

О ЗНАЧЕНИИ НЕЗАВЕРШЕННОСТИ В ПРОЗЕ ЛЕРМОНТОВА

Вопрос, обозначенный заглавием статьи, требует пристального внимания. Дело в том, что различные признаки незавершенности характерны для всех произведений сюжетной прозы Лермонтова.

Причины этого тоже различны. Романы "Вадим" и "Княгиня Лиговская" несут черты незавершенности просто потому, что автор в какой-то момент прервал работу над ними. Повесть "Штоп" обрывается почти на полуслове, но, как показал В. Э. Вацура, повествование здесь оборвано преднамеренно — ради задуманной Лермонтовым мистификации, осуществленной потом в салоне Е. П. Ростопчиной.¹ "Герой нашего времени" дописан до конца в буквальном смысле слова (в первом отдельном издании 1840 года текст заключается словом "Конец"), однако и этот роман отмечен чертами незавершенности. Некоторые из них бросаются в глаза.

Наиболее очевидны фрагментарность повествования и пунктирность фабулы, которые не позволяют воссоздать полную и ясную историю героя. Незавершенности способствует и "перевернутый" порядок расположения отдельных частей, нарушающий хронологическую последовательность событий: сообщение о смерти героя (то, которое могло бы естественно замкнуть роман) доводится до сведения читателя еще в первой половине повествования, и читатель может успеть забыть о нем, знакомясь с рассказами о похождениях Печорина в "Тамани", "Княжне Мери" и "Фаталисте".

Важно и то, что композиционной концовкой романа становится диалог, в ходе которого обсуждается вопрос, так и не получающий сколько-нибудь определенного решения. Печорин обращается к Максиму Максимычу, чтобы узнать его мнение по поводу предопределения. Момент этот мог бы стать решающим. Ведь до сих пор вопрос о предопределении (очень существенный для объяснения истории героя) был предметом раз-

мышлений скептика Печорина и поэтому неизбежно оставался открытым. Теперь тот же вопрос выносится на суд простого сознания. Кажется, на него будет дан однозначный ответ, и весь роман обретет законченность и ясность. Но простое сознание в романе Лермонтова по-своему столь же далеко от определенного вывода, как и самый изощренный скептицизм. Максим Максимыч сначала объясняет исход пари, предложенного Вуlichem, обыкновенной случайностью: “<...> эти азиатские курки часто осекаются”.² А затем, без всякого логического перехода, следует фаталистическое истолкование ситуации: “Впрочем, видно уж так у него на роду было написано!” (IV, 314). “Ключевой” вопрос как бы повисает в воздухе. Неудивительно, что венчающая эпизод заключительная фраза романа (“Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений” — там же) в композиционном отношении почти ничем не отличается от тех фраз, на которых обрывалось повествование в недописанных текстах “Вадима” и “Княгини Лиговской”.³

Конечно, среди прозаических сочинений Лермонтова встречаются и вполне завершенные. Но показательно: каковы эти исключения из основного правила.

Завершенный характер имеет очерк “Кавказец”, но это именно очерк: можно спорить о том, в какой степени он принадлежит к собственно художественной прозе. Вполне завершенное впечатление производит сказка “Ашик-Кериб”, но можно спорить о том, является ли она оригинальным произведением: по существу это всего лишь обработанная запись фольклорного текста. Завершенность отличает сочинение “Панорама Москвы”, но опять-таки можно спорить о том, в какой степени оно является выражением творческой воли автора: ведь это учебное упражнение на заданную тему и практически — по заданному плану.⁴

Все исключения лишь оттеняют основное правило, действующее в прозе Лермонтова. Завершенность здесь обретает только те произведения, которые не имеют вполне оригинального или собственно художественного характера. И, напротив, все, что здесь вполне самобытно и вполне художественно, так или иначе отмечено незавершенностью.

Незавершенность предстает в конце концов вездесущим и необходимым качеством лермонтовской прозаической художественности. Нужно ли объяснять, как важно понять природу и значение этого качества. Думается, что для предварительной

разработки поставленного вопроса будет достаточно двух примеров, характеризующих две принципиально различные формы незавершенности. Одним из них может служить недописанный “Вадим”, другим — дописанный “Герой нашего времени”.

* * *

Исследователи давно заметили одну существенную особенность романа “Вадим”: образ главного героя почти до предела насыщен заимствованными, явно вторичными мотивами и деталями. Неоднократно шла речь о том, что лермонтовский Вадим мог и должен был напоминать современникам автора многих уже известных читателям 1830-х годов героев русской и европейской литературы.⁵

Немало написано о сходстве отдельных черт Вадима с отдельными же чертами героев Шиллера, Байрона, Бестужева-Марлинского, Вальтера Скотта и Гюго. И, как правило, дело ограничивалось именно сопоставлениями, обнаруживавшими каждый из таких моментов сходства в отдельности. Поэтому от внимания пишущих ускользал достаточно очевидный и вместе с тем удивительный художественный парадокс: Вадим одновременно похож на героев совершенно разных и, в частности, на героев-антиподов, резко противопоставленных друг другу их создателями. В лермонтовском герое совместились черты Карла Моора и Франца Моора, Бюга Жаргалья и карлика Хабибры, Клода Фролло и Квазимодо. И получился причудливый симбиоз идеалиста и хищника, мудреца и уродца, мятежника и злодея, страдальца и мучителя, пророка и демона, мстителя за поруганную справедливость и рефлектирующего скорбника с чертами лирического поэта. Все отдельные “составляющие” образа были традиционными, даже банальными, а сам образ как целое — беспрецедентным, ни на что не похожим.

