

К.Г. Исупов

МЕТАФИЗИКА ЛЕРМОНТОВА¹

Молодой Лермонтов был вынужден переводить свои отроческие и юношеские переживания Судьбы на язык далеко не молодого сознания. Предположим, что он был вундеркиндом. Арсеньева, бабушка его, говорила, что у маленького Мишеля была взрослая походка и язвительное выражение лица. Тему ранней старости², излюбленной романтизмом, наш поэт унаследовал не литературно, а биологически: он был не детским ребенком, но детским взрослым, как герои Андрея Платонова. Десятилетний человек, способный влюбиться со страстью двадцатилетнего, а в 23 года написать о Демоне (1837): «И зло наскучило ему», - это нечто из ряда вон выходящее – на самый край маргинальной жизни. По поводу начальной строчки «1831-го июня 11 дня» («Моя душа, я помню, с детских лет.») одним из самых проницательных исследователей сказано: «Ст. 1 – непрерывная память, семнадцатилетний мальчик говорит “помню” как старик (вообще у Лермонтова гипертрофия памяти). У него уже есть длинный ряд воспоминаемого»³. В этом центральном тексте ранних философических опытов поэта мы находим не только основной тематический репертуар позднейшей работы, но и специальную акцентуацию ‘судьбы’: «Под ношей бытия не устает / И не хладеет гордая душа; / Судьба ее так скоро не убьет»; «...себе / Отчет мы можем дать в своей судьбе»; «...жажда бытия / Во мне сильней страданий роковых»; «Увидит он, что мог счастливей быть, / Когда бы не умела отравить / Судьба его надежды»; «Я предугадал мой жребий, мой конец» (1, 333, 335, 236); 23-я строфа в целом являет предварительный «автопортрет» Печорина.

Так что удивляться усиленной, даже гипертрофированной, тематизации ‘Судьбы’ в наследии нашего классика не стоит особенно удивляться. Ниже мы

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

³ *Пумпянский Л.В.* Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 605. Вспомним резонный вопрос о Печорине С.П. Шевырева: «Что это за мальчик, покрытый морщинами старости?» (*Шевырев С.П.* «Герой нашего времени». Соч. М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840. // Михаил Лермонтов: pro et contra. Личность и творчество Михаила Лермонтова в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология / Сост. В.М. Маркович, Г.Е. Потапова, вступ. статья В.М. Марковича, комм. Г.Е. Потаповой и Н.Ю. Заварзиной. СПб., 2002. С. 88)

попытаемся понять эту мифологему и универсалию культуры в контекстах разного объема: 1) общемировом⁴, и 2) в связи с собственно лермонтовским.

=====

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

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

И как поэт Лермонтов был не то чтобы вконец отравлен, но глубоко заражен байроновским скептицизмом и мизантропией, а как человек быта и медиум общения мало у кого вызвал благожелательное отношение, коль скоро встречной приязнью он мало кого радовал. Лермонтов был тяжел в общении: надменным с людьми, ему неинтересными, и беспощадно-язвительным с мелкими позерами вроде Мартынова («Мартышки»), в котором он с глубочайшим отвращением не мог не узнать частицу себя наихудшего⁵.

⁴ Здесь только в самом общем виде надо отметить, что если человек дохристианских культур призван был спокойно и стоически принять свою судьбу, не споря с ней, то для христианской теологии Провидения важно понять человека как тварь, созданную свободной и приглашенной к соработничеству с Богом в зодчестве истории (См. *Горан В.П.* Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск, 1990; Понятие судьбы в контексте разных культур. Сборник. М., 1994). Лермонтов чаще сближает, чем разделяет Судьбу и Промысел, но ему дорога мысль о волевой и даже мятежной свободе поступка.

