто (или что) скрывается за этим перифрастическим обращением, касается оно или оставленной Родины, или возлюбленной. Тем не менее, можно с уверенностью сказать, что Я и Ты противопоставлены остальному миру. Эта тема, не являющаяся собственно романсной, была заявлена в «Романсе» А.С. Пушкина («Под вечер осенью ненастной...»), но там это противопоставление работает только в соотнесении с переживаемой ситуацией пространственной разделенности героя и героини, расставания. Возможно также интерпретировать это противопоставление как генетически восходящее к романтической теме «поэта и толпы» в русской традиции, если рассматривать романсы Лермонтова в целом, или шире, как развитие романтического конфликта героя (в частности байронического) и мира.

Уже в романсах 1829 г. мы можем отметить те мотивные комплексы, которые будут разрабатываться М.Ю. Лермонтовым в литературных романсах и в лирике в целом.

Так, мотив *враждебности мира*, как мы его обозначили, в различных вариациях представлен во всех романсах Лермонтова и выполняет функцию объективного фактора, определяющего развитие событий. Внутри него возможно выделение более мелких мотивов, например, мотив *обмана* («что в сердце, обманутом жизнью...»), «**обманчивые сны**», «**друг обманет**», «**обманут** низкой клеветой») и связанная с ним ситуация наговора («мир их **очернить** не мог», «низкой **клеветой**», «разлучены **злословием** людским», «люди с **злой ядовитой осудят**», «язык презрительных людей»). Мотив обмана характерен для лирики Лермонтова в целом и выступает как предопределенный итог соприкосновения лирического героя с миром. Лермонтовское состояние «обманутости» является, по мнению Л. М. Щемелевой, модификацией разочарованности элегического героя раннего русского романтизма, но, и в этом различие, для Лермонтова не существует «предыстории» разочарованности, «лирический герой был «обманут жизнью» сразу, навсегда и бесповоротно» (МАНУЙЛОВ 1999: 299).

Также в комплекс мотива враждебности мира входят мотивы *коварства*, *скоротечности жизни* («в сей жизни **скоротечной**», «**коварной** жизнью недоволен»); «**ужасного**» *прошлого* («**ужасные** тени, **кровавый** **былого призрака**», «**время** **прежнее**, быть может, посетит тебя, **встревожит**, в **мрачном, тяжком сне**»). Также можно говорить об отраженности враждебного мира в психологических характеристиках лирического героя («**отчаянья порыв**», «**жестокая кручина**», «сердце **жить устанет**», «душа **увянет**», «**печали**», «**изгнанник самовольный**», «те дни, когда уж **нет надежд**», «**черные мысли**», «**мученья**»). В целом, следует сказать, что замкнутость текста на раскрытии сознания лирического субъекта приводит к тому, что наиболее часто мысль о враждебности мира выражается через сообщение о переживаниях героя, а также через прямое противопоставление людям, бесчувственной толпе, миру в целом (нарастание степени «неодушевленности» в «Романсе к И.» отражает общую тенденцию развития этой темы в творчестве Лермонтова).

Следующий мотив – мотив *памяти* – введен в романсную традицию В.А. Жуковским и характерен для элегической поэзии в целом. Выражается он как существительными (память, воспоминанье), так и глаголами: в императиве

(повторяющееся как заклинание «вспомни обо мне» в «Романсе» [«Ты идешь на поле битвы...»]), в условном в значении изъявительного наклонения («забуду ль»), в условном наклонении «я б припомнил», оборотами «на память приведешь», «не люблю вспоминать».

Для лирики Лермонтова характерна власть прошлого над настоящим, постоянное его присутствие в настоящем (упоминаемый нами мотив ужасного прошлого), поэтому по сравнению с элегической традицией развития этого мотива Лермонтов изменяет его семантическое, а также эмоциональное наполнение: «память – демон-властелин». Функция этого мотива разнообразна. Так, в разбираемом нами «Романсе» («Коварной жизнью недовольтный...») благодаря мотиву памяти поднимается несколько волнующих проблем сразу (гражданская и интимная темы), чего не было в романской традиции. Даже исследователи XX века определяли романс как однотемное произведение². В «Романсе к И.» за счет включения мотива памяти проясняется ситуация расставания, не эксплицированная в тексте в начале, а в «Романсе» («Ты идешь на поле битвы...») воспоминание самоценно, хотя оно только усиливает страдания лирического героя, в противовес «Романсу к И.», в котором мысль о том, что лирический герой не забыт, их облегчает. Таким образом, можно сделать вывод о том, что в творчестве Лермонтова взаимосвязаны тема, мотив и настроение. Так, например, мотив памяти выражается множеством образов (балалайка, вино севера, московские девы и т.д.), соотносимых с различными темами (гражданской и интимной), но ни одна из тем не самостоятельна, все подчинены общему настроению.

Образ «чужбины», присутствующий как в романсах Лермонтова, так и в большинстве других его стихотворений, и задающийся мотивом *изгнанничества* либо *странничества*, в романсах предстает более прорисованным, чем в бессюжетной лирике («в чужбину, под небо южной стороны», «земля изгнанья» («Романс к И.»), «в дальней стороне», «в чуждой стране» («Ты идешь на поле битвы...»), «в страну Италии златой», «страна далекая», «под миртом изумрудным, и на Гельветии скалах, и в граде Рима многолюдном» («Коварной жизнью недовольтный...»). И хотя в «Романсе» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...») образ чужбины не эксплицирован, но его финал стоит на традиционном сравнении человека и его судьбы с челноком, брошенным в море, появляются словосочетания «оставленная сень», «жалеет о крае родном», «без надежд воротиться», косвенно, на антитезе, формирующие представление о своем и чужом пространстве. В этом мы находим отражение еще одной черты творчества Лермонтова – использование «готовых формул»: оборотов встречающихся ранее как у русских, так и у зарубежных поэтов (Кольридж, Байрон, Мерзляков, Пушкин).

Следует также сказать, что в двух романсах («В те дни, когда уж нет надежд...») и «Невинный нежною душою...») ситуация расставания явно не выражена, так как нет пространственной разделенности героев, но поддерживается противопоставлением прошлого и настоящего времени (мотив воспоминания).

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в основе всех романсов Лермонтова лежит *ситуация расставания*, передаваемая устойчивым набором

² См. работы Б.А. Леонова, М. Петровского.

мотивов и образов, а также особым типом лирического героя (изгнанник), но отличающаяся нюансами и эмоциональной окрашенностью лирического переживания. Так, например, в позднем «Романсе» («Стояла серая скала...») пространственная разьединенность героев, невозможность встречи построена на контрасте со внутренним ощущением каждого, что они вместе, поэтому воспоминание оказывается единственной ценностью, тогда как в «Романсе к И.» происходит деление субъекта на действующего и чувствующего, адресант и адресат разьединены и на эмоциональном уровне (сознание героини не самоценно), воспоминание становится необходимостью, что подчеркивается нарастанием императива: «...о! **вспомни** нашу младость, // Злословья жертву **пощади**, // **Клянися** в том! Чтоб вовсе радость // Не умерла в **моей** груди».

Однако в творчестве Лермонтова существует ряд стихотворений, в которых указание на расставание героев присутствует в заглавии текста: «Прощанье» («Прости, прости...»), «Разлука» – или заявлено уже в первой строке: «Расстались мы, но твой портрет...», «Итак, прощай!», «Прости! – Мы не встретимся боле», «Слова разлуки повторяя» и др. Выбор этих стихотворений подтверждается и творческой логикой самого Лермонтова, поскольку после 1832 года стихотворения или не имеют никаких названий, или называются предметно.

В этих стихотворениях можно выделить комплекс образов, мотивов, эмоций и ситуаций, организующих мотив расставания (тоска, мотив вины, сцена прощания, одиночество, изгнание). Речь идет именно о мотиве расставания, а не о ситуации, поскольку для реализации мотива не требуется определение героев (статус, биография, особенности взаимоотношений), мотив может быть реализован непосредственно в тексте, а ситуация может быть поводом к текстопорождению, но остаться за его рамками, ситуация должна быть развернута в сюжет, т.е. предшествовать или включать в себя цепь событий, тогда как мотив может быть реализован не только с помощью цепочки событий, но и цепочки образов, эмоций, более мелких мотивов. Так, например, в стихотворении «Прощанье» («Прости, прости!...») ситуация расставания героев представлена с помощью мотивов (мука, несбывшиеся мечты, ад/рай, болезнь любви, одиночество, тоска, смерть), которые позволяют представить антитетичные образы разлуки при жизни и разлуки после смерти.

Особо следует отметить другое, одноименное, стихотворение «Прощание» («Не уезжай, лезгинец молодой...»), изначально включенное Лермонтовым в поэму «Измаил-Бей», и представляющий сцену прощания Зары и Измаила, поскольку в нем можно найти признаки литературного романа: ситуация расставания, герой-воин (а следовательно, наличие всех атрибутов воина) и его возлюбленная, указание на духовную близость героев, наличие событийного ряда. Однако по сравнению с романсом, герой сам провоцирует разлуку, поскольку он прежде всего воин, но у влюбленных остается возможность встречи, надежды на которую нет у героев романа, поскольку в судьбу героев вмешивается злой рок. Возникает характерный для предшествующей группы стихотворений мотив вины героев друг перед другом (прощай равно прости), чего не могло быть в романсе, поскольку разлука героев не зависит от их воли. Таким образом, в данном стихотворении можно говорить о ситуации расставания как о композиционном элементе, однако трактовка этой ситуации не является романсной.

Подводя итог, хочется сказать о том, что, возможно, именно «созвучием» композиционного принципа жанра литературного романа и общей психологической установки лирического творчества поэта и объясняется интерес раннего Лермонтова к этому жанру. Но в то же время, изменения, которые претерпевает романская структура в творчестве Лермонтова, свидетельствуют, что этот жанр в той модификации, в которой он существовал в литературе первой половины XIX века, не мог закрепиться в лирике поэта. Обращает на себя внимание то, что лирический герой романсов Лермонтова в отличие от героя его элегий, песен, лирических монологов, дистанцирован от авторского сознания. Более того, в «Романсе» («Коварной жизнью недовольный...») мы можем говорить о ролевом герое и сделать вывод о том, что романс мог восприниматься Лермонтовым как способ «примерить» различные, хотя и близкие по своей психологической наполненности, «маски», но впоследствии, когда поэт нашел свое alter ego, полностью ушел из его лирики.

Литература

- АНДРОНИКОВ 1967 = АНДРОНИКОВ И.Л. Лермонтов. Исследования и находки. Москва, 1967.
- АРИНШТЕЙН 1985 = АРИНШТЕЙН Л.М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. Ленинград, 1985.
- БРОДСКИЙ 1945 = БРОДСКИЙ Н.Л. М.Ю. Лермонтов: Биография, 1814-1832. Т.1. Москва, 1945.
- ВАЦУРО 2008 = ВАЦУРО В.Э. О Лермонтове: Работы разных лет. Москва, 2008.
- ДОБРИЦЫН 2010 = ДОБРИЦЫН А.А. Заметки о французских источниках и посредниках Дмитриева (стансы и подражание Петрарку) // Иван Иванович Дмитриев (1760–1837). Жизнь. Творчество. Круг общения: чтения Отдела русской литературы XVIII века. Вып. 6. Санкт-Петербург, 2010. С. 110-119.
- ЖУРАВЛЕВА 2002 = ЖУРАВЛЕВА А. И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. Москва, 2002.
- КИРПОТИН 1941 = КИРПОТИН В.Я. «Неведомый избранник» // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. Сб. 1. Москва, 1941. С. 3–39.
- ЛЕРМОНТОВ 1975 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Москва, 1975.
- МАКСИМОВ 1989 = МАКСИМОВ Д.Е. Поэзия Лермонтова // Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Ленинград, 1989.
- МАНУЙЛОВ 1999 = Лермонтовская энциклопедия / Гл. ред. В. А. Мануйлов. Москва, 1999.
- НЕЙМАН 1965 = НЕЙМАН Б.В. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова // РЛ, 1965. № 3. С. 184-192.
- ПЕЙСАХОВИЧ 1964 = ПЕЙСАХОВИЧ М.А. Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова. Москва, 1964. С. 417-491.
- ФЕДОРОВ 1941 = ФЕДОРОВ А.В. Творчество Лермонтова и западные литературы // Литературное наследство, 1941. Т. 43-44. С. 129-226.
- ЧИСТОВА 1999. = ЧИСТОВА И.С. «Романс» («Коварной жизнью недовольный») // Лермонтовская энциклопедия. М., 1999. С. 473.
- ЩЕМЕЛЁВА 1999 = ЩЕМЕЛЁВА Л.М. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. Москва, 1999. С. 290.
- ЭЙХЕНБАУМ 1924 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Ленинград, 1924.

М. Г. Пономарева
(Ярославль, Россия)

«ВАДИМ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА:
ДИСКУРС РОМАНТИЧЕСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Abstract: This article defines the reasons of creative failure of M.Lermontov at creation of the historical novel «Vadim». The different scale of novelistic events and a historical context don't allow the poet to create complete structure of a narration.

Keywords: a historical art discourse, the romantic historical novel, art historicism, M. Lermontov, autobiographical elements.

В литературоведении существует несколько категорий, описывающих специфику воссоздания исторического прошлого в рамках художественного произведения. Важнейшей категорией, описывающей специфику исторического повествования, является историзм. Это понятие определяется то как способность художественной прозы «в живых картинах, конкретных человеческих судьбах и характерах передавать облик той или иной исторической эпохи» (НОВИКОВ 1987: 45), то как «понимание исторической изменяемости действительности, поступательного хода развития общественного уклада, причинной обусловленности в смене общественных форм» (ТОМАШЕВСКИЙ 1961: 155). Хотя совершенно очевидно, что в первом случае речь идет о собственно художественном историзме, а во втором об историзме как общеметодологическом принципе развития. Профессор МГУ С.И. Кормилов предлагает разграничить историзм и *художественный историзм*, который выражается, с его точки зрения, прежде всего в «воспроизведении *движущейся* связи эпох» (КОРМИЛОВ 1978: 4), однако к этому не сводится.

Художественный историзм кроме осознания писателем специфики отдельных стадий исторического развития, стадийности самого процесса в целом, необходимость создания особого художественного образа события (исторического или частного) – самостоятельного по отношению к научному (аналитическому), документальному. Также исследователь разграничивает понятия художественный историзм и историчность, последнее обозначает «соответствие изображенных событий и реалий их подлинным историческим прототипам» (КОРМИЛОВ 1978: 10), иными словами, нагнетание подробностей, деталей, характеризующих определенную эпоху.

Романтический художественный историзм предполагает обращение к тем историческим событиям и эпохам, которые позволяют органично «вписать» романтическую личность, отличающуюся вольнолюбием, предельным накалом страстей, противопоставленностью окружающему миру. Романтики стремятся проводить параллели, в том числе и аллегорические, между событиями разных эпох. История предстает перед читателями через ментальные модели ее, возникающие в сознании героев. Вследствие этого исторический процесс идеологизируется, что дает возможность писателю ввести аналитические формы описания истории (исторические авторские отступления), исторические афоризмы, ссылки на документальные источники (что и создает эффект

украшенности, «мозаичности» текста). Создается впечатление, что автор мыслит художественный образ истории как недостаточный, «неполный». Наверное, поэтому исследователи отмечают риторический характер романтического историзма. Это подчеркивается и характером устанавливаемых причинно-следственных связей между отдельными историческими событиями, а также событиями исторического контекста и частной жизни героев.

Кроме того, в современном литературоведении существует и другая пара близких понятий – философия истории и эстетика истории. Характеризуя их, К.Г. Исупов говорит, что они описывают «момент эстетического «схватывания» смысла истории внутри самой истории, преодоления событийствующей жизни средствами художественно-исторического анализа и синтеза, превращение эстетического самосознания бытия и человека в нем в факт истории на уровне события культуры» (ИСУПОВ 1997: 110). В этой метафорической трактовке предельно точно описывается скорее путь создания писателем художественного образа исторического события, чем конституирующие свойства самого образа. Именно поэтому более оправданным нам кажется использование таких понятий, как исторический дискурс и романтический историзм¹.

Неоднократно встречается в современной исследовательской практике и понятие «исторический дискурс». Французский ученый Арон Реймон понимает исторический дискурс следующим образом: «Дискурс историка состоит из предложений, повествующих о событиях и их взаимосвязи» (РЕЙМОН 2004: 261). В этом случае исторический дискурс – это текст, созданный историком. Точнее, по всей видимости, говорить в этом случае об историографическом дискурсе как варианте научного дискурса. Ю.В. Шатин и Ю.В. Троицкий вполне справедливо разграничивают историографическое письмо и исторический дискурс: «Историографическое письмо, превращаясь в дискурс, преодолевает индивидуальные системы текстопорождения, формирует устойчивые конструкты, обладающие большой инерционностью. Признаками складывания исторического дискурса можно считать преодоление жанровых рамок и появление эпигонских повторов... Граница между письмом и дискурсом пролегает в области измерений и может быть уподоблена соотношению плоскостных и объемных фигур. Объем историческому дискурсу придает «захватывание» им сфер, прямо не относящихся к историографии и не только не связанных с концептуальными построениями историков, но в какой-то мере эти построения формирующих» (ТРОИЦКИЙ 1998: 62). С одной стороны, речь, как нам кажется, идет о перекодирование подробностей, в том числе бытовых, этнографических и др., которые в историческом художественном повествовании становятся знаками определенной исторической эпохи. С другой – о минимальных элементах, на которые может быть «разложен» сам исторический факт, ведь он изначально не мыслится нами вне хотя бы минимального повествовательного контекста. Эти фрагменты историографического текста, как правило, связывают субъекта действия и действие («Иван Грозный завоевал Казань»), субъект действия и место действия и т.д. Формирующиеся минимальные «исторические комплексы» воспринимаются как истинные и неразложимые и зачастую переходят неизменными из одного

¹ Ранее мы неоднократно уже писали о характере романтического историзма и особенностях его проявления в произведениях писателей первой половины XIX века (ПОНОМАРЕВА 2009; ПОНОМАРЕВА 2010 и др.).

историографического произведения в другое. Современная альтернативная история во многом основана на «разбивании» этих устойчивых дискурсивных комплексов (татаро-монгольское нашествие в этом случае, например, может стать нападением князей-«степняков», сторонников сына Андрея Боголюбского).

Однако одними из первых эти дискурсивные комплексы попытались преодолеть исторические романисты, но они скорее не «разбивали» их, а дополняли вымышленными подробностями, т.е. за счет углубления исторического дискурса, привнесения в него новых элементов они старались «оживить» историческое повествование, сделать более «подвижными», «свободными» связи между компонентами исторического факта. Так поступил М.Н. Загоскин в романе «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», который дополнил исторический сюжет о народном ополчении Минина и Пожарского историей Юрия Милославского и его возлюбленной Анастасии, историей Кириши и новгородских ушкуйников.

Более того, в художественном тексте меняется причинно-следственная связь между отдельными фактами: в логику исторического дискурса вторгается логика построения художественного нарратива. Более того, состав и структура исторического художественного дискурса во многом могут быть предопределены или связаны с теми процессами, которые характеризуют внетекстовую реальность. Причем, речь может идти о тенденциях, формирующих не только идеологическое пространство эпохи, но и собственно литературное. Именно поэтому для понимания специфики исторического художественного дискурса не менее значимыми становятся, скажем, споры вокруг образа Дмитрия Шемяки (между Н.Полевым и П.Свиным) или эпохи Бориса Годунова (между А.С. Пушкиным и Ф. Булгариным).