Важнее всего было разнообразие заключенных в образе потенций. К Вадиму можно применить слова, сказанные Пушкиным об одном из персонажей Грибоедова: “В нем два, три, целых десять характеров” (XIII, 138). И дело не только в этом: за несколькими потенциальными характерами скрывались разнообразные перспективы развития сюжета. Знакомясь с героем в пределах написанных Лермонтовым глав романа, читатель мог вообразить самые различные варианты финала — основания для каждого из таких предположений нашлись бы легко.

Герой, изображенный в начальной стадии повествования, еще может кончить по-разному — может гордо погибнуть в схватке со злобствующими врагами, как байроновский Лара, или найти позорную смерть от руки защитника правого дела, как бестужевский Владимир Сицкий, может превратить собственную казнь в искупительную жертву, как Карл Моор, или покончить самоубийством, ускользая от справедливого возмездия, как его брат Франц. Вадим еще может погибнуть, как Бюг Жаргаль, — отдавая жизнь ради спасения других людей, или как Хабибра — в чудовищной и тщетной попытке погубить вместе с собой ненавистного соперника. Можно представить Вадима умирающим над трупом возлюбленной, подобно Квазимодо, или жертвой законной мести, подобно Клоду Фролло.

Речь идет, конечно, не о буквальном повторении известных ситуаций, а о принципиальных возможностях. Если иметь в виду именно такие возможности, то очевидно, что ни одна из них еще не “закрыта”, ни один вариант еще не исключен. Перед читателем — образ поистине многомерный и неисчерпаемый.

Но образ таков именно потому и только потому, что сюжет еще просто не успел как следует развернуться. В наиболее поздних из написанных Лермонтовым глав (XVI—XXIV) повествование все более явно входит в обычную колею исторических романов той эпохи: начинают действовать законы художественной системы, созданной Вальтером Скоттом и усвоенной его русскими последователями. А логика этой системы предполагала вполне определенную концовку романа. Такая концовка неизбежно свела бы на нет многие из первоначально заложенных в образе возможностей и, вероятно, попросту исключила бы все эти разнообразные возможности, кроме какой-нибудь одной. Дописанный роман оказался бы беднее и банальнее недописанного.

Можно лишь гадать, почему Лермонтов прекратил работу над “Вадимом”. Но ясно, что он прекратил ее “вовремя” — еще до того как образ стал терять скрытое в нем богатство смысловых потенциалов. Многомерность образа и всего романа в целом была обеспечена именно их незавершенностью. Это получилось невольно, но благодаря обстоятельствам, побудившим автора прервать свою работу, сохранилось навсегда.

* * *

То, что в недописанном “Вадиме” получилось неожиданно и

само собой, в “Герое нашего времени”, по-видимому, является целью автора. Стремление к незавершенности пронизывает в этом романе все уровни текста: наряду с незавершенностью композиционно-сюжетной (о ней шла речь выше) обнаруживается незавершенность внутренняя, глубинно-смысловая. Она появляется как следствие весьма своеобразного художественного эффекта. В “Герое нашего времени” одновременно действуют несколько различных механизмов смыслообразования, каждый из которых обязан своим происхождением какой-то хорошо известной литературной традиции. Но совмещаются они таким образом, что действие каждого из них не доводится до предусмотренного соответствующей традицией логического конца. И в результате опять получается нечто парадоксальное, ничему известному не равное.

Не доводится, например, до обычного конца действие психологического объяснения поступков и жизненной позиции героя. Лермонтов, казалось бы, добивается того, чтобы психологическая интроспекция достигла в его романе наивысшего для его эпохи предела: в роман вводится исповедальное самораскрытие Печорина, и тем самым создается почва для определенных читательских ожиданий. Но эти ожидания оказываются обманутыми.

В литературе эпохи романтизма исповеди героев принимали разные формы: одни — в “байронической” поэме, другие — в прозаических повествованиях, третьи — в романтической драматургии и т. д. Все эти формы исповедальности представлены в “Герое нашего времени”,⁶ однако наиболее заметна та из них, которая сформировалась в субъективно-аналитической прозе Шатобриана, Констан, Сенанкура, Мюссе. Такая форма исповеди неизменно выполняла одну и ту же функцию: она открывала читателю полную, “последнюю”, правду о внутренней жизни героя.⁷

Лермонтов напоминает читателю об этой функции. В предисловии к “Журналу” Печорина “записки” героя соотнесены с “Исповедью” Руссо — сочинением, которое имело для современников Лермонтова (и в том числе для создателей субъективно-аналитического романа) значение эталона в раскрытии глубинной правды о человеке. Обратившись далее к записям печоринского дневника, читатель мог без труда распознать характерные приметы традиционного исповедально-аналитического психологизма: “анатомическое” расчленение сиюминутных пе-

реживаний, описание оттенков чувства, смены настроений и т. п. Но затем оказывалось, что инстропекция, оформленная в традиционной аналитической манере, проникает вглубь душевной жизни героя не так далеко, как эта манера предполагает.

Достаточно показательным примером может послужить запись, комментирующая переживания Печорина в эпизоде его первой встречи с княжной Мери. Приятель Печорина Грушницкий восхищается княжной. Печорин же в ответ демонстрирует холодное и почти циничное равнодушие, хотя на самом деле взволнован не меньше Грушницкого.

“Я лгал. Но мне хотелось его побесить” (IV, 242). Так начинает свою работу рефлексия героя. Первое объяснение, которое он находит для своего поступка, оказывается в духе “байронического” шаблона, одинаково уместного и в романтической поэме, и в исповедальной прозе романтиков: “У меня врожденная страсть противуречить; целая моя жизнь была только цепь грустных и неудачных противуречий сердцу или рассудку. Присутствие энтузиаста обдает меня крещенским холодом, и, я думаю, частые сношения с вялым флегматиком сделали бы из меня страстного мечтателя” (IV, 242).