⁵ В. Н. Ильин, назвавший «Героя нашего времени» «духовно-символической автобиографией», точно описал Грушницкого как сублимированного Лермонтова (здесь: и Печорина): «Повесть о преследовании Грушницкого Печориным, о его вызове и убиении на поединке есть не что иное, как пророческая автобиографическая повесть о той жестокой и мучительной внутренней “диалектике сознания”, где лучшая часть “Я” Лермонтова торжествует над худшей и прямо-таки пошлой его частью. Это, в сущности говоря, даже повесть о самоубийстве» (*Ильин В.Н.* Тайновидение у Пушкина и Лермонтова (1962) // В.Н. Ильин. Пожар миров. Избранные статьи из журнала «Возрождение» / Сост. и вступ. статья А.П. Козырева. М., 2010. С. 339). Некорректное отождествление автора и героя началось еще в прижизненной критике Лермонтова. Непримиимый противник сублимативных опытов романтизма, С.О. Бурачок, хозяин и критики журнала «Маяк современного просвещения и образованности», снискавший славу ретроградного, поучал поэта в статье «Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. (Письмо автору)» (1840. № 12. Отд. 4. С. 149-171): «Поставьте человека между зверем и ангелом, как оно и есть: чей вкус ему должно иметь? Согласитесь, от скотского вкуса ему

Просим читателя понять нас правильно; сказанное не делает Лермонтова ни хуже, не лучше, кем он был на деле, вопрос в другом: «А кем же он действительно был?» Понять личность поэта только из его текстов или мемуаров немногих о нем написавших почти невозможно: душа его столь глубоко упрятана то ли в нисходящей хтонике контекста (подтекста), то ли в восходящей метафизике сверттекста (метатекста), что даже самые пронизательные наши лермонтоведы⁶ решались порой лишь зафиксировать самый факт наличия этого не схватываемого такими дефинициями «остатка» без надежды на последний вывод. Лермонтов оставил своим наследникам не только загадку своей личности, но и секрет той новой «небесной механики», средствами которой был осуществлен воистину коперниканский перевод отечественной словесности на новую орбиту: с «солнечной» (Пушкин) на «ночную». Последнему обстоятельству, конечно, поспособствовал и Гоголь, со своей жутковато-гротескной поэтикой Загробья в незавершенной поэме; но даже ему – мистик и визионеру, не дано было откровения о будущем «сверхчеловечестве», каковое увидел Мережковский в поэзии Лермонтова⁷.

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

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

надо мало-помалу переходить ко вкусу ангела. Это путь его образованности» (Михаил Лермонтов: pro et contra... С.117). Через сто двадцать с лишним лет В.Н. Ильин, романтик и метафизик, подчеркнет в Лермонтове как раз ангелическое: «Природа Лермонтова была несомненно ангелическая. Показать это нетрудно, хотя бы исходя из любимых тем Лермонтова, где ангелы и демоны (т.е. те же ангелы, только падшие), являются как бы оккультно-метапсихическими “излучениями” его собственной, тоже ангелической, природы» (Там же). Ангелическое в Лермонтове настойчиво подчеркивали Д. Мережковский и С. Дурылин.

⁶ Их имена перечислены в книге Эммы Герштейн «“Герой нашего времени” М.Ю. Лермонтова» (М., 1976).

⁷ Мережковский Д.С. М.Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909.

приоткрыты с самого рождения и через них в сферу сознания просачивается вторая реальность: реальность, а не фантастика»⁸.

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

Игра с Судьбой

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

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

Подобным образом для Андрея Болконского, который, по прибытию в ставку Кутузова, пытается разобраться в фактической мешанине военной ситуации, приходит к ее пониманию, когда факты получают в его глазах статус события, т.е. когда они «незаметно, мгновение за мгновением, вырезается в свое значение»⁹. Вот эти «свои значения» событий, эйдосы событий, предьявляющие себя как события значений (а не сами события, которых уже нет), и есть история.

Печорин сознает свою кавказскую повседневность как бессобытийную. Перед ним мельтешат ничтожные факты ничтожных происшествий, в которых ничего не цепляет его внимания; этим и объяснима его холодность к старому сотоварищу по военной службе Максим Максимычу. Только волевым усилием самого героя события призываются к Бытию, начинают бытийствовать и со-бытийствовать. События эгоцентрически генерируются не изнутри эмпирической причастности к динамическому плану бытия, а в плане «игры в жизнь»; они маркируются театральными метафорами¹⁰. Так, в стихотворении

⁸ Андреев Даниил. Роза Мира. М., 1991. С. 183. См. Наше послесловие в первой отечественной монографии о Д. Андрееве:

⁹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1984. Т. VI. С. 280.