Б.М. Эйхенбаум считает, что замысел «Вадима» М.Ю. Лермонтова возник «на основе неистребленных декабристских идей и традиций, осложненных общественными и философскими проблемами 30-х годов» (ЭЙХЕНБАУМ 1961: 231). С другой стороны, начало 1830-х годов в творчестве самого М.Ю. Лермонтова – это период романтического бунтарства, когда в центре лирических и драматургических произведений писателя оказывается одинокий мститель. Те идейно-стилистические противоречия, о которых чаще всего говорят исследователи как о причине отказа поэта от завершения работы над текстом, во многом объясняются этими внутренними противоречиями идеологического и литературного контекста эпохи, в которую создавалось произведение.

Необходимо учитывать и то, что само имя главного героя – Вадим – не воспринималось современниками М.Ю. Лермонтова нейтрально. Оно однозначно ассоциировалось с образом Вадима Новгородского (Храброго) – героя одноименной трагедии Я.Б. Княжнина, появившейся в самый разгар Французской революции, вскоре после казни Людовика XVI, и на долгое время ставшей символом свободомыслия. Легендарным прообразом этого персонажа явился упоминаемый в Никоновской летописи Вадим Храбрый, возглавивший мятеж новгородцев (7864 г.) против призванного княжить Рюрика и последним убитый вместе с «иными многими советниками его» (ПСРЛ 1965: 9). Известный русский историк С.М. Соловьев считал имя Вадима нарицательным: от «водим» – передовой, проводник, само же восстание не могло произойти в Новгороде в летописном 864 году, с его точки зрения, так как по археологическим

свидетельствам в то время ещё не существовало Новгорода (СОЛОВЬЕВ 1993: 97).

О высокой оценке трагедии Я.Б. Княжнина в 1800-е годы в русском обществе свидетельствует С.Т. Аксаков, рассказывающий так о себе и своих товарищах по Казанскому университету: «Все мы были большие любители театра, и у нас сейчас начались чтения разных драматических пьес и даже разыгрывание их, разумеется, без костюмов и декораций. Таким образом, в числе других разыграла мы трагедию Княжнина «Вадим Новгородский». Она пользовалась большою славою не только потому, что была запрещена, но и потому, что заключала в себе, по общему мнению, много смелых, глубоких мыслей, резких истин и сильных стихов, – так думало тогда старшее поколение литераторов и любителей литературы. Надобно признаться, что и мы, молодые люди, были увлечены таким мнением...» (АКСАКОВ 1955: 255). Особенное распространение получила трагедия Княжнина в 1810-х – начале 1820-х годов. Один из наиболее развернутых и интересных поэтических отзывов на нее принадлежит А.Ф. Воейкову:

С какою силою начертан Княжниным
Новгородский Брут и Цезарь величавый!
Один – блистающий в короне чистой славы,
Свободу благостью заставивший забыть
И от безвластия власть спасшую любить.

Другой свиреп и яр, как тигр неукротимый,
По добродетелям за полубога чтимый.
Обоим – славная, ужасная судьба!
И нерешенною осталася борьба
Величья царского с величьем гражданина
Корнелева пера достойная картина
(КУЛАКОВА 1947: 247).

К образу Вадима неоднократно обращались и многие другие писатели второй половины XVIII – начала XIX в., давая ему различное толкование. Так, М.М. Херасков в стихотворной повести «Царь, или Спасенный Новгород» (1800) изобразил Вадима под именем Ратмира злым и развращенным юношей, от которого отступается весь народ. Можно также вспомнить повесть «Марфа Посадница» Н.М. Карамзина (1803), неоконченную повесть В.А. Жуковского «Вадим Новгородский» (1803). К.Ф. Рылеев представил Вадима выразителем политических идеалов декабризма а своей думе (1823). С образом Вадима связан и ранний драматургический замысел А.С. Пушкина, относящийся к 1820–1821 гг. От этого неосуществленного замысла сохранились фрагмент первой сцены и наброски сюжетного плана, позволяющие все-таки составить некоторое представление о герое и фабуле. Если Княжнин только наметил коллизии романтического героя, то у Пушкина образ Вадима вобрал характерные черты этого героя. Судя по плану трагедии, любовь будет стоить Вадиму жизни: его предаст девушка, которую он любит. Другая страсть пушкинского героя – вольность. Однако когда новгородцы «встречали торжеством властителей чужих»,

его изгнали. Теперь их надежды обращены к Вадиму, но у него нет уже иллюзий по поводу их: «Неверна их вражда, неверна их любовь» (ПУШКИН 1948: 245).

М.Ю. Лермонтов обращался к образу Вадима Новгородского в поэме «Последний сын вольности», написанной в 1830-1831 гг. Это один из 30 юношей, не пожелавших покориться «дерзостному варягу», перед которым «склонилась гордая страна». Преисполненные жажды мести, они, эти юноши, сражаются с чужеземцами, и все погибают, последним – наш герой. Любовь и вольность – две страсти пушкинского Вадима – для героя Лермонтова оборачиваются печальями. Он любит младую Леду, но та отвечает ему презреньем. Вольность же, которой рыцарски служит Вадим, в его отечестве «уже забвенью предана». Оттого так мрачен герой Лермонтова. Его портрет («бледное пасмурное чело» и взор, выражающий «души глубокую тоску»), хотя и составлен из распространенных штампов романтизма, внутренне оправдан и органичен для героя, которого поэт называет «последним вольным славянином». Однако обработки Пушкина и Рыльева не могли быть известны Лермонтову как незавершенные и ненапечатанные в ту пору.

Совпадение имен главных героев поэмы и исторического романа Лермонтова не могло быть случайным: работа над романом велась в 1833 г., уже после того, как была закончена поэма, и все же можно говорить о непосредственном соседстве этих двух замыслов. С этими произведениями (можно также вспомнить и незаконченный замысел произведения о Мстиславе, борце против татаро-монгол, против врагов отчизны, который идет в битву во имя свободы: «Слыша рассказ о прежней вольности, ему приходит в голову освободить родину от татар»). Незаконченный роман Лермонтова роднит с поэмой и любовь героя к сестре, переходящая за грань только братской нежности. Ольга (сестра) изменяет, как он считает, его делу и переходит на сторону врагов, влюбившись в сына Палицына, – человека, виновного в гибели их родителей: «Я твой брат, Ольга, брат! господин, повелитель, царь твой. Нас только двое на свете из всего семейства; мой путь должен быть твоим; напрасно ты мечтала разорвать слабой рукой то, что связала природа: где бушует моя ненависть, там не цветет любви твоей» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 228).

В историческом романе Вадим – герой совсем другой эпохи – конца XVIII века. При этом для юного Лермонтова данная эпоха рисуется максимально приближенной к современности, что характерно для романтического исторического дискурса. Произведение открывается романтическим пейзажем, противопоставленным картине нищенства: «День угасал; лиловые облака, протягиваясь по западу, едва пропускали *красные лучи*, которые отражались на черепицах башен и ярких главах монастыря. Звонили к вечерни; монахи и служки ходили взад и вперед по каменным плитам, ведущим от кельи архимандрита в храм; длинные, черные мантии с шорохом обметали пыль вслед за ними; и они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность. Под дымной пеленою ладана *трепещущий огонь свечей казался тусклым и красным*; богомольцы теснились вокруг сырых столбов, и глухой, торжественный шорох толпы, повторяемый сводами, показывал, что служба еще не началась. У ворот монастырских была другая картина» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 149). Контраст неожиданный, так как красный, зловещий в чем-то закат противопоставлен отсутствию мятежности в душах нищих (неожиданным

является то, что настроение пейзажа не соотносимо с сентиментальной традицией): «Их одежды были изображения их душ: черные, изорванные. Лучи заката останавливались на головах, плечах и согнутых костистых коленях; углубления в лицах казались чернее обыкновенного; у каждого на челе было написано вечными буквами нищета! – *хотя бы малейший знак, малейший остаток гордости* отделился в глазах или в улыбке» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 149-150). Пейзаж, собственно, выполняет те же функции, что и в сентиментализме, являясь антитезой человеческому обществу, убивающему мечты и надежды человека. Бунтарство, мятежность, неудовлетворенность собой и миром – вот что преподносится поэтом как норма, органичная человеческой личности. И с этой точки зрения, Вадим – герой романа – по характеру, по системе нравственных приоритетов очень напоминает своего предшественника: он тоже по-своему «последний сын вольности», хранящий в душе «остаток гордости», который утрачен всеми остальными. И все-таки это «Вадим иного времени», так как он ставит во главу угла личную месть, а не свободу народа и страны в целом. Именно поэтому, как нам кажется, он и не может быть настоящим героем романтического исторического романа, так как абсолютно одинок в своем стремлении отомстить за своих родителей, так как для него даже Пугачевский бунт лишь средство решения своих проблем (не случайно поэтому, как нам кажется, в романе появляется эпизод, когда Вадим по ошибке, но убивает Федосея, слугу Палицыных, приняв его за Юрия, – он не может «служить» народу, так как «служит» только себе). Дискурсивные исторические комплексы в таком случае практически «несовместимы» с Вадимом как субъектом действия – не изменив мотивацию действий, он не может стать частью исторического дискурса.

Показательно, как организует описание времени действия – конца XVIII века – писатель. Как будто ощущая недостаточность «местного» колорита в романе, писатель настойчиво повторяет о том, что действие должно быть отнесено к концу XVIII века: «...мужчина... одетый в синее полукафтанье *с анненским крестом*» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 151), «Эта комната была совершенно отделана *во вкусе 18-го века*» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 152), «*В 18 столетии* дворянство, потеряв уже прежнюю неограниченную власть свою и способы ее поддерживать, – не умело переменить поведения: вот одна из тайных причин, породивших пугачевский год» (6, 157), «...и какая странная мысль принять имя раба *за два месяца до Пугачева*» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 151-152). Не называя точно года, когда происходят события, он тем не менее дает читателю достаточно точные ориентиры: XVIII век и восстание Пугачева, – что не поддерживается ни речевыми масками персонажей, ни особенностями их характеров, ни предметной детализацией. Создаваемый им образ истории имеет риторический характер, что свойственно романтизму в целом. Но показательно и то, что в центре размышлений самого героя и повествователя находятся не образы Пугачева и народного бунта, а месть Вадима. Таким образом, мы можем говорить, что уровень исторической рефлексии героев в романе не дает автору возможности создать полноценный образ прошлого, замыкая его на отношениях двух дворянских семей.

И.Л. Андроников, восстанавливая круг тех событий, которые стали исторической основой событий романа, пишет: «В романе Лермонтова дано широкое изображение крестьянского восстания, охватившего Пензенскую губернию летом 1774 года, когда Пугачев, уходя от преследований Михельсона,

переправился у Царевокакшайска на правый берег Волги и двинулся к югу – на Пензу и на Саратов... В летописях восстания важное место занял Нижнеломовский мужской монастырь. Толпа нищих, собравшаяся у его ворот, поддержала отряд крестьян, и он вступил в город под звон колоколов, торжественно встреченный нижнеломовским духовенством во главе с архимандритом» (АНДРОННИКОВ 1976: 483). Эти события происходили в непосредственной близости от Тархан. «В списке дворян, «убитых до смерти» в 1773–1774 годах, кроме названных, встречаем фамилии Мещериновых, Мансыревых, Мартыновых, Мосоловых, Хотинцова, составлявших в 20–30-х годах круг родни и знакомых Арсеньевой» (АНДРОННИКОВ 1976: 483).

Таким образом, мотивацией обращения поэта к изображению данных событий, как считает исследователь, становится интерес не только к прошлому, точнее, к народному бунту, но и к истории семьи, ее ближайшего окружения. Известно, что многие произведения Лермонтова, и не только лирические, имеют автобиографический характер (драма «Странный человек», повесть <<Я хочу рассказать вам...>>) или автобиографические параллели (роман «Княгиня Лиговская»). В данном случае интерес поэта мог и должен быть несколько иного рода – эпическим, вбирающим в себя историю семьи, а не внутренних противоречий бунтаря-одиночки, но этого не происходит.

В свое время Пушкин в «Евгении Онегине» упомянет о «преданьях русского семейства», которые, как правило, бережно хранились ранее на протяжении долгих лет, но интерес Лермонтова иного рода – в его незаконченном романе «Вадим» нет героя, имеющего непосредственное отношение к его семье. Замысел поэта, видимо иной, чем и у А.С. Пушкина при создании повести «Капитанская дочка», где можно выявить в том числе и элементы семейной хроники, особенно в первой главе. У Лермонтова и история «русского семейства» вынесена на периферию повествования: история семьи Вадима и Ольги (в романе у них нет даже фамилии) необходима лишь как мотивация поведения главного героя – его мести Палицыну.

28 августа 1832 года Лермонтов писал из Петербурга М.А. Лопухиной (подлинник по-французски): «...мой роман становится произведением, полным отчаяния; я рылся в своей душе, желая извлечь из нее всё, что только способно обратиться в ненависть; и всё это я беспорядочно излил на бумагу – вы бы меня пожалели, читая его!» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 414, 703). Исследователи считают (ЛЕРМОНТОВ 1976: 636), что в этом отрывке речь идет именно о романе «Вадим», что лишний раз доказывает, что Лермонтов-поэт пока еще не стал прозаиком, способным изобразить противоречия целой эпохи на материале семейных преданий или истории одной или нескольких семей. Эпический размах исторического дискурса резко «сужается» при обращении повествователя к описанию собственно романного конфликта.

Становится очевидно, что желания показать романтический мятежный характер «в исторических декорациях», и стремления соединить историю бунта с «историей русского семейства» явно недостаточно для создания подлинно исторического произведения. Романтический историзм, как и семейная хроника, конечно же, не предполагают полного и точного изображения картины прошлого. Однако нюансировка отношений членов двух дворянских семей не дополняется хотя бы минимальными историческими «дискурсивными комплексами». Да и

само выбранное для описания время, когда Пугачев, уходя от преследований Михельсона через Пензу и Саратов, не в состоянии уже был руководить многочисленными партиями и отрядами, тоже нельзя назвать удачным для развертывания исторического повествования.

Исследователи неоднократно подчеркивали неудачность замысла исторического романа Лермонтова. И дело, как нам кажется не в том, что романтический историзм не давал возможности воссоздания далекой исторической эпохи. Даже наоборот, по произведению рассыпано множество отдельных (достаточно мелких) историчных подробностей: «В тот век почты были очень дурны или, лучше сказать, они не существовали совсем...» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 175); «...он говорил о столице, о великой Екатерине, которую народ называл матушкой и которая каждому гвардейскому солдату позволяла целовать свою руку» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 177), «...и если б они читали эти разговоры в каком-нибудь романе 19-го века, то заснули бы от скуки, но в блаженном 18 и в год, описываемый мною, каждая жизнь была роман» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 182). Однако отсутствие элементов исторического дискурса (историографического или художественного) не позволяет молодому писателю создать эпическую картину недавнего прошлого.

Литература

- АКСАКОВ 1955 = АКСАКОВ С.Т. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1955.
- АНДРОНИКОВ 1976 = АНДРОНИКОВ И.Л. Примечания // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Москва, 1976. С.473-537.
- ИСУПОВ 1997 = ИСУПОВ К.Г. Философия и эстетика истории в литературной классике XIX века // Литература и история (исторический процесс в творческом сознании русских писателей и мыслителей XVIII-XX вв. / Отв. ред. Ю.В. Стенник. Вып. 2. Санкт-Петербург, 1997. С. 110-144.
- КОРМИЛОВ 1978 = КОРМИЛОВ С.И. Принцип художественного историзма и русская художественно-историческая литература 1860-х годов: автореферат диссертации. Москва, 1978.
- КУЛАКОВА 1947 = КУЛАКОВА Л.И. Княжнин // История русской литературы: в 10 т. Т. IV Литература XVIII века. Ч.2. Москва; Ленинград, 1947. С. 227-249.
- ЛЕРМОНТОВ 1957 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Письма // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. Т. 6. Проза, письма. Москва; Ленинград, 1957.
- ЛЕРМОНТОВ 1976 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. <Вадим> // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Москва, 1976. С. 149-254.
- НОВИКОВ 1987 = Энциклопедический словарь юного литературоведа / Сост. В.И.Новиков. Москва, 1987.
- ПОНОМАРЕВА 2010 = ПОНОМАРЕВА М.Г. Своеобразие исторического дискурса в романе Н.А. Полевого «Клятва при Гробе Господнем» // Ярославский педагогический вестник. 2010. № 4. С.243-247.
- ПОНОМАРЕВА 2009 = ПОНОМАРЕВА М.Г. Способы представления исторической информации в произведениях русских романтиков // Человек. Русский язык. Информационное пространство: межвузовский сборник научных трудов. Вып. 8. Ярославль, 2009. С. 272-280.
- ПСРЛ 1965 = ПСРЛ. Т. 9-10. Патриаршая, или Никоновская, летопись. Москва, 1965.
- ПУШКИН 1948 = ПУШКИН А. С. <Вадим> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 7. Москва; Ленинград, 1948. С. 245.

- РЕЙМОН 2004 = РЕЙМОН А. Избранное: измерения исторического сознания. Москва, 2004.
- СОЛОВЬЕВ 1993 = СОЛОВЬЕВ С.М. Сочинения: в 18 т. Т. 1-2. Кн. 1. История России с древнейших времен. Москва, 1993.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1961 = ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Пушкин. Опыт изучения творческого развития. Кн. 2. Материалы к монографии (1824-1837). Москва; Ленинград, 1961.
- ТРОИЦКИЙ 1998 = ТРОИЦКИЙ Ю.В. – Шатин Ю.В. Историографическое письмо как дискурсивная практика // Дискурс. 1998. № 5/6. С. 60-65.
- ЭЙХЕНБАУМ 1961 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Статьи о Лермонтове. М.–Л., 1961.

И. Регеци
(Дебрецен, Венгрия)

ДРАМА ЛЕРМОНТОВА НА СЦЕНЕ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

Abstract: Contemporary theater handles Lermontov's verse play "Masquarade" partly by topicalizing existing traditions, and partly by establishing new versions of interpretation. An example for the latter trend could be the production by State Small Theatre of Vilnius directed by Rimas Tuminas, discussed in the present paper, which has been enjoyed by audiences in quite a few countries in the world, including Russia and Hungary. Meanwhile, the production has been transformed several times, for example, the closing scene has been also reinterpreted. This paper will focus on the production that was performed in Budapest (Nemzeti Színház) in March of 2014. One of the most salient features of Lermontov's "Masquarade" in the production of State Small Theatre of Vilnius is the stage props evoking an atmosphere of the cruel winter world and a cemetery. These spatial elements, including the relationship of a space of void, created through the void of *the inside*, retains a metaphoric sense. The choreography is based on the movement of puppets, almost like series of movements in pantomime. Lifelessness and the cryptic atmosphere bring the production close to that of Meyerhold's classic rendering of fame on the stage of Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg. Rimas Tuminas's directing, however, undercuts the tragic quality of existence facing death through comic solutions that even resemble farce at certain points: thus, the tragic possibility of existence appears to be a fact, as it were, and only the comic quality or the state of sentimental hyperbole offer a solution in this tragically interpreted world.

Keywords: "Masquarade", Rimas Tuminas, cold, dance of puppets, deadliness, the tradition of "Bearing Death".