Мотивировка выглядит шаблонной — при том, что она, видимо, вполне достоверна. Но затем появляется и второе объяснение, явно осложняющее первое и тем самым преодолевающее его видимую банальность: “Признаюсь еще, чувство неприятное, но знакомое пробежало слегка в это мгновение по моему сердцу: это чувство было зависть; я говорю смело “зависть”, потому что привык себе во всем признаваться. И вряд ли найдется молодой человек, который, встретив хорошенькую женщину, приковавшую его праздное внимание и вдруг явно при нем отличившую другого, ей равно незнакомого, вряд ли, говорю, найдется такой молодой человек (разумеется, живший в большом свете и привыкший баловать свое самолюбие), который бы не был этим поражен неприятно” (IV, 242).

Рядом с чувством, возвышающим героя в глазах романтически настроенных читателей, обнаруживается чувство вполне прозаическое и заурадное (ссылка на общий закон, определяющий реакцию целой категории людей, это дополнительно оттеняет). Появляется задача для психологического анализа, который мог бы выяснить взаимную связь двух различных, но каким-то образом совместившихся переживаний. Рефлектирующий герой Констана или Мюссе постарался бы уловить диалек-

тику их переплетения и внутреннего взаимоперехода. Но герой Лермонтова только фиксирует их — сначала одно, потом другое — без малейших попыток установить какую-нибудь их зависимость друг от друга, различить первичное и вторичное или, по крайней мере, главное и второстепенное. Рефлексия не идет дальше регистрации чувств, удостоверяя ее надежность ссылкой на уже известные общие законы (данного характера или человеческой психики вообще). А это значит, что рефлексия так и не переходит в психологический анализ.

Отсутствие психологического анализа в “Журнале” Печорина становится понятным, если принять во внимание одну структурную особенность действующей здесь формы *Jch-Erzählung*. Внутри исповедального повествования от первого лица фактически осуществляется позиция “стороннего” наблюдения, обычно предполагающая повествование в третьем лице. Регистрационный подход, отсутствие анализа, углубляющегося в подоплеку переживаний, уклонение от попыток “расставить все по местам” — все это приметы именно такой повествовательной логики, явно связанной здесь с тем необычным обстоятельством, что лермонтовский герой в своей исповеди занимает по отношению к самому себе позицию “другого”.

В определенный момент эта позиция декларируется прямо: “Во мне два человека: один живет в полном смысле слова, другой мыслит и судит его” (IV, 292). И еще: “Я взвешиваю и разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия” (Там же). А в предисловии к “Журналу” основной повествователь характеризует авторскую позицию героя в его “записках” как “следствие наблюдений ума зрелого над самим собою” (IV, 225).

Позиция “другого” была найдена Лермонтовым в “Княгине Лиговской”, где действовала форма объективного повествования в третьем лице, и там она была полемически противопоставлена беспредельности романтических исповедей. В “Княгине Лиговской” уже не было романтических прозрений и откровений, типичных для более раннего “Вадима”, а соблюдались законы, характерные для позиции автора-наблюдателя, обыкновенного человека, способного понять и охарактеризовать душевную жизнь героев и героинь в рамках обычных житейских возможностей.⁸ Теперь же, в романе “Герой нашего времени”, Лермонтов как бы “передает” эту позицию, со всеми присущими ей внутренними ограничениями, самому герою, перенося ее

внутри, казалось бы, совершенно чуждой ей, субъективной формы повествования.

* * *

Необычная организация повествования дает, как и следовало ожидать, необычный результат. С одной стороны, роль объективного повествователя сближает Печорина с автором, способствуя порой отождествлению автора и героя в читательском восприятии.⁹ С другой стороны, Печорин-повествователь располагает особой свободой, доступной только повествующему герою.

Объективный повествователь, остающийся за пределами созданного его повествованием сюжетно-образного мира, всегда так или иначе связан им же самим установленными законами — связан тем больше, чем меньше он персонифицирован. Ведь безличный субъект повествования в третьем лице присутствует в тексте, главным образом, как определенная позиция и определенная логика повествования. Такая форма присутствия и вынуждает его к строгому соблюдению “правил игры”. Если, к примеру, он предлагает читателю психологические объяснения поступков героя в ряде неоднозначных ситуаций, то это обязывает его соблюдать аналогичный принцип и в последующих подобных же ситуациях.

Герой же “крепко” своей укорененностью внутри сюжетной истории, и по отношению к законам повествования он неизмеримо более свободен. Он может, ни с чем не считаясь, говорить больше или меньше, может в какой-то ситуации сказать о себе все, а в какой-то — вообще ничего не сказать, и читатель вынужден будет с этим примириться. А свободой, принадлежащей герою, всегда может воспользоваться автор, если это способствует достижению его цели.

Именно так поступает Лермонтов, используя несвязанность Печорина какими-либо устойчивыми законами повествования. И нетрудно заметить, что свобода, доступная герою, часто используется для того, чтобы ограничить сферу психологических объяснений, не дать им развернуться до обычного в субъективно-аналитической прозе уровня.¹⁰

Действие механизма психологических объяснений приостанавливается по-разному. В некоторых ситуациях они могут просто отсутствовать или внезапно прекратиться, хотя ситуации таковы, что читатель нуждается в объяснениях.