¹⁰ См. Манн Ю.В. Игровые моменты в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова // Известия ОЛЯ АН СССР. М., 1977. Т. 36. № 1; Билинкис Я.С. «Война и мир» Л. Толстого и исторические судьбы искусства игры в XIX в. // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII - XIX вв. (Ученые записки РГПИ им. А.И. Герцена. Т. 414). Л., 1971;

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

Образы людей-игроков, людей-игрушек и людей-кукол¹¹ (восходящие к Гераклиту, Платону и Плотину¹²) связаны у Лермонтова с семантическими гнездами таких комплексов, как 'игра судьбы', 'мир=сцена' и прочими этого ряда¹³.

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

Печоринский вуайеризм (отмеченный В. Набоковым в предисловии к английскому изданию 1958 г.) вносит сумятицу в чужие жизни, деформирует их фабульное спокойствие и перемещает в некую странную область – между игрой и жизнью, благодаря чему отблески релятивно устроенной игры ложатся на жизни людей, втянутых в орбиту Печорина. Отметим: подглядывания и подслушивания мотивированы героем как уступки Судьбы, позволяющие ему эстетически конструировать судьбы других – вплоть до хладнокровно продуманного убийства на дуэли: «Судьба вторично предоставила мне случай, который должен был решить его (Грушницкого. – *К.И.*) участь» (4, 113). Этимологически сродненное 'случай' и 'участь' снимает оппозицию случайного (дискретного и непредсказуемого) и детерминированного (неотвратимого и линейно опричиненного) в плане волевых инициатив героя.

Когда исчерпывается и для него очередной спектакль, игра кончается, все возвращается к своей одиозной серьезности, но не в рамках жизни, а в рамках самосознания и на фоне подернутого скукой легкого сожаления: увидев «между

Киасашвили Н. Скрытая метафора «мир как сцена» как структурный элемент «Гамлета» // Шекспировские чтения - 1978. М., 1981; *Сейбель Н.Э.* «Жизнь есть театр». Эволюция тезиса от XVII века к XX столетию // Мировая культура XVII - XVIII вв. как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб., 2002. С. 67-68; *Доброхотов А.Л.* Мир как театр в сознании Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. К 85-летию А.А. Тахо-Годи / изд. подг. Е.А. Тахо-Годи. М., 2010. С. 18-27.

¹¹ Ср. *Гиппиус В.В.* Люди и куклы в сатире Салтыкова // В.В. Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.Л., 1966. С. 295-330.

¹² *Тахо-Годи А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова. М., 1973. С. 306-314.

¹³ См. раздел «Игра» в составе статьи «Мотивы»: Лермонтовская энциклопедия / глав. ред. В.А. Мануйлов. М., 1981. С. 305-306. Автор – Ю.В. Манн. См. также: *Ефимов А.А.* Игровое начало в прозе М.Ю. Лермонтова. Автореф. <...> канд. филол. наук. Таганрог, 2009; *Савинков С.В.* Творческая логика Лермонтова. Воронеж, 2004. С. 191-262.

расселинами скал окровавленный труп Грушницкого», Печорин «невольно закрыл глаза» (4, 126). Произошло то, что Томас де Квинси определил в заголовке иронического эссе 1827 г.: «Убийство как одно из изящных искусств»¹⁴. Таков принцип печоринского (и общеромантического) эстетизма: перенос явлений искусства (т.е., в согласии с кантово-шиллеровой традиции, - игры) на жизнь и обратно.