Лермонтову не было суждено увидеть свою драму «Маскарад» на сцене из-за всё новых и новых возражений цензуры. Драма в первый раз появилась в печати в 1842 г., а первое представление было поставлено только в 1852 г., однако ещё тогда цензурой были разрешены только некоторые части. В полной, состоящей из четырёх действий, форме пьеса была в первый раз поставлена в петербургском Александринском театре в 1864 г. После этого, несмотря на то, что цензура всё ещё чинила препятствия театральной постановке пьесы, поэтическая драма Лермонтова уже не сходила со сцен России и других стран. Особенно интересным периодом в истории постановок пьесы является начало 20-го века: ряд интерпретаций, возникших по поводу столетия со дня рождения автора, мистически-символические трактовки драмы, о которых ещё пойдёт речь; а также в 2014 г. – опять же в честь юбилея автора – мы сможем стать свидетелями интересных театральных событий. Например, в этом году петербургский Александринский театр воссоздает знаменитую постановку «Маскарада» Мейерхольда с использованием оригинальных декораций и костюмов. Однако современный театр обращается к поэтической драме Лермонтова не только переосмысливая традиции, но и создавая новые интерпретации. Примером этого является рассматриваемая в настоящей статье постановка вильнюсского Малого

театра режиссёра Римаса Туминаса, которую театралы уже могли видеть во многих странах мира, в том числе, в России и Венгрии. За прошедшее время данная постановка перерабатывалась несколько раз, например, среди прочих была переосмыслена и завершающая сцена. В центре настоящего анализа стоит интерпретация, представленная в марте 2014 г. в будапештском Национальном театре.

Одной из наиболее характерных деталей драмы Лермонтова «Маскарад» в постановке вильнюсского Малого театра являются декорации, воссоздающие суровый мир зимы и атмосферу кладбища. По ледяной поверхности сцены можно лишь передвигаться мелкими шажками или скользить, один из персонажей лепит снежок, затем катает растущий снежный ком, на озере прорубают прорубь. Таким образом, мы не видим балного зала или интимных интерьеров, только холодный внешний мир. В первом приближении эта зимняя атмосфера является реальным атрибутом указанного в качестве места действия Петербурга (и, возможно, Вильнюса как первичной среды восприятия), но её пространственные взаимоотношения, воссозданные именно через «отсутствие», отсутствие *внутри*, явно также приобретают метафорическое значение. В то время как в драме Лермонтова – помимо самого факта маскарада, намекающего на определённое время года, – о зимнем времени упоминается лишь вскользь (во втором действии Нина заезжает к баронессе после катания на санках), на метафорическом уровне текста противопоставление *холода* и *пламени* является выражением важного смысла. Главный герой драмы, Арбенин, на протяжении всей пьесы выражает свой душевный настрой двойственными понятиями холодности и обжигающей страсти и находит причину превратностей своего жизненного пути в смене этих двух качеств. В диалоге с Ниной в первом действии (третья сцена, третий выход) он выражает это следующим образом:

«Арбенин

[...]

Сначала всё хотел, потом всё презирал я,

То сам себя не понимал я,

То мир меня не понимал.

На жизни я своей узнал печать проклятья,

И *холодно* закрыл объятья

Для чувств и счастья земли...

[...]

Нина

Ты странный человек!.. когда красноречиво

Ты про любовь свою рассказываешь мне,

И голова твоя *в огне*,

И мысль твоя в глазах сияет живо,

[...]» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 33-34)¹

¹ Курсивы в цитатах наши – И. Р.

В пятом выходе он обращается опять же к Нине:

«Арбенин

[...]

Послушай, Нина... я рожден

С душой кипучею, как лава,

Покуда не растопится, тверда

Она, как камень... но плоха забава

С её потоком встретиться! тогда,

Тогда не ожидай прощенья –

(ЛЕРМОНТОВ 1976: 39)

Холодность как бы выражает отказ от интенсивных душевных переживаний, обозначает воздержание от эмоциональной идентификации как в отношении любви, так и в отношении карточной игры – которая в русских литературных текстах 19-го века фигурирует как модель самой жизни (ЛОТМАН 1992: 400). Таким образом, воскресение к жизни «души мёртвой» (31) Арбенина является событием, предвещающим действие драмы, и потому увиденный в первой сцене загробный мир вначале символизирует безжизненность развлекающегося на балу круга аристократов, что подчёркивается также неловкими шагами, марионеточными движениями бальной публики на обледенелой поверхности. Из этого круга персонажей, движения которых напоминают пантомиму, выделяется персонаж князя Звездича, который в одной из сцен пытается удержать равновесие с коньками на ногах, остаться на поверхности, всячески изоцряясь, в соответствии с суждением, озвученным в драме баронессой Штраль, согласно которому он является отражением ничтожества своего века.² Драматургическая роль Звездича также определяется тем, что им управляют, как игрушкой или куклой. Однако, помимо того, что баронессе Штраль представляется, что она узнала недостатки князя, она хорошо видит и своё зависимое положение – а также, в целом, зависимое положение всего женского пола.³ В пьесе мощно звучит основанный на идеях Жорж Санд мотив женщины как куклы, баронесса Штраль в узком женском кругу, в рамках хореографии, напоминающей кукольный танец, обличает сковывающий характер лживой системы общественных норм своего времени:

«Баронесса

Подумаешь: зачем живем мы? для того ли,

² «В тебе одном весь отразился век,
Век нынешний, блестящий, но ничтожный.
Наполнить хочешь жизнь, а бегаешь страстей.
Всё хочешь ты иметь, а жертвовать не знаешь;
Людей без гордости и сердца презираешь,
А сам игрушка тех людей.» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 21)

³ А.Б. Пеньковский в своём труде об именах-масках «Маскарада» обращает внимание на семантическую связь фамилий князя Звездича и баронессы Штраль (ПЕНЬКОВСКИЙ 2003: 41) («звезда» и «Strahl» – «луч»), что подтверждает общность их судьбы, протекающей на великосветской сцене (обе фамилии тесно связаны со светом и светским блеском) и могущей быть истолкованной через оппозицию «кукловод – кукла».

Чтоб вечно угождать на чуждый нрав
И рабствовать всегда! Жорж Занд почти что прав!
Что ныне женщина? создание без воли,
Игрушка для страстей иль прихотей других! [...]»
(ЛЕРМОНТОВ 1976: 42)

В реплике баронессы страсть и освобождение от конвенций опять же воплощены в метафоре *пламени* («Она должна таить весь пламень чувств своих», Лермонтов 1976: 42), что в текстуальном мире драмы снова противопоставляется морозному внешнему миру:

«Баронесса

[...] Ты что-то прежнего *бледнее*
Сегодня, несмотря *на ветер и мороз*,
И красные глаза — конечно, не *от слёз?*»
(ЛЕРМОНТОВ 1976: 43)

Комбинация слов «бледная» – «ветер и мороз» – «слёзы» уже предвещает жертвенную роль Нины. В третьем действии бледность лица Нины уже является признаком приближающейся смерти, но в то же время выражает и безжизненность Петербурга, ведущиеся здесь бездушные ролевые игры:

«Нина

[...]
Ты права, я бледна, *как смерть бледна*;
Но в Петербурге кто не бледен, право?
Одна лишь старая княжна,
И то – румяны! свет лукавый! [...]»
(ЛЕРМОНТОВ 1976: 91-92)

Безжизненность и могильная атмосфера имеют основополагающее значение в интерпретационной традиции лермонтовской драмы. В частности, мотивы таинственности и смерти приобретают особое значение в российских постановках конца 19-го и начала 20-го века. Например, в знаменитой постановке Мейерхольда 1917-го года в петербургском Александринском театре персонаж Неизвестного приобретает центральное значение. Оформление его костюма тоже неординарно: в некоторых сценах он носит характерную маску «баута» Венецианского карнавала, а в других его костюм напоминает форму служащего некоего отделения (!) (ср. ЛАНСЕРЕ 1941: иллюстрации XIX и LXXXI). Сгущающееся вокруг его фигуры ощущение тайны и, в то же время, угрозы ещё более усилятся благодаря присутствию фантома (ЛАНСЕРЕ 1941: иллюстрация XXXVI), однозначно ассоциирующегося с образом Смерти. Образ Неизвестного в маске безмолвно присутствует во всех сценах, а в финальной картине спектакля проходит через сцену позади полупрозрачного *траурного занавеса* (ЛОМУНОВ 1941: 582). В сценическом действии, интерпретируемом как пространство для игр inferнальных сил, ритмическая изменчивость пространства, круговорот появляющихся и исчезающих, одетых в маски персонажей воссоздаёт картину

пляски смерти. Мотив пляски смерти также осязаемо присутствует и в другой постановке 30-х гг. – художник Х. Коске – благодаря занимающему половину сцены гробу (с исполинскими свечами) и выделению из сценического пространства, как выразился критик, «загробного пространства» (ЛЕВКОВИЧ 1981). Несмотря на то, что преобладающая в театральных представлениях начала прошлого века и некоторых последующих постановках мистическо-символическая интерпретация лермонтовского текста, рассмотренная выше, считалась неправильной трактовкой в течение нескольких десятилетий начиная с 40-х годов 20-го века, учитывая литературную традицию лермонтовской эпохи, она всё же не может считаться чуждой миру данной драмы. В лирических произведениях 20-х и 30-х годов 19-го века, посвящённых образу петербургского бала, это ритуальное светское событие очень часто обретает мрачную, мистическую окраску и – подобно упомянутым постановкам «Маскарада» – представление круговорота бала как пляски смерти также является частым метафорическим элементом. В стихотворении Одоевского «Бал», датированном 1825 г., бальный зал был полон скелетов, которые сплетничая, обнявшись кружились в танце и «все были сходны». Беззвучный смех скелетов – подобно драме Лермонтова – переключается с поверхностными светскими ритуалами участников комедии мира сего.

В постановке Римаса Туминаса трагизм обращённого к смерти бытия разбавляется комическими, иногда почти переходящими в фарс средствами. Персонажи выходят на сцену под «Вальс» Хачатуряна, вдохновлённый именно драмой Лермонтова, проходят по сцене по нескольку раз, в одной из более поздних сцен они танцуют на крыше гробницы, катаются на ней. Однако насмешка над смертью, избавление от неё возможны только кратковременно, что передаётся и рядом шумных сцен, варьирующих сказочный мотив ходячего мертвеца (AARNE – THOMPSON 1961: 442 /1537/; KOVÁCS 1988: 146-148 /1537A/), в которых делаются попытки скрыть на сцене труп одного из игроков⁴. Холодная ледяная поверхность становится метафорой хрупкой, непостоянной поверхности иллюзорного мира, вследствие чего – в противоположность трагедии, разворачивающейся согласно инструкциям лермонтовской драмы в блестящем, шумном *внутреннем* мире – здесь возможность трагичности бытия представляется как бы данностью, и лишь комизм или состояние сентиментального преувеличения дают отпущение от этого трагически интерпретируемого мира.

Один из наиболее красивых образов представления также воплощается в форме сентиментальной скульптуры, меланхоличного надгробия, когда место изначально присутствующей скульптурной фигуры занимает жертва – Нина. Превращение мученичества из-за любовной страсти в память происходит в рамках тщательно проработанной хореографии: персонажи, держа перед собой ограду (застыв внутри своих границ), медленно придвигаются к скульптуре, которую затем

⁴ При этом образ мертвеца, сжимающего в руке (роковую) карту, создаёт связь с центральной проблематикой главы «Фаталист» романа Лермонтова «Герой нашего времени», а в более широком контексте, также с центральной проблематикой последних лет Лермонтова: здесь противопоставлены друг другу контраст рока и свободы воли, предопределённого жизненного пути (предопределённого момента смерти) и, вследствие этого, жизни, прожитой наподобие управляемой куклы, и возможности образа жизни, стремящегося к управляющей роли и осуществляющего волонтаристские принципы.

постепенно окружают, окончательно создав атмосферу кладбища. В дальнейшем, в завершающей части пьесы, взгляд Нины следует за действием.

Произведение, состоящее изначально из трёх действий, было переработано Лермонтовым в четырёхактное в первую очередь из-за цензурных соображений.⁵ В наше время основой для театральных постановок, в том числе и для представления вильнюсского Малого театра, обычно является эта четырёхактная редакция драмы, в которой новым по сравнению с предыдущими текстовыми вариантами персонажем является фигура Неизвестного. По мнению Бориса Эйхенбаума, появляющаяся в последнем действии фигура Неизвестного не является принципиально необходимой для Лермонтова, это скорее персонаж (*l'incognu*), обычный для французской романтической драмы, доминирующей в российском театральном репертуаре 20-х и 30 гг., который вносит в концовку произведения мотивы мести и возмездия (ЭЙХЕНБАУМ 1941: 98). Бесспорно, что соблюдение морального равновесия далеко от художественных принципов Лермонтова. Вместо классической эстетики французской драмы XVIII века, которую он считает фальшивой, автор находит драматическую структуру, которой он должен следовать, в теоретических произведениях Шиллера. Лермонтов – который также переводил стихи Шиллера на русский язык – предположительно пришёл к мысли о расширении конфликта, начавшегося в сфере личной жизни, а также к применению принципа «двойного сочувствия»⁶ вследствие знакомства с ранними драмами немецкого автора и его эссе об эстетике. Согласно Шиллеру, изображение страдания имеет центральное значение в художественном произведении, а патетизм страдания, по его мнению, заключается в показе морального сопротивления страданию (ШИЛЛЕР 1957: 200). Даже в драматических произведениях он предпочитает не структуру, основанную на грехе героя, а построение, в котором не только страдающий, но и причиняющий страдание персонаж вызывает сочувствие. Тот, кто причиняет страдание, не вызывает в нас ни ненависти, ни презрения, поскольку он совершает грех *помимо своего желания* (ЭЙХЕНБАУМ 1941: 103). Вместо телеологической гармонии мира художественным представлениям Лермонтова более близко понимание трагедии, показывающее власть неупорядоченности, случайности, что в то же время позволяет произведению, выйдя за рамки традиций сатирически-общественной грибоедовской драмы, выразить метафизическое содержание. Итак, всё то, что с точки зрения цензуры или российской сценической традиции представляется недостатком: отсутствие подтверждения гармонической упорядоченности мира и социума, а также приёмов и развязки, свойственных мелодраме, – является особенностью более позднего вида драмы,

⁵ Согласно последующей реконструкции были возможны не менее 9 рукописей драмы Лермонтова, однако из них до наших дней сохранились только 3 редакции: копия из архива семьи Якушиных с правками Лермонтова; четырёхактный, наиболее известный текст (как правило, служащий основой и для театральных постановок); а также существенно переработанная, дополненная пятым действием драма «Арбенин». Основной причиной многократной переработки были цензурные запреты: при жизни Лермонтова произведение было запрещено три раза (в ноябре 1835 г. и январе и октябре 1836 г.). У цензуры был ряд возражений, среди прочего, для неё был неприемлемым *мотив оставшегося безнаказанным преступления*.

⁶ О перенимании шиллеровского принципа «двойного сочувствия» см.: (ЭЙХЕНБАУМ 1941: 103-104.; ЭЙХЕНБАУМ 1961: 210-211).

отваживающегося на выражение философических аспектов, который мы можем даже считать ранним предшественником чеховских драм.

По моему мнению мотивы введения роли Неизвестного были более комплексными, чем просто подчинение основанному на современном театральном опыте требованию цензуры представить следующее за преступлением наказание. Вероятно, что удлинение драмы, добавление таинственной, двойственной (циничной под серьёзной маской) фигуры Неизвестного также совпадало с другими драматургическими идеями Лермонтова. Четвёртое действие, помимо мотива возмездия, также вводит в финал произведения, среди прочего, и принцип расширенного, относящегося к нескольким персонажам сочувствия (относящегося, помимо однозначно жертвенной роли Нины⁷, также к Арбенину и Звездичу, а кроме того, в определённом смысле, с точки зрения предыстории драмы, также и к Неизвестному)⁸, вследствие чего расширенная структура драмы не рассеивает, а усиливает сомнения относительно идеи возможности счастья в земном существовании и справедливости мироздания. То есть текст, дополненный четвёртым действием, не отдаляется от основных принципов лермонтовской эстетики, а наоборот, сильно приближается к ним, что очень пластично проявляется в отдельных театральные интерпретациях. Примерами этого могут быть уже упомянутая классическая трактовка Мейерхольда, который в своей постановке придаёт особую значимость персонажу Неизвестного, или сценическая адаптация Туминаса, где последнее появление Неизвестного, предстающего в образе таинственной, чёрной фигуры, также густо окутана символизмом.

Фигура, представляющая своего рода отрешённую позицию рассказчика, во время разоблачения Арбенина держит под мышкой большую рыбу из подлёдного мира. Таинственный образ рыбы, связанной с глубинами, вызывает ассоциацию с символом рыбы в христианской мифологии, а в первую очередь, с китом, поглотившим Иону, что, согласно типологическому символизму, может быть истолковано как прообраз смерти Христа (а освобождение из чрева рыбы – как воскресение Спасителя). Образ всепоглощающей, огромной рыбы в этом подходе является символом преисподней, подкреплением мысли о забирающей всех смерти, а Неизвестный становится представителем не мелочной мести, а inferнальных сил, бесстрастно созерцающим «бездушную пустоту» (по выражению Арбенина; ЛЕРМОНТОВ 1976: 94) этого мира.

При всём этом, образ неоднократно появляющейся рыбы несёт смысловую нагрузку и в другом контексте, для психологического мышления. У Юнга она является архетипом, относящимся к глубинным слоям личности, символизирующим подсознание. Учитывая, что в первичном семантическом слое драмы речь идёт о трагедии, вызванной лживыми общественными нормами и моральными законами, контролирующими человеческие желания, мы, вероятно, не ошибёмся, предположив в режиссёрской идее проявление древнего образа,

⁷ Роль Нины как жертвы Арбенин однозначно определяет уже в третьей сцене первого действия:

«И я нашел жену, покорное создание,

Она была прекрасна и нежна,

Как агнец божий на закланье,

Мной к алтарю она приведена...» (ЛЕРМОНТОВ 1976: 31)

⁸ О принципе, относящегося к нескольким персонажам сочувствия и об управляемой роли Звездича, в то же время о возможности общей судьбе героев, о предвосхищении параллельных жизненных путей чеховских пьес в драме Лермонтова см. более подробно (REGÉCZI 2013: 96-97).

символизирующее удовлетворение инстинктов Арбенина (ср. ранее: «я рождён / С душой кипучею, как лава» [ЛЕРМОНТОВ 1976: 39]) и одновременно отмирание его души (уподобление бездушной толпе).

В постановке Туминаса речь идёт уже не о карнавале, не о Масленице, а о её похоронах, она воскрешает в памяти обычай «выноса Смерти». «Мы делаем доброе дело, несём топить Смерть», или «Бросим в воду Смерть, бросим, а затем вытащим», – поют в конце карнавалового периода по немецким традициям (ФРЕЗЕР 1980). Но и во многих других культурах существует обычай сбрасывания куклы, изображающей Смерть, в ручей, реку или озеро, так же как есть примеры и ритуализированных проявлений страха перед её возвращением: участники ритуала убегают, далеко уезжают, чтобы Смерть не могла им отомстить (ФРЕЗЕР 1980). Таким образом, таскание трупа взад-вперёд наподобие куклы, его упрятывание под воду (и повторное появление) в пьесе становится выражением борьбы против Смерти, появляющейся в образе куклы. Но возникает ли новая жизнь, возможно ли воскресение, согласно концепции данного представления?

В завершающей сцене пьесы персонажи берут свои чемоданы и медленно, мелкими шажками, уходят со сцены. Сзади всё растущий снежный ком, как огромный бильярдный шар, подталкивает их, заставляет двигаться быстрее. Снежок, а позднее снежный шар, постоянно увеличивается, по мере роста напряжения вследствие интриги; из средства невинного заигрывания он превращается во всё больший, всё более тяжёлый, то и дело начинающий двигаться пространственный элемент. В представлении форма шара многократно повторяется: увиденная в начальной сцене женская скульптура держит в руке шар, бальная публика механическими движениями ест мороженое. В результате гипертрофированный снежок становится метафорой, распространяющейся на всех персонажей постановки Туминаса, символизируя при своём последнем появлении непрерывающееся движение груза нерешённости. В то время как из текста драмы Лермонтова мы узнаём только об отъезде баронессы Штраль, здесь в путь собираются многие. Персонажи, уходящие с дорожным багажом, воссоздают атмосферу чеховской драмы: отъезд (обычно в рамочной конструкции) обозначает завершение данного ситуационного ряда, но чувство тревоги и связанности, вызванное хрупкостью и брэнностью бытия, не может рассеять даже физическое перемещение. Создаётся впечатление, что звучащая в конце представления повторно, в рамочной структуре, мелодия вальса и снова становящиеся лёгкими движения дают только моментальную передышку в заново начинающемся круговороте комедии жизни.