Одна из таких ситуаций возникает в конце рассказа о дуэли Печорина с Грушницким. До определенного момента Печорин, как обычно, фиксирует по отдельности все различные чувства, которые он испытывает. Вот характеристика его душевного состояния после того, как Грушницкий воспользовался своим правом первого выстрела, ничем не рискуя, потому что его секунданты намеренно не зарядили печоринский пистолет: “Я до сих пор стараюсь объяснить себе, какого рода чувство кипело тогда в груди моей: то было и досада оскорбленного самолюбия, и презрение, и злоба, рождавшаяся при мысли, что этот человек, теперь с такой уверенностью, с такой спокойной дерзостью на меня глядящий, две минуты тому назад, не подвергая себя никакой опасности, хотел меня убить как собаку...” (IV, 297).

Но затем ситуация резко изменяется: в Грушницком заговорила совесть, Грушницкий не хочет продолжать нечестную игру. Чувства Печорина теперь уже никак не могут остаться прежними, а у читателя не может не возникнуть потребность в новых психологических объяснениях. Но их нет и не будет до самого конца эпизода: Печорин только воспроизводит в записи свои слова и действия, хотя простого рассказа о событиях явно недостаточно для понимания очень сложного и, по-видимому, противоречивого психологического содержания ситуации. Напряженное читательское внимание неизбежно устремляется в другом направлении. Оставленное без всяких объяснений течение событий может быть воспринято как нечто фатальное — видимо, именно этот эффект и нужен автору в данном случае.

Впрочем, не только в данном случае. Психологические объяснения отсутствуют или прекращаются всегда, когда описываются события, имеющие “судьбоносное” значение в истории героя (смерть Бэлы, момент разрыва с Мери и т. д.). Все такие события как бы возвышаются над уровнем психологических объяснений и могут предстать как следствия таинственных сверхличных причин. Тем самым обозначен предел компетенции объясняющего психологизма, появляется свободное смысловое пространство, открытое для мотивировок иного порядка.

Такой же эффект может возникнуть и по-другому. Как уже было отмечено выше, наблюдательным, фиксирующим психологическим объяснениям в романе Лермонтова сопутствуют ссылки на общие законы человеческой психики. Эти ссылки — необходимый элемент объяснений, ограниченных рамками по-

зиции “другого”. Именно опора на законы, известные каждому читателю по собственному опыту, дает повествователю возможность продвинуться за границу очевидного и легко угадываемого: при этом условии даже глубинной психологической интроспекции обеспечено читательское доверие. Такой принцип неоднократно используется в “Журнале” Печорина, но иногда он здесь внезапно и необъяснимо не “срабатывает”.

“С тех пор, как мы знаем друг друга, — говорит Печорину Вера, — ты ничего мне не дал, кроме страданий” (IV, 251–252). И в то же время она не без удивления сознает, что никогда не могла его забыть. “Может быть, — мысленно отвечает ей Печорин, — ты оттого-то именно меня любила: радости забываются, печали никогда!..” (IV, 252). Закон, о котором ведет речь герой, явно универсальный, логика его ясна. Тем удивительнее признание самого Печорина, прозвучавшее немного раньше: “Нет в мире человека, над которым прошедшее приобретало бы такую власть, как надо мной: всякое напоминание о минувшей печали или радости болезненно ударяет в мою душу и извлекает из нее все те же звуки; я глупо создан: ничего не забываю, ничего” (IV, 247). Выходит, что в отношении самого Печорина всеобщий закон человеческой природы почему-то не действует.

Другая странность того же рода обнаруживается в “Фаталисте”. Рассуждая о слабостях современного поколения, Печорин особо выделяет пагубное воздействие постоянных сомнений: переходя “от сомнения к сомнению”, люди теряют способность к действию, силу воли, активность стремлений. Опять вырисовывается универсальный закон человеческой природы и опять оказывается, что на Печорина он почему-то не распространяется. “Я люблю сомневаться во всем”, — замечает он несколько позже, но затем неожиданно продолжает: “это расположение ума не мешает решительности характера...” (IV, 313). Перед читателем опять нечто таинственное и, может быть, роковое, опять появляется свободное смысловое пространство, открытое для необычайных объяснений и недоуменных вопросов. И среди них вполне возможен вопрос о том, нет ли в герое чего-либо такого, что выходит за пределы человеческой природы.

* * *

Этот вопрос был поставлен Д. С. Мережковским в его известной статье “М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества” (1908). Мережковский находил в Лермонтове черты сверхчеловека, не

подвластного обычному порядку вещей, интимно и непосредственно связанного с “нездешним” миром. Эту концепцию он проецировал и на образ Печорина, видя в герое лермонтовского романа второе “я” автора.¹¹ В Печорине Мережковский тоже угадывал приметы “нездешнего” происхождения и мистическую связь с “опытом прошлой вечности”.

С концепцией Мережковского можно, разумеется, не соглашаться, но нельзя не признать правомерности самого хода его мысли: критик-символист использовал законную возможность, предоставленную ему смысловой структурой романа. В не заполненном психологическими объяснениями свободном семантическом пространстве легко возникают и развиваются ассоциации, ведущие если не в мир романтической мистики, то во всяком случае — в мир мифопоэтических смыслов.

Одна из таких ассоциаций заметно выделяется в тексте печоринского “Журнала”: “А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет” (IV, 256). Сравнение женщины с цветком — один из привычных шаблонов предшествующей и современной Лермонтову литературы — прежде всего, французской.¹² Но у Лермонтова объектом сравнения становится душа, и возникает смысл необычный, несколько таинственный и метафизически зловеющий.

Особое значение выделенной ассоциации усиливается тем, что она оказывается отзвуком более раннего сравнения, которое мелькнуло в рассказе Максима Максимыча о смерти Бэлы: “<...> она крепко обвила его шею дрожащими руками, будто в этом поцелуе хотела передать ему свою душу...” (IV, 214). То, что сравнение там исходило из наивного сознания, не искушенного в поэтической игре, как бы удостоверяло подлинность возникшего смысла. А созвучие двух фабульно никак не связанных между собой вариаций одного мотива окончательно придавало этому смыслу нешуточную серьезность: в Печорине начинали прорисовываться черты сверхчеловека, способного обрести власть над душами и безжалостно эти души губить.