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

Игра для Печорина стала то ли средством борьбы с Судьбой, то ли способом избежать ее. Но в первом случае надо быть убежденным в успехе подобного поединка, а во втором – догадываться о своем неотменяемом уделе. Печорин не уверен в первом и не знает второго. Вспомним две ключевые реплики, почти исчерпывающие рефлексию героя по поводу личной судьбы; мы процитируем их пока частично – с пропуском эротических акцентов. Вот первая: «С тех пор, как я живу и действую, судьба как-то всегда приводила меня к развязке чужих драм, как будто без меня никто не мог бы ни умереть, ни прийти в отчаяние! Я был необходимое лицо пятого акта; невольно я разыгрывал жалкую роль палача или предателя. Какую цель имела на это судьба?...» (4, 98). А вот вторая: «Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения <...>» (4, 117).

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

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

¹⁴ Новейшее издание: *Квинси Томас, де. Убийство как одно из изящных искусств* / пер. С.Л. Сухарева. М., 2000 (серия «Литературные памятники»). В одной новелле В. Ерофеева герой хоронит свою любовницу, убитую им с помощью другой женщины – будущей жертвы, также присутствующей при погребении.

Театрализованное поведение героев Лермонтова раздражало первых критиков Лермонтова; Бурачок прямо писал о неискренности «Героя...» и лукавстве автора: «Все герои героини без исключения, как ни подделываются под тон и манеры высшего круга, так и выглядывают из-под своих маскарадных кафтанов казарменными героями и героинями – ни одного порядочного, сносного человека: решительно все несносны, потому что поддельны, утрированы»¹⁵. Однако, как вовремя напомнил В. Левин¹⁶, Белинскому удалось разгадать двоящиеся планы поведения героев и эстетическую двусмыслицу позиции автора: в природе известного типа людей, склонных к искренней лжи, играть и незаметно для себя – заигрывать: «Истинная или ложная причина их жалоб, - им все равно, и желчная горесть их равно искренняя и непритворна. Мало того: начиная *лгать с сознанием* <...> они продолжают и оканчивают искренне. Они сами не знают, когда лгут и когда говорят правду, когда слова их – вопль души или когда они – фразы»¹⁷.

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

На этом этапе романтический тип игры выявляет свой иронический и даже лукавый характер, откуда уже полшага осталось до реальных трагедий в личных судьбах писателей сентименталистского и романтического направлений их героев: помешательство (не обязательно «творческое безумие»¹⁸), суицид¹⁹ и

¹⁵ Бурачок С.О. «Герой нашего времени» М. Лермонтова. Две части. СПб., 1840 (Разговор в гостиной) // Михаил Лермонтов: pro et contra... С. 62.

¹⁶ Левин В. Об истинном смысле монолога Печорина // Творчество М.Ю. Лермонтова. 150 лет со дня рождения. 1814 – 1841. М., 1964. С. 276-282. См. также: Силади Ж. Тайны Печорина // Slavica tergestina, 1995. № 3. S. 55-71.

¹⁷ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 13 т. М., 1954-1964. Т. 4. С. 241. Не утомляя читателя перечнем бесчисленных исследований артистической лжи и самообмана, назовем самые необходимые исследования: Бердяев Н.А. Парадокс лжи // Современные записки. Париж, 1939. Т. 69. С. 272-279; Гусейнов Г.Ч. Ложь как состояние сознания // Вопросы философии. М., 1989. № 11. С. 94-86; Дубровский Д.И. Проблема добродетельного обмана // Философские науки. 1989. № 6. С. 73-84; Колеватов В.А. «Мысль изреченная есть ложь» // Философские науки. М., 1990. № 2. С. 43; Ландау Г.А. Культура слова как культура лжи // Числа, 1932. Кн. 6; Левин Ю.И. О семиотике лжи // Материалы симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. 1 (5). С. 245-247; Лотман Ю.М. О Хлестакове // Ю.М. Лотман. В школе поэтического текста. Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 293-325; Секацкий А.К. Онтология лжи. Автореферат <...> канд. филос. наук. СПб., 1995; Свинцов В.И. Полуправда // Вопросы философии. 1990. № 6; Hill Th. E. Autonomy an benevolent liens // Journ. of value inquiry. Dordrecht, 1984. Vol. 18. № 4. Новейшие работы анализируются в кн.: Егоров Б.Ф.