Литература

- ЛАНСЕРЕ 1941 = ЛАНСЕРЕ Е.Е. (ред.) «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А.Я. Головина. Москва–Ленинград, Изд. Всероссийского театрального общества, 1941.
- ЛЕВКОВИЧ 1981 = ЛЕВКОВИЧ Я.Л. Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва "Сов. Энцикл."; Гл. ред. В.А. Мануйлов, Редкол.: И.Л. Андроников, В.Г. Базанов, А.С. Бушмин, В.Э. Вацууро, В.В. Жданов, М.Б. Храпченко. М., Сов. Энцикл., 1981.
- <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lermontov/1351/Театр> (дата обращения: 2013.01.03.)

- ЛЕРМОНТОВ 1976 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Москва, Художественная литература, 1976.
- ЛОМУНОВ 1941 = ЛОМУНОВ К. Сценическая история «Маскарада» Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Исследования и материалы. Ред. Н.Л. Бродский; В.Я. Кирпотин; Е.Н. Михайлова; А.Н. Толстая, Москва, ОГИЗ, 1941.
- ЛОТМАН 1992 = ЛОТМАН Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. // Лотман Ю. М. Избранные статьи II. Статьи по истории русской литературы XVIII-первой половины XIX века. Таллин, Александра, 1992. С. 389-415.
- ПЕНЬКОВСКИЙ 2003 = ПЕНЬКОВСКИЙ А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. Москва, Индрик, 2003.
- ФРЕЗЕР 1980 = ФРЕЗЕР ДЖ. Золотая ветвь. Глава XVIII. Перевод М.К. Рыклина. (Frazer J.G. The Golden Bough. London, 1923) Москва, Политиздат, 1980. <http://psylib.ukrweb.net/books/freze01/txt28.htm> (дата обращения: 2014. 07. 15.)
- ШИЛЛЕР 1957 = ШИЛЛЕР Ф.О патетическом. // Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Т. 6 Статьи по эстетике. Москва, Гос. Изд. Худ. лит., 1957, 197-223.
- ЭЙХЕНБАУМ 1941 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Пять редакций «Маскарада». // Лермонтов М.Ю. Маскарад: Сб. Ст. М.-Л., Изд. ВТО, 1941.
- ЭЙХЕНБАУМ 1961 = ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Статьи о Лермонтове. Москва-Ленинград, Изд. Академии наук СССР, 1961.
- AARNE – THOMPSON 1961 = AARNE A.A. – THOMPSON S. The types of the folktale: a classification and bibliography (2. rev. ed.). Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1961.
- KOVÁCS 1988 = KOVÁCS Á. (szerk.). Magyar népmesekatalógus 7/B. Bp., MTA Néprajzi Kut. Cso., 1988.
- REGÉCZI 2013 = REGÉCZI I. Театральность Петербурга в театральном пространстве. Лермонтов: Маскарад. Slavica. XLII. 2013. 93-106.

Е. Л. Соснина
(Пятигорск, Россия)

РАЗВИТИЕ ОБРАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ
М.Ю. ЛЕРМОНТОВА

Abstract: We consider that two models can be observed in the Lermontov and the Shakespeare' works. An exotic model "the crocodile like a representation of the sadness" and "the model of the woman like a flower".

Keywords: Lermontov, Shakespeare, Chateaubriand, crocodile, sadness, woman, flower.

Исследователями отмечалось, что поэтический мир М.Ю. Лермонтова создавался на «стыке» культур Запада и Востока, литературных и реальных тенденций, идеальных и конкретно-исторических устремлений: в нём соседствуют Библия и Коран, герои древнего Рима и Шекспира (ЗАХАРОВ 2009). Этот «стык» породил контрастное восприятие мира, которое выражается у поэта на всех уровнях: от образов до композиции.

В данной статье мы рассмотрим лермонтовский образ, который долгое время обходили своим вниманием маститые литературоведы, между тем, его невозможно не заметить, настолько он ярок, колоритен и своеобразен. Речь идёт о лермонтовском крокодиле, притаившемся на дне чистого и прозрачного колодца. Считается, что этот образ-метафора состояния человеческой души заимствован у Шатобриана.

Есть в прозе М.Ю. Лермонтова образ, который долгое время обходили своим вниманием маститые литературоведы, между тем, его невозможно не заметить, настолько он ярок, колоритен и своеобразен. Речь идёт о лермонтовском крокодиле, притаившемся на дне чистого и прозрачного колодца. Считается, что этот образ-метафора состояния человеческой души заимствован у Шатобриана.

В романе Шатобриана «Атала» действительно есть такое сравнение: «Сердце, самое чистое по виду, похоже на природный колодезь саванны Алашуа: его поверхность кажется спокойной и чистой, но если посмотришь в глубину бассейна, то увидишь огромного крокодила (un large crocodile), которого колодезь питает своими водами»¹.

Лермонтов не был первым, кто пленился столь выразительным образом. В 1810г. Батюшков пишет стихотворение «Счастливец» – подражание итальянскому поэту Касты, в стихах которого говорится, что сердце гложут ненависть, жадность, страх. Батюшков, раскрывая эту тему, использует явное заимствование из Шатобриана:

Сердце наше – кладезь мрачной:
Тих, покоен сверху вид,

¹ «Le cœur le plus serein en apparence ressemble au puits naturel de la savane Alachua: la surface en parait calme et pure, mais quand vous regardez au fond du bassin, vous apercevez un large crocodile, que le puits nourrit dans ses eaux». Источник текста: (ШАТОБРИАН 1992).

Но спустись ко дну... Ужасно!
Крокодил на нём лежит!
(См. ОПЫТЫ В СТИХАХ 1810)

П.А. Вяземскому понравилось это сравнение, он посоветовал только вместо «мрачной» и «ужасно» поставить «тёмный» – «огромный». Но у других слово «крокодил» вызвало улыбку. Воейков, в сатире «Дом сумасшедших», так изображает Батюшкова:

Чудо! под окном на ветке
Крошка Батюшков сидит
В светлой проволочной клетке,
В баночку с водой глядит,
И поёт он сладкогласно:
«Тих, спокоен сверху вид,
Но спустись ко дну - ужасный
Крокодил на дне сидит!»
(ВОЕЙКОВ 1875)

Лермонтовский крокодил – следующий по времени, появляется он в юношеском романе никак не озаглавленном в рукописи, а в Академическом издании, носящем название «Вадим»: «В шуме родной реки есть что-то схожее с колыбельной песнью, с рассказами старой няни. Вадим это чувствовал, и память его невольно переселилась в прошедшее, как в дом, который некогда был нашим и где теперь мы должны пировать под именем гостя; на дне этого удовольствия шевелится неизъяснимая грусть, как ядовитый крокодил в глубине чистого, прозрачного американского колодца».

«Вычурное, но серьёзное, «романтическое» сравнение. Таким было оно, очевидно, для Шатобриана», – характеризует использованный М.Ю. Лермонтовым образ Б. Эйхенбаум. Литературоведа так заинтересовало это столь яркое сравнение, что он даже написал специальный «крокодиловедческий» этюд. Правда, разрабатывать его слишком серьёзно постеснялся – написал его в несколько игриво-шутливой форме, призывая исследователей «не бояться академических крокодилов, дремлющих на дне науки». К сожалению, этому очерку суждено было долгое время оставаться ненапечатанным по политическим причинам. Лишь недавно С.В. Панов расположил его во всемирной паутине².

Эйхенбаум старается понять, отчего в России, где крокодилы не водятся, они получили право гражданства в литературе (выражение Томашевского) (ТОМАШЕВСКИЙ 1941). Он задаётся вопросом: почему слово «крокодил» стало у нас таким обиходным и родным. И выдвигает гипотезу: «...дело, по-видимому, в особой звуковой выразительности. Слово «крокодил» (как и многие другие иностранные слова) прижилось у нас, потому что получило свой, русский звуковой смысл. Так пригодились нам для ругательств всякие иностранные слова, потому что на фоне русского языка звучат сильно, оскорбительно или смешно».

² См.: <http://nikita-spv.livejournal.com>.

О пародийной истории данной лексической единицы можно говорить много. Вспомним, к примеру, пародию Набокова на стихотворение А.С. Пушкина «Птичка Божия не знает...»:

Крокодилушка не знает
Ни заботы, ни труда.
Золотит его чешуйки
Быстротечная вода.
Милых рыбок ждёт он в гости,
На брюшке средь камышей:
Лапки врозь, дугою хвостик
И улыбка до ушей...
(НАБОКОВ 1992)

Что касается следующего стихотворения – сочинения Заходера - то мы снова имеем дело с примером настоящей пародии на стихотворение А.К. Толстого «Колокольчики мои...»:

Крокодильчики мои,
Цветики речные!
Что глядите на меня,
Прямо как родные?
Это кем хрустите вы
В день весёлый мая,
Средь нескушанной травы
Головой качая?
(КЭРРОЛЛ 1987: 63)

М.Ю. Лермонтов тоже не удержался от того, чтобы не написать пародию на образ зелёного. Вспомним, что Батюшкова пародировал Воейков, Лермонтов же – пародирует сам себя. В «Княгине Лиговской» читаем: «Терпеть не могу толстых и рябых горничных, с головой, вымазанной чухонским маслом или приглаженной квасом, от которого волосы слипаются и рыжеют, с руками шероховатыми, как вчерашний решетный хлеб, с сонными глазами, с ногами, хлопающими в башмаках без ленточек, тяжёлой походкой и (что всего хуже) четверугольной талией, облепленной пёстрым домашним платьем, которое внизу уже, чем сверху.... Такая горничная, сидя за работой в задней комнате порядочного дома, подобна крокодилу на дне светлого американского колодца» (ЛЕРМОНТОВ 1954-1957: 140)*.

Б. Эйхенбаум делает вывод о том, что в русской литературе крокодилы то серьёзные, то улыбающиеся.

Например, у Бенедиктова, «которому важно было, чтобы слово сильно звучало» крокодил серьёзный. Он пишет о сердце прелестницы, которое для него – пучина, и в ней, на самом дне, скрываются перлы и монстры:

Там скрыты перлы дорогие,
И спят чудовища на дне.

По мнению Л. Гинзбург Бенедиктов на десятки лет предвосхитил опыты русских поэтов XX в. в области реализации словесного образа (ГИНЗБУРГ 1936: 170):

Но сам не пробуй, дерзновенный,
Ты море тёмное рассечь
И этот жемчуг драгоценный
Из бездны сумрачной извлечь!
Нет, трещины своей судьбины!
Страшись порывом буйных сил
Тревожит таинство пучины,
Где тихо дремлет крокодил!
(«Бездна») (БЕНЕДИКТОВ 1939)

«Резкая, неожиданная метафора – это уже индивидуальный случай, изобретение поэта», пишет Гинзбург.

Но, например, у Лескова (он, кстати, в юности любил Бенедиктова) крокодил снова улыбается: «Да; мы народ [серьезный] не лиходейный, но добрый, размышлял старик, идучи в полном спокойствии служить раннюю обедню за сей народ не лиходейный, но добрый. Однако же этот покой был обманчив: под тихой поверхностью воды, на дне, дремал крокодил» (ЛЕСКОВ 1989). («Соборяне», начало второй части).

Кстати, все перечисленные нами выше «серьезные крокодилы», как, впрочем, и «улыбающийся» крокодил Лескова, гораздо ближе по своей метафоричности к образу Шатобриана, нежели лермонтовский. В самом деле, и у Шатобриана, и у Батюшкова, и у Лескова образ крокодила – это образ человеческой души, со всеми её противоположностями – от «чистой», «тихой» «поверхности воды», от драгоценных «перлов» до ужасного чудовища, дремлющего на глубине.

У М.Ю. Лермонтова же – это скорее состояние души – «неизъяснимая грусть», т.е. сама грусть сравнивается с крокодилом, находящемся в водной стихии. Это несколько сродни восточному выражению: «я тону в море печали», или тому образу, который заключён в лермонтовских строках:

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
(«Нет, я не Байрон...»)

Кстати, интересно, какое развитие получает этот образ у Валерия Брюсова:

В моей душе, как в глубях океана,
Несчетность жизней, прожитых в былом:
Я был полип, и грезил я теплом;
Как ящер, крылья ширил средь тумана...

В стихотворении Брюсова 1905 года крокодил уже превращается в ящера, но он по-прежнему имеет отношение к океану души.

Итак, мы говорили о разнице лермонтовского крокодила с образом Шатобриана. Она, безусловно, существует, несмотря на упоминание об «американском колодце», доказывающем, по мнению исследователей, обращение Лермонтова к шатобриановским текстам. Шатобриан, несомненно, входит в круг чтения М.Ю. Лермонтова. Однако читать можно одно, а вспоминать при этом другое. Возникает вопрос – нет ли в литературе более близкого лермонтовскому образу? Прежде чем ответить на него, постараемся продолжить рассмотрение и цитирование более позднего образа «серьёзного» крокодила. Здесь можно вспомнить поэму «Мария Египетская» Александра Люлина, который на примере Библейского сюжета прослеживает метаморфозы женской красоты :

Течёт тысячелетний Нил.
Вина девятый кубок выпит.
Ты проглоти страну Египет,
Левиафан иль крокодил.

А пародийный образ опасной рептилии достигает, пожалуй, своего апогея в эпистолярном наследии А.П. Чехова, который в переписке со своей женой Ольгой Леонардовной Книппер употреблял к ней помимо стандартных комплиментов и ласковых слов весьма необычное обращение: «крокодил души моей» (БОГДАНОВ 2006: 146-237). Кстати, этот образ породил массу вопросов у современного читателя, особенно молодого. Это нашло отражение на страницах интернета: «Что это за образ? Как его понимать?», – читаем мы там, – «Что кроется за этим сравнением?». При этом возникает убеждение, что к пониманию надо идти через знание, причём не только литературоведческих статей, но и оригинальных текстов классиков литературы.

Классифицировав крокодилов на серьёзных и улыбающихся, Б.Эйхенбаум пишет: «Необходимо выяснить, есть ли крокодилы у символистов. У Бальмонта - вероятно (не успел исследовать - оставляю для научных сотрудников)».

Посмотрели у Бальмонта: конечно, он не обошёл своим вниманием этот образ опасной рептилии:

Мне дорог Нильский демон – крокодил!

Существует мнение, что популярность крокодила – свидетельство постоянной потребности общества в «эстетике чудовищ» (ХАПАЕВА 2008: 20). Укажем на сообщение Виктора Гюго, уверенно писавшего в очерке «Париж» о некогда пойманном в наносном грунте Сены живом крокодиле, «чучело которого ещё в шестнадцатом веке можно было видеть подвешенным к потолку в большом зале Дворца Правосудия» (ГЮГО 2001: 243). Сейчас такого же крокодила можно увидеть в Чехии, в городе Брно.

Вспомним, что крокодил (тождественный чудовищу левиафану) является одним из персонажей библейской мифологии. В начале времён Бог одержал победу над могущественнейшим левиафаном-крокодилом: «Ты сокрушил голову левиафана, отдал его в пищу людям пустыни» (Пс. 73; 14). То есть левиафан – противник Господа Бога. Кстати подобный образ крокодила встречается в религиозной

архитектуре: например, если рассмотреть фасад католической церкви XII столетия построенной в Германии шотландскими мастерами.

Со времён Томаса Гоббса, опубликовавшего в 1668 г. философский трактат «Левиафан», крокодил-левиафан остаётся самой известной метафорой государства (ГОББС 2001: 116). Государство возникло, чтобы сдерживать зверя в человеке, то есть сильный зверь (левиафан) сдерживает слабого зверя. Поэтому левиафан только тогда бывает человеку полезен, когда власть его абсолютна, когда он не позволяет в человеке восторжествовать зверю. Кстати, в России первое издание «Левиафана» появилось в 1864 г. (на год раньше публикации «Крокодила» Ф.М. Достоевского), но издание было конфисковано цензурой.

Можно отметить удивительное сходство в оценке двух произведений классиков русской литературы современниками: «Крокодил» Достоевского был объявлен сатирой на Чернышевского, а «Крокодил» Чуковского, по замечанию Крупской, пародировал соратника Чернышевского, выдающегося представителя революционного демократизма – Николая Некрасова. Именно как пародию на Некрасова рассматривала Н.К. Крупская монолог Крокодила, в котором тот живописует, как люди угнетают несчастное зверье в зоологическом саду (КРУПСКАЯ 1928: 14). Но Крупская ошибалась. Она верно почувствовала пародийную сущность монолога Крокодила Крокодиловича, но не смогла понять, какого именно поэта пародирует Чуковский. На самом же деле в «Крокодиле» имела место совершенно очевидная пародия на поэму М.Ю. Лермонтова «Мцыри». Схожесть видна, что называется, невооруженным глазом.

У Чуковского так описывается рассказ Крокодила о впечатлениях от поездки в Петроград:

И встал печальный Крокодил
(заметим, печальный крокодил)
И медленно заговорил:
– Узнайте, милые друзья,
Потрясена душа моя,
Я столько горя видел там,
Что даже ты, Гиппопотам,
И то завыл бы, как щенок,
Когда б его увидеть мог.
Там наши братья, как в аду,
В зоологическом саду
(ЧУКОВСКИЙ 1919: 25).

Напрашивается сравнение с «исповедью» Мцыри: «Я мало жил и жил в плену». И, гордо выслушав, больной Привстал, собрав остаток сил, И долго так он говорил: «Ты слушать исповедь мою Сюда пришел, благодарю. Все лучше перед кем-нибудь Словами облегчить мне грудь; Но людям я не делал зла, И потому мои дела Немного пользы вам узнать, – А душу можно ль рассказать? Я мало жил, и жил в плену.

Сказочная поэма «Крокодил» легла в основу созданного Корнеем Чуковским «детского комического эпоса» (выражение Юрия Тынянова) (ТЫНЯНОВ 1939: 24).

На сей раз в зоологический сад Петрограда пленённый крокодил попал, возможно, так же, как его нильский собрат из стихотворения Саши Чёрного:

Ах, на нильском берегу
Жил я без печали!
Негры сцапали меня,
С мордой хвост связали.
Я попал на пароход...
Как меня тошнило!
У! Зачем я вылезал
Из родного Нила?..
(ЧЕРНЫЙ 1996: 9-10).

Однако вернёмся к лермонтовскому сравнению грусти с крокодилом. Среди многих символических значений данного образа укажем на символ угрюмости (из-за умения сохранять длительную неподвижность, из-за отсутствия языка). Однако Б. Эйхенбаум интуитивно почувствовал необходимость разработки этого вопроса. «Приглашаю гг. исследователей заняться этой темой при помощи научных сотрудников 1-го и 2-го разрядов», – пишет он.