Ап. Григорьев первым отметил присутствие таких черт, назвав Печорина Демонем, “замаскированным гвардейцем”.¹³ Сделано это было уверенно и не случайно. Мифический ореол, окружающий образ героя, достаточно тонок, но не настоль-

ко, чтобы остаться неуловимым. “Демонский” подтекст образа отчетливо проступает, например, в некоторых повторяющихся словесных мотивах, выделенных из потока повествования своей включенностью в особые внутритекстовые и межтекстовые связи и своей способностью обретать — благодаря таким связям — повышенное, чаще всего символическое значение.¹⁴

* * *

Каждый такой мотив в разных точках повествования может получать разные значения, но все эти вариации связаны ощутимой смысловой перекличкой, возникающей поверх фабульных связей и как бы независимо от них. Тут действуют иные связующие силы — ассоциативное взаимопритяжение, эмоциональное родство, семантическая однотонность, ритмичность возвращения мотива в повествование, его переходы из одной субъектной сферы в другую и т. п.¹⁵ Такой перекличкой формируется многослойный и колеблющийся символический смысл, не поддающийся логически ясному выражению. Не менее важны переклички разных мотивов и сама художественная атмосфера, создаваемая устойчивым повторением определенных тем, а также “немотивированным” их сцеплением. Иной мотив сам по себе как будто не может обрести символическое значение, но так или иначе “набирает” его, вовлекаясь во взаимодействие с другими. Связи рациональные переплетаются с иррациональными, зыбкими, порой едва уловимыми. Образуется мерцающий подтекст, который сообщает образу героя и всему сюжету романа некое дополнительное содержание. Оно не развертывается, не переходит в формы непосредственно данного, а внушается силой поэтического намека.

В группе повторяющихся символических мотивов “Героя нашего времени” одно из центральных мест занимает мотив “веселия”. Впервые он появляется в “Бэле”, в тексте основного повествователя, что сразу же придает ему в известной мере сверхсубъективный статус. Именно здесь мотив наиболее явно получает символический смысл: “Тихо было все на небе и на земле, как в сердце человека в минуту утренней молитвы; <...> воздух становился так редок, что было больно дышать; <...> но со всем тем какое-то отрадное чувство распространилось по всем моим жилам, и мне было весело, что я так высоко над миром — чувство детское, не спорю, но, удаляясь от условий общества и приближаясь к природе, мы невольно становимся детьми: все

приобретенное отпадает от души, и она делается вновь такую, какой была некогда и верно будет когда-нибудь опять” (IV, 202).

Мотив явно знаменует состояние высшего порядка, он концентрирует в себе признаки, которые обычно сопутствуют романтическому идеалу: духовную свободу, возвышающую человека над социальным миром, близость к природе и гармоническое слияние с ней. А рядом звучит напоминание о том, что все эти переживания сродни миру детства, с которым у романтиков обычно ассоциируется представление о “потерянном рае” — о первоначальной чистоте и гармоничности человеческой жизни. Все эти признаки легко прочитываются в “ключе” руссоистских и байронических идей, связываясь с мыслью об утрате “естественного состояния” и утопической мечтой о возможности его возрождения в будущем. Но, в сущности, не менее отчетлива ассоциативная связь, сближающая данный фрагмент с романтическим мифом, присутствующим в ранней лермонтовской лирике, — о небесном происхождении и доземном существовании человеческой души, о ее грядущем возвращении в небесную отчизну из “земной неволи” (“Ангел”, “Оборвана цепь жизни молодой...”, “Ласкаемый цветущими мечтами...” и т.п.). Отзвуки романтического мистицизма переплетаются с философско-утопическими мотивами, образуется нерасчленимо-многозначный, ускользающе-таинственный смысл, характерный именно для символического образа или мотива.

Отзвук этого смысла отчетливо слышен в “Журнале” Печорина — в лирическом зачине повести “Княжна Мери”: “Весело жить в такой земле! Какое-то отрадное чувство разлито во всех моих жилах. Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка, солнце ярко, небо сине — чего бы, кажется, больше? — зачем тут страсти, желанья, сожаления?” (IV, 236).

Опять налицо признаки явно необычного состояния, объединившего в себе ощущения духовной свободы, гармонического слияния с природным целым и, наконец, близости к первоначальной чистоте детства. Два фрагмента, принадлежащие разным повествователям, не связанные ни психологическими, ни сюжетно-прагматическими связями, сближены ассоциативным притяжением. В итоге — фрагмент печоринского дневника обогащается содержанием, которого не предполагает пишущий его герой. Душевное состояние, которое описывает Печорин, тоже может быть воспринято как переживание высшего порядка.

Речь идет о состоянии, которое может быть оценено как спасительное и благодатное — в самом серьезном религиозном смысле этих определений.¹⁶ На этом фоне внешне безобидное желание героя спуститься “вниз”, к месту людных сборищ (“Однако пора. Пойду к Елизаветинскому источнику. . .” и т. д. — IV, 236) получает смысл неосознанного “падения”.

Дальнейшее развитие мотива как раз и формирует все более явно демонический сверхсмысл образа. “Мои планы нимаало не расстроились, и мне будет весело” (IV, 252), — это начинается игра, в которой Мери и Грушницкому отведена роль марионеток. Происходит подмена источника “веселия”: оно уже не нисходит в душу свыше как благодатное ее освежение и обновление — Печорин стремится сам стать для себя его источником. Нет уже обычных признаков приближения к “горнему” — нет удаления от “условий общества”, приобщения к природе, возвышения над миром, близости неба. Герой ищет “веселия”, погружаясь в земную суету.