¹⁸ Антоцук Л.К. Концепция и поэтика безумия в русской культуре и литературе 20-30 гг. XIX в. Автореф. <...> канд. филол. наук. Томск, 1996; Селезнева А.В. Эстетика безумия в традиции русского романтизма. Автореферат <...> канд. филос. наук. СПб., 2005; Семиотика безумия. Сб. ст. М., 2005; Зимица М.А. Дискурс безумия в исторической динамике русской литературе от романтизма к реализму. Автореф. <...> канд. филол.

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

«- Вы счастливы в игре, - сказал я Вуличу...

- В первый раз отроду, - отвечал он, самодовольно улыбаясь, - это лучше банка и штоса.

- Зато немножко опаснее.

- А что? вы начали верить в предопределение?

- Верю, только не понимаю теперь, отчего мне казалось, будто вы непременно должны нынче умереть...» (4, 136).

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

Как в шахматах моделируются военные и просто жизненные стратегии²⁰, так карточная игра и гадание на картах²¹ есть поле встречи вероятного и случайного в контексте все той же игры с Судьбой (или, в терминах математической теории игры, «игры на выживание»²²).

Печорин полагает, что если этот мир – насмешка, маскарад и розыгрыш, то эти его атрибуты должны прямо или косвенно проецироваться из горнего в дальнее, т.е. в обыденную повседневность и в бытовое сознание. Интенция мировой онтологии на игру дает человеку шанс на самореализацию в векторе свободы, ибо игра и есть форма свободы, а свобода есть суть игры как творческого поведения. В высшем онтологическом смысле концепт мировой игры как вселенской свободы явлен религиозному сознанию в образе Софии-Премудрости, играющей «пред лицом Господа» (*Кн. пр. Сол* 8, 27-31). В этом

наук. Барнаул, 2007; *Иоскевич О.А.* На путях к «безумному нарративу» (Безумие в русской прозе первой половины XIX в.). Гродно, 2009; *Тернова Т.А.* Семиотика безумия в литературе русского авангарда // Вестник Челябинского госуниверситета, 2010. Факультет искусствоведения. Вып. 45. № 21 (202). С. 134-139.

¹⁹ *Чхартивили Гр.* Писатель и самоубийство. М., 1999; *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

²⁰ *Воробьев Н.Н.* Философские аспекты теории игр // Вопросы философии. 1968. № 8. С. 24-31; *Линдер И.* Эстетика шахмат. М., 1981; *Каспаров Г.* Шахматы как модель жизни. М., 2007.

²¹ *Виноградов В.В.* Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы // В.В. Виноградов. Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 176-203; *Лотман Ю.М.* «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн, 1992. С. 389-414; *Шевцов В.А.* Карточная игра в России: Опыт историко-культурного анализа: конец XVI – нач. XX в. Автореф. <...> канд. истор. наук. Томск, 2002; *Дасько А.А.* Семантические особенности лексики простых пасьянсов // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 153-167.

²² *Нейман Дж., фон Моргенштерн О.* Теория игр и экономическое поведение / пер. с англ., под ред. и добавл. Н.Н. Воробьева. М., 1970.

смысле лукавой креативности мира как игры противостоит мудрая зиждательность игры как демиургии, творчества и воздвиженья нового.

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

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

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

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

ВСТАВКА

Игра с Судьбой не приносит Печорину радости. В ней нет, как следовало бы ожидать от романтического характера, креативного восторга и душевной удовлетворенности. Он, рассчитав свою партию, знает результат и ему заведомо скушно от того. 'Скука' (= 'хандра'²³) здесь – эрзац 'мировой скорби'; это того