К какому разряду могли бы мы быть отнесены сегодня маститым литературоведом сказать сложно, но проработкой образа попытались заняться. А подсказку получили у Ф.М. Достоевского. На этот раз процитируем его пассаж из «Села Степанчикова и его обитателей»³: «Ссылаясь опять на Шекспира, – пишет Достоевский, – скажу, что будущность представлялась мне как мрачный омут неведомой глубины, на дне которого лежал крокодил». То есть здесь образ крокодила воспринимается уже по-другому: это уже метафора неясного будущего. Комментаторы сразу же набросились на цитату: «Образ этот восходит не к Шекспиру, а к Шатобриану, к повести «Атала» (1801; русский перевод – 1802)». Однако с классиком такого масштаба как Достоевский комментаторам нужно обращаться аккуратнее. Неплохо было бы посмотреть с пристрастием на тексты Шекспира на предмет присутствия в них «крокодилов», что мы собственно и сделали. Ссылка Достоевского оказалась неслучайной. Анализируя тексты Шекспира, портрет которого рисовал Лермонтов, обратим внимание на описание подвига во имя любви, который повторяется во всех русскоязычных переводах «Гамлета». Здесь, кстати, уместно говорить о точности и стилистике переводчика.

В первой сцене пятого акта Гамлета в переводе Соколовского шекспировская фраза звучит так:

«Выпить желчь, съесть крокодила?».
Радлова переводит: *«Пить уксус? Крокодила съесть?».*
Рапопорт: *«Напиться уксуса иль крокодила съесть?».*
Гнедич: *«Пить уксус, крокодилов есть?».*
Пастернак: *«Пил уксус? Крокодилов ел?».*
Кронеберг: *«Пить острый яд?».*

³ Впервые опубликовано в журнале «Отечественные записки» 1859. № 11, отд. I. С. 65-206; № 12, отд. I. С. 343-410.

Великий князь Константин Константинович: *«Нил выпил бы до дна? Съел крокодила?»*.

Мих. Мих. Морозов пишет: *«Будешь пить уксус, съешь крокодила?»*.

Несмотря на споры переводчиков, ясно одно: чтобы показать страдания Гамлета у гроба Офелии, противопоставляя его при этом Лаэрту, необходимо продемонстрировать готовность совершить нечто героическое и экстраординарное во имя погибшей любви: съесть крокодила и что-то при этом выпить. Например, дедушка М.Ю. Лермонтова в своё время выпил яд из-за потерянной любви к соседке по имению, и сделал это как раз в то время, когда исполнял роль могильщика в постановке «Гамлета» в домашнем театре. Это трагическое происшествие надолго окрасило мрачными тонами семейную историю.

Так что и к «Гамлету», и к самому Шекспиру у Лермонтова было особое отношение, не случайно исследователи считают, что, даже рисуя портрет Шекспира, он придаёт ему свои черты (ГАВРИЛОВА 1985). Рисунок типологически связан с так называемым «д'Авенантовским бюстом»⁴ молодого Шекспира⁴.

Кстати, Лермонтов создаёт портрет Шекспира в необычайно напряженный период поэтического творчества. В 1830 – 1831 гг. написано около двухсот стихотворений, десять поэм и три драмы. Именно на исходе «года трагических развязок», омрачённого смертью отца и любовной драмой (разрыв с Н.Ф. Ивановой), рождается замысел трагедии, по образцу шекспировских, на античный сюжет, навеянный «Жизнеописаниями» Плутарха. Лермонтов помечает в своей тетради 1831 – 1832 гг.: «Написать трагедию: „Марий, из Плутарха“» (ЛЕРМОНТОВ 1954-1957: 6, 375). И набрасывает её план, перекликающийся в деталях с «Гамлетом». А в письме к М. А. Шан-Гирей (февраль 1831 г.) он восторженно восклицает: «Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете; если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, – то это в Гамлете» (ЛЕРМОНТОВ 1954-1957: 6, 407).

Но зачем же в «Гамлете» Шекспир использовал столь экзотичный образ крокодила? Как бы ни был безумен принц датский, причём же здесь адская рептилия? Можно предположить, что Гамлет издевается над аффектацией чувств. Влюблённые щёголи пили уксус, чтобы быть бледными, или, чтобы доказать свою любовь, приносили обет съесть чучело одного из тех крокодилов, которыми были украшены окна аптекарских лавок.

Кстати, об этом тоже пишет Шекспир. В «Ромео и Джульетте» читаем: *В аптеке черепаха, крокодил...* Дело в том, что в витринах аптек во времена Шекспира было принято выставлять, для привлечения покупателей, разного рода диковинные чучела. Вероятно, они должны были внушить пришедшему доверие к снадобьям, добываемым из столь редких существ, обладающих целебными и магическими свойствами.

Однако с крокодилами здесь не всё так просто. Есть щёголи грозились не чучело, а собственно то, что изымалось из тушки крокодила при изготовлении чучела, малосъедобное после морской перевозки мясо несчастной рептилии.

⁴ Воспроизводятся в первом издании сочинений Шекспира (1623), приписаны Р. Бербежду (см.: ШЕКСПИР 1904: Т. 5, ил. 68, с. 467).

Почему? В целях символических, поскольку крокодил – зверь печальный, как и безнадежно влюблённый лирик: согласно средневековым представлениям, ведь он плачет. У Шекспира, кстати, он потому и «скорбный крокодил», (*mournful crocodile*), во второй части «Генриха VI», а в «Отелло» каждая слеза крокодилицу выдаёт в женщине по мнению страдающего мавра (то есть здесь уже образ крокодила использован как символ притворства).

И всё-таки, у Шекспира это, прежде всего, символ печали. *Иль, может, ты, как живопись печали...* (Гамлет). Какой сильный образ, какая мощь... Не случайно Шекспир возвращается к нему снова и снова, как бы ставя перед читателем задачу его раскрытия. В «Антонии и Клеопатре» Лепид спрашивает Антония: «*Скажи, какого рода вещь ваш крокодил?*» (Фет переводит эту реплику ямбом). По сути дела, этот тот же вопрос, который задаёт сегодняшний читатель со страниц интернета. Будто бы и не было вовсе этих 450 лет, отделяющих нас от даты рождения мирового классика.

Упомянем также ещё одно обращение Шекспира к образу крокодила, опять в Генрихе VI:

Его морочит Глостер, как стенаньем
Прохожих завлекает крокодил...
(ШЕКСПИР. Генрих VI (II; 1590). Пер. Е. Бируковой)

Крокодил не только плачет, но ещё и стонет. Действительно, крокодил, как утверждали некоторые охотники, испускал жалобный плач для того, чтобы привлечь внимание своей жертвы.

Итак, именно у Шекспира, с которым никто не мог сравниться в скорбной лирике и трагическом величии, мы находим образ скорбного крокодила, сопоставимого с лермонтовским образом неизъяснимой грусти.

Подведём итог. Изначально, являясь мифологическим героем, крокодил появляется в творениях великого Шекспира. Гейне как будто нарочно обошёл крокодила своим вниманием, но он выглядывает из глубины его текста – почти как пародия:

И сердце моё - как море;
Там бури, прилив и отлив,
В его глубинах много
Жемчужных дремлет див.

Образ крокодила, использованный Шатобрианом в экзотической повести «Атала», обращает на себя внимание многих литераторов и литературоведов, изучающих западноевропейскую, в частности, французскую литературную традицию.

В XIX-XX веках образ прочно утвердился в русской литературе – от М.Ю. Лермонтова до Фёдора Достоевского, от Достоевского до Эдуарда Успенского (УСПЕНСКИЙ 2001: 8). Крокодилий эпос создавался в русской культуре такими разными писателями как Батюшков, Бенедиктов, Лермонтов, Достоевский, Чуковский.

В ассоциативном поле, окружавшем Гумилёва, мерещился образ крокодила, подсказанный его стихами («Мореплаватель Павзаний», «Каракалла», потом – «Нигер», «Египет»), здесь мы уже можем говорить о развитии образа, связанного со становлением акмеизма.

И Гумилев, и Чуковский заключали дореволюционную часть истории бытования крокодила как образа-экзотизма в России. Но именно Лермонтову свойственно отражение важнейших граней спектра этого многогранного и вечного образа – от возвышенно-элегического до пародийного. Именно Лермонтов стал связующим звеном в экспозиции образа: от Шекспира до современных ему и позднейших авторов. Словно оттолкнувшись от экзотического берега творений Шатобриана, он погружается в головокружительные глубины шекспировских текстов, замороженный шекспировскими страстями, шекспировскими образами, чудотворно проникшими не только в его сердце, но и в законы его судьбы.

Литература

- БЕНЕДИКТОВ 1939 = БЕНЕДИКТОВ В.Г. Стихотворения. Л., Советский писатель, 1939. (Б-ка поэта, большая серия, 2-е изд.).
- БОГДАНОВ 2006 = БОГДАНОВ К.А. О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М., 2006. С. 146-237.
- ВОЕЙКОВ 1875 = ВОЕЙКОВ Александр Федорович. 1779-1839 // Русская старина, 1875. Т. 12. № 3. С. 575-591.
- ГАВРИЛОВА 1985 = ГАВРИЛОВА Е. И. Портрет Шекспира, рисованный Лермонтовым // Лермонтовский сборник. Л., Наука, 1985. С. 246-250.
- ГЕЙНЕ 1956 = ГЕЙНЕ Г. Собрание сочинений в десяти томах под общей редакцией Н.Я. Берковского, В.М. Жирмунского, Я.М. Металлова. М., Гос. Изд-во «Художественная литература», 1956. Т. 1. С. 88-89.
- ГИНЗБУРГ 1936 = ГИНЗБУРГ Л.Я. Пушкин и Бенедиктов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.–Л., 1936. С. 170.
- ГОББС 2001 = ГОББС Т. Левиафан. Пер. А. Гутермана. М., 2001.
- ГЮГО 2001 = ГЮГО В. Соч. с шести томах. Т. 5. М., 1988.
- ЗАХАРОВ 2009 = ЗАХАРОВ В.А. Ориентализм Эдварда Саида и восприятие Востока в Лермонтовскую эпоху // Сб. М.Ю. Лермонтов в русской и зарубежной науке и культуре. Материалы Всероссийской научной лермонтовской конференции 2008 г. Пятигорск, 2009. С. 51-72.
- КРУПСКАЯ 1928 = КРУПСКАЯ Н.К. О «Крокодиле» Чуковского // Книга детям. 1928. № 2. С. 14.
- КЭРРОЛЛ 1987 = КЭРРОЛЛ Л. Алиса в Стране Чудес / Перекл. и предисл. Бориса Заходера. Алиса в Зазеркалье // Пер. и предисл. Вл. Орла: Сказки. Свердловск, Сред.-Урал. кн. изд-во, 1987.
- ЛЕРМОНТОВ 1954-1957 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Сочинения в 6 т., М.-Л., 1954-1957. В статье ссылки на произведения М.Ю. Лермонтова даются по этому изданию.
- ЛЕСКОВ 1989 = ЛЕСКОВ Н.С. Собрание сочинений в 12 т. М., Правда, 1989, том 1. С.45-334.
- НАБОКОВ 1992 = НАБОКОВ В. Аня в стране чудес. Повесть-сказка // В кн. Кэрролл, Л. Приключения Алисы в Стране чудес. На англ. и русск. яз. М., Радуга, 1992.
- ОПЫТЫ В СТИХАХ 1810 = ОПЫТЫ В СТИХАХ (Смесь). Дата создания: 1810, опубли.: Вестник Европы, 1810, № 17.
- ТОМАШЕВСКИЙ 1941 = ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. Насл. М., 1941. Т. 43-44. С. 469-516.

- ТЫНЯНОВ 1939 = ТЫНЯНОВ Ю. Корней Чуковский // Детская литература. 1939. № 4. С.24.
- УСПЕНСКИЙ 2001 = УСПЕНСКИЙ Э. Крокодил Гена – лейтенант милиции. М., 2001.
- ХАПАЕВА 2008 = ХАПАЕВА Д. Готическое общество: морфология кошмара. М., 2008.
- ЧЕРНЫЙ 1996 = ЧЕРНЫЙ С. Крокодил. М., 1996.
- ЧУКОВСКИЙ 1919 = ЧУКОВСКИЙ К. Крокодил. Поэма для маленьких детей. Пг., 1919.
- ШАТОБРИАН 1992 = ШАТОБРИАН Франсуа Рене де. Атала. Рене. Повести. (Пер. с фр.) М., Камя, 1992. По изданию: Атала; Рене / Пер. с фр. М.А. Хейфеца, под ред. и с предисл. графа Ф.Г. де-Ла-Барт; Шатобриан. Москва, Польза (Антик и К^о), 1913.
- ШЕКСПИР 1904 = ШЕКСПИР Уильям. Полн. собр. соч. т. 5. Спб., 1904.

М. Фигедыова
(Трнава, Словакия)

ЛЕРМОНТОВСКИЕ МИСТИФИКАЦИИ

Abstract: The article deals with the forms of mystification as the author's creative approach in the work of "A Hero of Our Time". In his novel Mikhail Lermontov applies the principles of "playing the reader", which goes beyond the limits of his literary epoch, confirms the author's excellence and contribution to literary history. Particular attention is devoted to the depiction of female characters, which form a bridge between the perception of the author's lyrical and epic creation.

Keywords: Mikhail Yuryevich Lermontov, mystification, hero, antihero, female character.

Есть писатели, имена которых предаются забвению, но есть и такие, творчество которых становится для многих последующих поколений свидетельством минувшей эпохи, а возможно, даже пророчеством (или точнее, дальновидным прогнозом) на будущее. Михаил Юрьевич Лермонтов, без сомнения, относится к тем авторам, которые не чужды и современному читателю. К его роману обращаются вновь и вновь, особенно в смутные времена.¹

Прием авторской мистификации в большинстве работ, исследующих творческую деятельность автора, проработан слабо. Это дает нам возможность изложить собственный взгляд на разрабатываемую проблематику. С «авторской мистификацией», в нашем понимании, тесно связаны термины «авторская стилизация», или «поэтика текста».

В литературном сознании чаще встречаемся с понятием «литературная мистификация», как ее понимают Козаревский (КОЗАРОВЕЦКИЙ 2012), или Мацура (MACURA 1983: 118-137). Суть их трактовки состоит в затуманивании основы литературного произведения и в издании фальсификатов разных уровней как оригиналов. Авторы имеют в виду исторические подмены, ложные сведения о дате создания произведений, или намеренное издание авторов мужского пола под женскими псевдонимами, что, например, во время чешского национального Возрождения должно было стать новым импульсом в культурно-общественной жизни.

Авторская мистификация М.Ю. Лермонтова имеет другую основу. Читатель с самого начала знает, кто является автором романа «Герой нашего времени», а благодаря пояснениям в «Предисловии ко второму изданию», ему известны происхождение и задача главного протагониста произведения. Читателю известно, что он встречается с литературным типом, представителем своего поколения и общества. Также с самого начала известен замысел Лермонтова – указать на недостатки современного ему русского общества, без претензии на открытие универсального действенного решения. Авторскую мистификацию в лермонтовском романе можно воспринимать как игру. Читатель знает о своем якобы введении в заблуждение, а своей реакцией на произведение переносит

¹ Словацкая читательская общественность имела возможность познакомиться с творчеством М.Ю. Лермонтова в антологии: Ján Zambor: Kniha ruskej poézie. (ZAMBOR 2011).

творческую энергию автора в иную плоскость.

Мистификацией можно считать и сам творческий прием создания литературного произведения на границе нескольких жанров. Автор объединяет краткие эпические формы – повести, рассказы, даже очерки или эссе – без хронологического единства в первый психологический роман в русской литературе. С точки зрения авторской мистификации важной и творческой является работа при переносе лирических моментов (в изображении главного протагониста как лирического героя, или лиризм изображения окружающей среды в повести «Тамань») в эпические литературные жанры.

К ключевым элементам авторской мистификации в единственном законченном романе Михаила Юрьевича Лермонтова «Герой нашего времени», по нашему мнению, относятся принципы «нарративного построения произведения», изображение и восприятие литературного героя как источника тайны в произведении.

Рассказчик «Героя нашего времени» не один, их несколько. И более полно понять его можно посредством комбинации нескольких нарративных классификаций. «С 1961-го года, когда У. Бут ввел в литературоведение понятие так называемого ненадежного рассказчика, наряду с анализом литературных произведений возникло множество дополнительных поводов для критики» (DVORSKÝ 2013: 2). Согласно теории типологического круга Ф. Станзела, объясняющего перспективу разработки описываемой ситуации, можно создать три типологических круга, которые отражают степень участия повествователя – изображенного персонажа – в действии. Чем более значим изображенный персонаж, а именно непосредственный рассказчик, в нашем случае Печорин находится в центре событий, поэтому ему, тем более ему свойственно авторское всеведение посредством видений, гаданий и пророчеств. При таком понимании задач повествователя неизвестный офицер с его частичной информированностью является противоположностью Печорина. Между незнанием и знанием на этой оси задуман образ Максим Максимыча. Благодаря своей уравновешенности он может считаться реалистично изображенным персонажем.

Руководствуясь теорией М. Дрозды (DROZDA 1990), анализирующей нарративные маски, наряду с *avizovanému* представлению участвующих в действии протагонистов – военных, аристократов, сибаритов или романтических фантазеров выделяется группа действующих лиц, которая в свете данной теории обрела новый смысл. Речь идет об изображении женских персонажей посредством шаблонности, применением нарративного сокращения непосредственно в романе. Женские протагонистки уже не выглядят блеклыми или неразработанными, как их часто характеризовала литературная критика. Нарративные маски Бэлы – красавицы, унидины – русалки, или Веры – веры, доверия, являются еще одной выразительной и необычной стороной авторской мистификации.

Если продолжить анализ романа на основе типологии нарративных масок М. Дрозды, мы придем к удивительному открытию: такой же прием использовал Лермонтов при создании романа «Герой нашего времени». Женские образы, которые кажутся непроработанными и слабыми, мало участвующими в формировании и развитии сюжета, играющие, на первый взгляд, роль статисток в своем микромире, удивительным образом раскрывают авторский замысел романа. Женские образы романа «Герой нашего времени» композиционно и

психологически важны тем, что были включены в произведение уже как готовые «маски» – эмблемы и указатели последующего развития сюжета:

1. Бэла (= красивая, *итал.* красавица, возлюбленная, невеста, также Бэлла – женское имя славянского происхождения, от фр. *Blanka* – белая, чистая). Печорин принимает кавказскую княжну за чистое создание, полную противоположность женщин из его прошлого, развращенных петербургских дам, которые ему давно наскучили своей доступностью. Но Бэле не удается освободить Печорина от груза прошлого и подарить ему долгое счастье, через некоторое время она ему также наскучила. Автор описывает красоту Бэлы намного подробнее, чем внешность остальных героинь романа. Имя Бэлы стало для нее судьбоносным.

2. Унди́на (= русалка), влекла Печорина – молодого человека из «чужого» мира – магической необъяснимой силой к ночным черным волнам забвения и смерти, которой он случайным образом избежал. Подобный мотив особенно часто повторяется в произведениях романтизма. Интересную трактовку образу ундины придает медицинское значение этого слова. Ундиной называется пипетка, небольшой круглый сосуд для промывания глаз, чтобы восстановить зрение. В этой связи новый смысл приобретает фраза ундины-русалки: «Много видели, да мало знаете; а что знаете, так держите под замочком». Таким образом, словно лекарство, унди́на/русалка вернула Печорину ясное зрение в повести «Тамань», возможность увидеть свое губительное влияние следованием хотя и правомочным, но этически недопустимым собственным правилам в чужом обществе (в тексте романа встречаем оба варианта: унди́на и русалка).

3. Вера (= доверие) в возрождение Печорина, место в свете. Вера также является первой из трех божественных добродетелей, которым соответствуют в русском языке женские имена: Вера, Надежда и Любовь. Когда Печорин уже смирился, утратил надежду на любовь, ему остался лишь эфемерный образ Веры.