Еще более отчетливо все это проявляется в тут же наметившейся трансформации мотива: “веселие” оборачивается “комедией”, в которой Печорин отводит себе роль постановщика и автора: “Завязка есть! — закричал я в восхищении: — об развязке этой комедии мы похлопочем” (IV, 245). Эта вариация соприкасается с кругом идей Платона, с переосмысленной в духе монотеизма его концепцией бытия как мирового спектакля, в котором авторство и режиссерская роль принадлежат Богу, а людям оставлена роль марионеток, действующих в этом спектакле.¹⁷ Претендуя на роль “создателя” и “постановщика”, Печорин, сам того не сознавая, притязает на место Бога в мире людей и тем самым неосознанно повторяет путь павшего ангела.

Сцена убийства Грушницкого освещена отблеском той же сепантики: “Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было. Только прах легким столбом еще вился на краю обрыва.

Все в один голос вскрикнули.

— *Finita la comedia!* — сказал я доктору” (IV, 298).

Конечно, Печорин имеет в виду комедию, только что разгранную Грушницким и его секундантами. Нет оснований думать, что герой помнит некогда мимоходом брошенную им фразу “об развязке этой комедии мы похлопочем”. Однако получается повтор, независимый от его памяти, намерения и понимания, повтор, замыкающий все, что произошло между Печори-

ным, Грушницким и Мери, в рамки рокового сверхжитейского смысла. На уровне этого смысла убийство бывшего приятеля предстает финалом игры, в которой Печорин попытался, как Демон, сыграть роль соперника Бога.

А затем следует закономерный, по логике “демонского” сюжета, финал: мотив “веселия” сменяется мотивом “скуки”, в иные моменты достигающим в своем развитии предельной глубины. “Вот уже полтора месяца, как я в крепости N; Максим Максимыч ушел на охоту. Я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно, ветер свищет и колеблет ставни. Скучно...” (IV, 290). На фоне предшествующего рассуждения Печорина, где тема скуки звучала как метафизическая (“умереть, так умереть: потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уж скучно...” — IV, 289), воссозданная картина приобретает символическое значение, и значение это явно противоположно смыслу уже упомянутой выше лирической увертюры к повести “Княжна Мери”. Там громоздятся горы, достигающие небосклона, там “солнце ярко, небо синее”, а душа, вознесенная высоко над миром, обретает первозданную чистоту и наполняется отрадным чувством, освобождающим ее от “страстей, желаний, сожалений”. В новой картине исчезает космическая объемность мира, исчезает вертикаль, мир становится плоским, бесцветным и пустым. Это символ человеческого существования, лишенного высшего смысла: его унылая бесструктурность, безначальность, бесконечность — явная аналогия некоторым мотивам поэмы “Демон”. Там тоже возникает метафизический образ бесконечного существования, лишённого строя и смысла, — “веков бесплодных ряд унылый...” (II, 374). И этот образ тоже увенчан темой “скуки”:

О если б ты могла понять,
Какое горькое томленье <...>
Жить для себя, скучать собой,
И этой вечною борьбой
Без торжества, без примиренья!
Всегда жалеть и не желать,
Все знать, все чувствовать, все видеть,
Стараться все возненавидеть
И все на свете презирать!.. (II, 392)

* * *

Мифопоэтический сверхсмысл образа отчетливо просматрива-

ется в некоторых фрагментах рефлексии Печорина. И между прочим — в тех из них, которые имеют обычные формы психологических наблюдений героя над самим собой: “Я чувствую в себе <...> ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы” (IV, 265).

Такие фрагменты, как правило, выделены композиционно и стилистически. Это размышления, отделенные от описания событий и обладающие самостоятельными медитативными “сюжетами”. Их отличают также заметная метафоризация языка, присутствие элементов лирической риторики и некоторая ритмизация синтаксиса. Заметна и чисто поэтическая обобщенность таких рассуждений: обычно они слишком абстрактны, чтобы их можно было бы воспринять как психологическую интроспекцию в собственном смысле слова, но при всем том они были бы вполне уместны в качестве автохарактеристики героя в романтической поэме.

Вот еще один пример того же рода: “<...> зачем я жил? для какой цели я родился? А верно она существовала, и верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные; но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагоприятных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений, лучший цвет жизни” (IV, 290).

Особая композиционно-стилистическая природа таких фрагментов делает их носителями мифопоэтического сверхсмысла. “Ненасытная жадность, поглощающая все, что встречается на пути”, в контексте мифов о Демоне может быть истолкована как потребность заполнить бездонную пустоту свободного духа, отрешившись от своего изначального, высшего, предназначения. А безысходная драма героя тогда воспринимается как следствие онтологической невозможности достигнуть желаемого: согласно христианским представлениям о демонах, пустота и одиночество падшего духа могут лишь возрастать.