²³ Лермонтов мог знать такие тексты, как: *Вяземский П.А.* 1) Хандра // Северные цветы на 1823 г.; 2) Тоска // Там же; *Жуковский В.А.* О меланхолии в жизни и в поэзии (опубл. 1856) // В.А. Жуковский-критик. М., 1985. С. 188-200; *Обрезков А.Е.* Утехи меланхолии, М., 1802; *Логонов М.А.* Меланхолия // Русские записки, 1916. № 5; *Победоносцев П.С.* Плоды меланхолии, питательные для чувствительного сердца. М., 1796. Ч. 1-2; *Ростовцев Я.И.* Тоска души // Московский вестник, 1828. № 10; *Сковорода Г.С.* Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира (Картинки изображенного беса, называемого грусть, тоска, скука), 1774 // Г.С. Сковорода. Соч.: В 2 т. М., 1973. Т. 1; *Титов В.П.* Радость и печаль // Московский вестник, 1827. Ч. 2. См. *Барт Ф., де ля Шатобриан* и поэтика мировой скорби во Франции. Киев 1905; *Жане П.* Страх действия как существенный элемент меланхолии, 1928 // Психология эмоций. Хрестоматия. М., 1984; *Барзах А. Е.* «Тоска» И. Анненского // Russian Studies. СПб., 1996. Т. II. № 2; *Батов В.* Пушкин: От экзальтации до меланхолии // Прикладная психология и

рода внутреннее состояние, что коррелятивно внешнему: немочи и дряхлению («собачьей старости», как прямодушно выразился С.П. Шевырев в упомянутой рецензии).

Чтобы встать над Судьбой (тотально-необоримой силы), надо самому стать судьбой (для кого-то). В античной картине мира выше всех и всего - Тихе, над Судьбой нет Судьбы. Печорин в рамках своей онтологической компетенции сознательно избирает демоническую роль режиссера фабул чужих жизней («роль топора в руках судьбы» <4, 117>), что ставит под сомнение снятие себя трагической вины. Так, Грушницкий «напоролся на свой рок и убит <...> и рок этот – сам Печорин»²⁴.

ВСТАВКА 2

Дефицит Эроса и фобия связанности

«Моя любовь никому принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежности, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться» (4, 117).

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

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

Романтический характер способен к развитию в обе стороны ценностной шкалы от положительной точки благодатных поступков до отрицательного предела активного демонизма. Поскольку Мировое Зло несравненно

психоанализ, 1999. № 1; *Калашиников С.И.* Гоголевский мотив «уныния» в контексте религиозно-учительной литературы // Гоголевский сборник. СПб., 1993; *Ключевский В.О.* Грусть. Памяти М.Ю. Лермонтова // Русская мысль, 1891. Кн. 7; *Котляревский А.А.* Мировая скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве, М., 1914; *Любомирова Н.В.* Магия русской хандры // Этическая мысль — 1991. М., 1992; *Ролло Мэй.* Смысл тревоги (1977) / пер. М.И. Завалова и А.Ю. Сибуриной. М., 2001; *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // З. Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе М.; Пг., 1923.

²⁴ *Пумпянский Л.В.* Указ. соч. С. 645-646.

многообразнее, ярче и интереснее всех манифестаций Мирового Добра, герой лермонтовского времени в качестве основной модели поведения выбрал негативную инспирацию поступка и провокативное вовлечение чужих жизней в зону губительной для них авторской режиссуры. Начинается все как игра-забава (напр., с флирта: Мэри), а заканчивается, когда герой, играя, заигрывается, игрой с Судьбой.

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

Чуждый завершению и овнешняющему оформлению романтический герой боится признания и любви, хотя именно этого и жаждет его одинокая душа. Для любого встречного Эроса у него заранее готово упреждающее равнодушие, оно рождено мизантропией и тотальным недоверием к теплоте сердечной приязни: в этом бесповоротно остывшем мире царит адский холод вселенского недоверия.

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

ПРИМЕР С ДЕКАРТОМ

Невозможное сочетание волюнтаристской рациональной поэтики условно существующего мира и негативной психологии романтически мятежной души могло привести только к такому герою, которому не суждено воплотится. Два человека сказали, не сговариваясь, о жажде и невозможности воплощения печоринской души. Подводя итоги по поэмам 1828 – 1832 гг., Л.В. Пумпянский увидел в них «приступ к созданию религии воплощения»²⁵; нечто близкое, но ходу мысли, сказал и В.Н. Ильин²⁶.