Новаторским и предвосхищающим и в наши дни является принцип, на основе которого Лермонтов разделил миры коренных жителей Кавказа и представителей русского общества. Благодаря противопоставлению местного и приезжего протагонистов, соперников в любви в повести «Бэла», в мистификационной игре мы встречаемся с антигероями, которые отличаются друг от друга внешне, но имеют одинаковые жизненные цели. Фигура Казбича коннотирует местную среду, его основными атрибутами являются дикость и импульсивность. Основное визуальное впечатление на читателя производит его внешняя неказистость. Напротив, представления о Печорине подчеркивают его внешняя чистота, образованность и вежливость. А также то, что он на Кавказе – чужак. Согласно Д. Хробаку², здесь мы встречаемся с противопоставлением «черного» и «белого» героя. Объединяет обоих протагонистов в романе вероятная смерть в одиночестве, без скорбящих наследников. Как мы констатировали, герой Лермонтова не просто один, он одинок. Действует герой романа «Герой нашего времени», согласно Джозефу Кэмпбеллу, следующим образом: «Героическое деяние, ждущее своего свершения, сегодня уже не то, что во времена Галилея. То, что было тьмой, обернулось светом, но и свет обернулся тьмою. Героическое деяние нашего времени должно состоять в вопрошании, дабы снова извлечь на свет божий

² См. CHROBÁK D. *Drak sa vracia*. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1979.

забытых Атлантов, соразмерных герою по духу» (CAMPBELL 2000: 336).

Еще одним ключевым моментом авторской мистификации является вопрос «героя», непосредственно указанного в названии произведения. «Печорин – типичное воплощение достоинств и недостатков «золотой молодежи» своего времени, при этом он человек пронизательного аналитического ума и глубокой саморефлексии, который мучительно ищет смысл жизни» (ELIÁŠ 2007: 270). Герой в романе Лермонтова – пластичен и современен, своим поведением и чертами характера он полностью отвечает требованиям литературной фантастики, как нас в этом убеждают дефиниции О. Герца (HERC 2008). Печорин также является героем традиционного типа, выделенного классификацией Н. Фрая. Герой незаурядный и выделяющийся из толпы существует в литературе с ее возникновения до сегодняшнего дня. Общественное клеймо оригинальности отличает исключительного героя новаторского произведения, несмотря на то, что отдельные литературные эпохи модифицировали своих героев. Протагонисты рядовых произведений, во множестве появляющиеся вслед за героем, хотя и представляют однозначный объект для анализа и включения в генологическую систему, но не достигают уровня его художественной ценности.

Одним из элементов авторской мистификации в отношении к герою является его атомизация, раздробленность, некая форма литературной шизофрении, свойственная психологическому роману. Объединив видение Печорина, Грушницкого и Вернера, мы получим образ действительности того времени. Каждый из них дает свое свидетельство. Герои объединены этническим происхождением, можно также предположить, что все они принадлежат к высшему социальному слою. Различает же этих протагонистов их отношение к миру: Грушницкий – романтик, Вернер – материалист, Печорин лавирует между ними. По мнению Бахтина, такой «незавершенный герой» (BACHTIN 1988: 30), нецелостный и несобранный, свойственен романтизму. Автор «вносит вовнутрь его завершающие моменты, отношение автора к герою становится отчасти отношением героя к себе самому. Герой начинает сам себя определять, рефлекс автора влагается в душу или в уста героя» (BACHTIN 1988: 29).

Лучшему пониманию лермонтовской мистификации героя служат перцепиентные второстепенные персонажи. Максим Максимыч, или местные жители Кавказа не переживают в произведении внутреннее перерождение, в их мировоззрении не отмечается развития. На границе этих мировоззрений в романе «Герой нашего времени» возникают предпосылки для изменения главного протагониста.

Авторская мистификация тайны в романе «Герой нашего времени» многообразна. Тайна присутствует в каждой из семи относительно самостоятельных частей. Кроме сокрытия «общественной тайны», мотивации жизни Печорина и ему подобных на Кавказе, тайны «Героя нашего времени» можно разделить на две большие группы. В первом случае, речь идет о тайне игры с читателем, с помощью тайны создаются многочисленные дигрессии действия. Вторую группу составляют загадочные тайны, охватывающие все существование протагониста. «Загадочные тайны» ставят «Героя нашего времени» в ряд психологических романов. Как указывает Йозеф Дохнал, в связи с внешней и внутренней реальностью «невозможно проникнуть в эту область рационально, например, так, как это свойственно сайентистскому пониманию, в котором закономерности естественных наук наряду с методологией их познания

механически переносятся в область гуманитарных наук» (DOHNAL 2012: 49).

В соответствии с теорией Х. Чинчуровой (ČINČUROVÁ 2004) тайна в произведении образует слои в пространстве. Верхняя часть вертикальной оси отражает духовные переживания героев, медитацию путешественника по Кавказу при переходе через горы, наполняющий Печорина гармонией вид из окна на округу, песня русалки на крыше хаты. Тайны на вертикальной оси являются тайнами духовных ценностей. Горизонтальная ось означает обыденность, провоцирование конфликтов, ее тайны связаны с лукавством, клеветой, засадой за углом и криками в парках.

Авторская мистификация, соединившая в себе лирические и эпические элементы в романе «Герой нашего времени», порождается трехдомностью автора. Лермонтов как поэт создал лирический субъект – героя, которого изобразил в новаторском психологическом романе русской литературы. Как в драматическом искусстве, у героя в романе есть свои альтернативы, которые призваны представлять его. Богатство использованных в романе средств типизации делает его вневременным. Мотивы, которые характеризуют главного героя, часто встречаем и в поэтических произведениях Лермонтова. Изображенные лирические субъекты и преимущественно эпический герой переживают многочисленные общие эмоции и также подвержены жестокости судьбы. Побег от реальности является, в случае поэтической трактовки автора, довольно частым и эвфемизирующим. В случае смерти эпического протагониста, автор применил такой же творческий прием. Герой умирает при возвращении из путешествия без свидетелей, таким образом исполнилась его «тоска по смерти», как имеющей смысл альтернативы его бессмысленного существования.

Но не только автор произведения создает мистификации: в литературной критике и о нем самом формируется представление, истинность которого проверяет время. «...чего же должно ожидать от него в будущем?.. Пока еще не назовем мы его ни Байроном, ни Гёте, ни Пушкиным, и не скажем, чтоб из него со временем вышел Байрон, Гёте или Пушкин: ибо мы убеждены, что из него выйдет ни тот, ни другой, ни третий, а выйдет – *Лермонтов...*» (BELINSKIJ 1982: 252).

Литература

- КОЗАРОВЕЦКИЙ 2012 = КОЗАРОВЕЦКИЙ В. Литературная мистификация как особый жанр. // Электронный журнал Арт&Факт №1(15), 2012. [<http://artifact.org.ru/personalniedela-/vladimir-kozarovetskiy-literaturnaya-mistifikatsiya-kak-osobiy-zhanr.html>].
- BACHTIN 1988 = BACHTIN M.M. Estetika slovesnej tvorby. Bratislava, Tatran, 1988.
- BELINSKIJ 1982 = BELINSKIJ V.G. Človek a život. Bratislava, Tatran, 1982.
- CAMPBELL 2000 = CAMPBELL J. Tisíc tváří hrdiny. Praha: Portál, 2000.
- ČINČUROVÁ 2004 = ČINČUROVÁ X. Epické podoby priestoru. Levoča, Modrý Peter, 2004.
- DOHNAL 2012 = DOHNAL J. Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. A XX. Století. Brno, Masarykova univerzita, 2012.
- DROZDA 1990 = DROZDA M. Narativní masky ruské prózy – Od Puškina k Bělemu (Kapitoly z historické poetiky). Praha, Univerzita Karlova, 1990.
- DVORSKÝ 2013 = DVORSKÝ J. Nespoľahlivý rozprávač interdisciplinárne. // World Literature Studies, Vol. 5 (22), 2013, No. 1. 175 s.
- ELIÁŠ 2007 = ELIÁŠ A. Lermontov Michail Jurievič. // Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia. Bratislava, VEDA, 2007.
- HERC 2008 = HERC O. Z teórie modernej fantastiky. Bratislava, Litcentrum, 2008.
- MACURA 1983 = MACURA V. Znamení zrodu. Praha, Československý spisovatel, 1983.
- ZAMBOR 2011 = ZAMBOR J. Kniha ruskej poézie. Prešov. Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011.

Д. Чавдарова
(Шумен, Болгария)

ЛЕРМОНТОВСКИЙ РИМЕЙК СЮЖЕТА
«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

Abstract: The poem of Lermontov "Prisoner of the Caucasus", remake of Pushkin's poem of the same title, is an important stage in the development of the constant "prisoner of the Caucasus" plot in the 19-20th century Russian literature. The text at hand analyzes the semantic transformations in Lermontov's interpretation of Pushkin's plot: the conflict between the Rousseauian ideal and the love for the Motherland, the problematization of harmony in the "ideal topos" (the Caucasus as mythologized by Russian Romanticism).

Keywords: romanticism, poem, remake, Lermontov, Caucasus, Pushkin's plot.

Сюжет «кавказский пленник», чьим родоначальником является Пушкин, становится одним из самых устойчивых сюжетов русской литературы до сегодняшнего дня. Генезис этого сюжета открывается литературоведами в байронической поэме, но в последнее время и в житейских сюжетах, возникающих в русской культуре – во время войн на Кавказе. Как пишет Р. Лейбов, «московская среда начала 19 века подготовлена к восприятию сюжетов Байроновых поэм; более того – она сама является питательной средой для возникновения подобных сюжетов» (ЛЕЙБОВ 2000). Таким образом специфические процессы в русской культуре обуславливают устойчивость сюжета «кавказский пленник» и вне границ романтизма.

В развитии этого сюжета занимает важное место поэма Лермонтова «Кавказский пленник» (1828 г.) Прослеживая этот сюжет в рамках литературы 19 века, литературоведы неизменно очерчивают ряд Пушкин – Лермонтов – Толстой. Несмотря на это, поэма Лермонтова не занимает в русском литературном каноне того места, которое присуждено пушкинской поэме. В исследованиях русского романтизма 70-ых годов XX века она или не упоминается (см. МАНН 1978), или оценивается как подражание Пушкину, даже когда признается «лермонтовское» в интерпретации Пушкинского сюжета. Действительно, Лермонтов сознательно следует за Пушкиным в создании образов «естественной среды» (кавказской природы) и ее обитателей, в использовании мотива ностальгии русского пленника по родному краю, в конструировании сюжета – пленение русского черкесами, любовь черкешенки к пленнику и его освобождение. М. Маймин, соглашаясь с мнением Б. Эйхенбаума о лермонтовском «Кавказском пленнике» как об «упражнении в поэзии», добавляет: «Но если Лермонтов и “упражняется“, то делает это отнюдь не механически и не формально. Он пишет не только по пушкинской композиционной схеме и по пушкинским мотивам, но и с заметным отклонением от Пушкина и в композиции, и в некоторых существенных мотивах» (МАЙМИН 1975: 122). Исследователь однако ограничивается перечислением «отклонений» и выводом «Лермонтов больше романтик, чем Пушкин» по поводу героя лермонтовского «Кавказского пленника». Раскрытие смысла замеченных

«отклонений» от структуры пушкинской поэмы приблизит нас к специфике лермонтовской интерпретации руссоистского идеала «естественного человека».

В современной научной парадигме прочтение поэмы Лермонтова направлено не только на выявление специфики романтической концепции поэта. В научной литературе с начала 90-ых лет XX века до настоящего времени сюжет «кавказского пленника» интерпретируется исключительно как воплощение кавказского мифа (концепта, топоса) русской культуры (романтическая мифологизация Кавказа является этапом, хотя и очень важным этапом, в его развитии). С этой точки зрения критерий оригинальности литературного произведения теряет свою закономерность. Существенно наблюдение С. Романенко о значении каждого текста в создании данного литературного мифа: «Структурирование литературного мифа происходит постепенно благодаря “личному вкладу“ каждого писателя (Пушкина, Бестужева-Марлинского, Полежаева, Лермонтова, Полонского, Л.Толстого и др.), наслоение индивидуальных интерпретаций действительности сформировало достаточно цельную мифологическую картину мира Кавказа» (РОМАНЕНКО 2006). Но в исследованиях подобного типа поэма Лермонтова упоминается вскользь – только как один из вариантов сюжета «кавказского пленника» (или шире – кавказского мифа). Новый взгляд на варианты сюжета «кавказского пленника» подсказывает и теория интертекстуальности, в свете которой поэму Лермонтова можно определить как «римейк» пушкинской поэмы. Симптоматично, что в современных постмодернистских римейках сюжета «кавказский пленник» смыслопорождающей часто оказывается именно поэма Лермонтова¹. В данном случае как нельзя лучше «работает» и формула болгарского литературоведа Р. Коларова «повторение и сотворение» (КОЛАРОВ 2009). Новое прочтение поэмы Лермонтова могут подсказать также современные западные (особенно американские) исследования ориентализма и постколониализма (см. LAYTON 1994), как и осмысление культуры с позиций гендерной теории. Но для сторонников теории постколониализма более «востребованными» оказываются другие произведения Лермонтова – «Измаил-бей» и «Герой нашего времени». Поэма «Кавказский пленник» не подтверждает например вывода С. Лейтон о сексуальном проявлении этнического захвата на основе наблюдений над романом «Герой нашего времени». В прочтении поэмы Лермонтова «Кавказский пленник» плодотворной окажется другая идея, прозвучавшая в труде американской исследовательницы – о маскулинности/женскости России и Кавказа в русской литературе XIX века. К поэме «Кавказский пленник» приложима и идея Р. Рийда об «этнотопе» – соотношении между этносом и пространством (REID 1992). Наблюдения этого исследователя основываются на поэме «Измаил-бей», что объясняется основной проблематикой произведения – вопросами утраченной этнической идентичности и цивилизационной миссии России. Но еще в поэме «Кавказский пленник» руссоистский идеал сталкивается с проблематизацией диалога между различными культурами и возможности русского «усвоения» Кавказа.

В поэме Лермонтова, в образах кавказцев – «детей природы», как у Пушкина, разграничиваются мужское и женское начало. Мужчины – черкесы и чеченцы –

¹ В другом своем тексте анализирую рассказ Я. Вала «Кавказский пленник» (2009), в котором существуют прямые отсылки к Лермонтову (ЧАВДАРОВА 2013).

представлены как воинственные, смелые и беспощадные к своему русскому врагу: собравшись в своем ауле, они хвастают «как на русских нападали / как их пленили, побеждали» (ЛЕРМОНТОВ 1976: II, 119). С точки зрения русского пленника подчеркивается жестокость кавказцев: «Казак! Казак! Увы, несчастный! / Зачем злодей тебя убил?» (128). Этнический конфликт дополнен вписанной в текст песней черкесов, в которой они воспевают кинжал и саблю, поражающие русского врага. Подобный образ соответствует конвенциям романтизма, так как совпадает с моделью романтического разбойника (в более широком плане он совпадает со стереотипом ориентальца-варвара в некоторых текстах европейской культуры). Но этнический конфликт ставит под сомнение романтическую идею слияния сына цивилизации с «детьми природы». С мужским образом Кавказа контрастирует образ кавказских женщин, содержащий семантическую связь *женщина – природа* и воплощающий руссоистский идеал:

Лежал ковер цветов узорный
По той горе и по холмам;
Внизу сверкал поток нагорный
И тек струисто по кремням...
Черкешенки к нему сбежались,
Водою чистой умывались.
(ЛЕРМОНТОВ 1976: II, 120)

Мотив пленничества в сюжете усиливает представление о непостижимости гармонии с «естественной средой». Описание страдания русского пленника контрастирует с описанием красивой и величественной природы (дуновение ветра, ромон ручья, песни птичек, цветной ковер, вершины Кавказа:

Там под столетними дубами,
В тени, окованный цепями,
Лежал наш пленник на траве.
В слезах склоняясь к молодой главе,
Товарищи его несчастья
Водой старались оживить
(Но ах! Утраченного счастья
Никто не мог уж вернуть). (124)

Лермонтов развивает мотив ностальгии по Родине из пушкинской поэмы, приписывая прошлому и родной среде такие ценности как любовь, молодость, веселье и наслаждение (в поэме Пушкина мотивировка бегства романтического героя включает несчастную или неразделенную любовь, но и разочарование в цивилизации в соответствии с моделью байронической поэмы).

Так пленник мой с родной страной
Почти навек «прости» сказал!
Терзался прошлою мечтою,
Ее места воспоминал:
Где он провел златую младость,

Где испытал и жизни сладость,
Где много милого любил,
Где знал веселье и страданья,
Где он, несчастный, погубил
Святые сердца упованья. (125)

Таким образом в поэме Лермонтова еще сильнее разрушается образ «естественной среды», присущий романтической поэме, а созданная поэтом модель мира сближается с моделью романтической элегии, включающей оппозиции *теперь – прежде, здесь – там*. Но и элегическая модель претерпевает трансформацию, поскольку «там» оказывается не природа, означенная экзотической, примитивной культурой, а цивилизация, с которой в модели романтической поэмы отождествляется родная культура. Следуя за Р. Рийдом, можем сказать, что в данном случае проявляется одна из форм асимметрии между этносом и топосом², с уточнением, что для романтического героя «правильное место» (“the right place”) является именно «естественная среда» (REID 1992: 562). Разрушение идеального образа «естественной среды» как «идеального топоса» дополнено прямым приписыванием ценности «свобода» в сознании героя-пленника родному краю (представление, созданное на сюжетном уровне самим мотивом пленничества). Таким образом именно Родина превращается в «идеальный топос», в котором герой открывает присущее романтическому идеалу созвучие любви, покоя, счастья и свободы, а руссоистский идеал – бегство от цивилизации в чужую экзотическую культуру – теряет свою ценность:

С товарищами вспоминает,
О милой той родной стране;
Грустит; но больше, чем оне...
Оставив там залог прелестный,
Свободу, счастье, что любил,
Пустился он в край неизвестный,
И...все в краю том полюбил. (128)

Проблематизация руссоистского идеала однако не разрушает романтической модели мира, поскольку не отрицает идеализации «естественной среды». Возвышенный романтический образ природы из описаний Кавказа и кавказской женщины дополнен мотивом любви черкесской девушки в сюжете поэмы. Как в поэме Пушкина, у Лермонтова активность в любви приписана черкешенке: «И долго, долго, как немая, / Стояла дева молодая. / И взгляд как-будто говорил: / „Утешь себя, невольник милый; / Еще не все ты погубил”» (129). (В подобном образе воплощено европейское представление о сексуальности женщины Ориента, которое отмечает Э. Саид).

С пушкинским образом любви между русским и черкешенкой совпадает и мотив неразделенной любви, но, в отличие от Пушкина, Лермонтов усиливает этот мотив, изображая отказ пленника от ласк девушки (пушкинский пленник остается верным прежней любви, но отвечает на эти ласки): «Четверту ночь к

² “The asymmetry may be reflected in various forms: ranging, at its mildest, from *toska po rodine* to violent inter-ethnic conflict” (REID 1992: 562).

нему ходила / Она и пищу приносила; / Но пленник часто все молчал, / Словам печальным не внимал;» (130). Поэт вводит в текст и идею неверия пленника в любовь черкесской девушки: «Не думал он, чтобы она / Из жалости одной пришла» (131). Более того – в сознании пленника женщина отождествляется с мужским, воинственным образом Кавказа: он воспринимает кинжал в руках черкесской девушки не как средство его освобождения, а как оружие против русского врага: «Зачем же ей кинжал булатный? / Ужель идет на подвиг ратный!» (132). Подобной интерпретацией устойчивого сюжета русской романтической поэмы «любовь с кавказской девушкой» Лермонтов усиливает иронию по отношению к возможности постичь счастье с «естественным человеком» (эта ирония развита в романе «Герой нашего времени»).