Многозначительная тема отношений Печорина с небесами закрепляет возможность его уподобления Демону. Печорин предстает воплощением необычной, в сравнении с традиционными вариантами, формы “отпадения” от божественной власти над миром. “Отпадение” оборачивается независимостью от небес, более глубокой, чем обычное богоборчество лермонтовских ге-

роев, в самом своем полемическом пафосе сохраняющее связь с отвергаемым. Допуская — не только разумом, но и чувством — реальность и даже всемогущество высших сил, Печорин живет, игнорируя их, и этим равнодушием как бы уравнивает их с силами земными. Обретая такую независимость от высших сил, герой остается один на один с земной жизнью, но не может принять ее естественных законов и их последствий. Так образуется метафизический тупик, из которого нет выхода. И опять напрашивается параллель между Печориным и Демоном:

Ничтожной властвуя землей,
Он сеял зло без наслажденья.
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья —
И зло наскучило ему (II, 375)

Ап. Григорьев действительно имел право увидеть в Печорине Демона, низведенного в обычные условия человеческого существования, но не утратившего “близких” отношений с иным миром. В определенном ракурсе история героя обнаруживает черты сюжета мистериальной поэмы, повествующей о человеческом варианте трагедии “падшего ангела”. В этом ракурсе мифопоэтический смысл может быть спроецирован на роман в целом: в глубине социально-психологической драмы, обозначенной заглавием “Герой нашего времени”, прорисовываются контуры драмы вселенской. Трагедия незаурядной личности, драма целого поколения, попавшего в ситуацию исторического “безвременья”, может получить и другой смысл, представ проявлением или следствием эсхатологического кризиса — разрыва с высшими силами, совершившегося в духовной жизни человечества.

Такое объяснение, “последнее” по степени универсальности, в романтической системе могло бы претендовать на роль окончательного, способного полностью охватить и замкнуть образный мир произведения. Но в “Герое нашего времени” мерцающий намек на эту возможность остается именно и только намеком. Возможность мистериального истолкования центрального образа и всего сюжета не может стать завершающей смысловой инстанцией романа — так же, как не может стать ею система психологических (или социально-психологических) объяснений позиции и судьбы героя. Возможность всеобъемлющего объяснения драмы Печорина, перемещаясь с одного уровня на другой, нигде не реализуется в полной мере. Разумеется, сугге-

стивный мифопоэтический смысл обладал наивысшей эстетической ценностью для читателей эпохи Лермонтова, воспитанных в традициях романтизма. Но при всем том смысл этот не был очевиден — в отличие от смысла эмпирического. Он оставался потенциальным и необязательным, его можно было уловить и не уловить, принять или не принять.

* * *

Подводя итог, можно констатировать, что незавершенность действия основных смыслообразующих механизмов лермонтовского романа способствовала объединению в нем таких различных жанровых моделей, как традиция субъективно-аналитического романа и традиция мистериальной поэмы. Посредствующим звеном в этом парадоксальном сочетании явилась жанровая традиция “байронической” поэмы, с героями которой Печорин тоже соотнесен.¹⁸

А сочетание получилось именно парадоксальное. Одно дело — когда герой остается таинственным “по определению”, внутри жанровой модели, исключающей психологическую интроспекцию в трезво аналитическом духе (таковы “байроническая” и мистериальная поэмы, где тайна героя “задана” жанровым каноном). Другое — когда герой оказывается таинственным в повествовании, использующем традицию аналитической прозы, в повествовании, основанном на “наблюдениях ума зрелого над самим собой”. Между тем, именно так получилось в романе Лермонтова.

Говоря иначе, неплотность смысловой структуры “Героя нашего времени” способствовала тому, что возможности социально-психологической и мифопоэтической интерпретации романа объединились в свободном сочетании, где ни одна из них не подчиняется другой и ни одна другой не мешает. Общественно-исторический кризис приобретает онтологический смысл, не теряя своей исторической, социальной и психологической конкретности. Образуется смысловая многомерность гораздо более высокого порядка, чем раньше, в недописанном “Вадиме”. И достигается синтез противоположностей, считавшихся несовместимыми: беспощадный, трезвый, “земной” реализм без видимого противоречия соединяется с “поэзией небесных откровений” (выражение П. Н. Сакулина).

Эта способность как бы двойного видения мира удивляла западных исследователей русского романа прежде всего в сочи-

нениях Толстого и Достоевского.¹⁹ Но, без сомнения, она составляет общее свойство классических русских романов XIX века. И есть все основания утверждать, что прозаический (в отличие от “Евгения Онегина”) вариант жанровой модели такого романа сложился именно в “Герое нашего времени”.

Однако на фоне им же созданной традиции роман Лермонтова выделяется как нечто уникальное. “Герой нашего времени” в наибольшей степени свободен от идеологического пафоса, от утопических и учительных тенденций, от стремления увлекать и вести за собой читателя (или, говоря словами Чехова, “опьянять и поработать” его),²⁰ обычно присущих позднейшим романам русских классиков.²¹ В предисловии, которое появилось во втором издании “Героя нашего времени” (1841), автор самым решительным образом отказывается от функции целителя и спасителя, которую его преемники так охотно возьмут на себя: “Но не думайте, однако, после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества!.. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить — это уж Бог знает!” (IV, 184).

Вполне очевидно, что эта установка не остается всего лишь словесной декларацией автора. И столь же очевидно, что ее реализация обеспечена более всего именно незавершенностью действия механизмов смыслообразования.

В общем, это едва ли не самый объективный из классических русских романов XIX века. Но “Герой нашего времени” оказывается таким именно потому, что в глубине своей он едва ли не самый субъективный из них. Здесь очень силен напряженный субъективный порыв — потребность автора выразить свое отношение к миру и к людям (вспомним Белинского: “Печорин — это он сам, как есть”). И тут же ощущается не менее напряженный и сильный (и тоже субъективный) порыв — потребность скрыть пафос и основания своей позиции (“Я не хочу, чтоб свет узнал / Мою таинственную повесть”, — I, 383). Обе субъективные потребности, встретившись, не позволяют одна другой развернуться в полной мере, удерживают друг друга “у бездны на краю”. Опять дает о себе знать принцип незавершенности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Э. Вацуро. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов:

Исследования и материалы. Л., 1979. С. 249–252.

² Цитаты из сочинений Лермонтова приводятся по следующему изданию: М. Ю. Лермонтов. Собр. соч. В 4 т. Л., 1979–1981. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи. В скобках указываются том и страница.