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

Поэтому все персоналистское обслуживание «я» берет на себя тот арсенал классического романтизма, которым снабжена поэтика двойничества. В исповедальном самоописании Печорина живущих в нем о двух людях сказано достаточно ясно, что Первый – субъект действия и объект суда Второго. Над ними находится Третий – автор в роли свидетеля расщепления «я» героя.

²⁵ Пумпянский Л.В. Указ. соч. С. 604.

²⁶ «Жизнь Лермонтова, этот краткий и печальный поэтический мартиролог, есть лютое страдание от насильственного воплощения своего духа, которому воплощение по природе не свойственно. Отсюда желание как можно скорее развоплотиться и уйти» (Ильин В.Н. Указ соч. С. 340).

Заметим, что и сам Третий предпочитает иронически дwoящийся дискурс: «Мир раскололся надвое, и трещина прошла по сердцу поэта» (ГЕЙНЕ). Коль скоро рядом с Первым, затеявшим игру с Судьбой, неотрывно соприсутствует, не вмешиваясь в происходящее, Второй в инстанции судьи (судьбы и совести), а над обоими владычествует Третий=Автор, утративший первоначальную «андрогинность» (ее расхитили два «я» Печорина), то над всеми тремя (над «Печориным-первым», «Печориным-вторым» и «Лермонтовым») находится Читатель, со-временной Автору и пост-временной ему. Читатель призван оценить управляющую всем этим театром режиссуру Рока с его безразличием к онтологической разнице условно-художественного и историко-биографического.

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

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

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

чисто художественная логика, управляющая единством и внутренней необходимостью образа»²⁷.

Вместо выводов

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

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

В онтологическом смысле процедура свершения поступка выглядит так: из реального событийного ряда изымается фрагмент действительности, в него внедряется механизм множественных детерминаций, который «снимает» (в гегелевском смысле) угрюмую каузальность и нудящую необходимость как мира имманентного, посястороннего, отяжеленного материальной причинностью, так и мира трансцендентного, руководимого Провидением. Поскольку, согласно христианской телеологии, между личной волей и Промыслом обретается узкий люфт – топос свободного целеполагания, что делает возможным соработничество Бога и человека в творчестве Истории (синэргия), постольку в этот топос могут вместиться сценариумы наджизненных инициатив Печорина. Мы говорим:

²⁷ Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2003. Т. 1. С. 235. И далее: «Судьба – это индивидуальность, т.е. существенная определенность бытия личности»; «...возможно глубокое доверие, воспринимающее ее как промысел Божий; промысле Божий приемлется мною, но стать формой, упорядочивающей мою жизнь для меня самого, он, конечно, не может. (Можно любить свою судьбу *заочно*, но созерцать ее как необходимое, внутренне законченное, художественное целое так, как мы созерцаем судьбу героя, мы не можем). Логика Промысла мы не понимаем, мы только верим в нее, логику судьбы героя мы понимаем, но отнюдь не принимаем его на веру <...> Судьба как художественная ценность трансгредивна сознанию»; «Судьба – это не я-для-себя героя, а его бытие, то, что ему дано, то, чем он оказался. Это не форма его заданности, а форма его данности. Классический характер и создается – как судьба». «Судьба – форма упорядочивания смыслового прошлого; классического героя мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может» (Там же С. 236-237). Ср. «Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности» (Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479-480).

«наджизненных», но не «вне-жизненных», коль скоро они задуманы в сфере игровой (т.е. условной) инсценировки. Но, сбываясь здесь-и-теперь, поступки героя, становясь судьбоносными для него и других, неотвратно вплетаются в орнаменты общей жизни и предваряют негативные деформации в биографических фабулах всех других, вовлеченных в сценарии.

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

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

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

В Печорине, в его сюжетостроительной воле, таятся огромные запасы творческой энергии, побуждающей его к онтологическим инициативам; беда в том, что на выходе этих фантазмов в жизнь они умельчаются в ценностно ничтожные результаты. Лермонтов последовательно ничтожит и дезавуирует поступательные стратегии своего героя на фоне еще более ничтожной повседневности.