Как в поэме Пушкина, черкесская девушка наделена чертами романтической героини, познавшей дисгармонию вследствие неразделенной любви. Но Лермонтов усиливает акцент на страдания несчастливо влюбленной, раскрывая глубже ее точку зрения в диалоге с пленником: звучат вопросы об его бесчувственности («Почто ты с жалостью немою, / Печален, хладен, молчалив...» – с. 132), призывы к пленнику отказаться от прежней любви («Забудь ее, готова я / С тобой бежать на край вселенной» – с. 133), выражен отказ от жизни без любви («Прости! Навек!.. Как счастлив будешь, / Ах!.. вспомни обо мне тогда... / Тогда!.. быть может, уж могилой / Желанной скрыта буду я» – с. 134).

Основное различие лермонтовской интерпретации сюжета «кавказский пленник» по сравнению с пушкинским состоит в неосуществимости бегства пленника: он убит отцом черкешенки. На эти дополнительные элементы в лермонтовской поэме указывает М. Маймин (МАЙМИН 1975: 122). Если сделаем следующий шаг в поисках функции данной семантической трансформации, можем прийти к выводу, что она усиливает трагизм, порожденный чувством непостижимости идеала свободы. Упомянутый литературовед отмечает и иную мотивировку самоубийства черкешенки в финале поэмы: она «гибнет потому, что убит ее любимый» (МАЙМИН 1975: 122). Добавим, что отличие мотивировки самоубийства в поэме Лермонтова по сравнению с пушкинской – смерть любимого человека, а не разлука с ним – усугубляет трагизм мироощущения «естественного человека» и дополнительно подрывает руссоистский идеал. Новым элементом в лермонтовской интерпретации «естественной среды» является и изображение страдания старого черкеса, вызванного смертью дочери: «Отец! Убийца ты ее; / Где упование твое? / Терзайся век! Живи уныло!.. / Ее уж нет. И за тобой / Повсюду призрак роковой» (136-137). Таким образом усиливается звучание идеи утраченной гармонии у «детей природы» – идеи, введенной в романтическую поэму Пушкиным.

На основе представленных наблюдений можно прийти к следующему выводу: новый уровень романтической поэтики у Лермонтова по сравнению с Пушкиным проявляется не только в создании «настоящего» романтического героя – исключительного, монолитного, лишённого снижающих его качеств – но и в полемике с руссоистским идеалом. В поэме Пушкина проблематизация этого идеала обусловлена видением мира, выходящим за рамки романтических конвенций. Лермонтов углубляет эту проблематизацию, но с иной точки зрения – романтической иронии. Римейк пушкинского «Кавказского пленника» в творчестве Лермонтова является подступом к его последующим произведениям,

воплощающим и усиливающим эту иронию: поэме «Демон», драме «Маскарад», роману «Герой нашего времени».

Литература

- КОЛАРОВ 2009 = КОЛАРОВ Р. Повторение и сотворение: поэтика на автотекстуалността. София, Просвета, 2009.
- ЛЕЙБОВ 1999 = ЛЕЙБОВ Р.К. генеалогии кавказских пленников. // Второй Пушкинский сборник. Пушкинские чтения в Тарту 2. Материалы Международной научной конференции 18-20 IX. Ред. Л. Киселева. Тарту. Tartu Ülikooli Kirjastus, 1999. С. 91-103.
- ЛЕРМОНТОВ 1976 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Кавказский пленник. // Собрание сочинений в четырех томах. Москва, Художественная литература, 1976, т. 2.
- МАЙМИН 1975 = МАЙМИН Е.А. О русском романтизме. Москва, Просвещение, 1975.
- МАНН 1976 = МАНН Ю.В. Поэтика русского романтизма. Москва, Наука, 1976.
- РОМАНЕНКО 2006 = РОМАНЕНКО С.М. Кавказский миф в русском романтизме и его эволюция в творчестве Я.П. Полонского. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Томск, 2006.
- ЧАВДАРОВА 2013 = ЧАВДАРОВА Д. Кавказките пленници в съвременната руска култура: литературен римейк и идеологическа употреба. // Паисиеви четения 2013. Пловдивски университет «Паисий Хилендарски», Филологически факултет. (в печати)
- LAYTON 1994 = LAYTON S. Russian Literature and Empire. Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy. Cambridge University Press, 1994.
- REID 1992 = REID R. Ethnotope in Lermontov's Caucasian Poëmy. // Russian Literature XXXI, North-Holland, 1992. P. 555-573.

К. Э. Штайн – Д. И. Петренко
(Ставрополь, Россия)

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА

Abstract: The article develops ideas of the authors stated in monographs “Lermontov and Baroque” (2007), “Lermontov's Metapoetics” (2009), “Lermontov's Universality” (2014). The criterion of universality assumes studying of Lermontov's creativity in all its completeness, unity. Using this criterion gives us the chance of transition to new level of abstraction in investigation of Lermontov's texts. Research of universality of Lermontov is the scientific task connected with definition of his catholicity, openness to the world, widths of interests, varieties of talents and efficiency in different types of creativity. All these properties of Lermontov's nature find reflection in the language of his novel “A Hero of Our Time”.

Keywords: universality, openness to the world, the unity of existence and eternity.

Теория универсальности связана с исследованием деятельности универсальных творческих личностей, которая основана на всесторонности, планетарности, всеохватности взгляда на реальность, стремлении к целостности, предельной открытости миру, широте интересов, многообразии дарований и продуктивности в различных видах творчества. Универсальный художник характеризуется системным видением мира, он рассматривает объекты как сложные системы в составе еще более сложных целостностей.

М.Ю. Лермонтов, в нашем понимании, – универсальная личность. Наиболее значимым доказательством универсальности М.Ю. Лермонтова как творческой личности является язык его произведений. Установка поэта на выведение обобщенных универсальных законов приводит к использованию системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. В романе «Герой нашего времени» используются операции обобщения, типологизации, абстрагирования, которые позволяют выявить обобщающие признаки субъектов, явлений, ситуаций, действий.

Универсальности свойственно объединение различных стилевых, жанровых тенденций произведения в единое целое. Своеобразным отображением универсальности в искусстве является стиль барокко. Универсальность художественного мышления связана с постановкой глобальных вопросов в произведениях, герои произведений барокко – это не просто обобщенные лица, они говорят как бы от лица всего человечества.

Чем более близким к своей национальной культуре является художник, тем в большей степени он связан с общемировыми процессами в ней, так как в основе многообразных культур лежат общие глубинные модели, которые наиболее ярко реализуются через большие культурные стили, интегрирующие искусство человечества. М.Ю. Лермонтов создал произведения, которые несут в себе черты барокко, свойственные русской культуре, но они органично вписываются в общемировые тенденции развития и постоянного возобновления величественного стиля барокко. А это свидетельство того, что с М.Ю. Лермонтовым мы

приобщаемся к осмыслению не только наших вечных вопросов, но и проблем мировой значимости – в философии, литературе и культуре (ШТАЙН 2007).

Метапоэтика художника, как правило, выражает универсальность его мышления. Метапоэтика М.Ю. Лермонтова имеет философский характер, отображает симфоническую, энциклопедическую оснащенность художника. Анализ метапоэтики Лермонтова позволяет осмыслить его творчество как способ познания «бытия и ничто». Поэт находит ключ к раскодировке «ангельского» и «демонского» языков, показывает возможность говорить поэтическим языком с Богом с помощью молитвы, размышлять об инобытии, прибегая не только к вербальной речи, но и к семантически насыщенным звуковым потокам, их сочетаниям, предугадывая значимость сверхлогических смыслов звуковой оболочки слов, что впоследствии определило дальнейшие пути развития словесного творчества, в том числе и авангардистского (ШТАЙН 2009).

Все метапоэтические послышки М.Ю. Лермонтова имеют единую гармонизированную устремленность. Они характеризуются направленностью от метапоэтики к метафизике с ее установками на прорыв к трансценденции. Эта направленность эстетически выделена поэтом, обозначена, тематизирована, маркирована системой терминов. М.Ю. Лермонтов показал, что такое «язык чувств», «язык природы», вечное стремление к красоте и совершенству, когда герой слышит и может быть услышан так чаемым им Космосом. Лермонтову как универсальной личности свойственна способность к духовному резонансу с универсумом, умение постичь его фундаментальные принципы, быть сопричастным его красоте и гармонии.

Художественное мышление М.Ю. Лермонтова по своему стилю может быть рассмотрено как предвосхитившее главные черты мышления нового и новейшего времени – имеется в виду предвосхищение принципов относительности, дополнительности как сущностных и действенных способов познания, являющихся основой универсальности мышления художника и его творчества.

Проблема универсальности разрабатывается в парадигме универсализма. Это относительно новая парадигма в современном знании, хотя корни ее уходят в античную философию. В основе рефлексии философов-универсалистов стремление изучать мир во всей его безграничности, многогранности, многозначности, сложности, гармонии. В центре внимания универсалистов следующие основные проблемы: соотношение частей, соотношение общего и единичного, соотношение целого и частей в универсуме. В решении этих проблем философы опираются на принципы всеединства, или всеобщего изоморфизма – взаимного подобия в сущности элементов универсума между собой и универсуму в целом, общности – примата общего над единичным и целостности – примата целого над своими частями. Особенно актуальной проблема универсализма в философии становится и в конце XX – начале XXI века в связи с процессами глобализации в международной экономике, политике, культуре.

В последнее время понятие универсализма и, в частности, гуманистического, обогащается критерием критицизма. Принцип критического универсализма отвергает антропоцентризм, признающий человека высшим созданием природы и мерой всех вещей. Высшей мерой всех вещей и человека служит универсум, так как абсолютное выше относительного, вечное – временного, бесконечное – конечного. Критический универсализм требует от человека самокритичности и

ответственности перед универсумом за нарушение его законов и гармонии мира. В проблему исследования универсального вводится также исторический критерий, так как осмысление общечеловеческих ценностей изменчиво в разные исторические эпохи, поэтому универсальность предполагает открытие нового, основанного на бесконечной реартикуляции добра, истины, красоты.

Творчество символистов, в основе которого лежала идея символа, было нацелено на отображение полноты бытия, единства мира. Эстетический канон символистов, выраженный в теории всеединства В.С. Соловьева, использовался художниками как в качестве критерия собственного творчества, так и во взглядах на творчество предшественников, в первую очередь, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Парадоксально, но символисты, создавшие теорию художественного, и в частности поэтического творчества, впервые по-настоящему поставившие ее на научную основу, выделив антиномию в качестве критерия истинно поэтического произведения, прошли мимо открыто антиномичного стиля мышления М.Ю. Лермонтова как проявления универсальности. Увидев глубинное воплощение принципа дополнительности в творчестве А.С. Пушкина (В.Я. Брюсов), символисты не обратили внимания на то, что у Лермонтова это уже принцип мышления, «внешне выраженное содержание», формальная составляющая текста, ведь и форма, и содержание у Лермонтова – репрезентанты знаковой системы мышления, которое стремиться к всеохватности, полноте выражения бытия и связанного с ним ирреального мира.

Философы языка (Б. Рассел, Р. Карнап, Л. фон Витгенштейн) обращаются к рассмотрению общих вопросов формулирования универсальных законов. В их работах подробно анализируются типы высказываний, необходимых для отображения универсальных и неуниверсальных законов: это соответственно универсальные и сингулярные высказывания. Универсальные высказывания – гипотезы, носящие характер естественных законов, а сингулярные высказывания относятся только к специфическому обсуждаемому событию и называются начальными условиями. В основе определения универсальных и сингулярных высказываний лежит различие между универсальными и индивидуальными понятиями и именами. Высказывания могут относиться к разным уровням универсальности: высказывания высшего уровня – аксиомы, из которых возможно выведение высказываний более низких уровней.

Главный критерий универсальности законов – возможность предсказания на их основе новых законов и теорий. Универсальные законы должны описываться в терминах особого рода, которые не относятся к наблюдаемым величинам. При этом для того, чтобы вывести закон, универсальный для нового вида объектов, необходимо ввести систему новых способов речи, подчиненную новым правилам. Такая процедура называется построением языкового каркаса для рассматриваемых новых объектов.

Проблема формулирования универсальных законов значима не только для языка науки, но и для языка искусства. Языковой каркас, в основе гармонической организации которого лежит лексика с абстрактным значением, «кванторы общности» (все, всякий), философские термины, сложные предложения с типизированными лексическими элементами, антиномии, позволяет писателю, поэту формулировать «универсальные высказывания» о «ненаблюдаемых» объектах, находящихся за пределами мира эмпирических вещей и представлений.

«Универсальные высказывания» способствуют формулированию в пространстве текста теоретических индивидуальных, социальных, метафизических законов, которые имеют универсальный характер. В то же время в антиномии заключается критика способности разума постигать истину, антиномия ведет к истине по пути «умудренного неведения», это один из способов постижения непостижимого.

Наиболее значимым доказательством универсальности М.Ю. Лермонтова как творческой личности является язык его произведений. Анализ текста романа «Герой нашего времени» позволяет сделать вывод о том, что помимо антиномизма и соответствующих конструкций, которые можно отнести к универсальным высказываниям, а также конструкций с многозначными придаточными, выполняющих роль рельефной складки текста, есть и другие способы высказываний, ведущих к формулированию универсальных законов в текстах М.Ю. Лермонтова. Более того, установка на универсальный язык – особенность стиля мышления М.Ю. Лермонтова. Установка М.Ю. Лермонтова на выведение обобщенных универсальных законов приводит к использованию системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. В романе «Герой нашего времени» прослеживается система операций обобщения, типологизации, абстрагирования, которые позволяют выявить обобщающие признаки субъектов, интересующих автора (ШТАЙН 2014).

В тексте М.Ю. Лермонтова наблюдается стремление «подниматься от одного подобия к другому» (М.Н. Лобанова), чтобы максимально приблизиться к «первосущности» образа, мира. Он действует и как художник, и как исследователь, осуществляющий рефлексии над образом, который он и рисует, и изучает путем возведения в степень обобщения. Приведем в пример создание образа Вернера. В романе это конкретный человек, образ, который не спутаешь с другим, и в то же время он воспринимается как один из ряда других, похожих на него. В результате «восхождения по лестнице подобий» мы приходим к обнаружению, конструированию социального типа, обладающего сущностными признаками представителя его профессии, носителя определенного социального статуса.

«Он скептик и материалист, как и все почти медики» (ЛЕРМОНТОВ 1959: 366).

«Его наружность была из тех, которые с первого взгляда поражают неприятно, но которые нравятся впоследствии...» (Там же, 367).

«Бывали примеры, что женщины влюблялись в таких людей до безумия...» (Там же).

«...люди, подобные Вернеру, так страстно любят женщин» (Там же).

«Молодежь прозвала его Мефистофелем...» (Там же, 368).

В основе этих высказываний лежит внутреннее или внешне выраженное сравнение, «восхождение по лестнице подобий»: «как и все почти медики», «из тех, которые», «таких людей», «подобные Вернеру», «Мефистофель». Здесь следует привести значимое положение Р. Карнапа о том, что «регулярность, важная для установления «универсальных» законов обнаруживается тогда, когда многие наблюдения сравниваются друг с другом» (КАРНАП 1971: 43).

К сущностным признакам описываемого субъекта автор относит то, что Вернер – «скептик и материалист», на основе включения индивидуального субъекта в социальный тип (врачи), занимающий более высокую ступень по уровню

абстрагирования в высказывании («как и почти *все* медики»). Эта же операция характерна и для следующих высказываний о «наружности» Вернера – по сущностному признаку она включается в определенную категорию («из тех, которые»), о привлекательности («влюблялись в таких людей»). Маркер «изыскивания подобий» здесь вербализован: «люди, *подобные* Вернеру». Подобие, обобщающее портрет и тип, закрепляется именем литературного героя И.В. Гете (Мефистофель). Как видим, сам синтаксис отображает систему мышления «от частного к общему», абстрактному через сравнительные конструкции, выражающие приведение к подобию: «как и почти все», «из тех», «в таких», «подобные» и т.д., – это приведение к абстрагированию, ведущему к категоризации. Этот принцип обобщения проходит через весь роман «Герой нашего времени», способствует формированию социальных ролей в романе: «водяное общество», «офицер», «княжна», «врач», «мать», «дочь», «неверная жена», «обманутый муж», «режиссер» и т.д. Если использовать язык логики, то операторы «как все», «из тех», «такие», «как и всякий» можно обозначить как кванторы общности, которые ставятся при общих суждениях, в которых что-либо утверждается или отрицается о предметах какого-либо класса.

Обобщения в романе «Герой нашего времени» не дают нам истины в последней инстанции, но они дают направление в ее осмыслении, понятие о стиле мышления, возможно, об «археологии знания» эпохи, способе «приведения к ясности» и формулирования сущностных понятий таким выдающимся художником, как Лермонтов. Это связано с идеей гипотетичности универсальных высказываний и их предсказывающей силы, так как сущность предмета в чистом виде, о которой говорят феноменологи, это и есть «универсальный закон», с помощью которого можно определить целый класс или тип предметов, объектов, имеющих в своей основе эту сущность. Все это, в конечном счете, дает возможность включения произведения «Герой нашего времени» в философскую парадигму, причем парадигму не только универсалистскую, но и феноменологическую.

Для того, чтобы говорить о новых объектах, нужно создать новый «каркас языка» (Р. Карнап). Установка М.Ю. Лермонтова на выведение обобщенных универсальных законов основана на использовании системы языковых средств, которые способствуют их формулировке. Можно предполагать, что такой языковой каркас имеется в романе «Герой нашего времени». Уже в «Предисловии» прослеживается система операций обобщения, типологизации, абстрагирования, связанных с проблемой понимания текста всего романа. Автор называет обобщенные субъекты: «*читатели*», «*публика*», «*общество*», «*образованность*», «*личность*», «*Герой Нашего Времени*», «*люди*», – названо состояние общества: «*болезнь*». В «Предисловии» задается противопоставление «*общество*» – «*книга*». В результате анализа высказываний можно выделить обобщающие признаки тех субъектов, которые интересуют автора. Как правило, они связаны в общую языковую структуру, которую и можно назвать моделью, или языковым каркасом.

В «Предисловии» автор демонстрирует систему *способов и методов абстрагирования*, основанных на использовании ресурсов языка, входящих языковой каркас выражения универсальности.

1. Синтаксические конструкции с прямым порядком слов, с фразовым ударением, падающим на предикативный компонент, имеющие характер

дефиниций. «Дефиниция (*лат. definitio* – определение) – предложение, описывающее существенные и отличительные признаки предметов или раскрывающее значение соответствующего термина. Часто в дефиниции дается указание на ближайший род, в который входит данный предмет, и на видовое отличие этого предмета от всех остальных видов, составляющих род» (КОНДАКОВ 1975: 141). «...предисловие есть первая и последняя вещь», «наша публика... молода и простодушна», «наша публика похожа на провинциала» (ЛЕРМОНТОВ 1959: 275), «Герой Нашего Времени... точно, портрет» (Там же, 276) и т.д.

2. Термины с абстрактным значением – лексемы, имеющие терминологический характер, употребляются в таких областях знаний, как философия и социология. Опорные термины: «читатели», «публика», «общество», «образованность», «личность», «Герой Нашего Времени», «люди» и др.

3. Операторы абстрагирования, указывающие на уровень обобщения, его степень: наречия («обыкновенно», «просто весело», «довольно», «достаточно»), местоимения («всякий», «наша», «иные», «другие», «у нас»).

4. Типизированные лексические элементы, «встроенные» по принципу противопоставления в предложения, часто близкие к антонимам: «*первая и последняя вещь*», «острое, почти *невидимое*, и тем не менее *смертельное*», «...разговор двух дипломатов, принадлежащих к *враждебным дворам*... каждый из них обманывает свое правительство в пользу взаимной нежнейшей *дружбы*». Типизированные лексические элементы – это элементы, которые влияют на структуру и семантику предложения, регулярно воспроизводятся в структурных схемах простого и сложного предложений.