³ Сравним последние фразы трех романов:

“<...> рыжий Петруха, избитый, полуживой, остался во дворе; он охая и стоня, лежал на земле; мать содрогаясь подошла к нему, но в глазах ее сияла какая-то высокая, неизъяснимая радость: он не высказал, не выдал своей тайны душегубцам” (“Вадим”).

“Они возобновили старое знакомство, и между ними завязался незначительный разговор” (“Княгиня Лиговская”).

“Больше я от него ничего не мог добиться: он вообще не любит метафизических прений” (“Герой нашего времени”).

⁴ “Панорама Москвы” — учебное сочинение, написанное Лермонтовым в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров в 1834 году. Сочинение написано на основе одного из планов “прозаических описаний”, разработанных преподавателем русской словесности В. Т. Плаксиным.

⁵ См., напр.: Родзевич С. Лермонтов как романист. Киев, 1914. С. 7–18; Томашевский Б. В. Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Лит. наследство. Т. XXXXIII–XXXXIV. М., 1941. С. 474–475; Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 350; Докусов А. М. М. Ю. Лермонтов и В. Гюго // Пути русской прозы XIX века. Л., 1976. С. 12–15; и др.

⁶ Исповедальный монолог в “Бэле” (“<...> у меня несчастный характер...”, — IV, 209–210) тяготеет к формам, характерным для субъективно-аналитической прозы. Подобный же монолог из “Княжны Мери” (“Да! такова была моя участь с самого детства”, — IV, 268) — драматургического происхождения: он перенесен в роман из драмы “Два брата”. Исповедальное признание в “Фаталисте” (“В первой моей молодости я был мечтателем”, — IV, 310) напоминает исповеди героев романтических поэм, разумеется, с той коррекцией, которую неизбежно вносит прозаический строй речи.

⁷ Об этом см., напр.: Ахматова А. “Адольф” Бенжамена Кристана в творчестве Пушкина // Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1987. Т. II. С. 44; Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1971. С. 290.

⁸ Более подробную характеристику особенностей лермонтовского психологизма в “Княгине Лиговской” см.: Грехнев В. А. О психологических принципах “Княгини Лиговской” М. Ю. Лермонтова // Русская литература. 1975. № 1. С. 36–46.

⁹ Для примера достаточно вспомнить известное замечание В. Г. Белинского о Лермонтове из письма В. П. Боткину от 16 апреля 1840 года: “Печория — это он сам, как есть” (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: М., 1956. Т. XI. С. 509).

¹⁰ Б. Констан задолго до Лермонтова воссоздал в своем “Адольфе” ситуацию, когда одна “часть нашего существа... можно сказать наблюдает за другой” (цит. по изд.: Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 31. Пер. А. С. Кулишер). Однако у Констан такая установка призвана сделать

человеческое "я" предметом анализа. У Лермонтова действует установка диаметрально противоположная.

¹¹ См.: Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. XVI. С. 171, 173, 181, 190–191, 192, 199–200.

¹² См.: Родзевич С. Предшественники Печорина во французской литературе. Киев, 1913. С. 43–44; Семенов Л. П. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914. С. 395.

¹³ Григорьев Ап. Собр. соч. / Под ред. В. Ф. Саводника. М., 1915. Вып. 7. С. 2.

¹⁴ Подробнее об этом: Маркович В. М. О лирико-символическом начале в романе Лермонтова "Герой нашего времени" // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1981. № 4. С. 291–302. Теоретическую формулировку проблемы см.: Шмид В. Проза и поэзия в "Повестях Белкина" // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1989. № 4. С. 322–323.

¹⁵ См.: Киселева Л. Ф. Переход к мотивированному повествованию: М. Ю. Лермонтов // Смена литературных стилей. М., 1974. С. 324–330; Журавлева А. И. Поэтическая проза Лермонтова // Русская речь. 1974. № 5. С. 21–26; Герштейн Э. "Герой нашего времени" М. Ю. Лермонтова. М., 1976. С. 72–88.

¹⁶ В Новом Завете "веселие" неизменно означает предвестие спасения души и небесного блаженства. См.: Матф. 5, 12; Лук. 6, 23; 14, 32; Деян. ап. 2, 46; и др.

¹⁷ Указанная мысль развивается как некий философский миф в 1-й книге "Законов". См., напр.: Полное собрание творений Платона в 15 томах. Пгр., 1923. Т. XIII. С. 42. В иной связи проблема "Лермонтов и платонизм" рассматривалась В. Ф. Асмусом (см.: Асмус В. Круг идей Лермонтова // Литературное наследство. 1941. Т. XXXXIII–XXXIV. С. 108–110).

¹⁸ Образ Печорина наделен типологическими признаками, обычно характерными для байронического героя (напряженная рефлексия, демонический индивидуализм, максимализм, "мировая скорбь" и т. п.). Соответствует традициям "байронической" поэмы и соотношение героя с другими персонажами: он отделен от всех прочих ореолом исключительности и даже избранности. Разлад героя с миром отмечен печатью фатальной неизбежности. Заметны и черты, характерные для построения "байронической" поэмы, — параллелизм судеб героя и повествователя, лирическая связь между героем и автором, двуплановость изображения.

¹⁹ Напр.: Вогюэ Э. М. Современные русские писатели: Толстой — Тургенев — Достоевский. М., 1887. С. 64.

²⁰ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. Т. V. М., 1977. С. 132.

²¹ Разумеется, в каждом из классических русских романов есть и собственно художественный избыток, неподвластный идеологическому пафосу. И все-таки, даже учитывая это обстоятельство, можно настаивать на уникальности "Героя нашего времени".