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

«Кто-то» – это, конечно, Платон с его учением об идеях (эйдосах), а «форма есть действие» – это вывод из рационалистической транскрипции платонизма у Аристотеля, который в трактате «О душе» связал «материю» с «формой»: «Материя есть возможность, форма же – энтелехия» (Кн. 2, гл. 1. 412а. 9-10)²⁸. Придуманная Стагиритом «энтелехия» (действительность и завершенность всякой вещи) логикой динамической телеологии связана у него с «энергией» (в «Метафизике»: кн. 9. л. 4. 1047а 30-33)²⁹. Но и эта отсылка к авторитету античной мысли никого не спасает.

²⁸ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1976. Т. 1. С. 394.

²⁹ Там же. Т. 1. С. 239.

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

Лермонтов и его герой живут в мире, пораженном безволием; диагноз примененный к современности в «Думе», повторен почти дословно прозой в романе (4, 137-138). Социальной анемии противостоит герой, с фаустианским энтузиазмом перекраивающий фабулы жизни в сюжетику личного-волевого поступания. Но энтузиазм Печорина подпитывается источниками темных, деструктивных сил, а попросту – Мировым Злом. В этой «злой жизни»³⁰ герой вовлечен в эскалацию злого, и этому процессу он отдается не без сладострастия («зло порождает зло; первое страдание дает понятие о удовольствии мучить другого» - 4, 92). Злыми оказываются и мотивы поступка, и его результаты, и всякое воление теперь – исполнение злого. Печорин вольно или невольно усиливает имманентную миру некротическую агрессию Мирового Зла, становясь его орудием, или «Судьбой». Обычные (для героя) поступки обращаются в магию поступания и воли, в которой нет уже и капли добра. Негативная стихия злого целиком охватывает существо Печорина, превращая его в марионетку собственных намерений. Аксиология дурного и доброго безнадежно перепутывается до такой степени, что Мцыри говорит о себе в том смысле, что ему нечего старику рассказать, так как «людям я не делал зла, / И потому мои дела / Немного пользы вам узнать» (2, 80). Согласно этой логике, исповедь интересна лишь нарративной долей в ней чего-то дурного (уж не парафраз ли это известной присказки: «Не согрешишь – не покаешься?»).

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

³⁰ См. у Тютчева: «Иль злая жизнь недаром / <...> Через порог заветный перешла?» («Итальянская villa», 1837). Начиная, видимо, с И.С. Аксакова, регулярно имена эти ставятся рядом. Для примера: *Зырянов О.В.* Эволюция поэтических систем Лермонтова и Тютчева (Точки соприкосновения, самостоятельность развития) // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 5-22; *Либерман А.* Лермонтов и Тютчев // Михаил Лермонтов, 1814-1989: Норвичский симпозиум. Норфилд, 1992. С. 99-116. Мотив злой жизни от Достоевского до Ф. Сологуба («О, злая жизнь, твои дары...», 1904) культивируется и исследуется людьми Серебряного века. См.: *Ильин В.Н.* Бунин и злая жизнь // Возрождение. Париж, 1969. Ноябрь. № 216. С. 77-89.

Предлагаем читателю подумать над полезным соседством Печорина и почти двойника его – Николая Переслегина в одноименном романе Фёдора Степуна (1929). В этом стилистически роскошном тексте, своего рода художественном манифесте самого крайнего и безоглядного эстетизма, герой влюбляет в себя женщин, одну за другой сводя их в могилу. В романе, как и в философских опусах Степуна, развивается идея «эстетической самоорганизации личности», основанной на игровом начале и сплошной театрализации жизни. Вот один из тезисов Переслегина, слишком напоминая сентенцию Печорина: «Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, и мера страдания самых дороги нам людей»³¹. Жизненные трагедия других хладнокровно обращены в «образ, иероглиф, в памятку <...> в служебное средство»³².

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

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

Санкт-Петербург,
2013

³¹ *Степун Ф.А.* Николай Переслегин. Томск, 1997. С. 110.

³² Там же. С. 154. Подробнее см. *Исупов К.Г.* Фёдор Августович Степун // Литература русского Зарубежья. СПб., 1911. С. 249-272.