В «Предисловии» приводится точка зрения автора, его «понимание» модели общества, героев, которых он представил. В то же время, эта абстрагирующая система строится на основе конкретных высказываний, обращенных к читателю: «Герой Нашего Времени, *милостивые государи мои*...», «*Вы скажете*, что нравственность от этого выигрывает?», «*Но не думайте*, однако, после этого, чтоб автор сделался исправителем людских пороков» и т.д.

Часто обобщению содействуют *топикальные элементы* – обобщенные конструкции, как правило, восклицательные, назывные, определяющие тему дальнейшего рассуждения в соотношении: топик (тема) – коммент (развитие темы). Например, в процессе обобщения характера горцев используется синтаксический параллелизм: «*Уж эта мне Азия!* что люди, что речки – никак нельзя положиться» (ЛЕРМОНТОВ 1959: 309). Общая черта поведения горцев определяется так: «– Знаю, братец, знаю без тебя, – сказал штаб-капитан; – *уж эти бестии!* рады придраться, чтоб сорвать на водку» (Там же). Черты «проводников» – стремление делать все в свою пользу: «– Все так, все так, – пробормотал он: – *уж эти мне проводники!* чутьем слышат, где можно попользоваться, будто без них и нельзя найти дороги» (Там же, 310) и т.д.

Обобщения посредством топикализации соответствуют панорамному характеру мышления художника: «– Посмотрите, – прибавил он, указывая на восток: – *что за край!* – И точно, *такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть*: под нами лежала Койшаурская долина, пересекаемая Арагвой и другой речкой, как двумя серебряными нитями» (Там же, 305).

В самом тексте «Героя нашего времени» содержатся указания на то, как конструируются феномены и даже как они каталогизируются: есть каталог черт «кавказцев», горцев, русских людей и прочих, в частности, французов, англичан и т.д. Многие черты являются общечеловеческими – как позитивные, так и негативные.

В «Бэле» создается общая модель восприятия кавказских горцев, их обычаев (куначество, месть, воинская доблесть), приоритетов (например, конь дороже золота, и даже невесты), присущих им социальных ролей (воина, жены, горского аристократа и т.д.). Создается модель российского общества (разочарование, скука, бездеятельность), характерных черт русского человека (гибкость, умение приспособливаться к среде, прощать зло и т.д.). Особая прослойка русских людей, сформировавшаяся в среде горских народов, – «кавказцы» (опыт, храбрость, хорошее знание среды, обычаев, нравов горцев). Отдельно формируются социальные роли писателя, путешественника, создается социальный тип «Героя Нашего Времени».

Текст романа характеризуется особым складчатым рельефом: на фоне общего повествования, наррации возникают формы высказывания, основанные на сгущении смысла, или «складки», как их называют, когда характеризуют манеры и формы стиля барокко, направленного на выявление универсальных сущностей.

В повести «Максим Максимыч» М.Ю. Лермонтов создает обстоятельный портрет Печорина, при этом указания на индивидуальные черты сопровождаются операциями по переносу их в обобщающие контексты, обнаруживающие направленность на типизацию и универсализацию портретного образа «Героя Нашего Времени». Автор возводит акт понимания героя в ранг всеобщий. Он предлагает осмыслить «историю души человеческой» – конкретную историю, которая выводится с помощью рациональной эвристики на уровень закона, становится в некоторых случаях более значимой, чем освещение истории целого народа. Развитие локальной истории подтверждает перспективный характер творчества М.Ю. Лермонтова.

Особенность универсальных установок М.Ю. Лермонтова в повести «Тамань» – создание языкового каркаса, основанного на оперировании готовыми культурными стилями – романтическим и реалистическим, которые синтезируются в барокко. Делается установка на универсальные типы, вечные образы: русалки, ундины, Миньоны – в изображении героини, девушки-контрабандистки, а также на концептуальные образы архетипического характера, формирующие универсальные элементы стиля барокко: парус, бушующее море, – направленные на отображение и обобщение «радостей и бедствий человеческих».

В тексте повести «Княжна Мери» реализуется семиозис жизни: рассказчик конструирует драматическое произведение из самой действительности хорошо знакомого ему «водяного общества». Основываясь на знании стереотипов, искусственных «правил игры» в нем, он начинает двигать «фигуры» в соответствии со своей «системой», своими правилами, разыгрывая «спектакль», обосновывая терминологически каждый его элемент, с тем чтобы описать его в своем «журнале», рассказывает о том, как он создает драматическое произведение из текста-жизни, превращая его в литературный текст и одновременно спектакль. Это почти научный эксперимент, попытка поиска смысла жизни и истории, проверка детерминированности или индетерминированности действия судьбы и

событий жизни, установление координации познающего субъекта с людьми и процессами, происходящими в мире, с тем чтобы понять таинственное и неизъяснимое в нем.

Языковой каркас повести основан на использовании театральных, литературных, философских терминов, с помощью которых раскрывается процесс формирования замысла «спектакля», реализация этого замысла, проверка соответствия действий «актеров» задуманному «сценарию».

В повести «Фаталист», как и в «Княжне Мери» герои действуют по сценарию Печорина, который он создает и режиссирует, но объектом его анализа становится уже не предметный, и даже не духовный мир, а мир трансцендентного, инобытия. Печорин ставит задачу «фальсифицировать» (проверить) подлинность метафизического текста – «списка, на котором назначен час нашей смерти». Термины в повести «Фаталист» можно отнести к философским: переход «от сомнения к сомнению», «отвлеченная мысль», «чувства», «рассудок», «метафизика» (данный термин повторяется дважды), «фаталист», «предопределение», «судьба» и т.д. И хотя в некоторых случаях термины используются рассказчиком с ироническими обертонами, тем не менее они отмечают интенции к мыслям, которые выходят за пределы реальности, «схватывают» нечто такое, что располагается по ту сторону бытия.

Герой пытается представить протокол, текст об опыте жизни «души», не покидая границ реальности, преобразуя ее в литературный текст. Печорин делает попытки достигнуть знания, выходящего за пределы эмпирического мира, совершает метафизический опыт. Он заключается в том, что герой постоянно стремится поставить себя перед лицом самого ужасного для человека – смерти. По мнению философов, именно на грани смерти, «провала сущего» человек может ощутить свое «чистое присутствие» в мире, прикоснуться к познанию того, что находится за пределами реального мира. Средствами литературы и языка в романе «Герой нашего времени» поставлена глобальная проблема рационального разрешения вопроса об активных движущих силах в мире как целом; определения универсальных законов во всех сферах и уровнях жизни: личном, социальном, культурном, космистском, так как герои Лермонтова, сам поэт сопричастны космическому пульсу Вселенной.

Если раскрыть внутренние особенности универсальности мышления М.Ю. Лермонтова, можно определить, как он ее достигает: М.Ю. Лермонтов идет по пути философского конструирования, обобщения, универсализации, то есть выводит определенные типы, социальные, общечеловеческие законы, формулирует их. В «Предисловии» он задает в качестве объекта рефлексии абстрактный «предмет» – «Герой Нашего Времени» – и идет к прояснению его сущности через «сознание о» нем, совершая адекватацию с миром в процессе воссоздания обстоятельств, конкретных черт реальности и т.д. Особенность этого романа в том, что мы можем только приближаться к пониманию его смыслов, и путь этот, как и возможность приближения к истине, бесконечен. «Герой нашего времени» – не только философский роман, но и роман, посвященный философии творчества. Он может послужить в качестве экскурса в область истоков универсализма, феноменологии.

Описанная нами абстрагирующая система носит условный характер, роман «Герой нашего времени» – это живой текст, в котором присутствуют постоянные

переливы от конкретного к обобщенному, дающие нам представление об универсальном характере мышления М.Ю. Лермонтова. Внешне мы не замечаем сложной работы мышления поэта, который постоянно формирует направленность (интенциональность) сознания на универсализирующее обобщение через переживание конкретной предметности.

Итак, универсальность М.Ю. Лермонтова – это свойство личности художника, характеризующееся многогранностью его таланта, направленностью на всеохватность, целостность в отображении мира, это и особенность его деятельности, которая состоит во всесторонности, планетарности взгляда на реальность, в стремлении к предельной открытости миру, широте интересов, продуктивности в различных видах творчества. Гений Лермонтова характеризуется системным видением мира, художник рассматривает объекты реальности как сложные системы в составе глобальной системы универсума. Лермонтову как универсальной личности свойственна способность к духовному резонансу с универсумом, умение постичь его фундаментальные принципы, быть сопричастным его красоте и гармонии.

Литература

- КАРНАП 1971 = КАРНАП Р. Философские основания физики. Введение в философию науки. М., 1971.
- КОНДАКОВ 1975 = КОНДАКОВ Н.И. Логический словарь-справочник. М., 1975.
- ЛЕРМОНТОВ 1959 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1959. Т. 4. С. 275–474.
- ШТАЙН 2007 = ШТАЙН К.Э. – Петренко Д.И. Лермонтов и барокко. Ставрополь, 2007.
- ШТАЙН 2009 = ШТАЙН К.Э. – Петренко Д.И. Метапоэтика Лермонтова. Ставрополь, 2009.
- ШТАЙН 2014 = ШТАЙН К.Э. – Петренко Д.И. Универсальность Лермонтова. Ставрополь, 2014.

И. С. Юхнова
(Нижний Новгород, Россия)

ПУШКИНСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ
В ПОЭМЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ТАМБОВСКАЯ КАЗНАЧЕЙША»

Abstract: The article shows, how Pushkin's principles of narrative realize in M. Yu. Lermontov's ironic poem "The Tambov Treasurer". Shown, that backbone in the "novel in verse" "Eugene Onegin" setting to "chatter" was developed, which takes the form of a dialogue with the reader. Revealed, that the narration in "The Tambov Treasurer" becomes many-voiced, there, except the author's voice, singled out the "voice" of the main characters and impersonal urban inhabitants. Also the article characterises the forms of "someone else's words", shown in the poem.

Keywords: Lermontov, "The Tambov Treasurer", dialogue with the reader.

Продолжая традицию Пушкина в «Тамбовской казначейше», Лермонтов не только строит сюжет, ориентируясь на поэмы «Граф Нулин» и «Домик в Коломне», заимствует «онегинскую строфу», но и воспроизводит характерную для «романа в стихах» повествовательную манеру. Сам Пушкин определял ее как «болтовня», и она стала «особенной приметой речевого поведения Автора в «Онегине»» (ВЕРШИНИНА 2013: 130). Именно эта установка на свободное общение с читателем, по замечанию Н.Л. Вершининой, в последующей литературе воспринималась как «знаковый показатель причастности к миру пушкинского романа» (ВЕРШИНИНА 2013: 130). Однако если в многочисленных подражаниях роману воспроизводились лишь «видимые знаки новой поэтической манеры» (ВЕРШИНИНА 2013: 132), то Лермонтов передал его дух. В основе его повествования, как и у Пушкина, лежит диалог с читателем, а также проступает «хоровое» начало. Одним из первых смысл и характер диалога с читателем в «Евгении Онегине» раскрыл В.А. Грехнёв (ГРЕХНЁВ 1979: 100-109), он же ввел в научную литературу о романе понятие «хор», которое затем укоренил и развил В.Н. Турбин (ТУРБИН 1996).

В.А. Грехнёв показал, что в «Онегине» «воссоздан событийно неорганизованный, сохраняющий иллюзию эмпиричности поток [реальности – И.Ю.]», который «содержал в себе приметы разнообразной и пестрой, многоликой и многоголосой, неисчерпаемой и незавершенной действительности» (ГРЕХНЁВ 1979: 100). Именно такую действительность воссоздает в своей поэме М.Ю. Лермонтов, а пушкинский способ повествования позволяет ему не только изобразить жизнь провинциального города в ее топографических реалиях, узнаваемых типажах, но и передать «мнения», многочисленные голоса обывателей.

Диалог с читателем намечается через прямые обращения к читателю-единомышленнику, который понимает то, что недоговаривает или на что намекает повествователь («Пою, друзья, на старый лад», «Я не поведал Вам, читатель» и т.д.). Они предполагали ответную реакцию. Так читатель вовлекался в процесс общения, становился собеседником, а «образотворческие интенции автора» (ГРЕХНЁВ 1979: 101) воздействовали на его восприятие «анекдота», ставшего

основой «Тамбовской казначейши». Такая обращенность к читателю предопределила разговорную интонацию. Этой же цели служат вопросы, адресованные ему. Они сформулированы таким образом, что позволяют передать целые сцены. В их основе – стандартная, типичная ситуация, которая легко достраивается в воображении и не требует пояснений. Таков, например, вопрос «...вам не случалось двух сестер // Замужних слушать разговор?» (ЛЕРМОНТОВ 1980: 352). Весь спектр возможных тем для обсуждения, интонации, жесты, позы судачащих о своих заботах дам легко воссоздаются, а сама реплика позволяет «увидеть» пластичную сцену.

Расчет на понимающего читателя делает мотивированными лирические отступления, в которых Лермонтов намекает на некоторые обстоятельства своей судьбы, вступает в скрытую полемику с установившимся восприятием пушкинских поэм.

«Тамбовская казначейша» многоголоса, но эти голоса часто представляют собой некое единство – «общественное мнение», «общий глас». В лермонтовской поэме, так же как и в некоторых эпизодах пушкинского «романа в стихах», слово «произносится как бы от лица некоего хора, а не личности» (ГРЕХНЁВ 1979: 108), хор «выступает и как действующее лицо, названный прямо или обозначенный косвенно объект изображения; и как творческая сила, изображающая события и попутно их комментирующая» (ТУРБИИ 1996: 15). Мир разнообразен, существует множество воззрений на то, как он устроен, в чем состоит его сущность. Они обозначаются в поэме как звучащие голоса. Так в рассказ повествователя входит чужая речь. Часто она не вычленяется, не обозначается графически. Пример тому находим в 3 строфе:

- [1] Вдруг оживился круг дворянский,
- [2] Губернских дев нельзя узнать, –
- [3] Пришло известье: полк уланский
- [4] В Тамбове будет зимовать.
- [5] Уланы, ах! такие хваты...
- [6] Полковник, верно, неженатый,
- [7] А уж бригадный генерал
- [8] Конечно, даст блестящий бал.
- [9] У матушек сверкнули взоры;
- [10] Зато, несносные скупцы,
- [11] Неумолимые отцы
- [12] Пришли в раздумье: сабли, шпоры –
- [13] Беда для крашенных полов...
- [14] Так волновался весь Тамбов (2: 348).

Последняя строка как бы подытоживает все надежды, ожидания, сомнения провинциального общества, вызванные известием о приезде уланов. В общем «хоре» этой строфы звучит как минимум шесть голосов: это и голос повествователя (1-3, 14 строки), это и голос того, кто стал источником новостей (3, 4 строки), это и многоголосье губернских барышень (5-8 строки), это и жест – своеобразная реплика – «матушек» (9 строка), это и чья-то оценочная характеристика, данная отцам (10, 11 строки), и, наконец, голос отцов (12, 13

строки). При таком способе передачи чужой речи за всеми голосами встает некий собирательный образ: «девы», «матушки», «отцы» – это всегда множество, а не единичный, индивидуальный голос.

Интересный пример включения чужого слова в речь повествователя находим в 21 строфе. Здесь прозвучит реплика одного человека, но и в ней ощутима та же ориентация на общее правило, на некую норму:

Сначала взор ее прелестный
Бродил по синим небесам,
Потом склонился с поднебесной
И вдруг... какой позор и срам!
Напротив, у окна трактира,
Сидит мужчина без мундира... (2: 355)

Окружающий мир в этой строфе дается через восприятие Авдотьи Николаевны, а потому ее реакция на увиденное, ее негодование – это и возможная реакция любой из дам, увидевших мужчину в таком виде, в каком он не должен перед ними являться. Реплика героини нарушает установившийся с начала строфы ритм, что свидетельствует о всплеске эмоций, когда глаз вдруг зацепился не за привычное, ожидаемое, а увидел нечто выпадающее из нормы, а потому вызывающее интерес.

Чужая речь включается в повествование и в виде одиночных реплик или диалога. Одиночная реплика, как правило, требует не словесного ответа, а действия, поступка. Это бывает распоряжение (как в 5 строфе), но чаще – умозаключение, являющееся итогом размышлений или свидетельствующее о принятом решении. В таком случае реплика представляет собой либо обрывок внутреннего монолога, либо неразвернутый, сжатый внутренний монолог. Такие одиночные реплики чаще всего принадлежат Гарину и становятся вехами, обозначающими очередной этап в завоевании Авдотьи Николаевны. Так оформляется мотивация действий Гарина:

Бедняжка! – думает улан, –
Такой безжизненный болван
Имеет право в этой клетке
Тебя стеречь – и я, злодей,
Не тронусь участью твоей? (2: 354)

Завязка интриги: «Но я отдам улану честь – // Он молвил: «Что ж? начало есть». Или новый виток в ее развитии:

Но время шло. «Пора к развязке! –
Так говорил любовник мой. –
Вздыхают молча только в сказке,
А я не сказочный герой» (2: 357).

Диалог всегда появляется в узловые моменты действия, когда обозначается противостояние или когда события получают неожиданный поворот:

Раз входит, кланяясь пренизко,
Лакей. «Что это?» – «Вот-с, записка;
Вам барин кланяться велел-с;
Да приказал Вас звать к обеду,
А вечерком потанцевать.
Он сам изволил так сказать».
«Ступай, скажи, что я приеду» (2: 357).

В повествование включаются и обрывки разговоров. Так, въезд полка в Тамбов показан через диалог двух барышень. Событие всколыхнуло жизнь провинциального Тамбова, породило в душах губернских красавиц надежды и ожидания, а потому зазвучали их голоса. Так передаются непосредственные впечатления барышень, а диалог позволяет обозначить их кругозор, жизненные цели, наметить характер:

«Ах, посмотри сюда, кухня,
Вот этот!» – «Где? майор?» – «О нет!
Как он хорош, а конь – картина,
Да жаль, он, кажется, корнет...
Как ловко, смело изловчился...
Поверишь ли, он мне приснился...
Я после не могла уснуть...» (2: 349)

В «Тамбовской казначейше» Лермонтов также использует невербальный диалог, когда общение осуществляется не через слово, а через жесты, взгляды, поступки, смену манеры поведения. В 23 строфе повествователь отметит: «Меж них завелся очень скоро // Немой, но внятнй разговор». И это крайне важный этап в стратегии завоевания, реализуемой Гариным.

Таким образом, можно утверждать, что в «Тамбовской казначейше» Лермонтов творчески воплотил принципы пушкинского повествования. Он ведет свой диалог с читателем: вовлекает его в процесс творческого взаимодействия с героями и рассказываемой историей, ожидает его реакций, актуализирует его личный опыт. Также Лермонтову удается передать жизненное многоголосие, реализуя пушкинский принцип «опредмечивания чужого голоса».

Литература

- ВЕРШИНИНА 2013 = ВЕРШИНИНА Н.Л. «...Забалтываясь донельзя»: функция «забалтывания» в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина и подражаниях «роману в стихах» (М. Воскресенский, Трилунный, А. Яхонтов и др.) // Болдинские чтения – 2013. Нижний Новгород, РИ «БегемотНН», 2013. С. 171-181.
- ГРЕХНЁВ 1979 = ГРЕХНЁВ В.А. Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин. Исследования и материалы. Т.9. Л.: Наука, 1979. С. 100-109.
- ЛЕРМОНТОВ 1980 = ЛЕРМОНТОВ М.Ю. Тамбовская казначейша // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Л., Наука. Ленингр. отд-ние, 1980. С. 347-368.
- ТУРБИН 1996 = ТУРБИН В.Н. Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». М., МГУ, 1996.